

Drahomíry Zvuk v několika filmech Vihanové

Drahomíra Vihanová (*1930) ve svých dokumentech i hraných filmech pracuje se zvukem dost neobvykle a na dnešní dobu i neobvykle precizně a promyšleně. V době, kdy se v dokumentu střídají synchronní výpovědi „bust“ s „ilustračními záběry“ a hudba se vybírá lehce asociálně až téměř náhodně, používá hudebně vzdělaná autorka (původní sen: být klavírní virtuózkou) hudbu jako vzácné koření, zvuk míchá s podobnou péčí a rozmyslem s jakým vytváří svou komplikovanou stříhovou skladbu.

Se zvukem experimentuje už v absolventském hraném filmu na FAMU. **Fuga na černých klávesách** (1964) je o životě černého studenta hry na klavír v lehce rasistické Praze šedesátých let, který se těsně před svým absolventským koncertem dozví, že celá jeho rodina je mrtva. Obvyklý „vnitřní monolog hlavního hrdiny“ se částečně odehrává v angličtině, částečně snad v jakémsi původním africkém jazyce, nám převážně nesrozumitelném. To navozuje i jazykovou izolovanost hlavní postavy — vyprávění v „jazyce“ místy překrývá i české promluvy, což v nás navozuje pocity člověka v cizím jazykovém prostředí, vzdáleného od světa, kde by jeho mateřštině někdo rozuměl. Významné výroky postav se opakují a prolínají v místy až impresionistických rejích ve spojení se zkráslením a ruchy připomínajícími dnešní elektronickou hudbu. A významná je samozřejmě hudba klavíru.

Hudební témata se prolínají celou režisérčinou kariérou. Klavírní hra je námětem i mnohem pozdějšího filmu **Variace na téma hledání tvaru** (1986) o profesoru Františku Rauchovi, u něž chtěla Vihanová na AMU studovat klavír a kterého si jako hledače vážila i celý pozdější život. Osou filmu je Beethovenův klavírní koncert Es-dur, který staříčkový profesor Rauch hrál od svých sedmnácti let a jeho „tvar“ tak hledal šedesát let. Tento koncert ve třech podobách (příprava na koncert, seznamování se s klavírem, na něž bude profesor hrát; zkoušky a rozmluvy u něj doma; samotné slavnostní provedení) dává půdorys celému filmu (přestože koncert trvá padesát minut, film asi dvacet), určuje jeho výstavbu. „*Pokoušela jsem se s jednotlivými liniemi zacházet jako s hlasy fugy. Snažila jsem se, aby měly nejen svůj vlastní vývoj v horizontální rovině, ale aby se i v rovině vertikální vzájemně střetávaly a ovlivňovaly k vytvoření celkové harmonie,*” píše Drahomíra Vihanová (z režisérčiny explikace k filmu citováno v knize Jany Hádkové).

„Z autentické nahrávky koncertu vybrala kromě synchronních pasáží části, které významově nebo emotivně odpovídají Rauchovým výpovědím. Ve zvukové stopě je pak řadila tak, jak jdou v původní skladbě chronologicky za sebou. Hudba se stává jak předmětnou náplní filmu (kdyby si divák mohl pustit pouze hudební část, získal by v citacích představu o celé skladbě), tak i jeho dramatickou složkou tam kde má charakter „filmové hudby“ při Rauchových výpovědích nebo jízdách kamery v chodbách a místnostech Domu umělců. Někdy se překrývají i tři zvukové linie najednou. Při ostrém střihu a náročném střídání obrazových rovin má akustická polyfonnost významově jednotící funkci. Dojmu nepřetržitosti a celistvosti dosahuje Vihanová čistě technickým způsobem v zacházení se zvukem předsazuje zvukovou stopu do záběrů nebo naopak přetahuje do záběru následujícího. Navozuje tak intenzivní pocit hledání tvaru i pocit přítomnosti hudby v umělcově existenci.“

(Jana Hádková: Drahomíra Vihanová)



foto: www.Jedensvet.cz

Výrazné prolínání mnoha zvukových vrstev nacházíme i v nehupebních dokumentech Vihanové. Také v nich si vybírá témata, která jsou pro ni osobně silná, přípravy na natáčení trvají i několik let, snaží se k osobám, které zachycuje, co nejvíce přiblížit.

Hlavní postavu filmu **Denně předstupuji před Tvou tvář** (1992, zvuk Libor Sedláček) — sudetského Němce, který byl po válce „odsunut“, ale touha po domově (a Vihanová nám přesvědčivě ukazuje, co to domov je) ho táhla zpátky do Orlických hor — opatrně poznávala, oťukávala (a vozila na nákupy do města) několik let, než ho požádala o možnost natočení filmu. Pracovala s černobílým filmovým materiálem, k dispozici měla asi jen dvakrát tolik filmu, než je stopáž výsledného snímku, ovšem pro ni to je výhodou. „*Dneska se všechno točí na video, natočit se může skoro všechno, pak z toho je několik desítek hodin, z nichž se něco vybere. Problém je v tom, že je to jenom to něco,*“ říká režisérka. Zvuk i obraz jsou zde skutečně čisté, režisérka vybírá jen to nejdůležitější. I zde žije zvuk svým vlastním životem, často předchází děj v obraze, zvuk bohoslužby neváhá Vihanová pustit do prázdného kostela. Vzápětí v jiném záběru pak vidíme výklenek se svatými obrázky, do detailních záběrů svatostánku zazpívá pták a už jsme připraveni na malou kapličku, kterou samotářský zemědělec opečovává. I zde se pracuje se dvěma jazyky, starý pán jednou mluví česky, jindy německy (někdy se dokonce střídají české a německé synchrony ze dvou opačných úhlů kamery jako dvě tváře zobrazovaného). Zažitý odpor několika generací Čechů k němčině jako tvrdému jazyku německých okupantů se tak konfrontuje s kouzelnými lidskými výpověďmi v češtině („*ale ten les, ten zdravý vzduch a ten smůl od toho dřeva mě uzdravily. A říkám, že kdybych se ještě jednou narodil, chtěl bych do lesa*“).

I starší dokument **Za oknem...** (1989, zvuk Jan Štorek, Jan Kocian) používá zvuku silně emotivně. Už první hláška pronesená lehce ječavým hlasem sociální pracovnice do tmy ještě před rozběhnutím obrazu („*Paní Ulmanová, kde máte ten kufr na věci?*“) nás přiková k židli. Objevuje se obraz, na posteli leží vychrtlá nehybná stařenka. „*Pod postelí,*“ odpovídá. Sociální pracovnice však pod postel ani nenahlédne, bere kufr ležící kdesi jinde a s dalšími záběry „cesty“ nám je jasné, že spolu se starou paní dostáváme do nehostiného starobince. Už samy o sobě výpovědi rezignovaných, smutných, nespokojených či už úplně senilních stařeckých hlasů jsou dost silné. Proti nim se ozývá hlas fotbalového komentátora z televize, moderní konejšitelky osamělých, průběh utkání se rozléhá pokojem v němž nemocní vrásčití lidé se zapadlýma očima sotva dýší. A když se do záběrů chodeb domova důchodců ozývá hlas kněze recitujícího do ozvěny kaple z Knihy Kazatel, je nám jasné, že se umírá. Hudbu neopouští Vihanová aspoň náznakem ani zde. Když jedna ze stařenek zpívá „*Včera neděle byla...*“, nevyhne se přemýšlení nad jejím „včerejškem“. Podobně zpěv jako silný osobní (vůbec nevádí že amatérský) projev používá i ve filmu **Denně předstupuji před Tvou tvář**, kde staříček zemědělec zpívá pod závěrečnými titulky.

Zpěvu se dotýká i v dokumentu **Proměny přítelkyně Evy** (1990). Už název prozrazuje, že se opět jedná o výpověď velmi intimní a otevřenou a že i samotná režisérka a proces vzniku filmu je v dokumentu zachycen. Portrét zrcadlí jazzovou zpěvačku Evu Olmerovou v mnoha úhlech a ze stejného množství úhlů se ozývají i její výpovědi. Pestrá mozaika kousků vyloženě přátelských rozhovorů, opileckých postesknutí i agresivních výpadů proti režisérce a štábu, jednotlivé roviny se navzájem prolínají a rychle střídají, velmi často se rozcházejí s obrazem. Podobně pracuje i s hudbou, takže se do trylků písně prolíná rozjařené zavýsknutí „odjinud“, recitace básně s hudbou téměř chrámovou se střídá s hořkou životní výpovědí.

Zvuk ve filmech Drahomíry Vihanové prostě hovoří jako samostatný jazyk, minimálně stejně tak důležitý jako obraz.