

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ÚTĚKY DO DOKUMENTU – ÚTĚKY DO FIKCE.
FILMOVÍ REŽISÉŘI “OBOJŽIVELNÍCI“ A OTÁZKY REPREZENTACE REALITY

Vedoucí práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph.D.

Autor práce: Bc. Jakub Filipov

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 3.

2022

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 8.5. 2022

Jakub Filipov

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděloval Mgr. Veře Kaplické Yakimové, Ph.D. za odborné vedení práce, trpělivost a konstruktivní připomínky.

Anotace:

Diplomová práce se zabývá charakterizací dvou základních filmových kategorií, které souhrnně označují jednotlivé žánry, fikčním a nefikčním filmem. Současně nalézá argumenty nezbytné pro teoretické ukotvení dokumentárního filmu jakožto samostatného žánru a přichází s jeho obecnou definicí. Dotýká se také otázek filmového stylu a částečně i problematiky související s rozdílným typem recepce stylistických prostředků přisuzovaných konkrétním modům filmového zobrazení. Hlavním cílem práce je zpracování otázky reprezentace reality a přiblížení způsobu, jakým režiséři tzv. “obojživelníci“ – Agnès Varda a Werner Herzog – pohybující se jak na poli dokumentárního, tak na poli fikčního filmu, pracují se zobrazením aktuálního světa a jakým způsobem se jeho podoba promítá do světa fikčního. Interpretace vybraných filmových děl umožňuje poukázat na specifickou roli autorství a tematizovat tak atypický přístup, jakým oba režiséři pracují s filmovým médiem. Na základě interpretovaných filmů režisérky Agnès Vardy a režiséra Wenera Herzoga analyzuje práce tematické podobnosti a stylové prvky charakteristické pro fikční a dokumentární tvorbu a jejich rozdílné využití napříč filmovými žánry. Zároveň je tematizován způsob, jakým je systematicky bořena tradiční hranice rozdělující filmy na fikční a nefikční, jejíž pevné ohraničení je v praxi téměř nemožné vymezit, protože je stejně jako filmový styl, který nelze striktně rozdělit na fikční a dokumentární, součástí jednoho kinematograficko-historického celku.

Klíčová slova: reprezentace, realita, aktuální svět, fikční svět, filmový styl

Annotation:

The diploma thesis deals with the characterization of two basic film categories which collectively identify individual genres, fictional and non-fictional film. At the same time, it finds the arguments necessary for the theoretical anchoring of documentary film as a separate genre and comes up with its general definition. It also touches on issues of film style and, in part, issues related to the different types of reception of stylistic means attributed to specific modes of film depiction. The main aim of this work is to process the question of representation of reality and approach the way the directors of the so-called “amphibians“ – Agnès Varda and Werner Herzog – moving in the field of documentary and fiction, work with depiction of the actual world and how does it project itself into the fictional world. The interpretation of selected film works makes it possible to point out the specific role of authorship and thus thematize the atypical approach in which both directors are working with the film medium. Based on the interpreted films by director Agnès Varda and director Werner Herzog, the work analyzes the thematic similarities and stylistic elements characteristic of fiction and documentary works and their different uses across film genres. At the same time, the way in which the traditional boundary dividing films into fictional and non-fictional ones is systematically demolished, the fixed boundary which is almost impossible to define in practice, is like the film style that cannot be strictly divided into fictional and documentary because it is part of one cinematographic-historical unity.

Keywords: representation, reality, actual world, fictional world, film style

Obsah

1 ÚVOD	7
2 DOKUMENTÁRNÍ FILM	9
2.1 FIKČNÍ A NEFIKČNÍ FILM	9
2.2 DOKUMENT JAKO FILMOVÝ ŽÁNŘ	21
3 STYL JAKO SJEDNOCUJÍCÍ PRVEK	26
3.1 FILMOVÝ STYL	26
3.2 DOKUMENTÁRNÍ STYL	29
3.3 FIKČNÍ STYL	33
3.4 SPOLEČNÁ TRADICE	36
4 AGNÈS VARDA	39
4.1 APLIKOVANÉ AUTORSTVÍ	39
4.2 FEMINISMUS	48
5 WERNER HERZOG	54
5.1 MÝTY KOLEM AUTORA	54
5.2 ROZPLÝVÁNÍ HRANIC MEZI ŽÁNRY	60
5.2.1. <i>Jeden příběh, dvě zpracování</i>	67
5.3 ČLOVĚK STYLIZOVANÝ	70
5.4 PSYCHOLOGIZACE KRAJINY	72
6 ZÁVĚR	75
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	79
INTERNETOVÉ ZDROJE:	82
SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ:	84

1 Úvod

Film, jakožto specifické médium, v sobě zahrnuje řadu rozdílných tvůrčích přístupů vycházejících z velkého množství specifických žánrových skupin, případně podskupin. Každý žánr komunikuje s diváky svým vlastním filmovým jazykem a vytváří tak originální interpretační klíč, na jehož základě může být čten. Tématem práce je vztah fikčního a nefikčního filmu s přihlédnutím ke stále živému teoretickému sporu, zda je dokumentární film samostatnou žánrovou kategorií či nikoliv. Diplomová práce se pokusí nalézt argumentační základnu, která by pomohla jeho statusu coby žánrové kategorie obhájit a následně jej také definovat. V rámci vzájemného vztahu mezi fikcí a dokumentem bude kladen důraz na stylistické prostředky, které jsou v těchto kategoriích využívány, dále na teoretické popsání jejich rozdílností nebo podobností, principu fungování a následných možných způsobů recepce.

Cílem diplomové práce je pokusit se na konkrétních příkladech filmových děl prozkoumat hranice (pokud existují) mezi dokumentárním a fikčním filmem. Ústřední část bude věnována dílům režisérky Agnès Vardy a režiséra Wenera Herzoga, tzv. režisérům oboživelníkům – režisérům, jejichž polem působnosti je jak dokumentární, tak fikční filmový svět. Filmová paleta takových režisérů totiž nabízí široké spektrum fikčních i dokumentárních snímků, ve kterých bude na základě teoretické části možné zkoumat jednotlivé tvůrčí postupy a způsoby, jakými se jednotlivá díla či stylistické prostředky v nich použité vztahují k zobrazení reálného světa, respektive jakým způsobem reálný svět reprezentují.

První část bude převážně věnována fikčnímu a nefikčnímu filmu, jejich vzájemnému vztahu a snaze tyto dvě filmové kategorie obecně uchopit a popsat. Druhá podkapitola už bude konkrétně zaměřena na dokumentární film, obhájení jeho statusu coby žánrové kategorie a pokusu o jeho následnou definici v kontextu nefikčního filmu. Další část práce se zaměří na filmový styl, který je obvykle tematizován pouze v rámci fikčního filmu. Zde se pokusím poukázat na skutečnost, že není možné zdůrazňovat filmový styl jen v rámci fikčního filmu a aplikovat jej pouze na jednu ze dvou základních filmových kategorií, aniž by byl zmíněn vliv té druhé, jelikož vychází ze stejného kinematograficko-historického základu.

Poslední dvě kapitoly budou snahou o převedení teoretických závěrů do interpretační praxe. V první ze dvou kapitol podrobím analýze konkrétní díla režisérky Agnès Vardy, která budou interpretována na základě vztahu fikčního a aktuálního světa. Hlavním předmětem zkoumání bude rozplývání hranic mezi dokumentární a fikční tvorbou a způsob, jakým se autorčina intence odráží v samotných filmech. Současně budou analyzovány tvůrčí postupy a stylistické prostředky, jejichž prostřednictvím je reprezentována realita. Nemalý prostor bude také věnován feminizmu, jehož vliv zásadně ovlivňuje tvůrčí proces Agnès Vardy a zároveň slouží jako tematický prvek propojující různé filmové žánry.

V závěrečné části se pokusím podobným způsobem interpretovat díla Wenera Herzoga. Hlavním pilířem kapitoly bude podobně jako u Agnès Vardy sledování vztahu mezi fikčními a dokumentárními filmy a rozvolnění jejich vzájemných hranic. Jeho díla budou interpretována s důrazem na specifické pojetí autorství a mýty, které kolem vlastní osoby Werner Herzog systematicky rozšiřuje. Zároveň bude na základě stylistických prostředků a tvůrčího rukopisu přiblížena atypická práce s filmovými postavami a krajinou, jejíž význam bude komparován v kontextu fikčního a aktuálního světa.

2 Dokumentární film

2.1 Fikční a nefikční film

Kinematografie má v moderní společnosti zcela oprávněně velmi vlivné postavení. Má zásadní vliv na formování společnosti, především z důvodu, že dokáže diváka nejen pobavit nebo vyděsit, ale i poučit, ba dokonce vzdělat. Široké spektrum kinematografického záběru poskytuje divákům možnost vybírat z pestré škály filmových žánrů, které se mohou i vzájemně prolínat, a nepřeborného množství různých témat. V závislosti na rozkvětu technologických prostředků a s tím souvisejícím průnikem nových médií do oblasti vizuálního umění je v dnešní době možné na prvky kinematografie narazit takřka všude. Stále častěji jsou filmové projekce k vidění ve výstavních prostorech galerií a do značné míry zaujaly své místo i na poli moderního dramatického umění. Tato, lehce s nadsázkou řečeno, všudypřítomnost filmových prostředků má za následek, že ať chceme či ne, musíme tento společenský jev nějakým způsobem reflektovat. Musíme si například uvědomit, že různé filmové žánry si žádají odlišné způsoby recepce.

V současnosti má většina filmových zobrazení, ať se jedná o celovečerní film, reklamu, politickou agitaci a další, narativní obsah. Příběh je s největší pravděpodobností to první, co si většina lidí představí, když se řekne film. S využíváním příběhu však téměř okamžitě vyvstává otázka, zda jsou zobrazované příběhy “skutečné“ či nikoliv, respektive zda jsou fikční či nefikční? Od samého počátku dějin filmu se totiž setkáváme jak s fikčními, tak s nefikčními filmy. Existují filmové žánry, které svůj obsah zaměřují na skutečnosti/události přímo související s reálně existujícím světem. Zcela oprávněně se tak spolu se vznikem prvních filmů objevuje i otázka autentičnosti či pravdivosti zobrazovaných událostí. Můžou v dnešní době dříve natočené záběry pomoci s rekonstrukcí způsobu života v době jejich vzniku? Jakou výpovědní hodnotou jsou vybaveny a jaký je vztah filmu k realitě? Chceme-li být schopni na tyto otázky nalézt odpovědi, považují za nezbytné alespoň obecně charakterizovat filmové kategorie, pod které lze následně řadit konkrétní žánry.

Filmové kategorie, mezi kterými můžeme na základě jejich vztahu k autenticitě rozlišovat, jsou fikční a nefikční film. Kde však leží ona pomyslná hranice, na které končí

fikční a začíná nefikční film nebo naopak? Odpověď je komplikovanější, než by se mohlo zdát. Guy Gauthier např. podotýká, že někteří teoretici jsou toho názoru, že veškerou filmovou tvorbu lze označit za fikci. To je dle jeho mínění z části samozřejmě relevantní, protože žádné zobrazení skutečnosti nemůže soupeřit se skutečností samotnou. Obsáhneme-li ale vše pojmem fikce, nelze tento pojem už dále použít, chceme-li od sebe něco rozlišit, čímž odepíráme fikci její operativní hodnotu.¹ S podobnou myšlenkou jako G. Gauthier přichází i Carl R. Plantinga. Označíme-li podle Plantingy vše, co nějakým způsobem manipuluje se svým materiálem za fikci, stanou se ze všech filmů filmy fikční a je-li základním požadavkem pro vznik nefikčního filmu autentické a transparentní zobrazení reality, jsou tím pádem všechny pokusy filmu dosáhnout této autenticity odsouzeny k selhání.²

Zvolím metodu, která bude vycházet z existence obou zmíněných kategorií. Podle Davida Bordwella a Kristin Thompson bychom za hlavní rys fikčního filmu mohli považovat, že to, co nám film prezentuje, jsou „imaginární bytosti, místa a události.“³ To by jinými slovy znamenalo, že hlavní postava pohybující se na místě, které neexistuje ani neexistovalo, sama také neexistuje ani neexistovala a veškeré situace, jichž byla svědkem nebo nějakým způsobem ovlivnily její „život“, se nikdy neudály (myšleno v *aktuálním světě*⁴). Zmínění autoři ale uvádí věci na pravou míru, když dále poukazují na to, že označení fikční film nemusí nutně znamenat, že vše, co ve filmu vidíme, je smyšlené. Fikční film v některých případech může mít vazby na aktuální svět.⁵ Jako názorný příklad lze použít film Quentina Tarantina *Hanebný pancharti (Inglourious Basterds)*, 2009). Děj filmu je situován do nacisty okupované Francie – reálně existující místo, které ve druhé světové válce skutečně bylo okupováno nacisty. Film dále pracuje s kombinací čistě fiktivních postav, jejichž osudy proplétá s postavami, které reálně existovaly. Ačkoli Tarantino pracuje s reálnými postavami (alespoň částečně), ani jedna z postav ve filmu nereprezentuje autentickou historickou osobnost. Jedním ze základních

¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6, str. 10

² PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57326-2, str. 11

³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 452

⁴ Aktuální (skutečný) svět – actual world: aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání (DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2, str. 256–257)

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 452

rysů fikčního filmu je, že postavy, které zobrazuje, ztvárňují profesionální herci. Zdeněk Holý píše: „Hrané filmy se často odehrávají na skutečných místech a v určité historické době. Ale fiktivní zůstávají postavy a jejich činy.“⁶ Přestože se u Tarantina vyskytují i reálné historické postavy (ve zmíněném filmu např. Hitler, Goebbels), jejich činy jsou smyšlené a nekorespondují se známými historickými událostmi. Holým zmíněná fiktivnost postav by se jinak dala nazvat smyšlenými charakterovými rysy, kterými jsou postavy vybaveny, a které přímo ovlivňují jejich s historií nekorespondující jednání. Fikční film tedy může mít podobně jako v *Hanebných panchartech (Inglourious Basterds, 2009)* prokazatelné vazby na aktuální svět, ať už je tomu tak v podobě postav, lokalit či událostí, ovšem příběh, který zobrazuje, je vždy smyšlenou invencí autora.

Hovoříme-li o fikčním filmu, je důležité mít na paměti, že přestože může mít prokazatelné vazby na aktuální svět, zůstává zároveň světem sám o sobě – *fikčním světem*. Vráťím se zpět k příběhu, o kterém padla krátká zmínka v úvodu této kapitoly, a který je hnacím motorem fikčního filmu. Přestože narativní forma nenáleží pouze fikčnímu filmu, o čemž se ještě přesvědčíme, je jeho primárním prostředkem. Souhlasím s D. Bordwellem a K. Thompson, kteří říkají, že: „Vyprávění závisí do značné míry na příčině a následku.“⁷ Aby mohl film vyprávět příběh, musí tedy existovat někdo/něco, kdo/co je nositelem příčiny a následku. Podle D. Bordwella a K. Thompson jsou jejich nositeli obvykle postavy (lidé, případně jiné personifikované bytosti/věci), které svým jednáním zapříčiňují události a uvědomují si jejich následky. V ostatních případech mohou být příčiny či následky vyvolány např. přírodní silou, která nějakým způsobem ovlivní děj, což je často využívaný motiv u tzv. katastrofických filmů.⁸ I v druhém případě se však v rámci sledování dějové linky koncentrujeme na jednání postav, které v různých filmech různými způsoby reflektují nastalou situaci.

Mohlo by se zdát, že jedinou rolí diváka je pozorně sledovat postavy, které zapříčiňují události a uvědomují si jejich následky, na které patřičným způsobem reagují. Pozice, kterou v celém procesu zaujímá divák, je ale mnohem komplexnější. Narativní film nám zprostředkovává informace, které jsou nezbytné pro pochopení a orientaci v ději, ne všechny informace jsou však explicitně ukázány a je tedy úkolem diváka pracovat

⁶ HOLÝ, Zdeněk a Jakub KORDA. *Úvod do filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1138-5, str. 16

⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 116

⁸ Tamtéž, str. 116–117

i s informacemi, které film obsahuje pouze implicitně. Některé filmy záměrně volí takový způsob práce s informacemi (explicitními i implicitními), že výsledná dedukce jejich významu nemusí vést pouze k jednomu jasnému rozuzlení. Jako názorný příklad může posloužit film Martina Scorseseho *Prokletý ostrov* (*Shutter Island*, 2010). Kdo je ve skutečnosti muž, kterého si zahrál Leonardo DiCaprio? Jedná se o detektiva Teddyho Danielse, nebo pacienta Andrewa Laeddisse? To je otázka, která se stala příčinou nejednoho diváckého sporu a zaplnila internet různými názory lidí, jejichž úhel pohledu podporuje buď jedno nebo druhé stanovisko.

Každý fikční film více či méně pracuje s aktivním vědomím diváka. V předchozím odstavci jsme poukázali na skutečnost, že narativní film v sobě zahrnuje i některé skutečnosti, které nejsou explicitně zobrazeny v příběhu. Abychom správně rozlišovali mezi tím, co je ve filmu jasně dáno a co vzniká až se zapojením diváka, musíme stručně charakterizovat rozdíl mezi syžetem a fabulí. Přestože spolu tyto dva termíny úzce souvisí, dají se od sebe relativně snadno rozlišit. Vypůjčím si zde jednoduchou a srozumitelnou definici Radomíra D. Kokeše, podle něj můžeme syžetem nazvat „vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a podobě, v jaké to vidíme a slyšíme.“⁹ Důraz na pořadí, v jakém jsou nám scény prezentovány, od té úvodní až po tu závěrečnou, je klíčem pro uchopení tenké hranice, na které končí syžet a začíná fabule. D. Bordwell a K. Thompson charakterizují fabuli jako „soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem.“¹⁰ Fabule je přímo závislá na událostech, které jsou nám prezentovány ve filmu (syžetem), vzniká ale v aktivizovaném vědomí diváka. Možná srozumitelněji než D. Bordwell a K. Thompson charakterizuje fabuli R. D. Kokeš, který popisuje fabuli jako výsledek divákova snažení uchopit děj filmu (to, co se ve filmu stalo, děje nebo teprve stane), který při sledování filmu odvozuje z událostí zobrazených syžetem v kombinaci s událostmi, které si na základě syžetu sám domýšlí. Divák se snaží o příčinné a chronologické uspořádání událostí, z nichž vyvozuje co nejpravděpodobnější průběh příběhu tak, jak se na základě kauzálních vztahů mohl odehrát ve fikčním světě.¹¹

⁹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 17

¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 113

¹¹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 18

Předtím, než bude možné shrnout informace nashromážděné kolem fikčního filmu a seskupit je do výsledné charakteristiky, je potřeba krátce pojednat o technické stránce, která předchází vzniku výsledného produktu – filmu. Filmový tvůrce/tvůrkyně – režisér/režisérka (případně skupina režisérů/režisérek) – bývá označován za autora/autorku, ačkoli se na filmu většinou podílí větší skupina lidí. Režisér/režisérka může být také autorem/autorkou, případně spoluautorem/spoluautorkou scénáře (spoluautorem v případě, že se na filmu podílí i další scénárista/scenáristka). Scénář je kostrou celého filmu, na jehož základě jsou do rolí obsazováni herci a sestavovány jednotlivé scény. Režisér/režisérka má z pozice tvůrce zodpovědnost za mizanscénu (termín označující vše, co se objevuje v záběru kamery) a na jeho/její pokyn může být scéna snímána různým počtem kamer, z různých úhlů pohledu a různou délkou jednotlivých záběrů, čímž obvykle filmy získávají na působivosti. Z pořízených záběrů a zvukových stop pak za pomoci střihu vzniká film. Po shlédnutí filmu si jako diváci všímáme podobností či odlišností, kterými film v porovnání s ostatními filmy disponuje. Dosahování těchto podobností a odlišností přímo souvisí s vědomým výběrem technických postupů, které autorovi/autorce umožňuje technologický vývoj filmového média. Teoreticky to lze uchopit termínem, který zavádí D. Bordwell – *filmový styl*. Filmový styl je podle D. Bordwella a K. Thompson „výsledkem kombinace historických omezení a záměrných voleb.“¹² Jinými slovy různí filmoví tvůrci/tvůrkyně či umělecké skupiny při své práci systematicky využívají různé technické postupy, které jim filmové médium nabízí, a jejich prolínáním a vzájemnými vztahy vznikají charakteristické znaky, na jejichž základu od sebe rozlišujeme různé filmy, případně autory/autorky nebo filmová hnutí. Přikláním se k Bordwellovu stanovisku, že ať jsme si toho z divácké pozice vědomi nebo ne, je to právě styl, který je hlavní složkou filmu, a který utváří každou chvíli našeho filmového prožitku, čehož jsou si vědomi i režiséři/režisérky a scénáristé/scenáristky, kteří ve své práci často vědomě odkazují ke stylistickým tradicím.¹³

Kdybych měl shrnout základní rysy fikčního filmu, za nejzásadnější z nich považuji vymezení fikčního světa vůči aktuálnímu světu. Přestože fikční film může mít prokazatelné vazby na aktuální svět, zůstává světem sám o sobě – světem fikčním. Veškeré postavy, které se ve filmu objevují, jsou ztvárněny profesionálními herci

¹² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 397

¹³ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. United States of America: Harvard University Press, 1997. ISBN 0-674-63428-4, str. 7-8

nebo herečkami a události, které film zobrazuje, jsou inscenovány na základě vytvořeného scénáře. Jednotlivé scény jsou zabírány minimálně jednou kamerou a obvykle jsou pak ve střížně kompletovány (spolu se zvukem a dalšími případnými efekty). Technické prostředky, které umožňuje doba a filmové médium, a které autoři/autorky pro své filmy systematicky vybírají, označujeme jako styl (filmu, autora/autorky, filmového hnutí). Kompletní dílo – fikční film – je prezentováno divákům. Aktivizace diváka nastává ve chvíli, kdy divák na základě syžetu vytváří fabule.

Může se zdát, že nefikční film je opakem toho, co jsem zde popsal jako film fikční. Za nefikční bychom označili ten film, s jehož materiálem nebude nijak manipulováno a jehož obsah bude věrným zobrazením reality. Jak by takový snímek vypadal? Museli bychom si představit film, který bude složen jen z jediného dlouhého záběru, nebudou v něm přítomni žádní herci a jeho obsah nebude obohacen o žádné zvukové či obrazové efekty. Mohlo by se zdát, že se v tomto případě bude jednat o věrné zobrazení skutečnosti, a že by takový filmový materiál nepodléhal žádné vnější manipulaci. Možná bychom dokonce mohli označit takový film za objektivní zobrazení skutečného, aktuálního světa. Zastávám ale názor, že bychom se dopustili omylu, kdybychom o nefikčním filmu přemýšleli jako o zdroji objektivních informací. Podle Noëla Carrola vylučuje možnost objektivitu už samotná volba filmového média, jelikož rámování, zaostření i následná editace implikují nevyhnutelnost volby.¹⁴ Zdá se, že esenci nefikčního filmu je třeba hledat jinde. N. Carroll hovoří o určitých standardech objektivitu, ke kterým se nefikční film svým vznikem zavazuje, přičemž klade důraz na to, že objektivita nemůže být významově vnímána jako ekvivalent pravdy.¹⁵ Objektivita by pro tvůrce/tvůrkyňe nefikčních filmů znamenala určitou zodpovědnost ve vztahu zobrazovaného materiálu k realitě. Nebudeme-li však po vzoru Carrola vnímat objektivitu jako ekvivalent pravdy, dovede nás to k otázce, co tedy lze za objektivní považovat? Může být film objektivní? Abychom mohli nějaký pohled na věc nebo určitou zprávu označit za objektivní, je nutné, aby osoba, jejímž hlasem nám jsou informace zprostředkovávány, byla co nejvíce upozaděna a obsah zprávy tak nepodléhal jeho/jejím subjektivním preferencím. To je však z logiky věci něco, co je v přímém rozporu s filmovým médiem. Samotná podstata objektivitu je tak sice v mediálním světě teoreticky myslitelná, v praxi je však spíše utopickou představou než platným principem. Můžeme říct, že každý filmový

¹⁴ CARROLL, Noël. *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. *Philosophic Exchange*: Vol. 14: No. 1, Article 1, str. 2. Dostupné z: https://digitalcommons.brockport.edu/phil_ex/vol14/iss1/1

¹⁵ Tamtéž, str. 12–13

materiál podléhá manipulaci. Mluvíme-li totiž o filmovém materiálu, musíme si uvědomit, že má nějaký začátek a konec, jeho záběr/záběry mají určité rámování, jeho/jejich výběr není náhodný – stojí za ním minimálně jedna odpovědná osoba – a vždy sleduje nějaký cíl. Volba materiálu pro nefikční film je založena na subjektivních preferencích jeho autora, autorky či skupiny autorů, stejně jako tomu bylo u filmu fikčního, budu ale i přesto nadále trvat na tom, že má smysl mezi nimi rozlišovat, a že základní rozdíl mezi nimi můžeme nalézt v jejich vztahu k aktuálnímu světu. Zatímco u fikčního filmu je vztah k aktuálnímu světu jednou z možností, na jejímž základě jej lze interpretovat, u nefikčního filmu je tento vztah podmínkou jeho vzniku, existence i následné recepce.

Kategorie, kterou jsme charakterizovali jako nefikční film, je souhrnným označením pro větší skupinu různých filmových žánrů, mezi které bychom mohli zařadit například: dokumentární film, filmový záznam (události), cestopisný snímek, vědecký film, instruktážní/výcvikový film nebo dříve velmi populární filmové týdeníky. Výchozím bodem pro všechny zmíněné filmové žánry je tedy aktuální svět, ale tím určujícím, co dělá z filmu film nefikční, je způsob, jakým nás o aktuálním světě informuje, jak nám jej prezentuje. C. R. Plantinga například označuje za nefikční ty filmy, které nás utvrzují v přesvědčení, že zobrazené objekty, entity, stavy věcí, události a situace reálně existují v aktuálním světě nebo v něm v minulosti existovaly. Zároveň však podotýká, že takové pojetí nefikčního filmu nemusí nutně implikovat realistické zobrazení nebo podobnost mezi nefikčním dílem a skutečností, jelikož pohyblivá fotografie a zvukový záznam, se kterými film pracuje, vykazují za zvláštních okolností atypický vztah k zobrazovaným událostem, který se může lišit od verbálního popisu.¹⁶ Plantinga teoreticky ukotvuje to, co jsme již naznačili výše, že ačkoli nefikční film vychází ze vztahu k aktuálnímu světu a materiál, se kterým pracuje, v aktuálním světě buď reálně existuje nebo existoval, bylo by mylné o něm přemýšlet jako o zdroji objektivních informací. Nefikční film sice specifickým způsobem pracuje s reprezentací skutečných událostí, ale neusiluje o to být jejich zrcadlovým obrazem či doslovným popisem. To pochopitelně platí i pro dokumentární film, který se snaží nejen o autentičnost, ale usiluje také o uměleckou hodnotu.

¹⁶ PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57326-2, str. 18

Postavení dokumentárního filmu do opozice vůči filmu fikčnímu se může jevit jako nejsnazší způsob jeho teoretického uchopení. Jak podotýká Rudolf Adler, odlišnosti mezi dokumentárním a fikčním filmem nejsou tak zřejmé, jak by se na první pohled mohlo zdát. Dokumentární a fikční film od sebe nemůžeme oddělit tlustou čarou, jelikož jsou oba součástí kinematografického celku a jejich výrazové možnosti a charakteristické postupy mohou být vzájemně přejímány, protože vychází ze stejných základů kinematografie.¹⁷ Z toho vyplývá, že dokumentární film od fikčního nelze oddělit pouze na základě technických parametrů. Mohli bychom například tvrdit, že pracuje-li film se scénářem, narativním příběhem, střihem a s herci, musí se nutně jednat o fikční film. U dokumentu se naopak předpokládá, že pracuje se skutečnými lidmi (sociálními herci – neherci) bez přítomnosti scénáře a nelze jej tudíž předem ovlivnit. Podíváme-li se důkladně na filmy, které běžně označujeme jako dokumentární, je zřejmé, že i u nich můžeme nalézt výše zmíněné prvky. Například Helena Třeštíková o svém filmu *René* (2008) píše následující: „Dokument o Reném jsme už dodělávali, měl končit tím, že je konečně na svobodě, ale ...“¹⁸ Z toho je zřejmé, že Třeštíková pracuje s určitým typem scénáře a má určitou představu o tom, jakým směrem by se její filmy měly ubírat. Zároveň ve svých časosběrných dokumentech sleduje příběhy vybraných lidí (ve filmu *René* jde o Reného Plášila) a její filmy tak mají svůj specifický narativní formát. Podobně jako ve filmu *René* (2008) i ve filmu *Katka* (2009) a dalších postupuje Třeštíková téměř totožným způsobem. Nejprve uvede dobu, kdy dokument začíná vznikat, posléze nechá vybranou osobu, zkoumaný subjekt, vlastními slovy popsat situaci, ve které se nachází a důvody, které tomu předcházely. S filmovaným subjektem navazuje až přátelský vztah a po dobu několika let mapuje jeho životní etapy. Ty jsou v poslední řadě sestříhány a chronologicky uspořádány do konzistentního celku. V díle Heleny Třeštíkové si lze všimnout toho, že do značné míry podřizuje svůj materiál vybranému tématu zkoumání. Nelze ale říct, že by tvůrčí proces nějakým způsobem ohrozil dokumentární status díla, pouze ukazuje, že v mnoha ohledech je proces vzniku nefikčního filmu podobný tomu fikčnímu. Kde hledat podstatu?

John Grierson, skotský dokumentarista, který se ale proslavil především jako dokumentární teoretik, přichází s tvrzením, že podobně jako ateliérové filmy (fikční

¹⁷ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4, str. 16

¹⁸ TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a René PLÁŠIL, HOMOLOVÁ, Marie, ed. *René: příběh filmu: dopisy z vězení*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-966-9, str. 11

filmy) kladou důraz na tvůrčí složku při produkci uměleckých děl, i volba dokumentárního média poskytuje autorovi prostor pro tvůrčí činnost, ta se ovšem výrazně liší od ateliérových filmů, protože odlišnost zobrazovaných materiálů implikuje rozdílné estetické otázky.¹⁹ Rudolf Adler tuto Griersonovu tezi v podstatě rozvíjí, když říká, že opravdový rozdíl mezi fikčním a dokumentárním filmem lze nejlépe vidět v osobě autora, respektive ve způsobu, jakým autor pracuje se svou tvůrčí imaginací. Zdroj inspirace je podle Adlera u tvůrce fikčního i dokumentárního filmu stejný, jejich tvůrčí impulz vychází z reality aktuálního světa a životních zkušeností, ale zatímco autor fikčního filmu vytvoří na základě své tvůrčí imaginace obraz dosud neexistujícího fikčního světa, autor dokumentárního filmu na základě stejných zkušeností formuje kamerou obraz aktuálního světa a teprve výběrem, tříděním a kompozicí svých záběrů nechává promluvit svojí tvůrčí ideu.²⁰ Shrnu-li zmíněné teze, vyplýne nám, že dokumentární film je umělecké dílo, které je výsledným produktem tvůrčího procesu autorské imaginace a jehož tvůrčím materiálem jsou kamerou zachycené záběry aktuálního světa.

Můžeme se zastavit například u sovětského umělce Dziga Vertova. Ten se ve svých manifestech vymezoval vůči narativním přístupům a syntéze ve filmovém umění, tedy kombinaci filmu s dalšími druhy umění – hudbou, divadlem nebo literaturou. Jen ve filmu očištěném od ostatního umění můžeme podle něj objevit vlastní výraz filmového média. Kinooci, jak se označovala skupina filmařů kolem Vertova, zaměřovali svou pozornost na studium pohybu, jehož nevyčerpatelným zdrojem byl vztah člověka a stroje.²¹ Vertov své teze převáděl i do praxe. Film *Muž s kinoaparátom* (Человек с киноаппаратом, 1929), který by nám mohl posloužit jako praktická ukázka jeho manifestovaných tezí, nepracuje s narativem a snaží se nalézt autentický jazyk filmového umění. Vertovův film se skládá ze zdánlivě nesouvisejících záběrů na různé aspekty každodenního městského života. Můžeme tak vidět například lidi pohybující se v ulicích, spící novorozence, provoz továrních strojů apod. Důležitou roli ve filmu zaujímá postava filmového kameramana zachycovaného přímo v situacích pracovního

¹⁹ GRIERSON, John. First Principles of Documentary. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1, str. 455

²⁰ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4, str. 17

²¹ VERTOV, Dziga. We: Variant of a Manifesto. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1, str. 23

aktu, což je výrazný sebereflexivní prvek, který nás provádí celým filmem a demonstruje tak to, jakým způsobem by měl podle Vertova v ideálním případě filmař postupovat. Uvěříme-li Vertovovu tvrzení, že ve svých filmech nepracuje s inscenovanými scénami a ve filmu *Muž s kinoaparátom* (*Человек с киноаппаратом*, 1929) se mu podařilo zachytit realitu s takovou mírou autenticity, s jakou ji lze zachytit pouze okem filmové kamery, tedy nezúčastněným pozorováním, vyvstává otázka, jak k jeho filmu přistupovat z pozice diváka. Je to, co ve filmu vidíme, pravda? Označit něco za pravdu je samo o sobě vždy problematické, protože jak víme z historie, obecný konsenzus sdílený v určité době nemusí ještě nutně znamenat, že jeho pravdivostní hodnota nemůže být zpochybněna, ba dokonce úplně změněna, viz například dnes už potvrzený fakt, že Země je kulatá a otáčí se kolem Slunce. Vertovovým záběrům rozhodně nelze upřít pravdivost situací, myšleno ve smyslu, že se jím zobrazené situace skutečně odehrály v aktuálním světě. Při jejich sledování je však zřejmé, že i přes svou působivost a autorův inovativní styl, jsou zfilmované záběry do značné míry zatěžkány komunistickou ideologií. Sám D. Vertov si byl komunistické ideologie dobře vědom, protože s ní ve svých filmech pracoval záměrně. Z dnešního úhlu pohledu je ale třeba konstatovat, nejenže to poněkud problematizuje výpovědní pravdivostní hodnotu jeho záběrů, problematizuje to dokonce i kategorické zařazení filmu mezi dokumenty. I kdyby Vertovovy filmy ztratily svůj dokumentární status, nelze mu upřít, že jeho avantgardní styl a způsob, jakým k filmovému médiu a k jeho subjektům přistupoval, ovlivnil mnoho dalších tvůrců dokumentárního filmu. Jedni se snažili co nejméně vstupovat do konfrontace se svými subjekty a stylizovali se do role němých pozorovatelů, jiní se naopak snažili sofistikovaným kladením otázek ve filmovaných subjektech vyvolat co nejspontánnější reakce. Smyslem bylo jediné, co neúčinněji se dobrat k pravdě. Tomu napovídají i samotné názvy některých filmových hnutí – francouzské *cinéma vérité* či jeho americká obdoba *direct cinema* – vycházející z původního *kino-pravda*, což je termín, kterým Vertov označoval své filmové týdeníky. Zmíněný Vertovův avantgardní styl, respektive spíše obecně umělecká avantgarda 20. století pracující s filmovým médiem, hledáním specifické řeči filmu přispěl k formování toho, co dnes nazýváme dokumentární film.

Odlíšný případ můžeme vidět ve filmu Mitchella Blocka *Nic než pravda* (*...No Lies*, 1973). Po formální stránce od začátku nepochybujeme, že se jedná o dokumentární film. Hned v úvodní scéně vidíme v zrcadlovém odrazu muže s kamerou (dokumentaristu)

a ženu, která se před zrcadlem líčí a připravuje na odchod. Žena je mužem při svých přípravách natáčena, ale to, co z počátku působí jako nevinný rozhovor během příprav, posléze graduje. Neempatická a neetická volba otázek zpovídajícího kameramana může v divákovi vzbuzovat velmi rozporuplné pocity, dokud se ze závěrečných titulků nedozví, že se jedná o zinscenovaný film, a že charaktery postav jsou smyšlené. Je využití dokumentárního stylu natáčení důkazem toho, že se od fikčních postav dokážeme více distancovat? M. Block nejenže svým filmovým počinem ukazuje, jak snadno může být divák filmařem/filmařkou oklamán, je-li to v jeho/jejím zájmu, ale určitým způsobem také problematizuje snahu o dosažení autenticity v dokumentárním způsobu tvorby.

Rovněž bych rád upozornil, že i označení filmu za dokument a to, jakým způsobem na něj nahlížíme, se může s odstupem času měnit. Propagandistický snímek *Triumpf vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) režisérky Leni Riefenstahlové nepochybně působil na svoje publikum ve třicátých letech odlišně, než působí na dnešní diváky, kteří mají povědomí o historických událostech druhé světové války. Domnívám se, že *Triumpf vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) je dokumentárním filmem. V roce 1935 byl snímek vnímán jako dokument zobrazující události říšského sjezdu NSDAP v Norimberku, ale po skončení druhé světové války byl označen za propagandu. To mu z logiky věci odebralo jeho status dokumentárního filmu. Proč je potom za dokument stále označován? Může obhájit svůj status jiným způsobem? Být dokumentem něčeho jiného? Z dnešního úhlu pohledu můžeme *Triumpf vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) vnímat jako autentickou dokumentaci toho, jaké prostředky propaganda využívala v době, kdy se Adolf Hitler postupně dostával k moci a jakou funkci v celém procesu propaganda sehrála. Z hlediska minulého, ačkoli tak ve své době vnímán nebyl, zůstává *Triumpf vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) pouhým nástrojem nacistické propagandy. Jak ale poznat, kdy se jedná o dokument a kdy o propagandu nebo fikční film?

Určité východisko nám nabízí B. Nichols, z jehož názoru lze odvodit, že máme-li film označit za dokumentární, musí splňovat určitá kritéria. Podle Nicholse musíme při rozlišování mezi fikčním a dokumentárním filmem vycházet z toho, „nakolik příběh svou podstatou odpovídá skutečným situacím, událostem, lidem, a nakolik je naopak především dílem filmařovy invence. Vždy však obsahuje alespoň trochu od obou. Příběh vyprávěný dokumentem sice pochází z žitého světa, filmový tvůrce jej však

zprostředkovává svým hlasem a ze svého úhlu pohledu.²² U dokumentárního filmu je tvůrčí imaginace autora/autorky zcela zásadní a film tak může mít potenciálně i hodnotu uměleckou. Autoři/autorky dokumentárních filmů nám ukazují aktuální svět z odlišných úhlů pohledu, než z jakých svět obvykle vnímáme. Dokumentární tvůrce/tvůrkyně nás o aktuálním světě informuje prostřednictvím vlastního hlasu. Jeho/její tvůrčí práce spočívá ve způsobu, jakým vybírá jednotlivé scény, které nemají být reprodukcí, nýbrž reprezentací aktuálního světa, a které nutí diváka nahlížet na zobrazené téma z různých jiných úhlů pohledu, než jak může být konvenčně přijímáno.

Takový přístup můžeme dobře vidět v inscenovaném dokumentárním filmu Erola Morrise *Tenká modrá čára (The Thin Blue Line, 1988)*. Morris využívá rekonstrukci k tomu, aby ilustroval výpovědi svědků týkající se vraždy policisty a nabídl tak divákům několik verzí jednoho činu, čímž se divák stává součástí procesu hledání „pravdy“ o tom, kdo je skutečným pachatelem – vrahem. Rekonstrukce je využita jako záměrná stylistická volba, která umožňuje divákům nahlédnout konkrétní problematiku z několika rozdílných úhlů pohledu. Odlišnou stylistickou volbu učinil režisér Ari Folman ve svém animovaném snímku *Valčík s Baširem (Vals Im Bashir, 2008)*. Animace je využita jako prostředek reprezentace umožňující zobrazit traumatické vzpomínky, sny, ale také nepříjemné rozhovory s blízkými, kteří by nechtěli vypovídat na kameru v klasickém dokumentárním modu snímání. Animace tak umožňuje Folmanovi reprezentovat skutečnosti z aktuálního světa, které by prostřednictvím odlišných prostředků nebylo možné zobrazit.

Musíme zároveň brát na vědomí, že pojetí dokumentu jako žánrové kategorie není jediným obecně proklamovaným stanoviskem. Nejjednodušší způsob, jakým můžeme kategorizovat dokumentární film, je institucionální rámec. Jak upozorňuje B. Nichols, dokumenty lze definovat i na základě tvrzení, že dokumentem se stává vše, co pochází od organizací a institucí produkujících dokumentární filmy. Svě tvrzení Nichols dále rozvádí, když říká, že nazve-li např. Grierson nebo televizní kanál Discovery nějaký film či pořad jako dokument, kategorizuje se tím daný snímek ještě předtím, než si může divák, případně filmový kritik, vytvořit vlastní názor. Přestože podle Nicholse tímto označením vzniká tzv. kruhový argument, je takové označení zároveň prvotním podnětem k tomu,

²² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 31

aby dané dílo získalo status dokumentárního filmu.²³ Aniž bychom chtěli vyjádřit nesouhlas s Nicholsovým tvrzením, je zjevné, že i přes velký vliv filmových institucí na formování normativních pravidel dokumentárního filmu, pouhé označení (autorské či instituční) filmu jako dokumentu není pro ukotvení dokumentárního žánru dostatečné. Rick Altman však podotýká, že bychom nemohli mluvit o filmovém žánru, pokud by nešlo o něco, co je definováno filmovým průmyslem a spolu s tím rozpoznáno a masově sdíleno mezi diváky. Podle Altmana nejsou filmové žánry pouhou vědeckou odvozeninou či teoreticky vykonstruovanou kategorií, ale jsou veřejně sdíleným a průmyslem (filmovým) garantovaným označením.²⁴ Dalo by se říct, že pouhé označení filmu za dokument není z hlediska žánru dostatečné, zároveň je ale takové označení nutným předpokladem pro existenci dokumentárního filmu, které garantuje určitý filmový obsah. Zdá se, že uvažujeme-li o žánru, nelze se institucionálnímu rámci zcela vyhnout. Nutno však znovu podotknout, že označení filmu za dokument není nikdy náhodné a je tudíž zřejmé, že je-li film kategorizován jako dokument, předpokládá se, že splňuje určité podmínky a sdílí určité společné znaky s ostatními dokumenty. Na základě splnění těchto podmínek je možné buď jeho status dokumentárního filmu potvrdit nebo jej na základě jejich nesplnění naopak odebrat.

2.2 Dokument jako filmový žánr

Doposud jsem pracoval s rozlišením fikčního a nefikčního filmu s ohledem na dokument. Pokusím se teď i o jinou perspektivu, kde je dokumentární film žánrem. Indexikální označení „dokumentární film“ je na pestré škále filmových webů zcela běžnou praxí. Mezi kategoricky rozčleněnými žánry můžeme dokumenty obvykle najít v seznamech po boku komedií, hororů, westernů a dalších. Moderní doba tak na jedné straně poskytuje potenciálním divákům možnost vybrat si film na základě jejich preferencí či aktuálního psychického rozpoložení, na druhé straně však do jisté míry formuje jejich vědomí. Jak upozorňuje N. Carroll, indexikálním označením filmu jakožto fikčního nebo nefikčního, prozrazujeme nejen to, k čemu daný film odkazuje (fikční svět/aktuální svět), ale zároveň jaký postoj a očekávání je z diváckého hlediska při sledování filmu relevantní.²⁵ Přiřkneme-li totiž nějaké věci konkrétní status, musíme nutně předpokládat,

²³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 35–36

²⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-, str. 16

²⁵ CARROLL, Noël. *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. Philosophic Exchange: Vol. 14: No. 1, Article 1 Dostupné z: https://digitalcommons.brockport.edu/phil_ex/vol14/iss1/1

že na danou věc bude následně nahlíženo na základě předporozumění, které vychází z jejího statuárního označení a s ním spojenou předchozí zkušeností. V souvislosti s dokumentárním žánrem lze obecně říct, že označíme-li nějaký film jako dokumentární, předpokládá se, že je nositelem určitých hodnot a společných znaků, které jsou sdíleny mezi všemi dokumentárními filmy. Nadužívání pojmu dokumentární film v jeho indexikálním významu často vede k tomu, že je dokument zaměňován s ostatními nefikčními filmy. Tato skutečnost způsobuje nejen pojmový zmatek, ale i zmatek pro filmového diváka pramenící z očekávání jiného filmového prožitku. Ve výsledku to může vést k negativnímu hodnocení filmu.

D. Bordwell a K. Thompson si všimají, že některé žánry lze definovat na základě námětu či témat, která se v různých obměnách opakují (sci-fi, western a další.), jiné žánry rozpoznáváme například na základě jejich prezentace (muzikál) nebo syžetového uspořádání (detektivka).²⁶ Altman přichází s tvrzením, že chce-li být film rozpoznán jako zástupce určitého žánru, musí mít s ostatními filmy spadajícími do stejné žánrové kategorie společné nejen téma, ale také strukturu, tedy určitý způsob jakým uspořádává své téma.²⁷ Vždy jde však o opakování konkrétních prvků (tematických nebo strukturálních), které jsou z hlediska určitého žánru pojímány jako esenciální. Už v předchozí podkapitole jsme poukázali na skutečnost, že sdílení statusu dokumentárního filmu není mezi jednotlivými filmy podmíněno sdílením stejných technických postupů. Je také zřejmé, že různé dokumentární filmy reprezentují a reflektují odlišné situace nebo události. Mohlo by se zdát, že právě ona tematická různorodost zapříčiňuje problémy spojené s pojetím dokumentu jakožto žánrové kategorie, protože společné téma je jednou z podmínek, kterou by měly filmy stejného žánru sdílet. Už jsme ale také pojednali o tom, že podstatou dokumentárního filmu je určitá reprezentace aktuálního světa a musí jím být, jelikož vztah k aktuálnímu světu jsme definovali jako nutnou podmínku vzniku a existence nefikčního filmu. Obecně tedy lze říct, že společným tématem dokumentárních filmů je reprezentace aktuálního světa, a přestože se reflektované situace a události v různých dokumentech odlišují, vždy mají svůj původ v aktuálním světě a pouze na jeho základě je lze interpretovat.

²⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 424

²⁷ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1, str. 23

Určující podmínkou tak zůstává pojem struktury. Podobně jako v případě tématu by se na první pohled mohlo zdát, že každý dokumentární film (nepočítáme-li dokumentární hnutí) strukturuje svůj materiál jiným způsobem. Na základě úvah Jill Godmilow můžeme říct, že za dokument lze považovat film, který nedochází k žádnému konkrétnímu závěru, tedy nepřichází s konkrétním řešením situace – uzavřením problematiky. Podle Godmilow by dokument zároveň měl být komplexnější, co se týče záměru a neměl by u diváka pouze evokovat pocit identifikace s hrdinou/hrdinkou (vyskytují-li se v zobrazovaném materiálu) nebo sympatie k oběti či obětem (vyskytují-li se v zobrazovaném materiálu).²⁸ Struktura dokumentárního filmu se vždy snaží odkrýt nějaké příběhy, situace či události z aktuálního světa, nesnaží se však vynášet konkrétní finální stanovisko, nýbrž svým vlastním způsobem poukazuje na určitou problematiku (způsoby se mohou lišit). Situace může v některých případech vyústit v konkrétní rozuzlení, viz film Errola Morrisa *Tenká modrá čára* (*The Thin Blue Line*, 1988), nemělo by ale být prvotním filmařovým záměrem poskytnout ucelený příběh, který má „šťastný konec“. Film spadající do dokumentárního žánru by měl být schopen zprostředkovat divákovi určitý specifický úhel pohledu (odlišný od jeho běžné praxe), jakým je možné nahlížet na situace běžně se vyskytující v aktuálním světě, způsobem, jaký má potenciál v divákovi rezonovat a vzbudit tak jeho zájem o dané téma. Adler dokonce v případě dokumentárního filmu nepřímou využívá pojem ozvláštňení, když říká, že „dokumentarista nesmí ukázat realitu tak, jak ji může vidět každý, nikoho by nezaujal. Musí ovšem umět ukázat i takovou skutečnost, již může spatřit každý denně, ale viděnou přitom jinak, nezvykle.“²⁹

O dokumentárním žánru pak lze hovořit v případě, že filmový materiál poskytuje určitou reprezentaci aktuálního světa, kterou můžeme považovat za jednu ze dvou esenciálních složek dokumentárního filmu (společné téma). Za druhou esenciální složku můžeme považovat sdílení určitého strukturálního kódu, kdy dokumentární film sice nějakým způsobem vychází z aktuálního světa, poukazuje na konkrétní problematiku, ale nevynáší nad ní finální rozsudek. Mluvím zde o prostoru pro diváka, který by měl mít možnost sám zpracovat získané informace. To však platí pouze v ideálním případě. Filmy některých dokumentaristů jsou totiž do značné míry ovlivněny narativní strukturou fikčních filmů,

²⁸ GODMILOW, Jill a Ann-Louise SHAPIRO. How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory* Vol. 36, No. 4. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2505576>, str. 85–86

²⁹ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4, str. 45

proto tvůrci jako Vít Klusák nebo Michael Moore obvykle kritérium „nevynášet finální rozsudek“ nesplňují. Divák sice neočekává, že by film na závěr přišel s řešením nastíněné problematiky, ale dokumentarista/dokumentaristka má právo na vyjádření svého postoje. Divák se s takovým postojem může, ale nemusí ztotožnit. Má-li si film udržet status dokumentárního filmu i v případě, že není prostor pro finální rozsudek ponechán na divákovi, považují za rozhodující, že si pro svůj výrok nebude nárokovat absolutní platnost. Dokumentární film je vždy jednou možnou interpretací určitého fenoménu a může svými záběry naznačovat některá možná řešení, jeho primárním cílem by mělo být poskytnout svým divákům určitý specifický úhel pohledu, který se vymyká každodenní zkušenosti a jakým je možné aktuální svět reflektovat. Závěr by si měl mít možnost udělat každý divák sám.

Bill Nichols přichází ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* s poměrně jednoduchou, avšak dle mého názoru výstižnou definicí dokumentárního filmu. „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“³⁰

Jakkoliv přesvědčivě a výstižně Nicholsova definice zní, částečně evokuje to, co jsem již dříve zavrhl jako nespílitelné – objektivitu. Klíčové je v tomto případě klást důraz na „specifické hledisko filmového tvůrce“. Za fikčním i za dokumentárním filmem stojí tvůrce/tvůrkyně – režisér/režisérka. Pomůžu si zde parafrází myšlenek R. Adlera, když řeknu, že zdroj inspirace je pro režiséra fiktivních filmů stejný jako u režiséra filmů dokumentárních. Oba vychází ze své zkušenosti se světem, ale zatímco jeden na základě zkušenosti s realitou vytváří svět, který neexistuje, druhý nám odkrývá již existující svět, ale odkrývá ho z úhlu, který nám byl dosud neznámý.³¹ Zmíněné „specifické hledisko“ tak představuje imaginaci filmového tvůrce, který nám umožňuje nahlížet na skutečný svět z jiného úhlu, než jak tomu běžně bývá. Nejedná se o zobrazení aktuálního světa, ale o jednu z možných interpretací aktuálního světa.

³⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 34

³¹ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4, str. 17

Obecně můžeme tedy dokumentární film definovat jako umělecké dílo, které nám prostřednictvím tvůrčí idey autora/autorky poskytuje určitou reprezentaci aktuálního světa, je obecně přijímáno mezi diváky a producenty dokumentárních filmů. Filmová reprezentace aktuálního světa poskytuje divákovi určitý hlubší vhled do konkrétní problematiky, nad kterou však nevynáší finální rozsudek, ale formou ozvláštnění umožňuje divákovi nazírat skutečnost z jiných úhlů pohledu, čímž nejen aktivuje divácké vědomí, ale zároveň ponechává prostor pro diskuzi (nejen diskuzi společenskou, ale i diskuzi v kontextu divákových vlastních myšlenek).

3 Styl jako sjednocující prvek

3.1 Filmový styl

Potom, co jsme se v předchozí kapitole pokusili od sebe odlišit a zároveň alespoň obecně představit dvě základní filmové kategorie – fikční a nefikční film, je v našem zájmu zaměřit naši pozornost na způsob, jakým fikční a dokumentární filmy pracují se svým obsahem. Už dříve jsme stručně představili termín, jenž zavádí D. Bordwell – *filmový styl* – který podle něj utváří každou chvíli našeho filmového prožitku. S tím by souhlasil i Adrian Martin, který říká, že „... na stylu záleží. Styl utváří naši zkušenost coby diváků a posluchačů naprosto zásadním způsobem. Největší současnou výzvou tedy je nenechat se lapit do starých pastí a předsudků a naopak rozšířit naše chápání filmového stylu a formy, včetně jeho vlivu na publikum.“³²

Co si ale konkrétně představit pod oním „kombinace historických omezení a záměrných voleb“ filmových režisérů a režisérek? Jako určitá historická omezení lze podle D. Bordwella a K. Thompson chápat například to, že ještě před rokem 1928 neměli filmaři/filmařky možnost využít ve svých filmech synchronizovaný zvuk. Určitá omezení ale existují i v dnešní době, jelikož současní filmaři/filmařky nemohou například využít dnes už zastaralý ortochromatický filmový materiál, který byl používán v dobách němého filmu. Nemohou ani natočit film ve 3D, způsobem, který by nevyžadoval, aby diváci museli mít na očích speciální brýle, protože takový způsob jednoduše zatím nebyl vynalezen.³³ U záměrných voleb už otázka stylu mnohem víc závisí na imaginaci a kreativitě konkrétních režisérů a režisérek. Obecně, říká Noël Carroll, je styl chápán jako způsob, jakým je něco uděláno.³⁴ Mohli bychom tedy zjednodušeně říct, že se film skládá z určitého počtu prvků, které dohromady tvoří jeden celek. Tím celkem je výsledné dílo, ale jsou to právě jeho prvky, které zásadním způsobem formují náš filmový prožitek. Jako styl pak podle N. Carrola můžeme označovat součet formálních vztahů, tedy součet

³² MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a filmový styl*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-510-8, str. 31

³³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 397

³⁴ CARROLL, Noël. *Style*. In LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-77166-5, str. 271

všech způsobů, jakými spolu jednotlivé části (prvky) filmu vzájemně souvisí a jakými se na základě jejich vzájemného propojování shromažďují do sítě dalších vztahů.³⁵

Otázkou však zůstává, jaký je reálný vliv stylu na publikum, respektive jakým způsobem styl utváří náš filmový prožitek? Implicitní odpověď na naši otázku lze najít u Radomíra D. Kokeše, kterého si zde dovolím parafrázovat. R. D. Kokeš na příkladu práce s kamerou demonstruje, jakým způsobem režisér nebo režisérka vědomě zapojují diváka do děje pomocí stylu. Je to právě určitý styl (Kokeš popisuje důmyslnou práci s kamerou – rámování, detail, dlouhý záběr atd. – ojedinelost jejich použití v praxi), jehož prostřednictvím nás režisér/režisérka seznamuje s jednotlivými událostmi filmu a na jehož základě můžeme jakožto diváci sami hledat interpretační klíče, které nejsou explicitně vyjádřeny ve filmových dialozích.³⁶

Problém se stylem, kterému bych se chtěl dále věnovat, nastává ve chvíli, kdy D. Bordwell přichází s tím, že filmovým stylem se bude zabývat pouze u fikčních filmů. Argumentuje tím, že možnosti psaní historie stylu dokumentárního filmu byly v tradici, kterou zvažuje, prozkoumány jen velmi málo. Zároveň se podle něj historie stylu dokumentárního filmu může značně odlišovat od historie stylu fikčního filmu a jak sám skromně přiznává, jemu samotnému chybí odborné znalosti, aby ji mohl sledovat.³⁷ Co to ale znamená pro dokumentární film, který byl neprávem odvržen na “vedlejší kolej?” D. Bordwell se v náznaku zmiňuje o stylistické tradici dokumentárního filmu tak, že ji vymezí vůči fikčnímu filmu, aniž by ji jakkoliv přiblížil nebo popsal. Dokumentární film podle Bordwella tedy sice disponuje určitým stylem, jeho stylistická tradice je však prozkoumána méně než ta fikční.

Za přinejmenším problematické můžeme považovat Bordwellovo striktní rozdělení mezi fikčním a dokumentárním filmem, respektive mezi stylistickými prostředky, které považuje za součást jedné či druhé filmové kategorie. Pravděpodobně každý filmový divák, má-li alespoň nějakou zkušenost s dokumentárními a fikčními filmy, je schopen dát dohromady určité stylistické prostředky, se kterými obvykle pracují fikční filmy (např. kostýmy, inscenace) nebo filmy dokumentární (např. voice-over, interview).

³⁵ CARROLL, Noël. *Style*. In LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-77166-5, str. 273

³⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 29-31

³⁷ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. United States of America: Harvard University Press, 1997. ISBN 0-674-63428-4, str. 11

Tyto prostředky však nelze redukovat pouze na součást jedné či druhé zmíněné kategorie. Stejně jako nemůžeme tlustou dělicí čarou oddělit fikční a nefikční film, není možné nahlížet na v nich použité stylistické prostředky jako na něco, co je nebo by mělo být diametrálně odlišné. V tomto případě je důležité mít na paměti, že obě filmové kategorie vychází ze stejného kinematografického základu. Již od samého počátku experimentují tvůrci/tvůrkyně s možnostmi filmového média a různě přitom propojují možnosti obou filmových typů. Proto, jak se alespoň zdá, je možné takhle radikální rozlišení aplikovat pouze na jednotlivé příklady, nikoli však na filmové kategorie nebo žánry.

Dalším důkazem splývání hranic mezi fikčním a nefikčním filmem může být existence tzv. mockumentů (mock-documentary). Craig Hight přichází s charakteristikou mockumentu, ze které bych rád zdůraznil, že mockument je filmové dílo produkované producenty fikčních filmů ovlivněných parodickou a satirickou tradicí (mockumenty však nelze redukovat pouze na parodie či satiry). Styl, který si mockumenty přivlastňují, vychází především z tradice dokumentárních filmů, nemění roli však hrají i ostatní faktická (nefikční) média. Částečně vychází i ze skutečnosti (nefikce) samotné a zároveň i z fakticko-fiktivních hybridních forem.³⁸ Přestože se mockument formálně tváří jako dokumentární film, obvykle divákům v průběhu filmu poskytuje různé indicie, na jejichž základě je možné dešifrovat, že se ve skutečnosti jedná o fikční film. Nezpochybnitelné zařazení mockumentu do kategorie fikce mu však nutně neubírá společensko-kritických kvalit, kterými se dokumentárnímu filmu přibližuje. Aplikování humoru a ironie na situace reálně existující v aktuálním světě nemusí budit dojem pouhé parodie, ale může odkrýt celou řadu otázek a problematizovat tak nejen sociopolitické dění, ale i samotnou podstatu dokumentárního filmu. Jako příklad může posloužit film Simona Amstella *Carnage: Swallowing the Past* (2017), který nás od začátku nenechává na pochybách, že se pohybujeme ve vykonstruovaném fikčním světě (úvodní scéna se odehrává v roce 2067 – interpretační klíč). Zároveň ale Simon Amstell vyváženým propojením sarkasticko-ironických komentářů a drsných archivních záběrů dokazuje filmovým divákům, že ačkoli je jedním z primárních cílů mockumentu diváka pobavit, nemusí nutně zastávat jen status komedie. Může vyvolat i řadu nepříjemných otázek a zaujmout sociálně-kritický postoj.

³⁸ HIGHT, Craig. Experiments in Parody and Satire: Short-Form Mockumentary Series. In MILLER, Cynthia J. *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*. United Kingdom: The Scarecrow Press, INC., 2012. ISBN 978-0-8108-8518-9, str. 73–74

Budu-li i nadále tematizovat filmový styl, měli bychom o něm uvažovat jako o něčem, co náleží filmu obecně. Je totiž zřejmé, že se už od samého počátku tvůrci a tvůrkyně fikčních a nefikčních filmů navzájem ovlivňují. Můžeme si například jen domýšlet, jak by vypadal film ve 21. století, kdyby kdysi sovětská montážní škola nezačala experimentovat se stříhem. Bill Nichols mimo jiné upozorňuje na to, že až do druhé poloviny dvacátých let 20. století nebyl a ani nemohl být dokument považován za odlišnou filmovou tvorbu. Ačkoli někteří filmoví historikové přiřazují původ vzniku dokumentárního filmu dřívějším dobám – například událostem zachycovaným bratry Lumiérovými, slovo dokument nebylo do druhé poloviny dvacátých let 20. století označením žádného konkrétního typu filmu.³⁹

Tím, že budu mluvit o filmovém stylu jak ve fikčním, tak v dokumentárním filmu, se otevírá možnost komparace. Můžeme sledovat, jak jsou stejné prostředky použity odlišným způsobem, nebo ukázat, jaký dopad může mít stejné stylistické rozhodnutí, udělané v kontextu fikčním a v kontextu dokumentárním. Takový přístup nám rovněž dovoluje sledovat, jak se tyto dva odlišné filmové druhy navzájem historicky ovlivňovaly. Stylistické prostředky fikčního filmu by jednoduše nevypadaly tak, jak dnes vypadají, kdyby v rámci dějin nebyly konfrontovány se stylistickými prostředky filmu dokumentárního, což samozřejmě platí i obráceně.

3.2 Dokumentární styl

Způsob, jakým dokumentární filmy reprezentují aktuální svět, je specifický v mnoha ohledech. Tím nejzásadnějším z nich je, že jej zprostředkovávají z určitého úhlu pohledu. Patricia Aufderheide poukazuje na to, že v dokumentárním žánru vždy existovala určitá tenze mezi jeho dvěma základními prvky – reprezentací a realitou. Aufderheide přisuzuje vznik tohoto napětí tomu, že dokumentární tvůrci/tvůrkyně prohlašují svá díla za pravdivou reprezentaci skutečnosti, ačkoli stejně jako všichni ostatní filmaři/filmařky různě překrucují skutečnosti a manipulují s realitou.⁴⁰ Tenzi, o které mluví P. Aufderheide, můžeme dobře vidět například v oceňovaném snímku Michaela Moora *Roger a já* (*Roger and Me*, 1989). M. Moore ve svém snímku záměrně mění časovou

³⁹ NICHOLS, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. USA: University of California Press, 2016. ISBN 9780520290402, str. 9–10

⁴⁰ AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-518270-5, str. 9–10

posloupnost událostí tak, že divák nabývá dojmu, že se situace udály v takovém pořadí, v jakém jsou mu postupně představovány, přestože tomu ve skutečnosti tak nebylo.

M. Moore je dobrým příkladem, na kterém lze tenzi ilustrovat. Abychom však pochopili, proč zmíněná tenze vzniká, musíme se zaměřit na způsoby, jakými dokumentární film realitu reprezentuje. Bill Nichols ve své knize *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* hovoří o čtyřech základních reprezentačních modech plnících určitou formu dominantních organizačních vzorců dokumentárního filmu – *výkladový modus*, *observační modus*, *interaktivní modus* a *reflexivní modus*.⁴¹ O necelých dvacet let později Nichols v knize *Úvod do dokumentárního filmu* vymezuje hlavních dokumentárních modů šest – *poetický modus*, *výkladový modus*, *observační modus*, *participační modus*, *reflexivní modus* a *performativní modus*.⁴² Přestože se počet modů rozšířil, princip zůstává stejný. Dalo by se říct, že objevení nových modů je v podstatě potvrzením principu, na jakém tyto mody fungují. B. Nichols totiž charakterizuje mody jako něco, co je podobné filmovým žánrům, ale místo toho, aby koexistovaly jako typy imaginárních světů (fikční film), například science fiction, western atd., reprezentují mody rozdílné pojetí historické reprezentace. Ačkoli mohou mody koexistovat synchronně (mohou se vzájemně i prolínat), vznik nového modu je vždy výsledkem výzvy nebo zpochybnění modu předchozího. Nový modus může svou formou poukazovat na limity předchozí formy nebo může sloužit zcela k novému účelu.⁴³ Mohlo by se zdát, že reprezentační mody jsou pouze určitým způsobem, jak rozlišovat mezi jednotlivými dokumentárními filmy a nijak nesouvisí s dokumentárním stylem. Pokusím se zde ale ukázat, že zmínka o reprezentačních modech dokumentárního filmu byla nezbytným kontextem k pochopení dokumentárního stylu.

Vrátíme-li se k tomu, že styl je výsledkem historických omezení a záměrných voleb tvůrce/tvůrkyně, zjistíme, že na podobném základu funguje i princip reprezentačních modů u dokumentárního filmu. Ukážu to na konkrétním příkladu od slavného filmového tvůrce Roberta J. Flahertyho, *Nanuk, člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922). R. J. Flaherty v roce 1922 neměl při své tvorbě k dispozici synchronizovaný zvuk,

⁴¹ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. USA: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-34060-8, str. 32

⁴² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 50–51

⁴³ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. USA: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-34060-8, str. 23

filmové médium neumožňovalo točit na barevný film atd. Zmíněné faktory můžeme bezpochyby označit za historická omezení. Naopak za záměrnou volbu tvůrce lze považovat natáčení přímo v terénu nebo titulky přecházející a vysvětlující jednotlivé části děje. Jelikož titulky Flahertyho filmu přímo oslovují diváka a tvoří tak argumentační základnu historického světa, který je nám představován, lze podle Nicholsových kritérií zařadit film do výkladového modu.⁴⁴ Relativně krátce potom, co byl *Nanuk, člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922) dokončen, byly možnosti filmového média obohaceny o možnost synchronizovaného zvuku. Můžeme si tak povšimnout určité stylistické transformace v rámci jednoho modu, protože od této chvíle bylo možné přímo oslovit diváka, aniž by jednotlivým výjevům musely předcházet titulky. Takové titulky do značné míry nahradil jiný stylistický prvek – „hlas shůry“ (voice-over), který se stal neodmyslitelnou součástí dokumentární praxe. Slyšet ho můžeme například ve filmu Wenera Herzoga *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997), kdy k nám mluví sám režisér Werner Herzog. „Hlas shůry“ je v některých případech nahrazován hlasem konkrétní autority mluvící přímo do kamery, jako v případě filmu Jona Claye *Prolomit hranice: Naše planeta je věda* (*Breaking Boundaries: The Science of Our Planet*, 2021), kdy film komunikuje s diváky skrze vypravěče Davida Attenborougha a Johana Rockströma. V obou případech jde o typ komentáře, který vždy přímo oslovuje diváka a upevňuje tak argumentační strukturu výsledného sdělení.

Pro doplnění představy o tom, jakým způsobem se v rámci modů mění stylistické prvky dokumentárních filmů, musíme ještě uvést několik příkladů z modů nastupujících po výkladovém modu. Přímou následnost lze podle Nicholse spatřovat u observačního modu, který by se dal chápat jako určitý způsob reakce na modus výkladový. Zatímco u výkladového modu měla hlavní slovo určitá autorita, ať už byla schována za titulky, voice-over nebo byla přímo přítomna na filmovém plátně. Základní premisou observačního modu je co nejvíce eliminovat zásahy filmaře a klást důraz na žitou zkušenost.⁴⁵ Kořeny observačního modu můžeme nalézt u dříve zmiňovaného Dzigy Vertova a z něj vycházejících tvůrčích tendencí jakými jsou francouzské cinema verité nebo americké direct cinema. Přestože obě uskupení vychází z původního Vertovova kino-pravda a jsou mnohdy až synonymně zaměňována, můžeme mezi tvůrci/tvůrkyněmi z řad filmařů/filmařek zastávajících hodnoty cinema verité a direct cinema najít určité

⁴⁴ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. USA: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-34060-8, str. 34

⁴⁵ Tamtéž, str. 38

rozdíly. Společná je samozřejmě snaha zachytit co nejautentičtější záběry aktuálního světa, což dokonale koresponduje s využitím sociálních herců (neprofesionální herci). Právě u práce se sociálními herci se dostáváme do situace, ve které musíme rozlišovat mezi rozlišnými přístupy. Podle Nicholsových slov se observační modus ve své nejčistější formě úplně vyhýbal voice-overu (komentáři), mezititulkům, hudbě mimo pozorovanou scénu, rekonstrukcím i rozhovorům.⁴⁶

Máme-li alespoň nějakou zkušenost s filmy tvůrců/tvůrkyň aplikujících ve své tvorbě přístup cinema verité nebo direct cinema, víme, že v některých případech sice opravdu pracují s dlouhými kontinuálními záběry a do žádné interakce s natáčenými subjekty nevstupují, v jiných případech ale naopak tvůrce/tvůrkyně do interakce vstupuje, ať už formou komentáře nebo přímou interakcí se subjektem, například formou interview. Jednu část tedy tvoří skupina filmů, kterou bychom na základě stylistických prvků mohli řadit do observačního modu, druhou část už bychom z důvodu volby jiných stylistických prostředků museli zařadit do modu interaktivního. Na zmíněných přístupech můžeme vidět, jak se stylistické prostředky jednoho modu určitým způsobem tříbí, obměňují, případně etablují v modu nadcházejícím, který nejenže částečně splývá s modem předchozím, oba společně koexistují coby stylistické vzory pro budoucí filmaře a filmařky.

Patricie Aufderheide říká, že ačkoli cinema verité už nelze vnímat jako revoluční, protože tento přístup už ztratil svoji novost a dnes v podstatě plní jen funkci výchozího jazyka pro dokumenty ze zákulisí (behind-the-scenes, the-making-of) a hudební záznamy koncertů, neztratil svoji schopnost přesvědčit diváky, že sledují něco nezpochybnitelně přítomného – skutečnost. Proto bývá také často využíván při politických kampaních, kterým dodává na přesvědčivosti.⁴⁷ Výrok, se kterým přišla P. Aufderheide, je jen demonstrací toho, jak silnou stopu za sebou může zanechat dokumentární princip vycházející z určitého historického omezení a záměrných voleb svých tvůrců a tvůrkyň. Cinema verité se stalo nejen stylisticky neodmyslitelnou součástí dokumentární tradice, ale zároveň za sebou zanechalo spoustu otázek v rámci etiky, důvěryhodnosti

⁴⁶ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. USA: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-34060-8, str. 38

⁴⁷ AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-518270-5, str. 55

a autenticity, které se staly hnacím motorem pro vznik nových modů využívajících nové stylistické prvky.

Aby nemohlo dojít k záměně, považuji za relevantní v neposlední řadě krátce představit pojem „hlas“ dokumentárního filmu, se kterým přichází Bill Nichols, a který nelze chápat jako dokumentární synonymum filmového stylu. Nichols chápe styl jako něco, co zprostředkovává význam ze sociálního hlediska – jak film organizuje materiál, který předkládá a jak působí na své diváky. „Hlas“ oproti tomu chápe jako něco, co není omezeno na žádný kód nebo funkci, jako je tomu v případě dialogu nebo komentáře a přirovnává ho k nehmotnému moarovému vzoru, který je formován jedinečnou interakcí všech filmových kódů, a který se vztahuje na všechny mody dokumentárního filmu.⁴⁸ Odbočkou od stylu k hlasu se vracíme zpět na začátek k již nastíněné myšlence o tenzi mezi reprezentací a realitou v dokumentárních filmech. Reprezentační mody můžeme zjednodušeně charakterizovat jako organizační systém sjednocující určitá vývojová stadia dokumentárního filmu na základě stylistických prvků, které jsou v daných filmových dílech dominantní. Právě „hlas“ je ale to, čím se podle Nicholse dokumentární filmy odlišují. „Dokumenty svět *reprezentují* a jejich hlas nás uvědomuje o tom, že k nám někdo ze svého vlastního pohledu hovoří o světě, který společně sdílíme. Hlas dokumentu může šířit tvrzení, předkládat perspektivy a vyvolávat pocity.“⁴⁹ Spíš než o tenzi by tak bylo vhodnější o vztahu reprezentace a reality přemýšlet jako o určitém charakteristickém rysu, který dělá dokument dokumentem. Zatímco styl je něco, co mají dokumentární filmy s fikčními filmy společné, je to právě jejich „hlas“, kterým se od nich odlišují.

3.3 Fikční styl

Na rozdíl od stylu dokumentárního filmu, kde stylistické prvky plní spíš funkci prostředků, jejichž využitím se tvůrci/tvůrkyně snaží co možná nejlépe (s největší mírou autenticity) zprostředkovat určitý úhel pohledu, kterým je možné nahlížet aktuální svět, styl ve fikčním filmu plní odlišnou roli. I nadále budeme vycházet z Bordwelova tvrzení, že filmový styl je hlavní zprostředkovatel filmového prožitku vznikající kombinací historických omezení a záměrných voleb filmových tvůrců/tvůrkyně. Radomír D. Kokeš,

⁴⁸ NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly* Vol. 36, No. 3 [online]. 1983 [cit. 2021-06-25]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3697347>, str. 18

⁴⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 85

který myšlenkově vychází z Davida Bordwella a Kristin Thompson, poukazuje na totéž, když říká, že styl (fikčního filmu) je vždy otázkou umělecké volby. Zároveň ale dodává, že cílem stylu nemusí být vždy dosažení věrohodnosti, realističnosti nebo autentičnosti, naopak může svoji nereálnost nebo neautentičnost využít jako jistou formu provokace.⁵⁰

Pro komplexnější uchopení stylu u fikčního filmu považuji za nezbytné si nejprve představit jeho základní složky. Stejně jako R. D. Kokeš budu vycházet z Bordwella a Thompson, z jejich již ustáleného rozčlenění stylu na čtyři základní složky – mizanscénu, práci s kamerou, střih a zvuk.⁵¹ Z hlediska funkčnosti se budu tohoto ustáleného modelu držet.⁵² Každá z těchto základních složek disponuje řadou různých stylistických prostředků, které mají filmaři/filmařky potenciálně k dispozici. Zabývat se výčtem všech stylistických možností filmového média není v kontextu práce žádoucí, ale chceme-li pochopit, jak styl fikčního filmu funguje, bude nutné si základní složky alespoň obecně představit a případně demonstrovat jejich fungování.

Mizanscéna je termín, který zaštiťuje nejen vše, co se objevuje v záběru kamery – prostředí, figury (herci), kostýmy a masky nebo osvětlování, ale také inscenaci – výkony a pohyb herců nebo jejich motivaci. Záměrných voleb, které může filmař/filmařka učinit, je nepřehledné množství. Může například zvolit prostředí, které reálně existuje nebo může naopak zvolit takové, které je kompletně smyšlené a stejně tak herci mohou reprezentovat historické osobnosti nebo mohou být postavami zcela fikčními atd. Práce s kamerou je přímo propojena s mizanscénou. Nejde totiž pouze o to, co je před kamerou, jde především o způsob, jakým je to zaznamenáno. Jak říká D. Bordwell a K. Thompson: „V otázkách onoho „jak“ se pak může filmař rozhodovat pro konkrétní volby ve třech oblastech: 1. fotografické aspekty záběru, 2. rámování záběru a 3. délka záběru.“⁵³ Střih je ve své podstatě spojovacím mostem mezi jednotlivými natočenými záběry. Přestože k současné filmové praxi střih neodmyslitelně patří, může být

⁵⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 26

⁵¹ Tamtéž, str. 28

⁵² Nejedná se však o konsenzuálně sdílené tvrzení. Například Adrian Martin rozčlenění stylu na čtyři základní složky problematizuje, protože Bordwell a Thompson podle něj uměle oddělují mizanscénu od práce s kamerou, respektive přichází s tím, že mizanscéna je inscenována pro kameru, ale nezahrnuje práci s kamerou (vyjma statického pojetí obrazové kompozice). Podle A. Martina je už vše navrženo, inscenováno, osvětleno a kostýmováno s myšlenkou určité konkrétní perspektivy, takže samotná příprava scény dopředu počítá s prací kamery, kterou tím pádem z pojetí mizanscény není možné vynechat. (MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a filmový styl*. V Praze: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-510-8, str. 46)

⁵³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 223

filmařem/filmařkou úplně ignorován, podobně jako tomu bylo zejména v raných fázích filmu. Především experimentální tvůrci/tvůrkyně využívají jeden dlouhý kontinuální záběr i při současném filmování. Poslední ze základních složek je zvuk. D. Bordwell a K. Thompson poukazují na to, že jelikož zvuková stopa vzniká odděleně od té obrazové, může s ní být v rámci filmu manipulováno nezávisle na obrazech, což dělá ze zvuku flexibilní a rozmanitý filmový postup stejně hodnotný jako ostatní filmové postupy. Na nárůst vlivu, jaký lze zvuku přisuzovat, poukazuje fakt, že dnes stále více zvukových stop filmů začíná dialogem nebo jinými zvuky ještě předtím, než se objeví první obrazy.⁵⁴

Máme tedy už nějaké základní povědomí o základních složkách stylu a víme, že je zprostředkovatelem našeho filmového prožitku. Ale na jakém principu styl v případě fikčního filmu funguje? Každá ze zmíněných složek má určitý rozsah technických možností, kterými disponuje, a ze kterých může filmař/filmařka volit. Filmař/filmařka vždy vybírá jen některé z technických možností, což je částečně ovlivněno již dříve nastíněnými historickými možnostmi, ale zároveň i snahou vytvořit konzistentní dílo. Čistě z teoretického hlediska by nejspíš bylo možné vytvořit film, který by po vyloučení antagonistických prvků obsahoval všechny dobově dostupné technické možnosti, ale z praktického hlediska by nejspíš vzniklo dílo úplně nesledovatelné. Proto filmaři/filmařky obvykle volí jen některé z dostupných postupů, kterých se v průběhu filmu drží. Podle N. Carrolla zahrnuje styl způsoby, pomocí kterých film realizuje svůj účel – filmová struktura následuje funkci.⁵⁵ Výsledný účel díla je samozřejmě v režii filmového tvůrce/tvůrkyně, který/která vybírá takové technické postupy, jež nejlépe poslouží výslednému splnění daného cíle. Stylistické volby režiséra/režisérky hororových snímků se budou nepochybně ve většině ohledech diametrálně odlišovat od voleb tvůrců/tvůrkyň snímků komediálních. Chce-li například filmař/filmařka docílit co nejpřesvědčivější hororové atmosféry, bude tomu muset přizpůsobit nejen výkony herců, kostýmy, volbu prostředí, osvětlení a vůbec všechny prostředky, kterými disponuje mizanscéna, ale také práci s kamerou, střih a v neposlední řadě také práci se zvukem, která má zásadní vliv na formování atmosféry. O tom, jak zásadní jsou stylistické volby filmařů/filmařek k dosažení kýženého výsledku, se můžeme přesvědčit ve filmech, které k tomu, aby dosáhly přesně opačného výsledku

⁵⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, str. 347

⁵⁵ CARROLL, Noël. *Style*. In LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-77166-5, str. 275

než jejich původní předloha, záměrně volí buď úplně jiné stylistické prostředky, nebo ty původní posouvají do extrému. Filmové parodie podobného typu jako *Scary Movie: Děsnej biják (Scary Movie, 2000)* režiséra Keenena Ivory Wayanse svým parazitováním na původních (nejen) hororových předlohách nezáměrně poukazují na to, jak je pro výsledný filmový prožitek rozhodující volba vhodných stylistických prostředků.

Doposud jsme představovali styl jako něco, co filmař/filmařka využívá k dosažení kýženého účelu, za který lze označit výsledný filmový prožitek diváka. Filmaři/filmařky ale také prostřednictvím stylistických prostředků, respektive propojením stylistických prvků a syžetu, představují určitou fiktivní realitu – fikční svět. R. D. Kokeš definuje fikční svět jako „... časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“⁵⁶ Na rozdíl od dokumentárního stylu, kterému slouží stylistické prostředky především jako způsob, jakým lze s co největší mírou autenticity zprostředkovat určitý úhel pohledu na aktuální svět, spočívá volba určitých stylistických prostředků u fikčního stylu obvykle v tom, že dokreslují atmosféru fikčního světa, který zároveň se syžetem spoluutváří. Co možná není na první pohled zřejmé, je určitá dominance stylistických prvků nad narativní složkou filmu. Hodně zjednodušeně řečeno, nevhodná volba stylistických prostředků může i z dobře napsaného scénáře jeho zfilmováním udělat nesledovatelný brak. Naopak jsme ale schopni z pozice diváků filmu odpustit i nicneříkající dějovou linku s nulovou zápletkou a nechat se pouze unášet tím, jak je film zpracován, aniž by jakkoliv utrpěl náš výsledný estetický prožitek.

3.4 Společná tradice

Závěrem této kapitoly bych se rád jen krátce vrátil k tomu, co jsme nastínili v její první části. Ačkoli jsme si teď ukázali, že lze o pojetí stylu přemýšlet odlišně v případě dokumentárního a fikčního filmu, oba vychází z jedné stylistické tradice a ani jednu z kategorií z ní nelze vyloučit, aniž by to poznamenalo tu druhou. Jak fikční, tak dokumentární film se stylem sice pracují každý trochu jiným způsobem, nicméně ty samé stylistické prostředky lze využít jak pro účely fikční, tak pro účely dokumentární tvorby. Je tudíž zřejmé, že se liší pouze motiv použití stylistických

⁵⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 41

prostředků, nikoliv samotné prostředky. Nelze tak mluvit o historii fikčního nebo dokumentárního stylu jako o dvou odlišných tradicích, protože historie stylu je tradicí společnou pro oba filmové druhy.

Bill Nichols dokonce říká, že až překvapivé množství dokumentárních filmů vypráví příběhy minimálně podobným způsobem jako fikční filmy.⁵⁷ B. Nichols také upozorňuje na to, že více méně autentické filmové rekonstrukce, tedy hrané scény, byly pro dokument běžné a do příchodu cinema verité nebyly v dokumentární praxi vůbec problematizovány.⁵⁸ Jedním z příkladů je již zmíněný *Nanuk, člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922). Film se sice snaží reprezentovat skutečný život Inuitů, ovšem ne ten současný. Režisér R. J. Flaherty ve skutečnosti vyzval vybrané místní sociální herce, aby mu pomohli rekonstruovat způsob života svých předků. Časté je zároveň využití technických prostředků, které obvykle přisuzujeme dokumentárnímu filmu, ve fikčním filmu. Známým příkladem je film režisérů Daniela Myricka a Eduarda Sáncheze *Záhada Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1999), kdy samotná volba filmového média – ruční kamera –, přímá interakce herců na kameru nebo dialogy vedené mimo obraz, dodávají filmu na autentičnosti. Možná méně známým nebo minimálně méně zřejmým příkladem může být postup slavného režiséra Alfreda Hitchcocka, který při natáčení oceňovaného snímku *Ptáci* (*The Birds*, 1963) nechal na herečku Tippi Hedren místo původních mechanických rekvizit útočit skutečné ptáky, čímž sice herečce způsobil mnohačetná zranění, ale nepochybně tím dostáhl kýžené realističnosti. Tím samozřejmě nechci naznačovat, že by dokumentární tvůrci/tvůrkyně subjekty svého pozorování mučili, chtěl jsem pouze poukázat na výběr stylistické praxe, která se velmi blíží nezaujatému oku filmové kamery, tolik vyzdvižovanému ve filmovém přístupu hnutí cinema verité.

Z ukázek je více než zřejmé, že filmový styl nelze striktně rozdělit na styl dokumentární a styl fikční. Historie stylu je společná pro oba filmové druhy. Přesto může být užitečné zkoumat, k jakým účelům jsou stylistické prostředky v rozdílných filmových druzích využívány, protože stejný prvek může vést v jednom nebo druhém případě k úplně odlišnému závěru. Právě to bude ústředním tématem další části práce, kde bude možné na konkrétních ukázkách filmových děl režisérky Agnès Vardy a režiséra Wenera

⁵⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 32

⁵⁸ NICHOLS, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. USA: University of California Press, 2016. ISBN 9780520290402, str. 34

Herzoga analyzovat, komparovat a případně vyzdvihnout určité charakteristické znaky propojující jejich fikční a dokumentární filmovou tvorbu.

4 Agnès Varda

4.1 Aplikované autorství

Agnès Varda (* 30. 5. 1928 – † 29. 3. 2019), filmová režisérka a dokumentaristka, někdy přezdívaná jako „matka francouzské Nové vlny“, byla přední a zároveň jedinou ženskou představitelkou tohoto hnutí. Byla velkou osobností nejen francouzského filmu a je držitelkou řady prestižních filmových ocenění. Skrze své filmy, ale i mimo ně, se zasazovala o rovnoprávnost žen a obohacovala tak filmové prostředí nejen o feministická témata, ale nebála se ani otevírat některé ze zásadních sociálních otázek. Svým autorským rukopisem se nezaměnitelně zapsala do dějin filmu. Její působnost jak na poli dokumentárního, tak na poli fikčního filmu, spolu s přirozeným sklonem k boření zažitých tradic, ji činí ideální adeptkou na zkoumání pojmu autorství. Chceme-li se však věnovat pojmu autorství v jejím díle, respektive jak se autorství projevuje a jak rezonuje v její filmové tvorbě, bude nejdříve nutné říct si něco k autorství obecně. S pojmem autorství je to totiž ve filmové praxi o něco komplikovanější než například v literatuře, protože výsledné filmové dílo mívá ve valné většině případů více než jednoho tvůrce/tvůrkyni, tedy člověka, který nějakým způsobem přispívá ke vzniku díla. Přesto, uvažujeme-li o filmu, ať už fikčním nebo dokumentárním, obvykle o něm hovoříme jako o díle konkrétního režiséra či režisérky, který/která je pod dílem podepsán/podepsána. Na základě divácké zkušenosti jsme v jednotlivých dílech schopni rozklíčovat určité společné stylistické prvky, díky nimž pak můžeme hovořit o charakteristickém stylu filmového tvůrce/tvůrkyně – autorském stylu, a rozpoznat tak autorův/autorčin tvůrčí rukopis.

Styl jako sjednocující prvek není z hlediska teoretické praxe žádnou novinkou. Michel Foucault poukazuje na to, že pojetí autora jako jednoty stylu je jedním z kritérií, kterými už křesťanští myslitelé potvrzovali nebo naopak vyvraceli autenticitu textů.⁵⁹ I kdyby nám ale jednota stylu, podobně jako kdysi křesťanským teoretikům, pomohla spolehlivě určit autora/autorku, neřeší to náš problém. Jelikož se na filmu podílí větší množství lidí, byli bychom tak schopni na základně stylistických prvků určit maximálně charakteristické znaky režie, kamery, scénáře, střihu atd. To by nám sice mohlo pomoci

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *Diskurs; Autor; Genealogie: tři studie*. Praha: Svoboda, 1994. ISBN 80-205-0406-0, str. 53

určit jednotlivé účastníky tvůrčího procesu, nikoliv však nalézt skutečného autora/autorku. Docházíme k tomu, že film je specifické umělecké médium a nelze na něj tudíž aplikovat stejná kritéria jako na jiné umělecké druhy. S podobným tvrzením přichází i Paisley Livingston, když říká, že současní teoretici mají tendenci upřednostňovat myšlenku, že tradiční pojetí pojmu autorství není na film aplikovatelné, buď z důvodu, že je jednoduše chybné nebo právě proto, že autorství ve filmu se zásadně liší od autorství jiných uměleckých druhů. Podle Livingstona panuje obecná shoda na tom, že práci jednotlivého filmaře lze nejlépe chápat jako součást většího sociálního procesu, systému nebo struktury, ať už diskurzivní, institucionální, národní nebo mezinárodní.⁶⁰ Jak ale pracovat s takovým zjištěním? Znamená to, že neexistuje osoba, jíž by bylo možné připsat autorství? Je tedy film dílem kolektivním? Pokud ano, lze zásluhy jednotlivých tvůrců/tvůrkyň pojímat jako rovnocenné?

Film je obvykle opravdu dílem kolektivním, kdybychom se však spokojili s tím, že není možné připsat autorství pouze jedné osobě a zásluhy za vznik filmu náleží stejnou měrou všem zúčastněným, uvažovali bychom o filmu jako o řemeslné výrobě. Film by tak byl nejen zbaven statusu umění, protože umělecké dílo musí nutně vznikat na základě intence svého autora/autorky, byla by mu do určité míry také odebrána jeho vyjadřovací schopnost – tvůrčí způsob, jakým představuje aktuální nebo fikční svět. V dějinách filmu můžeme nalézt celou řadu příkladů, kdy se filmové zpracování snaží co možná nejpřesněji držet své literární předlohy. V některých případech se autor/autorka literární předlohy dokonce přímo účastní vzniku filmového díla, a přestože se jedná o změnu sdělovacího média, nemá filmový režisér/režisérka příliš prostoru pro uplatnění vlastního tvůrčího potenciálu. Na druhou stranu nemůžeme opominout filmová díla, která jsou z tvůrčího hlediska inovativní, ať už ve způsobech svého zpracování, výběru témat nebo v proklamovaných postojích. Díla, za kterými lze vidět tvůrčí osobnost autora/autorky – umělce/umělkyně. P. Livingston mluví o tom, že identifikovat někoho jako autora/autorku určité výpovědi můžeme i přesto, že není nutně autorem/autorkou všech významů, které jsou v jeho/její výpovědi manifestovány.⁶¹ Zároveň je podle Livingstona nezbytné, aby autor/autorka, má-li být za autora/autorku považován/považována, měl/měla minimálně schematickou představu o postojích,

⁶⁰ LIVINGSTON, Paisley. Cinematic Authorship. In ALLEN Richard a Murray SMITH. *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-815921-8, str. 132

⁶¹ Tamtéž, str. 137

kteře chce vyjádřit a o procesech, pomocí nichž mají být vyjádřeny.⁶² Vztáhneme-li jeho slova na filmovou tvorbu dostaneme se do bodu, kdy je možné za autora/autorku filmu označit osobu, jež není nutně tvůrcem/tvůrkyní všech filmových složek, jsou-li tyto složky prostředkem k dosažení původně zamýšleného záměru. Z filmového hlediska tak můžeme autorství přisoudit režisérovi/režisérce, který/která má alespoň schematickou představu o tom (představa se může do jisté míry měnit nebo přizpůsobovat okolnostem), čeho má film dosáhnout a jaké technické prostředky jsou k tomu zapotřebí.

Jen velmi krátce předtím, než Agnès Varda debutovala se svým filmem *La Pointe Courte* (1955), přišel ve svém článku *La Politique des auteurs* (*Politika autorů*) francouzský režisér a kritik François Truffaut s pojmem *auteur*. Teoretické kořeny auteurské teorie lze nalézt u Alexandrea Astruca, který do filmové praxe zavádí termín *caméra-stylo* (kamera-pero). Tímto metaforickým termínem Astruc zaštiťuje nejen nový věk filmové éry, čímž jako by předjímal příchod francouzské Nové vlny, ale také nový způsob filmové řeči. Filmový jazyk, o kterém Astruc mluví, je určitou formou umožňující umělcům/umělkyním vyjádřit i sebeabstraktnější myšlenky nebo pojednat o tématech stylem podobným eseji či románu.⁶³ Podle Astruca je úkolem filmového tvůrce/tvůrkyně používat kameru stejným způsobem jako spisovatel/spisovatelka používá své pero – jako by režírování už nebylo jen určitým prostředkem prezentace scény pro filmové plátno, ale skutečným aktem tvůrčího psaní.⁶⁴ *Auteur* je typ filmaře/filmařky, který/která na rozdíl od komerčních režisérů/režisérek dominuje tvůrčí stránce filmového procesu.⁶⁵ Právě tvůrčí převaha filmaře/filmařky (vycházející z Astrucova *caméra-stylo*) nad ostatními složkami tvůrčího procesu je pro autora signifikantní. Ačkoli Donald E. Staples podotýká, že původně byl Truffautův text cílen proti scénáristické tradici francouzského komerčního filmu a nebylo jeho primárním záměrem vytvořit určitý rámec kritiky nebo přimět režiséry/režisérky, aby se staly autory,⁶⁶ dalo by se říct, že byl-li Truffautův text skutečně původně zamýšlen jako “pouhá“ kritika scénáristické tradice, jeho budoucí význam do značné míry předčil svůj původní záměr.

⁶² LIVINGSTON, Paisley. Cinematic Authorship. In ALLEN Richard a Murray SMITH. *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-815921-8, str. 141

⁶³ ASTRUC, Alexandre. The Birth of a New Avant Garde: La Caméra-Stylo. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1, str. 604

⁶⁴ Tamtéž, str. 606

⁶⁵ STAPLES, Donald E. The Auteur Theory Reexamined. *Cinema Journal*, 1966–1967, vol. 6. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1225411, str. 2

⁶⁶ Tamtéž, str. 1–2

Stal se totiž základním kamenem tzv. auteurské teorie, což je pojem, který silně rezonoval mezi filmovými kritiky a teoretiky druhé poloviny 20. století a do jisté míry ve filmových teoriích rezonuje dodnes. Jakkoliv paradoxní se nám takové pojetí filmového tvůrce/tvůrkyně může jevit, ať už na základě procesu, který přisuzuje režisérovi/režisérce (auteurovi) stejnou roli jako spisovateli/spisovatelce nebo na základě toho, že jako kritérium pro určení filmového autorství používá stejná kritéria jako u jiných uměleckých druhů, je to právě auteurská teorie, která se etabluje přesně ve chvíli, kdy Agnès Varda vstupuje na filmovou scénu.

Richard Neupert vyzdvihuje Agnès Vardu především proto, že ukázala světu, že navzdory překážkám filmového průmyslu může i "outsider" obejít běžné výrobní nebo distribuční procesy a natočit film. Tím filmem byl celovečerní snímek *La Pointe Courte* (1955), který se stal příkladnou ukázkou Astrucova konceptu *caméra-stylo* v praxi. Neupert dále poukazuje na to, že Varda, jako nově se etablující *auteur*, přistupovala k filmu jako ke specializovanému procesu psaní. Syntézou literárních a filmových kódů a strategií si Varda vytvořila vlastní charakteristický styl, který sama označovala jako *cinécriture* (psaní filmu).⁶⁷ Její feministický postoj umocněný faktem, že ženy byly, a do určité míry stále jsou, ve filmovém průmyslu spíš minoritou, se silně odráží ve výběru filmových témat a způsobu, jakým postavy k divákům promlouvají. Praktická i teoretická multioborová základna vycházející ze studia malířství a fotografie jen umocňuje vliv a jedinečnost jejího filmového odkazu.

Začnu tematicky debutovým filmem *La Pointe Courte* (1955). Přestože se jedná o film, kterým Agnès Varda vstupuje do filmového světa, zpracování rozhodně nelze označit za začátečnické, naopak, je to dílo svým způsobem revoluční. Varda hned od počátku své kariéry experimentuje s filmovým médiem, zkoumá a boří hranice mezi dokumentárním a fikčním filmem. Příběh se odehrává v obci Sète, ve čtvrti sousedící s rybníkem Etang de Thau, známé jako La Pointe Courte. Hlavní část dějové linky se orientuje kolem muže a ženy, páru žijícímu v Paříži, který po několika letech vztahu prochází krizí a pokouší se najít východisko. Zní to sice jako příběh americké romantické komedie, ovšem způsob, jakým jej Varda píše, by se od něj nemohl lišit víc. Za rozsáhlými a propracovanými dialogy zmíněného páru se odehrává příběh ryze dokumentárního charakteru. Varda totiž jako by vpisovala fiktivní příběh páru

⁶⁷ NEUPERT, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. USA: The University of Wisconsin Press, 2007. ISBN 0-299-21704-3, str. 56

do skutečného pozadí aktuálního světa. Při sledování filmu se můžeme zaměřit na dvě konkrétní roviny. Za první, příběh páru procházejícího krizí ztvárněného profesionálními herci a za druhé, každodenní život, rituály a trable lidí žijících v La Pointe Courte ztvárněný jeho skutečnými obyvateli, sociálními herci. Celý film doprovází zvidavá kamera, která v některých chvílích jako by zamrzla a transformovala se ve fotografii. Stylizace postav je do značné míry ovlivněna Vardinou fotografickou praxí. Fotografie obecně hraje v jejím díle důležitou roli především proto, že do značné míry ovlivňuje styl, jakým Varda pracuje s kamerou. Zároveň jsou fotografie často využívány k ilustraci nastíněného tématu. Ve filmu *Jane Birkinová očima Agnès Vardové (Jane B. par Agnès V., 1988)* například herečka Jane Birkin mluví o určitých etapách svého života, zatímco jsou za ní na zeď promítány ilustrační fotografie. Fotografické snímky sleduje také v dokumentu *Ydessa, les ours et etc. (2004)* o Kanadance Ydesse, která shromáždila stovky starých fotografií různých lidí (rodin, přátel, sportovců, dětí atd.) vyfotografovaných s plyšovým medvídkem a následně z nich uspořádala výstavu. Vlastní interpretaci a popisem jednotlivých fotografií z výstavy se Varda dotýká i citlivých témat kolem života a smrti. Autorskou praxi a významnou pozici fotografie v jejím díle podtrhuje snímek *Kuba očima Francouzsky (Salut les Cubains, 1963)*, který je vyjma svého začátku tvořen výhradně z fotografických snímků obohacených o autorčin komentář a hudební doprovod.

Agnès Varda jakožto vynikající pozorovatelka, která je fascinována rozličnými způsoby života ostatních lidí, využívá nastíněného dialogu mezi dokumentárním a fikčním filmem, aby dokreslila atmosféru svých příběhů. Takový přístup je patrný například ve filmu *Documenteur (1981)*, jehož děj se odehrává v okrajové čtvrti Los Angeles. Hlavní dějová linka, kterou tvoří Émilie, matka samoživitelka po čerstvém rozchodu, a její osmiletý syn Martin, se soustředí na jejich snahu nalézt vhodné místo k životu a zabydlet se na okraji města Los Angeles. Podobně jako v *La Pointe Courte (1955)* i zde Varda zasazuje fiktivní příběh do reálného prostředí. Na rozdíl od otevření dvou dějových linek (autentické a fikční) jak tomu bylo předtím, v tomto případě plní kamerové záběry na ulice a obyvatele Los Angeles roli prostředku, jehož prostřednictvím Varda dokresluje vnitřní rozpoložení hlavní hrdinky. Mistrně totiž využívá prostředí, ve kterém natáčí. V dokumentu *Agnésiny pláže (Les plages d'Agnès, 2008)* se sama vrací k některým momentům z natáčení filmu *Documenteur (1981)*. Například ke scéně, kdy Émilie nejprve telefonuje v telefonní budce a následně cestou k autu míjí před dveřmi bytu se

hádajícího muže a ženu. Hádky muže a ženy je autentickou událostí. Varda nechává svoji fiktivní postavu záměrně na skutečnou událost reagovat a ta se tak stává součástí fikčního světa.

Vliv dokumentárního filmu, respektive záměrné rozplývání hranic mezi dokumentem a fikcí, je patrný nejen ve způsobu práce s prostředím, ale také ve volbě technických prostředků. Jedním z takových prostředků je voice-over, který Varda využívá nejen v dokumentárních, ale také ve fikčních filmech. V případě filmu *Documenteur* (1981) k nám prostřednictvím voice-overu nejprve promlouvá hlas samotné Agnès Vardy, která poetickým komentářem uvádí začátek filmu. V úvodních minutách film vzbuzuje dojem dokumentárního zpracování, následuje však scéna přímé interakce hlavních postav (syna s matkou) a v příštím voice-overu už k divákům promlouvá hlas Émilie. Voice-over reflektováním myšlenkových pochodů hlavní postavy umožňuje divákovi proniknout do jejího způsobu uvažování a vcítit se do prožívaných pocitů.

Vizuální stránka je neméně důležitá. Z díla Agnès Vardy je cítit obrovská provázanost filmu nejen s fotografickou praxí, ale také se znalostí výtvarného umění. Výtvarná díla Varda obvykle využívá pro dokreslení určité situace, jako například když stylizuje Jane Birkin přesně podle obrazové předlohy ve filmu *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (*Jane B. par Agnès V.*, 1988). V některých dalších případech je obraz přímo zdrojem inspirace, ať už tím, jaké pocity vyvolává nebo tím, co představuje. Jak sama Agnès Varda poznamenává ve svém vlastním filmovém autoportrétu *Agnès Vardová – autoportrét* (*Varda par Agnès*, 2019), při práci s hlavní postavou filmu *Cléo od pěti do sedmi* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) měla stále na paměti obrazy tematizující smrt od malíře Hanse Baldunga Griena. Nezpochybnitelnou inspirací pro film *Všichni mošní sběrači a já* (*Les Glaumeurs et la glauneuse*, 2000) byl pak obraz Jean-Françoise Milleta *Sběračky klasů*. V tomtéž filmu Varda sama sebe prohlašuje sběračkou a stylizuje se do obrazu se stejnou tematikou od Julese Bretona.

Prostředí ve filmu *Šťěstí* (*Le Bonheur*, 1965) je pro změnu do jisté míry výtvarným uměním vizuálně inspirováno a v některých momentech připomíná plátna impresionistických malířů plná nádherných květin a pestrobarevných tónů světla. Z vizuálního hlediska však ve filmu převažuje jiný stylistický prvek. Místo běžně používaného ztmavení obrazu při výměně jednotlivých scén, Varda využívá barevné plochy, které se vždy barevně odráží v následující scéně. Když například pozadí v závěru

scény zčervená, v následujícím záběru je oblečení postav slazeno do červených barev. Náznak podobné práce s barevnými vizuálními efekty je přítomen i v dokumentárním filmu *Uncle Yanko* (1967), ve chvíli, kdy se Agnès Varda objímá se svým příbuzným. Dvě přítomné děti drží v záběru kamery barevné srdce z průhledného materiálu, skrze které můžeme vidět Agnès Vardu objímající svého strýce v jiné barvě, než jakou má zbytek zabíraných událostí. Tyto dva filmy však mají výraznější společný prvek. V obou filmech se objevuje opakující se motiv, respektive scéna, která je přehrávána několikrát po sobě. U filmu *Štěstí (Le Bonheur)*, (1965) se během opakující se scény, kdy hlavní hrdina přibíhá ke své zesnulé ženě, postupně vytrácí ostatní přihlížející a motiv opakování v tomto případě umocňuje individuální prožitek hlavního hrdiny. Zatímco ve filmu *Uncle Yanko* (1967) je funkce opakování dvojí. Na jednu stranu opakováním konkrétní rekonstruované scény umocňuje pocit nadšení ze vzájemného shledání, na druhou stranu je zřejmé, že Varda znovu napadá hranice mezi dokumentárním a fikčním filmem. Jedná se o přiznanou rekonstrukci, u níž může opakující se motiv budit dojem fiktivnosti, ale zároveň může sloužit jako sebereflexivní prvek, kterým Varda záměrně poukazuje na způsob, jakým funguje filmový proces. Podobný repetitivní prvek můžeme vidět také v krátkém dokumentárním snímku *Elsa la rose* (1965), když Elsa Trioletová prochází lítacími dveřmi a poprvé se setkává s Louisem Aragonem. Využití opakovaného záběru je zde podobně jako v případě filmu *Uncle Yanko* (1967) možné interpretovat dvojnásobem. Za prvé jako prostředek k umocnění významu zobrazovaného shledání, za druhé jako způsob, jakým Varda do jisté míry zpochybňuje autenticitu dokumentárních rekonstrukcí.

Sebereflexe je tvůrčím prostředkem využívaným Agnès Vardou zejména v jejích dokumentárních filmech. Jedním z opakujících se motivů je použití zrcadel. Varda, pravděpodobně vycházející z teoretických znalostí výtvarného umění, používá zrcadlo podobným způsobem, jako malíři/malířky při tvorbě svých autoportrétů. Zrcadlení je způsob, jakým Varda například ve filmu *Jane Birikonová očima Agnès Vardové (Jane B. par Agnès V.)*, (1988) prolamuje bariéru mezi filmařem/filmařkou a natáčeným subjektem. Využitím zrcadla a postupného přesunu kamery odhaluje Varda část tvůrčího procesu, který bývá obvykle záměrně skrýván. Vstup filmového tvůrce či tvůrkyně do přímé interakce s dokumentovaným subjektem, zejména prostřednictvím interview, není v dokumentární praxi nijak ojedinělý. Otevřením dalšího prostoru, prostoru za filmovou kamerou, rozehrává ale Varda diametrálně odlišný způsob

interakce, kdy se její tvůrčí intence stává přímou součástí dokumentární praxe. Zrcadlo jako určitý prvek prolomení klamu, prvek poznání. S důmyslným využíváním zrcadel Varda pokračuje i v dokumentu *Agnésiny pláže* (*Les plages d'Agnès*, 2008), kdy nejenže z různých zrcadel vytváří poměrně složitou kompozici zrcadlící jednotlivé skutečnosti, ale zároveň skrze zrcadla představuje jednotlivé členy svého tvůrčího týmu, čímž jako by částečně bořila mýtus kolem autorství, respektive auteurství. Autorský průnik do filmového snímku není u Vardy pouze výsadou dokumentárního filmu. Samotnou autorku můžeme vidět také ve fikčním filmu *Lions Love (... and Lies)* (1969), kdy jedna z postav, režisérka Shirley Clarke hrající sama sebe, vstupuje do přímé interakce s Agnès Vardou. Po krátké výměně názorů, kdy Shirley Clarke odmítne scénu zahrát, se v záběru objevuje samotná Varda rozhodnutá scénu sama dohrát. Svým vstupem jako by Varda znovu obohacovala svůj film o další prostor, prostor režiséra, který bývá divákům ve filmech obvykle skryt.

Především s příchodem menších digitálních videokamer se do jisté míry proměnil způsob, jakým Agnès Varda do svých filmů vstupuje. Možná nejlépe to lze vidět ve filmu *Všichni možní sběrači a já* (*Les Glaumeurs et la glauneuse*, 2000), ve kterém dokonce pronáší cosi jako oslavnou řeč na nový typ filmových kamer a způsoby zobrazení, k jakým je možné je využít. V tomtéž filmu si jako diváci můžeme všimnout i následné demonstrace proklamovaných praktik. Agnès Varda využívá ruční kameru především k autoportrétnímu zobrazení sebe sama, které prostupuje celým filmem. Detailní záběry na vlastní tělo, jenž se tak stává předmětem zkoumání, jsou obohaceny o motivy pomíjivosti, času, života a smrti. Motivy, které jsou tematicky propojeny se způsobem života sběračů moderní doby. Varda tak propojuje svoji osobnost se svým filmovým dílem a z pozice autorky do něj vpisuje část sebe sama. Znovu se tedy potvrzuje pozice Vardy coby filmové experimentátorky, která se tímto novým způsobem, který je v dokonalé symbióze s psaním filmu, vymezuje vůči zaběhnuté filmové tradici.

Rád bych se ale ještě na chvíli zastavil u pojmu auteurství. Agnès Varda totiž částečně pozměňuje jeho obecné vnímání. *Auteur* je vnímán jako termín, který je úzce svázaný s francouzskou Novou vlnou a je mu obvykle přisuzován maskulinní charakter. Varda tak částečně narušuje toto konvenční pojetí už jen tím, že je žena. Delphine Bénézet také poukazuje na to, že Varda využívá znalostí výtvarného umění, a právě z nich přejímá ustálené modely jako „tvůrce obrazů“ nebo „řemeslník“, kterými si přizpůsobuje obecnou definici auteurství tak, aby co nejlépe charakterizovala způsob její práce,

čímž jí zároveň i rozšiřuje.⁶⁸ Agnès Varda pracuje s pojmem *auteur* poněkud svérázným způsobem, protože na jednu stranu jej překračuje a do jisté míry redefinuje podle svých potřeb, ale na druhou stranu kolem vlastní osoby sama v průběhu své kariéry vytváří určité mýty, které jsou s pojmem *auteur* v dokonalé symbióze. Podle D. Bénézeta si Varda od počátku uvědomovala, že ve světě filmu bude dvojím outsiderem. Zaprvé proto, že byla ve filmovém odvětví nováčkem a za druhé proto, že je ženou ve světě (filmu), kterému dominují muži.⁶⁹ Ze skutečnosti, že na filmové scéně působila aktivně víc než šedesát let, lze usuzovat, že si dokázala z této zdánlivě bezvýchodné situace cestu přece jen najít. Proto, když na začátku filmu *Agnesiny pláže* (*Les plages d'Agnès*, 2008) říká, že „hraje roli malé staré příjemně baculaté a upovídané dámy“, jako by explicitně upozorňovala na to, že je to ve skutečnosti jenom hra. Je zřejmé, že své místo mezi ostatními režiséry a režisérkami si nemohla vydobýt tím, že je příjemně baculatá a upovídaná stará dáma. Přístup, s jakým Varda buduje a zároveň boří mýtus kolem auterství, jako by korespondoval s jejím životním dílem. Agnès Varda, umělkyně, vždy plující mezi dvěma světy. Její fikční filmy do jisté míry vychází z dokumentu. Především prostředí, do kterého jsou zasazeny, má povětšinou dokumentární charakter. Ve svých dokumentech využívá praktiky známé obvykle z fikčních filmů, jako například náznak narativní provázanosti ve filmu *Daguerreotypes* (1978), kdy příběhy jednotlivých lidí žijících ve stejné ulici jako Agnès Varda propojuje kouzelnické vystoupení. Její filmové vystupování je také vždy dvojí. Z jedné pozice vystupuje režisérka zkoumající svůj subjekt, z druhé se sama stává svým vlastním subjektem zkoumání, v jednu chvíli se zosobňující ve vzniklé situaci, v druhou naopak odosobňující.

Nicméně určitý důraz na vlastní osobu je v jejím díle více než zřejmý. Samotné názvy filmů často evokují subjektivně zabarvené zpracování tématu. Ať jsou to názvy jako *Kuba očima Francouzsky* (*Salut les Cubains*, 1963), *Jane Birikonová očima Agnès Vardové* (*Jane B. par Agnès V.*, 1988), *Všichni možní sběrači a já* (*Les Glaumeurs et la glauneuse*, 2000) nebo autoportrétně lazené dokumentární filmy jako *Agnesiny pláže* (*Les plages d'Agnès*, 2008) a *Agnès Vardová – autoportrét* (*Varda par Agnès*, 2019). Osobní provázanost se zobrazovanými tématy nikdy nebyla ničím, čím by se Agnès Varda nějak tajila. Literárně-výtvarný styl, který si Varda přisvojuje, tvůrčí expresivnost,

⁶⁸ BÉNÉZET, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 978-0-231-85061-2, str. 199

⁶⁹ BÉNÉZET, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 978-0-231-85061-2, str. 198

dalo by se říct, to přímo vyžaduje. Asi největší osobní provázanost se zobrazovaným tématem, můžeme podle mého názoru nalézt ve dvou filmech mapujících život filmového režiséra Jacquese Demyho. Osobní vztah je umocněn tím, že Jacques Demy byl manželem Agnès Vardy a v době, kdy vznikal první z filmů, fikční film *Jacquot de Nantes* (1991) inspirovaný jeho vlastními životními vzpomínkami na dospívání, byl Demy vážně nemocný. Premiéry se nedožil. Varda, podobně jako ve většině svých filmech, znovu částečně prolamuje hranice mezi dokumentárním a fikčním filmem. Do příběhu vycházejícího z Demyho vzpomínek jsou zakomponovány archivní záběry, které jsou dvojí povahy. Za prvé, je film protkán záběry z Demyho vlastních filmových snímků a vždy, když se v příběhu vyskytne událost, která mu byla pro nějaký jeho vlastní filmový námět inspirací, černobílé záběry vystřídá barevný úryvek z Demyho filmu. Za druhé, v úvodní scéně a v závěru filmu se vyskytují archivní záběry samotného Jacquese Demyho. Finální záběr na Demyho je doprovázen písní, kterou nazpívala sama Agnès Varda. Přesto, že i zde je provázanost patrná, lépe ji lze rozeznat v dokumentárním snímku, který vzniká o pár let později, *L'Univers de Jacques Demy* (1995). Na archivních záběrech, rozhovorech s blízkými a dobových fotografiích Varda rekonstruuje Demyho život, ale na rozdíl od předchozího snímku, zde je důraz kladen převážně na jeho pozdnější období, význam a odkaz jeho filmového díla. Natáčení filmu o J. Demym Agnès Varda detailně popisuje ve filmu *Agnesiny pláže (Les plages d'Agnès, 2008)*, kde její osobní zpověď ještě prohlubuje provázanost s tématem.

4.2 Feminismus

Svým feministickým postojem se Agnès Varda nikdy netajila, ba naopak, je patrný nejen z dochovaných rozhovorů, ale především ze samotných filmů. Feministické tendence lze nalézt především ve volbě témat, kterými se její filmy zabývají. Ženy mají ve Vardiných filmech obvykle rovnocenné postavení s muži, jsou zobrazovány jako nezávislé a často také bývají obsazovány do hlavních rolí (v případě fikčních filmů). Zároveň se způsob, jakým jsou zobrazovány, odlišuje od konvenčních praktik využívaných v hollywoodských filmech, ať už se jedná o postavy fikčních filmů, aktérky dokumentárních filmů nebo způsob, jakým Varda zobrazuje sama sebe. Filmový odkaz Vardy je přímým protikladem toho, co kritizuje Laura Mulvey, když říká, že: „Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy

ženy, která je příslušně stylizována. Ženy ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říct, že konotují *bytí-pro-pohled* [*to-be-looked-at-ness*].⁷⁰ Ve stejném roce, ve kterém Laura Mulvey publikovala svou stať *Vizuální slast a narativní film*, přichází Varda s krátkým snímkem pro francouzskou televizi, který se vymezuje proti patriarchálnímu nastavení stávající společnosti, především proti tomu, jak muži smýšlí o ženách. *Ženská odpověď* (*Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, 1975) je snímek, ve kterém se ženy vyjadřují k tématu ženství – co to znamená být ženou? Během krátkého času se dotýkají například otázek ohledně pohlaví, erotické touhy spojené s ženským tělem nebo mateřství.

Vymezit se proti tomu, aby žena nebyla vnímána pouze jako objekt sexuální touhy muže, neznamená nutně tabuizovat ženskou nahotu ve filmu. Záleží především na samotném způsobu zobrazení ženy. Ženské tělo je pro Vardu jednou ze složek ženy jako celku, proto v jejích filmech nevnímáme ženu jako sexuální objekt ani v případě, je-li nahá. Naopak je zobrazování nahých žen ve Vardiných filmech poměrně časté. Někdy jsou nahé ženy stylizovány do pozic uměleckých aktů, jako je tomu v případě filmu *Jane Birkinová očima Agnès Vardové* (*Jane B. par Agnès V.*, 1988), kde je Jane Birkin stylizována do polohy modelu výtvarného díla. Ve filmu *Cléo od pěti do sedmi* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) pak můžeme vidět krátký záběr na nahou ženu, která pózuje v sochařském ateliéru. Právě stylizování žen do pozice uměleckých aktů, spojení ženské nahoty a klasického umění, působí do jisté míry jako antierotizující prvek. Nahota může však zároveň sloužit jako určitý symbol volnosti, jak je tomu například ve filmu *Lions Love (... and Lies)* (1969) nebo *Documenteur* (1981). V obou případech lze podle mého názoru vnímat ženskou nahotu hlavních představitelk jako určitý symbol nezávislosti. Nekonvenční způsob zobrazení, jaký zde Varda využívá, umožňuje divákovi vnímat nahé postavy nikoliv jako sexuální objekty, nýbrž přirozeně jako ženy. V rámci přirozenosti se Varda nevyhýbá ani zobrazení nahého těla těhotné ženy, jak je tomu například v avantgardně natočeném snímku *L'Opéra-Mouffe* (1958) nebo v krátkometrážním snímku *Ženská odpověď* (*Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, 1975), kde je záběr na rozesmátou těhotnou ženu. Právě zde se protagonistky zamýšlí nad otázkou mateřství. Musí žena nutně toužit být matkou? Jak z filmu vyplývá, žena má

⁷⁰ MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Divčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. ISBN 80-85850-67-2, str. 123

právo si vybrat, zda být či nebýt matkou a ani jedna z vybraných možností ji nemůže učinit méně ženou než možnost druhá. Varda zde zároveň zobrazením nahého těla těhotné ženy boří tradiční filmové pojetí ženy coby sexuálního objektu pro muže. Rovnoprávnost, která vyplývá z její filmové tvorby, ještě podtrhuje to, že stejným způsobem zobrazuje těla nahých žen i mužů, jak je možné vidět například ve filmech *L'Opéra-Mouffe* (1958), *Documenteur* (1981) nebo *Lions Love (... and Lies)* (1969).

Sebereflexivní prvky, které prostupují celou filmovou tvorbu Agnès Vardy, mají ještě další význam, o kterém jsem se doposud nezmínil. Tím, jak Varda prostupuje do svého díla, se vymezuje vůči obecně propagovanému zobrazování žen ve filmu. Žena musí vypadat mladě, aby mohla být považována za krásnou. To samozřejmě není výsadou pouze filmového odvětví, jedná se v podstatě o celospolečenský problém. Agnès Varda je ale žena, která stárne a nijak to neskrývá. Asi nejlépe je možné to vidět ve filmu *Všichni mošní sběrači a já (Les Glaumeurs et la glauneuse, 2000)*, když zabírá své stárnoucí ruce a zamýšlí se nad stářím a smrtí. Téma sběračství, jak jej Varda prezentuje, může být nahlíženo právě jako určitý druh obhajoby stárnutí. Svým filmovým odkazem dává Varda najevo, že je to přirozený proces věcí – lidé stárnou, ženy nevyjímaje.

Za další výrazné feministické rysy jejího filmového díla považují především volbu filmových námětů. Jak v dokumentárním, tak ve fikčním filmu lze vidět, že se reprezentace ženských postav značně odlišuje od konvenčního filmu. Ať už jde o samostatnost a soběstačnost matky samoživitelky ve filmu *Documenteur* (1981) nebo svobodomyšlnost a solitérství na okraji žijící stopařky ve filmu *Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi, 1985)*. Ve filmu *Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7, 1962)* pak Varda skrze hlavní ženskou postavu poukazuje na celospolečenský strach z rakoviny. Dokumentární film *Black Panthers* (1968) o afroamerických aktivistech ze stejnojmenného hnutí je natočen tak, aby vynikl důraz kladený na rovnoprávnou pozici žen a mužů uvnitř hnutí. Film *Jane Birikonová očima Agnès Vardové (Jane B. par Agnès V., 1988)* zkoumá život herečky a zpěvačky Jane Birkin. Postavením žen do popředí svých filmů Agnès Varda poukazuje na celospolečenské problémy patriarchální společnosti, která ženám nenabízí stejné možnosti, jaké poskytuje mužům.

Způsob, jakým se Varda vymezuje vůči patriarchálně nastavené společnosti, lze možná nejlépe vidět ve filmu *Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi, 1985)*. Varda zde velmi

kriticky zachycuje atmosféru ve společnosti, pro kterou je vnímání ženy jako mužského sexuálního objektu zcela normalizováno. Film začíná smrtí hlavní hrdinky, jejíž poslední měsíce života jsou divákům následně rekonstruovány, částečně samotným příběhem, částečně výpověďmi lidí, se kterými se během těch posledních měsíců setkala. Vardiným vlastním hlasem se dozvídáme, že hlavní hrdinka se jmenuje Mona Bergeron, ale že ani sama Varda o ní příliš mnoho informací nemá. Varda zároveň říká, že právě svědci, se kterými se Mona setkala, jí pomohli převyprávět její poslední měsíce, aniž by jim řekla, že Mona už nežije. To je první a zároveň poslední voice-overový vstup Vardy do dění filmu. Propůjčuje mu však určitý punc dokumentární autenticity. To, že tušíme, že někde v pozadí svědeckých výpovědí je přítomna Agnès Varda, kterou sice jako diváci nevidíme, ale víme o její přítomnosti, dodává filmu na důvěryhodnosti. Divák tím pádem automaticky interpretuje dílo na základě jeho vztahu k aktuálnímu světu, ačkoli se ve skutečnosti nejedná o dokumentární snímek.

Přesto, že film sleduje životní příběh svobodomyšlné stopařky Mony, skrze kamerové záběry a dialogy dává Varda jasně najevo, že ústředním tématem filmu je zkoumání pozice ženy ve společnosti. Například prostřih mezi záběry, kdy se obraz z nahé Mony vycházející z moře náhle přesune k plážovým pohlednicím s nahými ženskými těly. Z nesexualizovaného aktu se rázem stává akt sexualizovaný. To je vzápětí umocněno nejprve dialogem mezi dvěma mladými muži, ve kterém naráží na motiv ženské bezbrannosti vůči fyzicky dominantnějšímu muži a jejich následnému pozorování již předeslané scény, jak nahá Mona vychází z moře. V krátkém momentu se vystřídá nesexualizovaný pohled ženy na ženu – první záběr na Monu vycházející z moře přichází ve chvíli, kdy je nám představována Vardou – což vzápětí střídá sexualizovaný pohled dvou mladých mužů. Obecně lze říct, že v průběhu celého filmu je patrný značný rozdíl ve způsobu, jakým se na Monu dívají muži a jakým ženy. Ve většině případů vidí muži Monu pouze jako potenciální sexuální objekt, ať už jde o řidiče kamionu, který ji vysadí z auta ve chvíli, kdy s ním odmítne mít pohlavní styk, jeho kamaráda, který ji nalezne spící v jednom z domů určených k demolici nebo zaměstnavatele, který se rozhodne Monu zaměstnat v autodílně, ačkoli je zřejmé, že jeho motivace je sexuální povahy a jeho postoj k Moně je povýšený a dominantní. Ženský pohled na Monu se od mužského sexualizovaného pohledu diametrálně odlišuje. U ženských postav se setkáváme minimálně s pochopením a určitou obhajobou Mony, některé z žen na ni dokonce nahlíží

jako na určité zhmotnění své vlastní touhy po svobodě, po lásce, po tom, co jim samotným v životě očividně schází.

Téma svobody je, jak už sám název naznačuje, jedním z hlavních motivů filmu. Za zmínku rozhodně stojí způsob, jakým nás Varda seznamuje s hlavní postavou. V úvodu Varda sama říká, že toho o Moně moc neví a protože je Varda zprostředkovatelem výpovědí, ani divák se toho o hlavní hrdince během filmu příliš mnoho nedozví. Dozvídáme se sice, že v určité fázi svého života Mona vystudovala školu, pracovala jako sekretářka a měla své nadřazené – žila konvenčním způsobem života. Odmítá však svou předem připravenou roli ve společnosti a rozhodne se být zodpovědná sama za sebe. Nízká míra informovanosti o životě hlavní hrdinky svým způsobem zabraňuje divákům proniknout do života Mony Bergeron, zároveň ale plní ještě jednu zásadní funkci – propůjčuje hlavní hrdince roli reprezentantky zastupující celou skupinu žen žijících v patriarchálně nastavené společnosti.

Život, který si Mona zvolila jako únik z patriarchální společnosti, působí jako logické řešení výchozí situace. Jak z filmu ale vyplývá, útek žádnou skutečnou změnu nepřináší a Mona se jako žena dostává do situací, které jsou toho důkazem. Asi nejexplicitněji je to vidět v momentě, kdy je v jedné části filmu napadena a znásilněna neznámým mužem, který využil jejího osamocení a své fyzické dominance. Jedná se o scénu, která si z formálního hlediska zaslouží bližší zkoumání. Znásilnění totiž není ve filmu nějak dál reflektováno, jako by šlo o něco, co je přirozenou součástí života ženy, co nestojí za další zmínku a s čím se žena v životě musí prostě sama nějak vypořádat. Neméně důležitý je i samotný způsob, jakým je scéna natočena. Jako diváci vidíme vše, co aktu znásilnění předchází, ale během samotného aktu kamera ze scény uhýbá stranou. Tímto gestem Varda kriticky demonstruje to, jak se společnost staví k obětem sexuální násilí, kterými jsou obvykle ženy. Společnost uhýbá pohledem, stejně jako v danou chvíli kamera. To, co je v danou chvíli zobrazeno jako by mimochodem, je ve skutečnosti velmi promyšlená kritika upozorňující na celospolečenský problém, kdy osoba zodpovědná za znásilnění obvykle nese buď minimální nebo dokonce nenese vůbec žádné následky. Za zmínku rozhodně stojí také to, že Varda ve svém filmu prostřednictvím Mony upozorňuje ještě na další charakteristický problém, kterým je uplatnění žen na trhu práce. V jednom momentě je Mona svými potenciálními spolupracovníky odmítnuta a není jí umožněno s nimi pracovat. Jak z filmu jasně vyplývá, je to především proto, že je žena. Kritické motivy vymezující se vůči patriarchální společnosti, které byly explicitně

zdůrazněny ve filmu *Bez střechy a bez zákona* (*Sans toit ni loi*, 1985) lze ve větší či menší míře spatřovat nejen ve Vardině fikční tvorbě, ale také v jejích dokumentárních filmech.

5 Werner Herzog

5.1 Mýty kolem autora

Werner Herzog (* 5. 9. 1942), narozen jako Werner H. Stipetić (jméno Herzog později přejal po svém otci), je filmový režisér, dokumentarista, herec a spisovatel. Herzog je jednou z nejvýraznějších tvůrčích osobností dnešní německé kinematografie, uznání však nalézá na celém světě a je zároveň držitelem řady prestižních filmových ocenění. Za svoji režisérskou kariéru natočil Herzog více než padesát fikčních a dokumentárních snímků, přičemž je nanejvíc pravděpodobné, že stále aktivní režisér své dílo v průběhu následujících let ještě rozšíří. Pestrá škála filmových děl nám umožňuje nejen nalézat větší množství souvislostí mezi jednotlivými snímky, ale i vidět Herzogův filmový svět z širší perspektivy. Předtím, než se však blíže podíváme na konkrétní filmová díla, rád bych se alespoň krátce věnoval Herzogově osobě z pohledu autorství. Způsob, jakým vstupuje do svých filmů, je totiž do jisté míry specifický a bude hrát významnou roli při následné interpretaci a zkoumání tvůrčího rukopisu, kterým jako autor disponuje.

Jedním ze základních rysů Herzogova díla je způsob, jakým pracuje se svými filmovými postavami. Pokud lze mluvit o něčem, čím Herzog upoutá diváka od první chvíle sledování filmu, je to právě určitá originální forma stylizace zobrazovaných postav, která jako by otevírala další rozměr a umožnila tak divákům proniknout do nitra jednotlivých charakterů. Jeho tvůrčí činnost však nekončí u filmových postav, ať už profesionálních či sociálních herců, ale týká se do jisté míry i Herzoga samotného. Během své již několik desítek let trvající filmové kariéry pečlivě buduje svůj vlastní obraz a dalo by se říct, že se v podstatě stává svou vlastní filmovou postavou. Tomu nasvědčuje i skutečnost, na kterou upozorňuje Gideon Bachmann, že zodpovědnost, s jakou Herzog přijal roli filmového tvůrce, měla zásadní vliv na rozplynutí hranice mezi soukromou a pracovní sférou jeho života. Herzogovo vyprávění o vlastním životě se pak v některých rozhovorech svou nejasností nápadně podobá scénáristické praxi, jelikož je téměř nemožné rozlišit mezi tím, co je skutečné a co je autorovou invencí. Pro představu uvádí Bachman příklad, kdy Herzog ve třech různých rozhovorech přichází se třemi autenticky

vyznívajícimi, avšak vzájemně se rozcházejícími popisy téže situace, které se však nakonec všechny ukázaly být Herzogovou invencí.⁷¹

Způsob vystupování a budování vlastního obrazu hraje v Herzogově filmové praxi zásadní roli. Sebereprezentace, která v některých případech snad až hraničí s egománií, je patrná především u jeho dokumentů. Skutečnost, že dokumentarista vystupuje ve vlastních dokumentárních snímcích není nijak ojedinělá, za ojedinělý lze ale označit způsob, jakým Herzog sám sebe ve filmech prezentuje. Například při sledování některých scén z filmu *Svět podle Gorbačova (Meeting Gorbachev, 2018)* by divák velmi snadno mohl nabýt dojmu, že Herzog je pro námět filmu stejně důležitou osobou jako jeho hlavní představitel Gorbačov. Možná bylo ale Herzogovým cílem poukázat na to, že umělec (v tomto případě režisér – autor dokumentárního snímku) není o nic méně důležitý než jeho námět, a proto je také Herzog zabírán se stejnými detaily jako Gorbačov. O nic méně ojedinělý však není ani způsob, jakým je jejich vzájemný rozhovor veden. Od prvotního představení Herzoga, až po pasáže, kdy namísto otázek sám říká, jak události proběhly a Gorbačov pak jeho tvrzení “pouze“ rozvádí. Nejenže tím Herzog utvrzuje svoji pozici poučeného autora, kterému máme jako diváci důvěřovat, ale především neponechává žádný prostor pro spekulace. Bylo to jednoduše tak, jak nám to prezentuje. Jako specifitější příklad sebereprezentace se může jevit natočení autoportrétního dokumentu *Werner Herzog – režisér (Portrait Werner Herzog, 1986)*, který lze vnímat jako autorovu snahu vylíčit svůj vlastní příběh. Kdo jiný by také zvládl lépe zachytit obraz režiséra Wenera Herzoga než sám Werner Herzog? Určitá dvojí role by mohla být přiřknuta i snímku *Můj milovaný nepřítel (Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)*, ve kterém Herzog popisuje svůj vztah s hercem Klausem Kinskim, představitelem několika hlavních rolí jeho fikčních filmů. O subjektivním úhlu pohledu diváka nenechá na pochybách už samotný název, ačkoli je i v tomto případě těžké ubránit se pocitu, že kromě prezentace problematického vztahu režiséra s hercem slouží na pozadí tento dokument také jako reprezentace a propagace Herzogovy vlastní osoby.

Svou pevnou autorskou pozici a originální filmový styl buduje Herzog od samého počátku své režisérské kariéry. Patří totiž mezi autory, tzv. samouky, kteří nedisponují žádným filmovým vzděláním, respektive neprošli žádným filmově zaměřeným vzdělávacím systémem a svou jinakost se rozhodně nestydí dát na odiv. Implicitní kritiku

⁷¹ BACHMANN, Gideon. The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog. *Film Quarterly Vol. 31, No. 1* [online]. 1977 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1211821>, str. 3

autorit vzdělávacího systému je možné najít v jedné ze scén filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)*, kdy jistý profesor pokládá Kasparovi Hauserovi otázku zkoumající logické myšlení s potenciálně jediným možným správným řešením. Kaspar Hauser však přijde s vlastním, zjednodušeným, avšak prakticky aplikovatelným řešením, které profesor iracionálně odmítá přijmout jako správné, přestože je funkční. Explicitně si lze podobné kritiky všimnout například ve filmu *Ohnivá koule: Návštěvníci z temných světů (Fireball: Visitors from Darker Worlds, 2020)*, kdy v jednom momentu Herzog skrze voice-over přímo vyzdvihuje spontánnost emocemi nabitého momentu, což je podle něj pro filmové školy přísně dodržující doktrínu absolutně nepřijatelné. Herzog naopak ponouká diváka, aby se podíval do pozadí záběru, ve kterém se objevuje postava, jejíž motivace je neznámá a načasování špatné. Právě tyto zdánlivě chybné a nahodilé momenty dělají Herzogovy dokumentární filmy autentickými a unikátními, čehož si je jako jejich autor nepochybně dobře vědom.

V článku od Kathryn Bromwich se dozvídáme, že na rozdíl od většiny filmových tvůrců, Herzog filmy obecně příliš nesleduje (ročně se podívá přibližně na tři).⁷² Filmový režisér samozřejmě nemusí být nutně cinefil, aby mohl tvořit kvalitní filmy, ovšem tvrzení, že se Herzog ročně podívá asi na tři filmy, v tomto konkrétním případě pomáhá vytvářet mýtus, kterým je opředena jeho vlastní osoba. Takovým tvrzením se totiž Herzog stylizuje do pozice autora, který se nepotřebuje učit z práce ostatních a upevňuje tak svou pozici bohem obdařeného génia. Podle Gideona Bachmanna Herzog dokonce nikdy nepochyboval o tom, že se stane filmovým tvůrcem a i přesto, že neměl žádné peníze, kontakty ani zkušenosti, podařilo se mu v pouhých 19 letech natočit svůj první krátkometrážní snímek *Herakles (1962)*, který financoval z vlastních peněz.⁷³ Zmínka z článku Xana Brookse pro britský deník *The Guardian* je ještě dobrodružnější, Brooks totiž píše, že Herzog natočil svůj první film na kameru, kterou ukradl z filmové školy v Mnichově.⁷⁴ Pro režiséra, jakým je Werner Herzog, si lze jen těžko představit

⁷² BROMWICH, Kathryn. Five of the best documentaries, as chosen by Werner Herzog. *The Guardian* [online]. 2020 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/20/five-of-the-best-documentaries-as-chosen-by-werner-herzog>

⁷³ BACHMANN, Gideon. The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog. *Film Quarterly* Vol. 31, No. 1 [online]. 1977 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1211821>, str. 2–3

⁷⁴ BROOKS, Xan. Werner Herzog: 'I'm fascinated by trash TV. The poet must not avert his eyes'. *The Guardian* [online]. 2020 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/jun/19/werner-herzog-im-fascinated-by-trash-tv-the-poet-must-not-avert-his-eyes>

příhodnější situaci, která by stála za vznikem jeho prvního filmu. Smysl pro dobrodružství, které se neobejde bez notné dávky rizika, je něco, co je nejen přímo spjata s Herzogovou osobou, ale co také můžeme spatřovat napříč jeho filmy.

Klíčovou roli podle Erica Amese zaujímá film *La Soufrière – Čekání na nevyhnutelnou katastrofu* (*La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*, 1977), který svým způsobem utvrdil postavení Herzoga jako režiséra, který se nebojí riskovat.⁷⁵ V dokumentárním snímku se totiž Herzog se svým týmem dvou kameramanů vydává na ostrov Guadeloupe, kde by každým okamžikem měla vybuchnout sopka (La Soufrière). Ve výsledném filmu tak můžeme vidět opuštěné město, evakuované před blížící se katastrofou, ale také odvážné záběry z blízkosti kouřícího sopečného kráteru nebo rozhovory s několika muži, kteří odmítli ostrov opustit. Není to však jediný případ, kdy bylo natáčení Herzogova filmu přímo spjata s určitým rizikem. Ve filmu *Můj milovaný nepřítel* (*Mein liebster Feind – Klaus Kinski*, 1999) Herzog popisuje některé události vzniklé při natáčení filmu *Fitzcarraldo* (1982), kde se mimo jiné kromě přetažení lodi přes hřeben pralesa rozhodl také natočit scénu, během které loď s posádkou na palubě narazí do skály. Bez rizika se nepochybně neobešlo ani natáčení filmu *Balada o Vojáčkovi* (*Ballade vom kleinen Soldaten*, 1984), jehož natáčení probíhalo během války přímo v Nikaragui.

Werner Herzog je režisér, který je pro svůj film schopen udělat téměř cokoliv. Málokoho by proto asi napadlo, že autor řady významných dokumentárních snímků, možná není tak důvěryhodným zdrojem, jak by se z jeho projevu mohlo zdát. Jako ukázkou lze uvést například citát Blaise Pascala v úvodu filmu *Lekce temnoty* (*Lektionen in Finsternis*, 1992).⁷⁶ Jak Herzog sám přiznává, slova, která jsou zde přisuzována Pascalovi, Pascal nikdy neřekl.⁷⁷ Jakkoliv se nám může zdát, že taková skutečnost narušuje autorovu důvěryhodnost, nepovažoval bych za správné bez rozmyslu označit Herzoga za mystifikátora a lháře, aniž bychom se nejprve pokusili prozkoumat režisérovu motivaci. Domnělý Pascalův citát se objevuje v úvodu filmu *Lekce temnoty* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), který svými záběry připomíná postapokalyptický obraz světa,

⁷⁵ AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. *Cinema Journal Vol. 48, No. 2* [online]. 2009 [cit. 2021-12-14] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20484448>, str. 53

⁷⁶ „The collapse of the stellar universe will occur – like creation – in grandiose splendor.“ („Hvězdný kolaps vesmíru nastane – stejně jako jeho stvoření – ve velkolepé nádheře.“)

⁷⁷ HERZOG, Werner, and Moira WEIGEL. On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics Vol. 17, No. 3* [online]. 2010 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40645998>, str. 1

na základě čehož je také kategorizován jako science-fiction dokument. Samotné spojení dvou zdánlivě se neslučujících žánrů je do jisté míry ojedinělé, vychází však z Herzogova ironického tvrzení, že na žádném z filmových záběrů nelze poznat naši planetu, tudíž by se děj klidně mohl odehrávat ve vzdálené, k životu nepřátelské galaxii.⁷⁸ Když se tedy vrátím k onomu zmíněnému citátu, je třeba jej vnímat právě v kontrastu s obsahem filmu. Citát zde totiž není snahou o mystifikaci diváka, nýbrž prostředkem, který má pozdvihnout diváckou mysl do úrovně vznešena. Svůj koncept vznešena staví Herzog z části na kantovském pojetí člověka jako bytosti, která dokáže sama sebe posuzovat nadřazeně a nezávisle na přírodě (estetický prožitek vznešena je sice způsoben přírodním úkazem, ten je ale “pouhým“ spouštěčem sil, které jsou na přírodě nezávislé), především však vychází z Pseudo-Longinova spisu *O vznešenu* a jeho extatických konotací.⁷⁹ Konkrétně z pasáže, kde Pseudo-Longinus píše: „Neboť vznešeno nepřemlouvá, nepřesvědčuje, nýbrž uchvacuje, a vůbec obdiv, uvádějící ve vytržení, vždy jest mocnější než důvody a osobní záliba; přesvědčivost důvodů obyčejně záleží na nás samých, ony dojmy však neodolatelnou silou a mocí posluchače si podrobují.“⁸⁰ S odkazem na tvůrčí metody patrné již u Danta, Goyi nebo Hieronyma Bosche, snaží se i Herzog povznést mysl svých diváků, protože jedině navozením prožitku vznešena lze podle něj dosáhnout hlubšího poznání – extatické pravdy.⁸¹ Aby bylo možné pochopit, co myslí Herzog termínem extatická pravda, je potřeba zmínit, že Herzog jako režisér často definuje poselství svého filmu v přímé opozici k Cinema Verité (Kino Pravda). Herzog kritizuje Cinema Verité především z důvodu jakési zdánlivé plochosti, kdy podle něj záměnou pojmů faktických s pojmem pravdy dochází k tomu, že výsledný film postrádá právě onu pravdivostní hodnotu. Respektive zobrazením skutečného je podle Herzoga možné odkrýt pouze povrchovou pravdu, ve filmu však dle jeho názoru existují hlubší vrstvy pravdy, něco, co lze nazvat jako poetická, extatická pravda, jíž může být dosaženo pouze pomocí fabulace, představivosti a stylizace.⁸² Způsob, jakým je možné

⁷⁸ HERZOG, Werner, and Moira WEIGEL. On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Vol. 17, No. 3 [online]. 2010 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40645998>, str. 2

⁷⁹ Tamtéž, str. 9–10

⁸⁰ *Dionysiův neb Longinův spis "O vznešenu"*. Přeložil Václav SLÁDEK. V Praze: Společnost přátel antické kultury, 1931, str. 10

⁸¹ HERZOG, Werner, and Moira WEIGEL. On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Vol. 17, No. 3 [online]. 2010 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40645998>, str. 2

⁸² HERZOG, Werner. Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1, str. 471

dospět k extatické pravdě, odkazuje k umělecké tradici. Implicitně tak Herzog utvrzuje svou silnou autorskou pozici. Pozici autora, který je na rozdíl od ostatních tvůrců schopen proniknout pod povrch a jako pravý umělec odhalit skutečnou podstatu věci.

Takový přístup má výrazné poetické kvality, které může divák ocenit při sledování filmu, zároveň ale vyvolává řadu otázek, na které je třeba se pokusit odpovědět. Jak moc lze ve snaze nalézt pravdu manipulovat s realitou, aby mohla taková pravda zůstat součástí aktuálního světa (za předpokladu, že se pohybujeme v rovině dokumentárního filmu)? Na s tím úzce spojený konkrétní problém upozorňuje Adrian J. Ivakhiv, když v podstatě říká, že to, jak lidé vnímají postavu Timothyho Treadwella v Herzogově dokumentárním snímku *Grizzly Man* (2005), nemusí mít nic společného s tím, jaký člověk Timothy Treadwell ve skutečnosti byl. Jinými slovy upozorňuje na to, že Herzog sám viděl z celkového množství asi sta hodin Treadwellem natočeného materiálu přibližně patnáct až dvacet hodin záběrů, na jejichž základě si udělal představu o Treadwellově charakteru. Skupina čtyř Herzogem najatých lidí pak měla v ostatních materiálech hledat konkrétní typy záběrů odpovídajících jeho předpokladu.⁸³

Do jaké míry tedy Timothy Treadwell z filmu *Grizzly Man* (2005) odpovídá skutečnému Timothy Treadwellovi a do jaké míry je filmový Treadwell pouze následovníkem Herzogovy představy? A záleží na tom vůbec? Znovu je třeba se vrátit k Herzogovu termínu extatické pravdy. Timothy Treadwell, kterého můžeme vidět ve filmu *Grizzly Man* (2005), je skutečný Timothy Treadwell, o tom nás mimo jiné přesvědčuje i fakt, že Herzog pro svůj film využil autentické záběry z Treadwellovy vlastní kamery. Z pohledu člověka, který neměl tu čest se s panem Treadwellem setkat osobně, nejspíš navždy zůstane záhadou, jak autentického Treadwella lze vidět ve filmu *Grizzly Man* (2005). Z teoretického hlediska se dá pouze konstatovat, že Herzogovy záběry vypovídají o aktuálním světě způsobem, jakým nás o něm chce autor, umělecky zodpovědná osoba, informovat. Viděl-li Herzog smysl Treadwellova života jinde než samotný Treadwell, neznamena to nic jiného, než že jeho film zůstává snahou o zprostředkování určitého fenoménu z úhlu pohledu, který se vymyká naší každodenní zkušenosti. Tímto způsobem Herzog odkrývá to, co by jinak zůstalo skryto, což jeho filmům dodává jakýsi metafyzický podtón.

⁸³ IVAKHIV, Adrian J. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. ISBN 978-1-55458-905-0, str. 237

Werner Herzog, který nikdy nepochyboval o tom, že bude filmovým tvůrcem, divákům ve svých dokumentárních snímcích nikdy nezapomene, i když často rafinovaně a skrytě, připomenout, že jeho uměleckým záměrem a zároveň i životním posláním je odkrytí skutečné podstaty věci – extatické pravdy. Jeho jedinečnost spočívá právě v tom, že k tomu byl osudem předurčen. Minimálně to nám o něm prozrazují mýty, které nejen ve svých filmech, ale také v rozhovorech sofistikovaně šíří kolem vlastní osoby, a do kterých sám sebe stylizuje.

5.2 Rozplývání hranic mezi žánry

Rozplynutí hranice mezi soukromou a pracovní sférou Herzogova života má význam při čtení jeho díla, nejedná se však o jediný aspekt spojený s režisérskou osobou, jehož hranice není lehké vymezit. I přes jasnou a racionálně odvoditelnou kategorizaci Herzogových filmů lze najít určitou námětovou a stylotvornou podobnost mezi jeho fikčními a dokumentárními filmy. Pravděpodobně v souvislosti s hledáním něčeho, co je ukryto za naším každodenním zakoušením světa (extatická pravda), nedělá Herzog rozdíly mezi natáčením dokumentárního nebo fikčního, celovečerního filmu. Naopak připouští, že v jeho případě jsou mnohdy dokumentární filmy “pouze“ fikčními filmy v přestrojení.⁸⁴ Jinými slovy mají status dokumentárního filmu, ale ve skutečnosti jsou zobrazované osoby a skutečnosti stylizované podle Herzogovy vlastní představy. Brad Prager na to konto říká, že Herzog dává jasně najevo, že ačkoli může být rozlišení mezi dokumentárním a fikčním filmem užitečné pro diváka, on sám preferuje mezi fikčními a dokumentárními filmy nerozlišovat.⁸⁵

Jedním z Herzogových filmů, který je přímo postaven na propojení fikčního a dokumentárního žánru, je *The Wild Blue Yonder* (2005). Hlavním pilířem filmu jsou záběry z filmového archivu NASA a přírodovědné snímky z podmořské hladiny, které jsou doplněny o vědecké výpovědi a fragmenty ze starších černobílých filmů či týdeníků. Neméně důležitý je také hudební doprovod violoncellisty Ernsta Reijsegera, který pomáhá dotvářet představu o mimozemském prostředí, přesto že se ve skutečnosti jedná o záběry z podmořského dna. Dějem nás pak provází postava mimozemšťana,

⁸⁴ SIMINGTON, Ben. A Documentary is Just a Feature Film In Disguise: An Interview with Werner Herzog. *Notebook* [online]. 2009 [cit. 2021-12-14] Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/a-documentary-is-just-a-feature-film-in-disguise-an-interview-with-werner-herzog>

⁸⁵ PRAGER, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Columbia University Press, 2013. ISBN 978-0-231-50213-9, str. 30

který pochází z jiné galaxie nacházející se v souhvězdí Andromeda. Jedná se o jedinou hereckou složku filmu, která zároveň slouží jako propojující prvek mezi jeho jednotlivými částmi a plní tak narativní funkci příběhu. Zamrznutí jeho domovské planety a snaha zachránit se odůvodňují jeho přítomnost na planetě Zemi. Samotný příchod na Zemi je zasazen do potenciálně skutečné události, protože je vybudován na základě konspirační teorie o havárii UFO ve Spojených státech amerických známé jako Roswellský incident. Způsob, jakým s námi vypravěč (mimozemšťan) komunikuje, tedy přímé oslovení diváka, evokuje praktiky známe z dokumentárního žánru. Naléhavost, s jakou jsou popisovány zobrazované skutečnosti, je spolu s hudební složkou a někdy až meditativními obrazy tím, co i přes svoji fiktivní podstatu nutí diváka zamyslet se nad pravou podstatou věci a vztáhnout tak význam děje na aktuální svět. Ačkoli je *The Wild Blue Yonder* (2005) Herzogem indexikálně označen jako science-fiction fantasy, bylo by možné jej na základě vztahu mezi fikcí a aktuálním světem teoreticky označit za mockument. Jelikož však svým způsobem možná víc odkazuje ke skutečnému než k fikčnímu světu, může se taková kategorizace jevit jako problematická i přesto, že je pravděpodobně nejpřesnější.

Prolínání jednotlivých praktik a prvků z fikčního a dokumentárního filmu může souviset se snahou najít a popřípadě zobrazit pravou podstatu skutečnosti (z Herzogova úhlu pohledu). V momentě, kdy se Herzog zamýšlí nad pojmem pravdy, dotýká se totiž také otázek zkoumajících podstatu reality. Co utváří realitu takovou, jakou ji vnímáme dnes, v době, kdy moderní technologie stále více pronikají do našeho každodenního zakoušení světa? Herzog pak přímo říká, že budeme-li uvažovat o všech myslitelných formách virtuální reality, která se stala součástí našeho každodenního života – internet, videohry, televizní reality show a další její mnohdy i podivně smíšené formy, otázka typu, jak reálná ve skutečnosti realita je, vyvstává stále znovu a znovu.⁸⁶

Podobná otázka může diváka napadnout i při sledování filmu *Family Romance, LLC* (2019). Dějová linka sleduje příběh Yuichiho Ishiiho, profesionálního herce najatého matkou dvanáctileté Mahiro, aby hrál roli jejího zmizelého otce a další situace týkající se fungování společnosti Family Romance. Hlavního hrdinu ztvárnil sám Yuichi Ishii, který je zároveň také skutečným zakladatelem společnosti Family Romance

⁸⁶ HERZOG, Werner, and Moira WEIGEL. On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Vol. 17, No. 3 [online]. 2010 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40645998>, str. 5–6

poskytující svým klientům služby profesionálních herců, jejichž úkolem je plnit společenské role založené na osobních preferencích jejich zákazníků. Námět filmu je do velké míry inspirován skutečnými událostmi a jeho fiktivní zápletky jsou vystavěny na reálném základu. Neméně důležité při čtení filmu je jeho zasazení do autentického Japonského prostředí. Způsob natáčení na ruční kameru umožnil Herzogovi, který v nízkorozpočtovém stylu zaujal roli režiséra, scénáristy i kameramana, natáčet například na rušné ulici nebo v parku plném nezainteresovaných lidí, kteří se tím pádem v přítomnosti kamery chovali zcela přirozeně. Ve filmu se nám odkrývá hned několik vrstev reality, aktuální svět (autentické záběry), fikční narativ postavený na reálném základě a herecká složka, která je z části složená z profesionálních herců ze společnosti Family Romance hrajících sami sebe v předurčených rolích. V podstatě se jedná o herce najatého k tomu, aby zahrál sám sebe, jak hraje roli někoho jiného. Aby toho nebylo málo, odkrývá Herzogův snímek ještě další rovinu reálného – technologickou imitaci. Co nám o světě říká humanoidní robot obsluhující recepci hotelu nebo robotická rybka plující v akváriu? Zatím lze celkem bez problému poznat rozdíl mezi člověkem a strojem, je však jen otázkou času, kdy bude taková distinkce vyžadovat mnohem víc snahy. O tom, že mohou roboti/stroje plnit stejnou funkci jako živé bytosti nás přesvědčuje nejen robot-recepční nebo robot-ryba, ale také stroj v podobě automatu věštícího budoucnost, který se ve filmu objevuje v kontrastu se skutečnou vědmou z masa a kostí. Sřet technologického a lidského světa je nejlépe vidět v okamžiku, kdy se majitel společnosti Family Romance setkává s majitelem robotického hotelu. Zdá se, že technologie plní stejný účel jako najmutí herci – splnit přání zákazníka, zvýšit jeho spokojenost. Sehrání role podle představy klienta, ať už mu umožní znovu prožití loterijní výhry, vžití se do života celebrity obklopené bulvárními fotografy nebo shledání s otcem, učiní daného člověka na určitý čas šťastným. Ve své podstatě i o robotech zde můžeme říct, že hrají role, například robot (humanoid) imitující člověka. Plnit přání je povzneseno na úroveň životního (existenci určující) poslání. Jak reálná ale taková role může být? Čteme-li film tzv. mezi řádky, musíme po jeho shlédnutí, podobně jako Yuichi Ishii na jeho konci, alespoň na chvíli zapochybovat, zda jsou lidé kolem nás opravdu ti, za které se vydávají a my nejsme ve skutečnosti jen další Truman Burbank (*Truman Show*, 1998). Na rozdíl od některých dokumentárních snímků, ve kterých obvykle Herzogův autorský voice-over určuje směr, kterým by se měli jeho sledující ve svých myšlenkách ubírat, ve filmu *Family Romance, LLC* (2019) je díky jeho fiktivní podstatě ponecháno poměrně dost prostoru pro vlastní úvahy týkající se problematiky reálného a reality jako takové.

Možná je to právě určité zpochybnění pojmu reality, které se propisuje do Herzegových filmů napříč jejich žánry a které zároveň působí jako sjednocující prvek utvářející jeden z možných interpretačních obrazů režisérova filmového světa. Jde o určitou snahu aktualizovat způsob, jakým jako lidé zakoušíme aktuální svět nebo lépe řečeno o sebereflexi pramenící nejen ze samotné existence virtuální reality nebo umělé inteligence, ale obecně z důsledků technologického pokroku na společnost a prostředí, ve kterém žijeme. Ve filmu *A hle: Snění o propojeném světě (Lo and Behold: Reveries of the Connected World, 2016)* tematizujícím počátky vzniku internetu a jeho následný vývoj a vliv na moderní společnost, lze také najít určité tematické podobnosti s filmem *Family Romance, LLC (2019)*, především zaměříme-li se na zobrazení umělé inteligence nebo na způsob, jakým je problematizována podstata reality. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, že již nejde o pouhou technologickou imitaci člověka ve formě humanoidních robotů v roli recepčních, ale o snahu překonat člověka v jeho dovednostech. Možná, že v roce 2050 opravdu vznikne tým robotů, který dokáže překonat nejlepší hráče UEFA, s největší pravděpodobností budou jednou roboti také schopni natáčet filmy, budeme jezdit v autech, které nebudou potřebovat řidiče a díky jejich zdokonalenému a centralizovanému systému učení ubude dopravních nehod. Možná dokonce lidstvo díky technologické vyspělosti osídlí Mars. I přesto, že některé části dokumentu budí dojem adorace ze strany Herzoga, vzniká zde určitá tenze mezi kladnými a zápornými stránkami technologického pokroku. Rychlost sdílení a možnost anonymity, kterou internet svým uživatelům poskytuje, může vést až ke kybernetické šikaně. Zároveň může být internet také příčinou závislosti. Podobně jako v případě léčení jiných závislostí je narůstající počet lidí závislých na internetu důvodem pro vznik zobrazovaného rehabilitačního centra. Léčba v takovém centru se zaměřuje především na dopad online prostředí počítačových her umožňujícímu budování herních postav ve virtuálním světě, který v krajních případech dostane přednost před tím reálným.

Z formálního hlediska utváří vzniklá tenze dojem nezávislého pohledu, avšak Herzogova angažovanost prostřednictvím přímých vstupů či voice-overového komentáře, který mnohdy sarkasticky reaguje na zobrazované skutečnosti, směřuje diváka nepřímo k přijetí režisérem zastávaného stanoviska. Na základě znalosti kontextu Herzegových filmů lze v detailech nalézt určité prvky, které nejenže fungují jako propojující můstek mezi myšlenkovým obsahem snímků různých žánrů, ale samy o sobě vytváří významy odkazující k autorem proklamovanému stanovisku. V části nazvané *Life Without the Net*

(Život bez sítě) ve snímku *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016) Herzog mimo jiné komentářem představuje ženu trpící jistou formou intolerance na bezdrátový signál, která ji nutí žít mimo většinou civilizaci jako moderní poustevnici. Sofistikovaná volba slov dodává situaci metafyzický podtón a ženino odloučení tak dostává až náboženský rozměr. Zároveň způsob, jakým jsou zobrazováni lidé žijící v blízkosti velkého teleskopu (místě, kde není žádný signál), i přes jejich nemožnost volby, ztrátu původní identity nebo možnosti být s rodinou, jako by naznačoval, že takový způsob života je podle režiséra přirozenější. Podobně jako ve filmu *Fata Morgana* (1971), kdy názvy jednotlivých částí záměrně vychází z biblického názvosloví, si i obsahová stránka *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016) v některých částech záměrně pohrává s náboženským názvoslovím a tematikou. V úvodu jsme jako diváci například seznámeni s prostorem, který Herzog nejprve označuje za něco jako svatyni nacházející se v chodbách Kalifornské univerzity v Los Angeles, které, jak ironicky dodává, působí odpudivě. Další přítomný, Leonard Kleinrock z Kalifornské univerzity, následně stejný prostor představí jako posvátné místo, protože právě tam, dle jeho slov, vznikl internet. Můžou však špatné stránky zastínit ty dobré? Může být internet skutečně manifestací samotného ďábla, jak v části nazvané *The Dark Side* (Temná strana) naznačuje matka zesnulé dcery, a život lidí žijících poblíž teleskopu ničím menším než symbolem ráje na zemi? Herzogův film na jedné straně nabádá své diváky k zamyšlení se nad podstatou moderního obrazu reality a toho, jaký vliv má internet a technologický vývoj na formování soudobé společnosti. Svým typicky poetickým stylem se tak opět pokouší odkrýt hlubší vrstvu skutečnosti (extatickou pravdu). Na straně druhé ironizuje a sarkasticky komentuje nastalou situaci. Především se však, na straně třetí, vydává na dobrodružně-výzkumnou pouť, která na rozdíl od většiny ostatních nespočívá v prozkoumávání odlehlých nebo neznámých a špatně přístupných končin a ono dobrodružství spočívá v poznávání něčeho neznámého, tudíž jediným nebezpečím může být hlubší poznání.

Právě ono zmíněné zpochybnění reality vycházející ze zkoumání konkrétních fenoménů zaujímajících své místo ve společnosti, je tematickou složkou, která může disponovat množstvím různých podob (v některých případech i protichůdných), ale dohromady tvoří strukturu fungující na principu podobném myšlenkovým mapám, která jako pavučina propojuje jednotlivá zdánlivě odlišná filmová díla. Na první pohled dva typově

nesrovnatelné snímky *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016) a *Kde sní zelení mravenci* (*Where the Green Ants Dream*, 1984), vzniklé s dlouhým časovým rozestupem. Přesto lze nalézt určité motivové podobnosti. U druhého zmíněného reprezentuje těžbařská společnost Ayers Mining moderní společnost, zatímco původní obyvatelé Austrálie, Aboriginci, reprezentují nejen ostrčenou část populace, pro kterou v postkolonializované Austrálii není místo (vyjma rezervací), ale také jednu z kdysi základních hodnot člověka – vztah k přírodě. Film je inspirován skutečnou událostí soudního sporu o územní práva mezi těžbařskou společností dříve známou jako Nabalco Pty Ltd a domorodým obyvatelstvem. Herzog zde tradičně pracuje s autentickým pouštním prostředím a do rolí domorodých obyvatel obsazuje skutečné Aborigince. Podobným způsobem obsadil například indiány do filmu *Fitzcarraldo* (1982) nebo domorodé obyvatelstvo do filmu *Zelená kobra* (*Cobra Verde*, 1987). Hudebním doprovodem filmu *Kde sní zelení mravenci* (*Where the Green Ants Dream*, 1984) je hra na didgeridoo – tradiční australský hudební dechový nástroj – což může mít hned několik důvodů. Za prvé samozřejmě koresponduje s dějem, protože je součástí původní kultury. Za druhé dodává filmu určitou až meditativní hloubku a za třetí vzbuzuje v divákovi empatie k myšlenkám a postojům Aboriginců. Jelikož příběh kombinuje faktické a fiktivní složky, nelze mu přes jeho fikční podstatu upřít přímý vztah s aktuálním světem. Zajímavá je však určitá tenze, ne nepodobná snímku *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016). Technologický pokrok moderní společnosti na jedné straně devastuje posvátnou krajinu původních obyvatel, jejíž zničení může vést až ke ztrátě smyslu života. Na druhé straně je domorodá komunita stále součástí moderní společnosti a užívá si mnohých jejích vymožeností jako například oblečení, alkoholu, cigaret atd. Podobný paradox lze vidět právě ve snímku *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016), kdy je určitá část populace na základě rozmachu moderních technologií, konkrétně mobilních telefonů a internetu, nucena opustit své dosavadní životy kvůli negativním reakcím na bezdrátový signál souvisejícím s jejich plošnou aktivací. Jejich aktuální a potenciálně bezbolestný život je možný pouze v místech, kde takový signál není. V dokumentu se objevuje takové místo v blízkosti obřího teleskopu zachycujícího signál ze vzdálených končin vesmíru, protože je kvůli maximalizaci jeho funkčnosti veškerý bezdrátový přenos signálu internetu či mobilních telefonů z tohoto místa odkloněn. Oba případy působí až segregačním dojmem, kdy je určité nepohodlné nebo nepřizpůsobivé skupině nabídnuta chabá útěcha výměnou

za původní hodnoty. Podobně jako v dalších snímcích, i zde Herzog buduje osobitý druh zápletky, který je postaven na kontrastu minimálně dvou diametrálně odlišných úhlů pohledu.

Dalším typickým prvkem Herzogových filmů je jejich tempo či rytmus, který dostává diváka do atypického myšlenkového rozpoložení. V mnohých případech se tak může stát, že bude čekat na příchod dramatické zápletky, rozuzlení či radikálního dějového posunu, který nakonec nepřijde, alespoň ne v klasickém slova smyslu. Werner Herzog, jakožto režisér samouk, vyvinul originální styl, který by se od toho amerického, hollywoodského, nemohl lišit víc. Například snímek *Sůl a oheň* (*Salt and Fire*, 2016), který na začátku vypadá jako klasický akční film, své tempo postupně zpomaluje a místo zásadního zvratu nechává diváka tápat a přemýšlet spolu s hlavní hrdinkou. Oproti tomu *Herz aus Glas* (1976) své melancholické tempo nezmění od začátku až do konce. Ani o jednom z nich však nelze říct, že by neměl ucelenou dějovou linku nebo že by postrádal dramatickou zápletku. Takového dojmu lze nabýt pouze proto, že se děj odehrává v jiném rytmu, než bývá ve filmovém umění obvyklé. Odmítnutí zavedených doktrín mu coby režisérovi umožňuje proplouvat mezi dokumentární a fikční rovinou, experimentovat s filmovou formou a do jisté míry také bořit onu pomyslnou hranici mezi fikčním a nefikčním. Obecně lze říct, že hovoříme-li o fikčních nebo dokumentárních filmech, vždy je možné najít určitý vztah k aktuálnímu světu. I u fikčních filmů je obvykle kladen důraz na konkrétní skutečnou událost či fenomén interpretovatelný právě na základě takového vztahu. To může být do jisté míry ovlivněno snahou vytvořit co nejpřesnější a nejautentičtější dojem dané situace, který je ještě umocněn autentickým prožitkem události, nikoliv její počítačovou animací. Výchozím bodem Herzogova tvůrčího procesu je však, podle mého názoru, jeho poetický filmový rukopis. S tím související termín extatické pravdy, hledání něčeho, co je skryto za každodenní zkušeností, je určitou významovou podstatou autorova filmového světa.

Už v prvním krátkometrážním snímku *Herakles* (1962) je patrné, že jeho cílem není “pouhé“ zkoumání hmoty, nýbrž snaha o odhalení trvalejších hodnot a principů. I přes začátečnické nedostatky je tedy možné rozklíčovat počáteční tendence formování poetického stylu. Hledání něčeho, co je implicitně obsaženo v naší každodenní zkušenosti, často zavede Herzoga k odkrývání mýtických či náboženských motivů. Určitou fascinaci a zároveň osobní zkušenost lze najít v tématu poutní cesty či nomádství. Každému ze zmíněných fenoménů se režisér věnuje specifickým způsobem.

V krátkometrážním *Pilgrimage* (2001) nechává rezonovat hudbu komponovanou Johnem Tavenerem spolu v kombinaci s obrazy ruských a mexických věřících v průběhu konkrétních náboženských rituálů, aniž by zobrazované situace jakkoliv komentoval. Ve *Wheel of Time* (2003), buddhisticky orientovaném snímku, který odkrývá různé úhly pohledu na buddhistické poutní místo Bodh Gaya v Indii, samotné poutníky a jejich rituály, Herzog na rozdíl od předchozího *Pilgrimage* (2001) vstupuje do přímé interakce se sociálními herci nebo komentuje situace prostřednictvím voice-overu a otevírá tak řadu nábožensko-filozofických otázek. Osobní zkušenost s poutní cestou pak částečně popisuje ve filmu *Werner Herzog – režisér (Portrait Werner Herzog, 1986)*, kdy šel v zimě pěšky z Mnichova do Paříže, aby svou cestou zabránil smrti filmové kritičky Lotte H. Eisner. Na téma této poutní cesty vznikla z jeho deníkových zápisků také kniha *O chůzi v ledu*. Motiv poutě spolu s nomádstvím se dále objevuje ve filmu *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin* (2019) o Herzogově příteli, spisovateli Bruci Chatwinovi. Určité náboženské motivy lze také najít například ve filmech *La Soufrière – Čekání na nevyhnutelnou katastrofu (La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, 1977)*, *Aguirre, hněv Boží (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)*, *Synku, synku, cos to proved (My Son, My Son, What Have Ye Done, 2009)* nebo *Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia* (1993), kde jsou mimo jiné použity některé zcela totožné záběry jako v krátkometrážním *Pilgrimage* (2001). Víra obecně je jedním z témat, které bývá v Herzogových filmech často skloňováno. Přesto si troufám tvrdit, že i ve snímcích, ve kterých je jejich ústředním motivem, se Herzog pokouší proniknout za běžnou náboženskou zkušenost a zprostředkovat tak svým divákům hlubší filozoficko-mystický prožitek ukrývající se za běžnými projevy zobrazovaných osob. Odhalení hlubší vrstvy pravdy, respektive poetické (extatické) pravdy, by se dalo označit za něco, co je společné pro většinu Herzogových filmů napříč žánry a styly.

5.2.1. Jeden příběh, dvě zpracování

Chceme-li zkoumat prolínání hranic mezi fikčními a nefikčními filmy, jejich stylistické a významové podobnosti či rozdíly, patrně neexistuje lepší případ, než když z produkce jednoho autora vyjde nejprve dokumentární snímek a posléze na ty samé motivy také celovečerní film. Dokumentární film *Malý Dieter chce létat (Little Dieter Needs to Fly, 1997)* stejně jako jeho fikční následovník *Temný úsvit (Rescue Dawn, 2006)*, vypráví příběh Dietera Denglera, amerického válečného veterána z Vietnamu narozeného v Německu. Kdybych chtěl být úplně přesný, správná formulace by pravděpodobně zněla

takhle: V dokumentárním snímku Dieter Dengler vypráví svůj příběh, zatímco ve fikční verzi je jeho příběh vyprávěn. Skutečnost ovšem problematizuje sám Herzog, který v jednom rozhovoru uvedl, že během natáčení filmu *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997), zacházel Dengler při vyprávění do detailů, které podle něj nebyly vůbec zajímavé. Musel tudíž Denglera neustále zastavovat a snažit se nalézt detaily, o kterých věřil, že budou pro diváky zajímavější.⁸⁷ Na rozdíl od specifické situace Timothyho Treadwella z filmu *Grizzly Man* (2005) byl v době natáčení dokumentárního snímku Dengler stále naživu, mohl se tedy nějakým způsobem ohradit vůči Herzogovým metodám, takže nezbyvá než předpokládat, že osoba Dietera Denglera zůstala autentická.

Co se týče obsahové roviny, rozchází se oba filmy především v kontextuálním rozsahu. *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) představuje Dietera Denglera jakožto válečného veterána, který si sebou v životě nese následky války ve Vietnamu. Přesto, že jeho jediným snem bylo létání nikoliv válka a aby mohl létat, narukoval do americké armády. Poté, co byl jeho letoun na začátku vietnamské války roku 1966 zasažen, dovedl ho jeho sen až do vězeňského tábora pod správou Vietkongu. Atmosféru války v dokumentárním snímku dokresluje hudba a archivní válečné záběry, v některých případech i autentické fotografie či rozhovory přímo s Denglerem. V první a druhé části Herzog představuje Denglerův soukromý život, následky válečného zajetí jako vnímání svobody nebo potřebu být zásoben jídlem pro zachování klidu, ale také některé zásadní momenty z dětství a dospívání. Ústředním motivem je zrod Denglerovy touhy pro létání, která má svůj původ v událostech druhé světové války. Jednoho osudového dne, se tehdy ještě malý Dieter Dengler žijící se svojí rodinou v německém městě Wildberg díval se svými dvěma bratry z okna, jak spojenecké jednotky bombardují jejich město. V určitém okamžiku se jedno z letadel řítilo přímo směrem k jejich domu a jemu se naskytl neobyčejný pohled na pilota s otevřeným kokpitem a staženými brýlemi, který aniž by přestal střílet ze svých kulometů, otočil hlavu směrem k nim a jejich pohledy se na moment střetly. Celá situace musela trvat ve skutečnosti jen několik vteřin, přesto však zanechala v malém Dietrovi nikdy neutuchající touhu po létání. Po zbytek dokumentu se událostí soustředí na situaci po sestřelení, především na průběh věznění, mučení, tyranii, hladovění, plán útěku a následnou záchranu.

⁸⁷ PRAGER, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Columbia University Press, 2013. ISBN 978-0-231-50213-9, str. 30

Temný úsvit (*Rescue Dawn*, 2006) na rozdíl od své dokumentární předlohy začíná na letadlové lodi před Denglerovou první misí a následným sestřelením. Do jisté míry tak opomíjí kontext, který předcházel Denglerovu narukování do armády. Některé úryvky z dokumentárního filmu jsou však sofistikovaně zakomponovány do fabulovaných rozhovorů a dodávají tak potřebnou hloubku charakteru hlavní postavy. Například moment, kdy Christian Bale v roli Dietera Denglera vypráví Stevu Zahnovi v roli Duana Martina, jak se stal pilotem. Téměř doslovně převypravuje hraný Dieter Dengler slova skutečného Dietera Denglera, který stejnou situaci, z níž vychází jeho touha po létání, popisoval v dokumentárním snímku. Kromě Herzogových fabulací je ve fikčním filmu možné nalézt pár drobných nepřesností jako vynechání některých detailů nebo drobné změny v posloupnosti událostí. Některé situace jsou zároveň úmyslně stylizovány tak, aby chování postav bylo ostantativnější a děj tím získal na dramatičnosti.

Z formálního hlediska využívá Herzog v některých momentech zcela totožně archivní záběry. Zatímco v dokumentárním snímku slouží archivní záběry ve většině případech k tomu, aby divák dostal autentický kontext války ve Vietnamu, která už aktuálně neprobíhá, ve fikčním filmu se takové záběry stávají přímou součástí děje. V dokumentu se záběry bombardujících letadel objevují v souvislosti s Denglerovým hlasem, který se částečně vymezuje proti válce, do které se dostal pouze, aby mohl létat, a který zároveň ukazuje soucit s lidmi, kteří kvůli válce trpěli, což si uvědomil až v době, kdy byl jejich vězněm. Ve fikčním filmu se ten samý záběr objevuje hned jako úvodní scéna, která po titulcích uvádějících diváky stručně do počátků konfliktu demonstruje válečnou situaci. Jiným takovým příkladem je využití archivní instruktážního filmu pro přežití v džungli, který ve snímku *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) funguje jako komická složka a prostřednictvím voice-overu jej ironizuje sám Herzog. Ve filmu *Temný úsvit* (*Rescue Dawn*, 2006) se stává součástí instruktážní scény vojáků, kteří mají další den vyletět na misi. I zde funguje instruktážní film jako komická složka, ale zatímco jej v dokumentu ironizoval Herzogův komentář, ve filmu dostává podobná slova do úst jeden z vojáků. Důležitou roli v obou filmech hraje také prostředí. *Temný úsvit* (*Rescue Dawn*, 2006), jehož děj se z valné většiny odehrává po Denglerovo sestřelení, je zasazen do autentického prostředí pralesa. Ve chvíli, kdy se dokument *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) zabývá stejnými událostmi jako celovečerní film, jsou jednotlivé situace taktéž zasazeny do autentického prostředí. Některé události jsou v dokumentu detailně rekonstruovány za spoluúčasti vietnamských

sociálních herců plnicích roli podobnou komparzu ve fikčních filmech a v určitých chvílích by se s nadsázkou dalo říct, že si scény z obou filmů zachovávají podobný vizuální charakter. Obecně si troufám tvrdit, že je v obou filmech patrný a rozeznatelný Herzogův autorský rukopis, především co se týká právě vizuální stránky, kdy se kamera na chvíli jako by zastaví při pohledu na okolní prostředí nebo postavu/postavy a také z hlediska tvůrčí komunikace mezi dokumentárními a fikčními filmovými praktikami. Je zřejmé, že pro vznik dokumentárního snímku byly používány prvky, které obvykle přisuzujeme fikčnímu filmu a naopak. Jejich vzájemné propojování si odůvodňuji tak, že je nelze nikdy zcela odlišit, protože dohromady utváří tzv. filmový styl vycházející ze společné tradice obou žánrů.

5.3 Člověk stylizovaný

Tolikrát už zde padla zmínka o stylizaci postav, která dle mého názoru tvoří příliš důležitý tvůrčí aspekt, než aby mohla být ignorována. Pro Herzoga je stylizace spolu s fabulací a představivostí jedním ze základních prostředků umožňujících nalezení poetické pravdy. Podle Brada Pragera dokonce Herzog na jednom ze svých veřejných vystoupení řekl, že tam, kde je to možné, dává ve svých dokumentech přednost fabulaci a inscenovaným scénám.⁸⁸ Ačkoli se taková tendence vymyká obecné praxi dokumentárního filmu, není nutně porušením podmínek znamenajících odebrání dokumentárního statusu díla. Jelikož Herzog nějak nepopírá, ba právě naopak proklamuje problematičnost kategorizace svých filmových děl, čímž záměrně rozvolňuje hranice mezi fikčním a nefikčním filmem, teoreticky se rozmazává i hranice mezi sociálními a profesionálními herci.

Různé filmové situace si samozřejmě žádají různé typy prostředků, jejichž pomocí lze s postavami pracovat. Chce-li Herzog podtrhnout nějakou konkrétní emoci, stylizuje postavy v rámci jejich prostředí tak, aby bylo dosaženo co nejpřesvědčivějšího vizuálního výsledku. Například ve třetí části dokumentárního snímku *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016), kdy smutek rodiny Catsourasových zapříčiněný úmrtím dcery umocňuje jejich stylizace do smutečního obřadu, jelikož jsou rodiče spolu se zbylými třemi dcerami oděni celí v černém. Vše je pak zdůrazněno pohybem kamery sledujícím její oblíbené předměty, detaily výrazů

⁸⁸ PRAGER, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Columbia University Press, 2013. ISBN 978-0-231-50213-9, str. 29

pozůstalých členů rodiny, momenty ticha nebo režisérovy voice-overovými vstupy. Podobná práce se stylizací je vidět také ve filmu *Šťastní to lidé: rok v tajze* (*Happy People – Ein Jahr in der Taiga*, 2010), kde skupina místních obyvatel ztrácí svůj vztah k původním hodnotám a většina z nich svůj smutek utápí v alkoholu. V určitý moment (po požáru v jednom z domů) je malá skupina místních usazena kolem nejstarší z nich, údajně jediné, která ještě ví, jak se žilo za starých časů. V jejich pohledech se zračí odevzdanost, rezignace a smutek. Atmosféra celé situace je znásobena absencí slov a doprovodem melancholické hudby, jako by byla předzvěstí symbolické ztráty původních hodnot, které opouští místní obyvatelstvo spolu s odchodem starší ženy.

Snaha o rekonstrukci původních událostí zasazených do prostředí pralesa je ve snímku *Malý Dieter chce létat* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997), alespoň co se tvůrčí práce se sociálními herci a jejich stylizace do autentických situací týče, velmi podobná tomu, co můžeme následně vidět ve filmu *Temný úsvit* (*Rescue Dawn*, 2006). Určité podobnosti při zobrazování sociálních herců lze také spatřit v autentickém prostředí válkou zmítané Nikaragui ve snímku *Balada o vojákovi* (*Ballade vom kleinem Soldaten*, 1984), především ve scénách, které jsou ponechány bez Herzogova komentáře a promlouvají tak sami za sebe. Uplatnění tvůrčího principu, který místo konkrétního verbálního popisu dané věci či situace nebo jakéhokoliv komentáře nechává promlouvat pouze hudební doprovod a vizuální stránku filmu, je možná nejlépe vidět v krátkometrážním snímku na motiv Pucciniho opery *La Bohème* (2009). Inscenované scény domorodých obyvatel s moderními střelnými zbraněmi v hudebním doprovodu opery, taková kombinace vytváří přirozenou tenzi dvou protipólných kultur, která bez jakéhokoliv komentáře jako by dostala další rozměr. Podobně je tomu i v nábožensky motivovaném snímku *Pilgrimage* (2001).

Kamera v Herzogových filmech často pracuje atypicky hloubavým stylem. Přestože voice-overový komentář je neodmyslitelnou součástí většiny jeho charakteristických dokumentárních snímků, podobně charakteristické jsou i chvíle ticha, kdy nechává situaci promlouvat samu za sebe (v některých případech jsou dokresleny hudebním doprovodem). Za zásadní stylotvorný prvek považují to, co může na první pohled vypadat jako chyba – “zbytečně“ dlouhotrvající záběr na osobu, která právě domluvila. V některých momentech nechává Herzog slova rozhovoru doznít do ticha, kamera však z dané postavy neuhýbá, nepřestává jí zabírat a někdy až na hranici trapnosti drží pozornost do příchodu “opožděného“ stříhu. Takový přístup je patrný například

v dokumentárních filmech *Ohnivé koule: Návštěvníci z temných světů* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020), *A hle: Snění o propojeném světě* (*Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, 2016), *Jeskyně zapomenutých snů* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), *Grizzly Man* (2005), *The White Diamond* (2004) a mnohých dalších. V každém ze zmíněných filmů plní takový prostředek do jisté míry odlišnou funkci, ať už zdůrazňuje nervozitu, hloubku či zděšení, vždy však významným způsobem nechává promlouvat sociální herce k divákům a odkrývá tak hlubší vrstvu reálného. Tvůrčí proces stylizace postav je sice nadřazen aktuálnímu světu, jeho cílem však není mystifikovat, nýbrž odhalit jinou, skrytou, vrstvu pravdy.

Neméně propracovaná je stylizace postav v celovečerních filmech. Zatímco v dokumentech je doznívání do ticha a dlouhotrvající záběr na osobu snahou zobrazit něco za daným sdělením, ve fikčních filmech takové záběry prohlubují konkrétní charaktery postav. Například ve filmu *Synku, synku, cos to proved* (*My Son, My Son, What Have Ye Done*, 2009), kdy kamera zůstává zaměřena na matku vraha – oběť – čekající mezi dveřmi na poděkování. Stejně jako ostatní záběry na ní zdůrazňuje její přehnanou starostlivost. Podobným způsobem režisér pracuje i ve filmu *Královna pouště* (*Queen of the Desert*, 2015), *Fitzcarraldo* (1982), *Aguirre, hněv Boží* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) a dalších, kde prodloužené záběry pomáhají ostentativněji vyjádřit konkrétní emoce postav. Herzog je ale schopný zajít i mnohem dál. V *Herz aus Glas* (1976) využívá stylizaci postav atypickým způsobem, jelikož se pomocí experimentu (zhypnotizování větší části hereckého složení) pokouší dosáhnout co nejpřirozenějších hereckých výkonů a zdůraznit tak melancholickou až předapokalyptickou atmosféru filmu. Ačkoli může stylizace postav mít v různých typech filmů různé podoby, její podstata zůstává stále stejná – zvýšení důrazu a prohloubení vnímání dané skutečnosti.

5.4 Psychologizace krajiny

Krajina hraje v Herzogových filmech poměrně zásadní roli. Samotná skutečnost, že Herzog natáčí své filmy v autentickém prostředí a nevyužívá k jejich dokreslení žádné speciální efekty, vypovídá o důležitosti její výpovědní hodnoty pro kontext filmu. Specifické dlouhé záběry na okolní krajinu vždy nějakým způsobem odkazují k člověku. Matthew Gandy poukazuje na skutečnost, že Herzogovo zobrazení krajiny může být chápáno jako premoderní, ve smyslu vyobrazení přírody jako nepřátelské síly, v kontrastu s teoriemi dvacátého století poukazujícími na destrukci přírody coby křehké biosféry.

Takové vnímání přírody by bylo v rozporu se současným environmentálním hnutím, podle něj však existují určitá místa shody mezi Herzogovou antipatií k modernitě a ekologickou kritikou modernity.⁸⁹ Jako premoderní by se dala příroda vnímat například ve snímku *Aguirre, hněv Boží* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) nebo *Fitzcarraldo* (1982), oproti tomu určité shodné motivy s ekologickou kritikou modernity lze najít například ve filmech *Lekce temnoty* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), *Setkání na konci světa* (*Encounters at the End of the World*, 2007), *Sůl a oheň* (*Salt and Fire*, 2016) a dalších. Obecně by bylo možné tvrdit, že ekologická rovina, respektive zpochybnění moderního způsobu života, je poměrně častým terčem Herzogovy kritiky. Na druhou stranu mu zpochybňování moderního vztahu k přírodě nezabránilo ve vykácení části pralesa při natáčení filmu *Fitzcarraldo* (1982) a ani jeho přístup ke zvířatům jakožto živým bytostem během natáčení není zrovna ukázkovým obrazem člověka se zájmem o přírodu. Krajina ale není pouze prostředí, ve kterém žijeme dnes. Jak upozorňuje například film *Kde sní zelení mravenci* (*Where the Green Ants Dream*, 1984), krajina, respektive příroda obecně, je součástí lidského života a nositelem (pamětí) lidských hodnot od samotného počátku naší existence.

Krajinu je možné vnímat také metaforicky. Eric Ames poukazuje na neodmyslitelnou funkci krajiny v Herzogových filmech – její referenční odkaz k vnitřnímu světu.⁹⁰ Zatímco v dokumentárním filmu odkazuje krajina k vnitřnímu světu recipienta, je ve fikčním světě obdobné zobrazení krajiny symbolem vnitřního rozpoložení hlavní či jiné postavy. Ames dále cituje Herzoga cíleně odkazujícího ve svém pojetí krajiny k tradičnímu romantickému pojetí krajinomalby v díle Caspara Davida Friedricha, německého malíře z období romantismu, který říká, že jeho zobrazení krajiny nemá být vnímáno jako její reprezentace, nýbrž jako odraz vnitřního stavu mysli.⁹¹ Ve filmu *Signál k životu* (*Lebenszeichen*, 1968) zobrazení krajiny dokonale demonstruje vnitřní stav hlavního hrdiny, který se skupinou dalších německých vojáků v nehostinném prostředí ostrova pomalu podléhá frustraci. Touhu po životě vyjadřuje mimo jiné například snění o zahradě. Při pohledu na krajinu plnou větrných mlýnů se věci uvnitř mysli hlavní postavy dají do pohybu a německý voják propadne šílenství. Reflexe vnitřního

⁸⁹ GANDY, Matthew. Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene Vol. 3, No. 1* [online]. 1996 [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/44251810>, str. 5

⁹⁰ AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. *Cinema Journal Vol. 48, No. 2* [online]. 2009 [cit. 2021-12-14] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20484448>, str. 51

⁹¹ Tamtéž, str. 51

rozpoložení metaforicky přirovnaná ke krajině se objevuje také ve filmu *Zelená kobra* (*Cobra Verde*, 1987), když hlavní hrdina reflektuje vlastní samotu, touhu po pravém opaku toho, čím aktuálně disponuje a popisuje, jak se jeho srdce stává chladnější a chladnější uprostřed spalujícího žáru slunce.

V dokumentární praxi krajina formuje vnitřní stav mysli jejího recipienta – nějakým způsobem aktivuje divácké vědomí. Snímek *Lekce temnoty* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), svými záběry na zdevastovanou krajinu (částečně i na základě své kategorizace) vyzývá své diváky, aby vztáhli význam zobrazovaného prostředí na aktuální svět. Takové čtení krajiny pak slouží jako varování před ekologickými následky těžebního průmyslu a války a zároveň si nárokuje určitou univerzální platnost. Detailní záběry magmatu, tekuté lávy a stále aktivních sopek ve filmu *Into the Inferno* (2016) napomáhají divákům pochopit mýty opředené smýšlení místních obyvatel a vliv sopečné aktivity na formování společnosti. Určité podobné rysy sdílí také snímek *Ohnivá koule: Návštěvníci z temných světů* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020). Ve filmu *Setkání na konci světa* (*Encounters at the End of the World*, 2007) je možné na základě některých záběrů nalézt již zmíněnou antipatii k modernitě a prostřednictvím zobrazované krajiny aktualizovat vlastní pohled na modus operandi moderní vědy.

Ve fikční i nefikční rovině Herzogových filmů plní tedy krajina významnou psychologickou funkci a je tudíž významným stylovým prostředkem, na jehož základě lze buďto proniknout hlouběji do psychologie postav nebo aktivovat vlastní představivost.

6 Závěr

Otázka reprezentace reality, respektive způsobu, jakým film zobrazuje aktuální svět, jeho pravdivostní hodnota a míra autenticity se objevuje coby předmět zkoumání souběžně se vznikem prvních filmů. Jedním z témat diplomové práce proto bylo pokusit se charakterizovat vztah mezi fikčním a nefikčním filmem a zároveň najít argumentační základnu, která by pomohla obhájit vnímání dokumentárního filmu jakožto žánrové kategorie. Hlavním cílem bylo v díle režisérů “obojživelníků“ – Agnès Vardy a Wenera Herzoga, na základě vlastních interpretací vybraných filmových děl analyzovat vztah mezi fikčními a dokumentárními filmy, poukázat na rozdíly či podobnosti fikčního a dokumentárního způsobu zobrazení a na konkrétních příkladech stylistických prostředků ukázat, jakým způsobem se vztahují k reálnému světu.

Přesto, že fikční a nefikční film jsou dvě odlišné filmové kategorie, není možné je od sebe rozdělit tlustou dělicí čarou, protože vychází ze stejného kinematograficko-historického základu. Jelikož se od samého počátku filmu vzájemně ovlivňují, nelze hledat rozdílnosti ani v prostředcích, které k zobrazování využívají. Dokumentární film běžně pracuje s prostředky jako scénář, střih, rekonstrukce nebo narativ. Ve fikčním filmu naopak můžeme najít prvky charakteristické pro dokument, například voice-over, autentické prostředí nebo reálné historické osobnosti. Základním rozdílem však zůstává jejich vztah k aktuálnímu světu. Zatímco fikční film může mít v některých případech prokazatelné vazby na aktuální svět a někdy může být na jeho základě i interpretován, pro nefikční film je vztah k aktuálnímu světu podmínkou jeho vzniku, existence i následné recepcce.

Tento vztah k aktuálnímu světu je esenciální pro všechny nefikční žánry. Reprezentace aktuálního světa je zároveň jednou ze dvou podmínek, které jsou základem pro kategorické zařazení dokumentárního filmu mezi ostatní žánrové kategorie. Druhá podmínka, jejíž splnění je nezbytné, má-li být film považován za dokument, je sdílení určitého strukturálního kódu, jehož prostřednictvím film poukazuje na konkrétní problematiku a nabízí divákům různé úhly pohledu na skutečnosti z aktuálního světa. Dokumentární film by v ideálním případě neměl vynášet finální rozsudek nebo by si přinejmenším neměl nárokovat jeho absolutní platnost. Závěrečný prostor pro uchopení daného fenoménu by měl být vždy ponechán na recipientovi. Ani jedna z podmínek by ovšem nemohla přijít v platnost, kdyby film postrádal institucionální rámec, respektive kdyby nebyl zodpovědnou osobou z filmového světa označen za dokument. Takovým

označením je garantován obsah odpovídající jeho indexikálnímu označení, který zaštiťuje právě ony dvě výše zmíněné podmínky.

Obecně lze dokumentární film definovat jako umělecké dílo, které je přijímáno mezi diváky a producenty dokumentárních filmů a které nám na základě tvůrčí idey svého autora nebo autorky poskytuje určitou reprezentaci aktuálního světa. Hlasem autora je nám zprostředkováván hlubší vhled nebo nový úhel pohledu na konkrétní fenomén, nad kterým však autor/autorka nevynáší finální rozsudek nebo si přinejmenším nenárokují jeho absolutní platnost a ponechává prostor svým recipientům.

Z hlediska filmového stylu jsem dospěl k závěru, že jej nelze tematizovat pouze v souvislosti s fikčním nebo dokumentárním filmem, protože vychází ze společné tradice a v rámci dějin filmu se vzájemně ovlivňovaly. Stylistické prostředky obvykle přisuzované dokumentárnímu filmu jsou běžně využívány i ve filmech fikčních a naopak. Za zásadní však považuji způsob jejich využití v konkrétních filmech, protože stejný stylistický prvek má odlišný význam v kontextu fikčního nebo aktuálního světa a je tudíž v různých žánrech využíván za různými účely. Záměrná volba stylistických prostředků má spolu s indexikálním označením filmu rozhodující vliv na výsledný filmový prožitek. Indexikální označení do jisté míry svým recipientům říká, o jaký film se jedná a jakým způsobem by na něj měli nahlížet. Absence takového označení znamená, že rozhodující vliv bude mít výběr stylistických prostředků, který může být vybrán i s úmyslem recipienta oklamat a záměrně evokovat jiný způsob čtení. Zaměříme-li se na vztah recipient–film, nalezneme zásadní rozdíl mezi sledováním fikčního filmu a dokumentu. K fikčnímu filmu přistupujeme s určitým předporozuměním, že zobrazený děj, který ve filmu sledujeme, ať je sebevíc drsný či emotivní, není skutečný. Výběrem stylistických prostředků evokujících dokumentární způsob natáčení může režisér/režisérka daného snímku snížit míru recipientovi distancovanosti od zobrazovaných událostí. Distancovanost je v dokumentárním modu snímání menší než při sledování fikčních filmů.

Analýza autorského přístupu Agnès Vardy umožňuje vidět specifické využití stylistických prostředků jakožto nástroje k nabourávání hranic mezi dokumentárním a fikčním filmem. Agnès Varda vycházející z Astrucova pojmu camera-stylo, ale také ze studia umění a vlastní fotografické praxe využívá filmové médium jako prostředek, kterým nám zprostředkovává vlastní úhel pohledu a upozorňuje tak nejen na omezenost

tradičních filmových kategorií, ale i na řadu celospolečenských problémů. Záměrné využití autentického prostředí ve fikčních i dokumentárních filmech má za následek, že i fiktivní příběhy čteme na základě vztahu k aktuálnímu světu, přestože jsou ve skutečnosti součástí fikčního světa. V opačném případě je možné si všimnout situací, ve kterých záměrně využívá repetitivní scény a zpochybňuje tak autenticitu dokumentárního modu zobrazení. Výrazným prvkem jejího díla je sebereflexe. V souvislosti se znalostí dějin umění navazuje na uměleckou tradici a využívá princip zrcadlení, aby odhalila část filmového procesu, která bývá obvykle divákům skryta – prostor filmového štábu. Částečně tím narušuje tradiční pojetí filmového režiséra/režisérky jako někoho, kdo mimo záběr kamery řídí scénu a sama se stává součástí filmového díla. Osobní provázanost s dílem je patrná jak v kontextu fikčního, tak v kontextu dokumentárního filmu, kdy voice-overovými komentáři a přímými vstupy cíleně ovlivňuje výsledný dojem z díla, které se tak do jisté míry stává jakýmsi deníkovým zápisem reflektujícím Vardin subjektivní úhel pohledu.

Tvůrčí proces režiséra Wenera Herzoga sice také boří zažitě hranice rozdělující dokumentární a fikční film, ale využívá k tomu rozdílných prostředků. Zatímco u Agnès Vardy bylo rozplývání hranic narušeno především přímými vstupy vycházejícími z dokumentární praxe, u Herzoga naopak do jisté míry fikční praxe prostupuje do dokumentární tvorby. Ačkoli vychází z autentického prostředí, a i výběr fiktivních témat je obvykle minimálně inspirován skutečnými událostmi, způsob, jakým reprezentuje realitu a zachází s informacemi z aktuálního světa, se podobá víc fikčnímu než dokumentárnímu způsobu tvorby. Důraz, který klade na vlastní osobu, upevňuje jeho autorskou pozici. Jakožto režisér samouk opovrhující filmovým vzděláním a dokumentární praxí vycházející ze cinema verité si vybudoval originální tvůrčí styl, který nejenže operuje někde mezi fikčním a aktuálním světem, ale jeho recepce vyžaduje specifické nastavení. Využití obdobných stylistických prostředků v kontextu fikčního a aktuálního světa je dobrým příkladem rozdílného významu totožných prvků při práci s profesionálními a sociálními herci. Prodloužený záběr kamery, který zůstává na zobrazované postavě déle, než by se zdálo žádoucí, ve fikčním filmu dodává hloubku charakteru zobrazované postavy a zároveň umožňuje divákům lépe pochopit její počínání. U dokumentárního filmu napomáhá obdobný stylistický prvek odhalit hlubší vrstvu reálného a slouží jako jeden z prostředků, jehož prostřednictvím Herzog dosahuje hlubšího poznání – extatické pravdy. Specifická práce se stylizací zobrazovaných postav

a psychologizace krajiny, kterou je možné v četných případech vnímat jako odraz vnitřního stavu zobrazovaných postav, jsou spolu s voice-overovými komentáři a Herzogovou vlastní vyfabulovanou interpretací skutečných událostí tím, co dodává jeho filmům až metafyzický rozměr. Herzogův subjektivní přístup odkrývá specifický úhel pohledu na aktuální svět, přičemž reprezentace reálného je podřízena vyššímu účelu, nalezení a přiblížení extatické pravdy.

Na základě analýzy tvůrčího přístupu Agnès Vardy a Wenera Herzoga je patrné, že stanovení pevného bodu, na kterém by končil fikční a začínal nefikční film, je téměř nemožné. Možnost využití totožného stylistického prostředku, který však ve fikčním modu zobrazení konotuje jiné významy než v modu dokumentárním, takové tvrzení jenom podtrhává. U obou zmíněných autorů je zřejmé, že způsob, jakým reprezentují realitu, je silně ovlivněn subjektivní preferencí a s informacemi z aktuálního světa je nakládáno na základě jejich vlastní autorské intence. Především Herzogova míra stylizovanosti a manipulace se zobrazovaným materiálem nutí k zamyšlení, zda dokumentární žánr skutečně náleží do kategorie nefikčního filmu. Zatímco Varda onu pomyslnou hranici mezi fikcí a skutečností spíš problematizuje a zviditelňuje, Herzog jako by ji úplně ignoroval. Ačkoli volba autentického prostředí má v obou případech za následek, že i fikční i dokumentární filmy lze interpretovat na základě vztahu k aktuálnímu světu, o kterém svým způsobem referují nebo k němu odkazují, tvůrčí proces jako by spíš evokoval praktiky fikčního filmu. Patří-li dokument do kategorie fikčních nebo nefikčních filmů, je otázka, která by si rozhodně zasloužila hlubšího zkoumání, jehož náplní by bylo detailní prozkoumání vztahu aktuálního a fikčního světa spolu se způsoby reprezentace reality v díle dalších režisérů "obojživelníku".

Seznam použité literatury:

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1.

ASTRUC, Alexandre. The Birth of a New Avant Garde: La Caméra-Stylo. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1.

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-518270-5.

BÉNÉZET, Delphine. *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York: Columbia University Press, 2014. ISBN 978-0-231-85061-2.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. United States of America: Harvard University Press, 1997. ISBN 0-674-63428-4.

CARROLL, Noël. *Style*. In LIVINGSTON, Paisley a Carl R. PLANTINGA. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London and New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-77166-5.

Dionysiův neb Longiniův spis "O vznešenu". Přeložil Václav SLÁDEK. V Praze: Společnost přátel antické kultury, 1931.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

FOUCAULT, Michel. *Diskurs; Autor; Genealogie: tři studie*. Praha: Svoboda, 1994. ISBN 80-205-0406-0.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1.

HERZOG, Werner. Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical*

- Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1.
- HIGHT, Craig. Experiments in Parody and Satire: Short-Form Mockumentary Series. In MILLER, Cynthia J. *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*. United Kingdom: The Scarecrow Press, INC., 2012. ISBN 978-0-8108-8518-9.
- HOLÝ, Zdeněk a Jakub KORDA. *Úvod do filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. ISBN 80-244-1138-5.
- IVAKHIV, Adrian J. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. ISBN 978-1-55458-905-0.
- KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
- LIVINGSTON, Paisley. Cinematic Authorship. In ALLEN Richard a Murray SMITH. *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0-19-815921-8.
- MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a filmový styl*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-510-8.
- MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998. ISBN 80-85850-67-2.
- NEUPERT, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. USA: The University of Wisconsin Press, 2007. ISBN 0-299-21704-3.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. USA: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-34060-8.
- NICHOLS, Bill. *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. USA: University of California Press, 2016. ISBN 9780520290402.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-57326-2.
- PRAGER, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Columbia University Press, 2013. ISBN 978-0-231-50213-9.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a René PLÁŠIL, HOMOLOVÁ, Marie, ed. *René: příběh filmu: dopisy z vězení*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-966-9.

VERTOV, Dziga. *We: Variant of a Manifesto*. In MACKENZIE, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-27674-1.

Internetové zdroje:

AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. *Cinema Journal Vol. 48, No. 2* [online]. 2009 [cit. 2021-12-14] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/20484448>

BACHMANN, Gideon. The Man on the Volcano: A Portrait of Werner Herzog. *Film Quarterly Vol. 31, No. 1* [online]. 1977 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1211821>

BROMWICH, Kathryn. Five of the best documentaries, as chosen by Werner Herzog. *The Guardian* [online]. 2020 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/20/five-of-the-best-documentaries-as-chosen-by-werner-herzog>

BROOKS, Xan. Werner Herzog: 'I'm fascinated by trash TV. The poet must not avert his eyes'. *The Guardian* [online]. 2020 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2020/jun/19/werner-herzog-im-fascinated-by-trash-tv-the-poet-must-not-avert-his-eyes>

CARROLL, Noël. *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. Philosophic Exchange: Vol. 14: No. 1, Article 1 [online]. [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: https://digitalcommons.brockport.edu/phil_ex/vol14/iss1/1

GANDY, Matthew. Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene Vol. 3, No. 1* [online]. 1996 [cit. 2021-03-17]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/44251810>

GODMILOW, Jill a Ann-Louise SHAPIRO. How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory Vol. 36, No. 4* [online]. [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2505576>

HERZOG, Werner, and Moira WEIGEL. On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics Vol. 17, No. 3* [online]. 2010 [cit. 2021-12-14]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40645998>

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly Vol. 36, No. 3* [online]. 1983 [cit. 2021-06-25]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3697347>

SIMINGTON, Ben. A Documentary is Just a Feature Film In Disguise: An Interview with Werner Herzog. *Notebook* [online]. 2009 [cit. 2021-12-14] Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/a-documentary-is-just-a-feature-film-in-disguise-an-interview-with-werner-herzog>

STAPLES, Donald E. The Auteur Theory Reexamined. *Cinema Journal*, 1966–1967, vol. 6 [online]. [cit. 2021-07-10]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/1225411

Seznam použitých filmů:

- ...*No Lies* [Nic než pravda] [film]. Režie Mitchell BLOCK. USA, 1973.
- Aguirre, der Zorn Gottes* [Aguirre, hněv Boží] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1972.
- Ballade vom kleinen Soldaten* [Balada o Vojáčkovi] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1984.
- Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia* [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, USA, 1993.
- Black Panthers* [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1968.
- Breaking Boundaries: The Science of Our Planet* [Prolomit hranice: Naše planeta je věda] [film]. Režie Jon CLAY. USA, 2021.
- Carnage: Swallowing the Past* [film]. Režie Simon AMSTELL. Velká Británie, 2017.
- Cave of Forgotten Dreams* [Jeskyně zapomenutých snů] [film]. Režie Werner HERZOG. Kanada, USA, 2010.
- Cléo de 5 à 7* [Cléo od pěti do] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, Itálie, 1962.
- Cobra Verde* [Zelená kobra] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1987.
- Daguerreotypes* [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1978.
- Documenteur* [film]. Režie Agnès VARDA. USA, Francie, 1981.
- Elsa la rose* [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1965.
- Encounters at the End of the World* [Setkání na konci světa] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2007.
- Family Romance, LLC* [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, 2019.
- Fata Morgana* [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1971.
- Fireball: Visitors from Darker Worlds*, [Ohnivé koule: Návštěvníci z temných světů] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2020.
- Fitzcarraldo* [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1982. Francie, 1975.
- Grizzly Man* [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2005.
- Happy People – Ein Jahr in der Taiga* [Šťastní to lidé: rok v tajze] [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, 2010.
- Herakles* [film]. Režie Werner Herzog. Německo, 1962.
- Herz aus Glas* [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1976.

Inglourious Basterds [Hanebný pancharti] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Německo, 2009.

Into the Inferno [film]. Režie Werner HERZOG. Velká Británie, Německo, 2016.

Jacquot de Nantes [film]. Režie Agnès VARDA Francie, 1991.

Jane B. par Agnès V. [Jane Birkinová očima Agnès Vardové] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1988.

Jeder für sich und Gott gegen alle [Každý pro sebe a bůh proti všem] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1974.

Katka [film]. Režie Helena TŘEŠTÍKOVÁ. ČR, 2009.

L'Opéra-Mouffe [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1958.

L'Univers de Jacques Demy [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, Belgie, Španělsko, 1955.

La Bohème [film]. Režie Werner HERZOG. Velká Británie, 2009.

La Pointe Courte [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1955.

La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe, [La Soufrière – Čekání na nevyhnutelnou katastrofu] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1977.

Le Bonheur [Štěstí] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1965.

Lebenszeichen [Signál k životu] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1968.

Lektionen in Finsternis [Lekce temnoty] [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, Velká Británie, 1992.

Les Glaumeurs et la glaumause [Všichni možní sběrači a já] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2020.

Les plages d'Agnès [Agnesiny pláže] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1928.

Lions Love (... and Lies) [film]. Režie Agnès VARDA. USA, Francie, 1969.

Little Dieter Needs to Fly [Malý Dieter chce] [film]. Režie Werner HERZOG. Francie, Německo, 1997.

Lo and Behold: Reveries of the Connected World [A hle: Snění o propojeném světě] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2016.

Meeting Gorbachev [Svět podle Gorbačova] [film]. Režie Werner HERZOG. Velká Británie, USA, 2018.

Mein liebster Feind – Klaus Kinski [Můj milovaný nepřítel] [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, Velká Británie, 1999.

My Son, My Son, What Have Ye Done [Synku, synku, cos to] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, Německo, 2009.

Nanook of the North [Nanuk, člověk primitivní] [film]. Režie Robert J. FLAHERTY. USA, Francie, 1922.

Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin [film]. Režie Werner HERZOG. Velká Británie, 2019.

Pilgrimage [film]. Režie Werner HERZOG. Velká Británie, Německo, 2001.

Portrait Werner Herzog [Werner Herzog – režisér] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1986.

Queen of the Desert [Královna pouště] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, Maroko, 2015.

René [film]. Režie Helena TŘEŠTÍKOVÁ. ČR, 2008.

Réponse de femmes: Notre corps, notre [Ženská odpověď] [film]. Režie Agnès VARDA.

Rescue Dawn [Temný úsvit] [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2006.

Roger and Me [Roger a já] [film]. Režie Michael MOORE. USA, 1989.

Salt and Fire [Sůl a oheň] [film]. Režie Werner HERZOG. Francie, USA, 2016.

Salut les Cubains [Kuba očima Francouzsky] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1963.

Sans toit ni loi [Bez střechy a bez zákona] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 1985.

Scary Movie [Scary Movie: Děsnej biják] [film]. Režie Keenen Ivory WAYANS. USA, 2000.

Shutter Island [Prokletý ostrov] [film]. Režie Martin SCORSESE. USA, 2010.

The Birds [Ptáci] [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, 1963.

The Blair Witch Project [Záhada Blair Witch] [film]. Režie Daniel MYRICK a Eduardo SÁNCHEZ. USA, 1999.

The Thin Blue Line [Tenká modrá čára] [film]. Režie Erol MORISS. USA, 1988.

The Wild Blue Yonder [film]. Režie Werner HERZOG. USA, 2005.

Triumph des Willens [Triumf vůle] [film]. Režie Leni RIEFENSTAHL. Německá říše, 1935.

Truman Show [film]. Režie Peter WEIR. USA, 1998.

Uncle Yanko [film]. Režie Agnès VARDA. USA, 1967.

Vals Im Bashir [Valčík s Bašírem] [film]. Režie Ari FOLMAN. Izrael, Francie, 2008.

Varda par Agnès [Agnès Vardová – autoportrét] [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2019.

Wheel of Time [film]. Režie Werner HERZOG. Německo, 2003.

Where the Green Ants Dream [Kde sní zelení mravenci] [film]. Režie Werner HERZOG. Západní Německo, 1984.

Ydessa, les ours et etc. [film]. Režie Agnès VARDA. Francie, 2004.

Человек с киноаппаратом [Muž s kinoaparátém] [film]. Režie Dziga VERTOV. Sovětský svaz, 1929.