

MARTIN ŠRAJER / 3. 5. 2023

# Pět dokumentů Drahomíry Vihanové

Drahomíra Vihanová dokumenty původně točit nechtěla. Ve filmu *Umanutá* (2012) je připodobňuje k ovarovému kolenu, kterým v sedmdesátých letech vzala zavděk, když přestali servírovat krevety. Jedním dechem ale připouští, že se v nonfikční tvorbě nakonec zabydlela. Její normalizační snímky, vyznačující se vyhraněným autorským stylem a kompoziční precizností v duchu hudebních skladeb, to potvrzují. V Krátkém filmu měla možnost točit náměty, jaké si sama vybrala, a to způsobem, který jí byl vlastní. Doba sice nepochybně ovlivňovala spektrum látek, z nichž si mohla vybírat, nemohlo se točit o čemkoliv, ale na dokumenty bylo i podle režisérčiných vzpomínek dost peněz.

Dokumenty Drahomíry Vihanové za svou hudebnost vděčí jejímu původnímu vzdělání. V Brně vystudovala konzervatoř a hudební vědu a estetiku na tamější filozofické fakultě. Svě hudební nadání, konkrétně pro hru na klavír, chtěla dál rozvíjet v Praze na AMU pod vedením profesora Františka Raucha.<sup>[1]</sup> Ten jí ale hudební dráhu nedoporučil. Vihanová tak svůj cit pro zvuk uplatnila alespoň v rozhlase. Působila také jako externí scenáristka v televizi a asistentka režie hudebního vysílání. Samostatné režii se bez patřičného vzdělání věnovat nemohla. V roce 1960 proto nastoupila na FAMU. Studium režie absolvovala půlhodinovým dramatem *Fuga na černých klávesách* (1964), v němž se poprvé dotkla jednoho z ústředních témat své tvorby – úlohy umění v lidském životě.

V následujících letech se na FAMU dál vzdělávala v oblasti střihu a současně pracovala jako pomocná režisérka. Spolupracovala například na filmech Otakara Vávry *Romance pro křídlovku* (1966) a *Třináctá komnata* (1968). V roce 1967 absolvovala několikaměsíční pracovní stáž u Bavaria Film v Mnichově, kde stříhala francouzské dokumenty o zámcích na Loiře. S Ester Krumbachovou a Zdenou Salivarovou napsala

filmovou povídku Pánská jízda. Pak ji ovšem upoutal jeden krátký text Jiřího Křena a všechny ostatní projekty šly stranou. Natáčení *Zabitě neděle* ovšem přerušila srpnová okupace.

Chmurná studie osamělosti a odcizení člověka, vystihující duchovní klima posrpnových dnů, byla Janem Procházkou, vedoucím jedné z barrandovských tvůrčích skupin, schválena do výroby až o půl roku později. Film sice nakonec vznikl, ale byl shledán natolik depresivním, že ze střížny zamířil rovnou do trezoru. Do distribuce se dostal teprve v roce 1990. Také Vihanovou čekala nucená přestávka. Pár let točila reklamy na zakázku, často pod cizím jménem. K režii se mohla vrátit ve druhé polovině sedmdesátých let díky Kamilu Pixovi z Krátkého filmu. Ten se ve stejné době snažil zlepšit renomé svého podniku také zaměstnáním Věry Chytilové či Evalda Schorma.

Prvním autorským dokumentem Drahomíry Vihanové je *Poslední z rodu* (1977). Čtvrthodinový film zachycuje každodennost Františka Kříže, rodáka z Orlických hor, který pokračuje v tradici svých předků a upřednostňuje práci s koněm před těžkou lesní technikou. Kříž se svým tažným zvířetem den co den sváží klády z kopců okolo Deštné. Nahoru a dolů. V mlze, dešti, blátě. Činnost opakuje s až posvátným zaujetím, které je umocněno varhanní hudbou Jiřího Šusta. Vihanová svou pozornost zúžila na vztah člověka k přírodě a práci. Kříž o ničem jiném nemluví. Ani kamera neopouští les. Vše podstatné se odehrává mezi stromy.

Také následující autorčiny dokumenty prozrazují zaujetí lidmi, kteří přijali svůj úděl a snad i našli životní poslání. Stále více se ovšem odkláněla od postupů hrané režie. Svou potřebu absolutní kontroly začala naplňovat teprve při stříhu, ne při vlastním natáčení. *Poslední z rodu* ještě vznikl na základě podrobného scénáře. Tahání dřeva i pád koně byly zinscenovány pro účely natáčení. Později Vihanová na realitu samotného filmování naopak upozorňovala, aby posílala dojem autenticity a aspekt hledání. Ve svém dalším dokumentu se zaměřila právě na tento hledačský aspekt tvůrčího procesu.

*Hledání* (1979), které Vihanová natočila s Janem Špátou coby kameramanem, sleduje Františka Vláčila při režii filmu *Koncert na konci léta* (1979) o životě Antonína Dvořáka. Scény z natáčení, v nichž Vláčil komunikuje se štábem a herci, jsou kombinovány se scénami, v nichž se uznávaný režisér osaměle prochází krajinou,

ponořený do úvah nad svým dílem. Okamžiky, kdy Vláčil přestává brát na vědomí, že je natáčen, doplňují úryvky z Dvořákova *Rekviem b moll* a koncertní *ouvertury Karneval*. Paralelu mezi oběma umělci rozvíjí i záběr Vláčila gestikulujícího zpoza kamery jako kdyby dirigoval orchestr.

Působivé pojednání o soustředěném naplňování tvůrčí vize, ať při komponování hudby nebo režii filmu, se téměř obejde bez mluveného slova – například v podobě tehdy oblíbeného pseudofilozofického komentáře. Spoléhá na výmluvné obrazy a vrstevnatou stříhovou skladbu. „Nehodlám unavovat a zavalovat poučováním, popisem... Pokouším se vzbudit u diváka zájem, vyprovokovat k zamyšlení i dialogu, prostě k reakci souhlasné či nesouhlasné. Používám proto prostředku, který považuji za nejúčinnější: působení v rovině emocí...“, nastínila Vihanová svou metodu v anketě časopisu *Scéna*.

[2]

Na osmdesátá léta Vihanová vzpomínala jako na dobu neobyčejně příznivě nakloněnou dokumentům, kdy mohla v daných mantinelech točit o tématech, na kterých jí záleželo. Dramaturgie ji jako externí zaměstnankyni Krátkého filmu do ničeho nenutila. Také ve střížně mohla strávit tolik času, kolik potřebovala. Nemusela řešit ani zajišťování financí nebo distribuci, tedy dva faktory, které budou značně ztěžovat její tvorbu v devadesátých letech.[3] Důvodem hladkosti, s jakou tvořila, mohla být její preference pracovní tematiky, odpovídající ideovým prioritám dané doby. Každodenní práce byla v pozdním socialismu vnímána jako projev všedního hrdinství. Rozhodující roli měla oproti padesátým letům sehrávat pracovní, nikoli veřejně-politická aktivita.

Režisérčino přesvědčení, že člověk je na světě od toho, aby pracoval, pregnančně vyjadřují také *Rozhovory* (1983). Ty představují členy pracovní brigády razící linku B pražského metra. Namáhavá, nebezpečná podzemní práce je pro ně zdrojem uspokojení a jistoty i pocitu sounáležitosti. Vihanovou, která s muži před natáčením několik týdnů docházela na šichty, včetně nočních, fascinovalo, jak charakter práce zasahuje i do mezilidských vztahů.[4] *Rozhovory* s členy party během volných chvílí jsou prokládány scénami z podzemí, s nástupy na směnu a odchody domů. Ze sondy do určitého pracovního prostředí opět vyvstávají obecnější otázky pátrání po hlubším smyslu a vnitřní hodnotě.

„Každý člověk o něco usiluje. Někdo k tomu směřuje bez velkých problémů, někdo jde, padá, vstává a zase padá, někoho ta síla dokonce dožene k sebezničení – ale ani v takovém případě to není negativistické, protože důležitá je, podle mého soudu, ta snaha, to usilování...” [5]

Ani ve svých následujících filmech se Vihanová nepřestávala pít po tom, co člověka žene vpřed, co jej naplňuje. Z umíněnosti sociálních herců jako kdyby čerpala inspiraci pro svou vlastní posedlost. Plnou oddanost práci, ochotu odevzdat jí obrovské množství času a energie očekávala také od svých spolupracovníků. Provázanost její dokumentární tvorby s pochybnostmi, které ji provázely v osobním životě, je dobře patrná v *Otázkách pro dvě ženy* (1984). Film měl původně pojednávat o železnici, ale Vihanovou natolik zaujala prodavačka lístků v zastávce Srbsko u Karlštejna, že upřela pozornost jejím směrem. Paralelně natáčela ještě jednu ženu a vznikl tak pozoruhodný dvojportrét.

První ženou je vědecká pracovnice Alena Konečná z Výzkumného ústavu koncernu Sigma. Druhou je Anežka Zlatníková, pracující důchodkyně a básnířka. Dr. Konečná je odbornicí na makromolekulární chemii. Paní Zlatníková je vyučená krejčová, absolvovala dvouletý kurs na ekonomické škole, většinu života pracuje jako zaměstnankyně státních drah. Konečné je čtyřicet let, Zlatníkové sedmdesát. Podobně jako Věra Chytilová ve svém debutu *O něčem jiném* (1963), také Vihanová vedle sebe staví dvě ženy odlišných profesí, věku a založení, které navenek nic nespojuje (a během filmu se ani nepotkají). Z promyšlené skladby jejich výpovědí, bez jakékoli popisnosti, ale postupně vyvstává jeden společný znak – houževnatost, s jakou uskutečňují svůj životní cíl: být lidem nějak prospěšná.

Vihanová chtěla filmem ukázat, že každý naplno prožitý život, každá práce konaná se zaujetím, ať jste špičkový vědecký pracovník nebo prodavačka jízdenek, má význam. Svým introspektivním mimoobrazovým komentářem a otázkami týkajícími se životní filozofie tentokrát zasahuje do obsahu a párkrát se objeví i před kamerou. Blízký vztah k natáčeným ženám nezastírá. Vystupuje jako jejich kamarádka, třetí aktérka filmu a stává se součástí sdělení. Postavením žen ve společnosti se Vihanová věnovala také v dokumentech *Zahrada plná plenek* (1982) nebo *Za oknem* (1989), ale pohlaví protagonistů, do jejichž nitra se snažila proniknout, pro ni nebylo určující.

Prostřednictvím portrétů lidí, mužů i žen, se podobně jako Jan Špáta nebo Evald Schorm, ale obvykle s větší razancí a menší laskavostí, tázala po smyslu lidské existence a étosu práce coby jednoho z klíčových projevů našeho bytí. Všemi dostupnými formálními prostředky, zejména přesným stříhem a vícevrstevnou zvukovou stopou, se snažila zprostředkovat neklid, hledání, urputnost a nakonec smíření a zakotvení v životě. To poslední zosobňuje sudetský Němec Franz Eimann, protagonista jejího posledního dokumentu *Denně předstupují před Tvou tvář* (1992), realizovaného za přispění nově založeného nadačního fondu Film & Sociologie.

Vihanová měla chalupu v Deštné. Muž, který byl po válce vysídlen, ale v roce 1958 se vrátil zpátky do rodných Orlických hor, žil v sousední vesnici. Povznášející jednoduchost a řád jeho života odráží liturgická forma filmu. Jednotlivé části Eimannova běžného dne jsou stříhem srovnávány s odpovídajícími úryvky mše. Starcova chalupa, vždy prostoupená světlem, pak připomíná chrám. Pro nesmlouvavou filmařku byl Eimann člověkem, který díky pokoře vůči životu a víře v Boha našel harmonii se sebou samým a odpověď na otázku, proč tady jsme. Dokumentární filmy Drahomíry Vihanové, jedno zda vyprávějí o koňákovi, naivistické básnířce nebo dělnících z pražského metra, se netáží po ničem menším.

Přiblížené dokumenty jsou dostupné na platformě [DAFilms](#).

---

### **Použitá literatura:**

Jana Hádková, *Drahomíra Vihanová*. Praha: Český filmový ústav 1991.

Veronika Kratochvílová, Otvírat zavřené dveře. *Kino*, č. 10 (9. 5.), 1989, s. 7.

Milena Nyklová, Posedlost Drahomíry Vihanové. *Film a doba*, č. 2, 1993, s. 65–67.

Rudolf Störzer, Dokument o krásné lidské posedlosti. *Záběr*, č. 14, 1984, s. 7.

-zb-, Hledání člověka. K portrétu Drahomíry Vihanové. *Záběr*, č. 15, 1990, s. 7.

---

### **Poznámky:**

[1] O Rauchovi a jeho umění interpretace natočila Vihanová v roce 1986 formálně mimořádně rigorózní dokument *Variace na téma hledání tvaru*.

[2] Jiří Tvrzník, Touží po slunci, ale nevdají jim déšť ani bouřka. *Scéna*, č. 4 (3. 3.), 1986, s. 8.

[3] Alena Müllerová, Okamžik ohlédnutí (letní anketa s tvůrci dokumentárního filmu). *Film a doba*, č. 2, 1995, s. 63.

[4] -jabl, Hledání a usilování v dokumentech Drahomíry Vihanové. *Záběr*, č. 13 (27. 6.), 1983, s. 7.

[5] Jiří Tvrzník, c. d., s. 8.