

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2021

Jakub Jelínek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský program

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**HRANICE SKUTEČNOSTI A FIKCE
VE FILMECH ANNY ODELL:**

**Neoformalistická analýza filmu
Neznámá, Žena 2009-349701 a Třídní Sraz zaměřená na
prostředky napodobující dokumentární stylistiku**

JAKUB JELÍNEK

Vedoucí práce: Doc. Zdeněk Hudec

Oponent práce: Mgr. Helena Bendová

Datum obhajoby: 15. 09. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

KOMBINACE SKUTEČNOSTI A FIKCE VE FILMECH ANNY ODELL: Neoformalistická analýza filmu *Neznámá, Žena* 2009-349701 a *Třídní Sraz* zaměřená na prostředky napodobující dokumentární stylistiku

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato práce si klade za cíl provést stylovou analýzu výrazových prostředků filmů *Neznámá, Žena 2009-349701 (2009)* a *Třídní Sraz (2013)* režisérky Anny Odell. Stylová analýza bude založena na principu neoformalistické analýzy, kterou definuje Kristin Thompsonové v publikaci *Breaking the Glass Armor*. V rámci práce zařadím tvorbu autorky do historického kontextu a následně provedu stylovou analýzu daných filmů, ve které budu zkoumat, jaké prostředky Odell využívá k vytvoření dojmu, že diváci sledují dokumentární film, a to i za předpokladu, že je obsah daných filmů zinscenován.

ABSTRACT

This study aims to analyse film *Unknown, Woman 2009-349701 (2009)* and film *The Reunion (2013)* within the approach of neoformalist film analysis defined by Kristin Thompson in the publication *Breaking the Glass Armor*. Films will be put in a historical context and then analysed. The analysis will focus on the way of how does these films simulate the stylistic of the documentary film.

OBSAH

1. METODOLOGICKÝ ÚVOD	7
1.1. NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA	8
2. KULTURNĚ HISTORICKÝ KONTEXT	10
2.1. FIRST PERSON FILM	11
3. NEZNÁMÁ, ŽENA	13
3.1. STYLOVÁ ANALÝZA VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ	16
3.1.1. KAMERA	16
3.1.2. HERECKÁ AKCE	18
3.1.3. SHRNUÍ	20
4. TŘÍDNÍ SRAZ	21
4.1. STYLOVÁ ANALÝZA VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ	22
4.1.1. ZVUK	23
4.1.2. KAMERA A STŘIH	25
4.1.3. HERECKÁ AKCE	29
4.1.4. SHRNUÍ	31
5. ZÁVĚR	32
6. SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ	33

1. METODOLOGICKÝ ÚVOD

Tato diplomová práce se bude zabývat filmovou tvorbou švédské umělkyně Anny Odell. V rámci práce budu analyzovat nejprve její umělecký projekt *Neznámá, Žena, 2009-349701 (Okänd, Kvinna, 2009-349701, r. Anna Odell, 2009)* jehož součástí je i stejnojmenný krátký film, a následně její celovečerní debutu *Třídní Sraz (Aterträffan, r. Anna Odell, 2013)*. Na filmu *Neznámá, Žena* budu ilustrovat autorčin specifický rukopis, který byl zřejmý již v jejím prvním filmovém počínu a následně se zaměřím na zmíněný debut, kde byl její tvůrčí přístup rozvinut, především s ohledem na stopáž filmu. Nejprve ale zasadím tvorbu Anny Odell do historického kontextu. Budu přitom vycházet z myšlenek Adriany Margarety Dancus, která řadí její filmy do kontextu tzv. *first person* filmů. V této kapitole tak pojem pevně zadefinuji a vyzdvihnu jak stylové, tak tematické rysy, které jsou pro filmy daného kontextu charakteristické. Následně provedu stylovou analýzu obou zmíněných filmů. Budu přitom vycházet z principů tzv. neoformalistické filmové analýzy, kterou definovala Kristin Thompsonová v publikaci *Breaking The Glass Armor*, konkrétně pak v kapitole *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, která byla přeložena do češtiny v časopise *Iluminance*. V rámci stylové analýzy se zaměřím na výrazové prostředky, skrze které Odell buduje dojem, že diváci sledují dokumentární film – tedy na prostředky, které napodobují určitou dokumentární stylistiku a umožňují tak čtení filmu (či čtení konkrétních scén) v rovině dokumentárního filmu. V případě filmu *Neznámá, Žena 2009-349701* půjde o analýzu způsobu snímání (estetika obrazu, formát a rakurz kamery) a analýzy herecké akce¹. U filmu *Třídní Sraz* provedu nejprve analýzu zvukové složky filmu, která v rámci filmu vytváří předěl mezi hranou a dokumentární částí. Následně budu analyzovat způsob snímání (kameru), záběrování (střih), a v poslední řadě také hereckou akci. Při analýze budu dokládat souvislost daných výrazových prostředků se stylistikou dokumentárního filmu skrze publikaci *Úvod do Dokumentárního Filmu* od Billa Nicholse, ve které autor uvádí několik zásadních definic dokumentárního filmu a zaobírá tak množstvím specifik vlastních právě tomuto filmovému odvětví. Tuto literaturu volím z důvodu, že krom zmíněné publikace *Exposing Vulnerability* neexistuje žádná literatura, která by se zabývala tvorbou Anny Odell v kontextu její specifické filmové řeči. Ani ta však nezahrnuje analýzu výrazových prostředků daných filmů, jelikož se tematicky zaměřuje především na autobiografičnost a moment jisté sebe-medializace, jako prostředek k adresování společenských problémů. Pro potřeby práce proto budu vycházet ze zmíněných publikací a pramenů

¹ Jedná se o krátký obrazový záznam složený pouze ze dvou záběrů – proto volím selektivně tyto dvě složky díla

1.1 NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA

Jak jsem již uvedl, stylová analýza výrazových prostředků bude založena na principu neoformalistické analýzy definované Kristin Thompsonovou v textu *Neoformalistická Filmová Analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Princip této analýzy je založen na předpokladu, že film (který chceme analyzovat) v nás vyvolá určitý zájem. Tento zájem zprvu nejsme schopni vysvětlit a proto film „analyzujeme, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje“². Neoformalistický přístup přitom ponechává poměrně svobodu v určení metody, kterou budeme v rámci analýzy využívat. Umožňuje totiž určit, které „z mnoha otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. [...] Jelikož se otázky u každého díla (přinejmenším mírně) liší, bude také odlišná metoda.“³ Ve filmu *Třídní Sraz* zinscenuje autorka fiktivní třídní sraz spolužáků ze základní školy. Na tomto srazu se svým spolužákům (hercům) svěřá, že ji během studia šikanovali a ona vyšla ze základní školy s nespočtem traumat, která si s sebou nese až do současnosti. Následně divákům skrze film sděluje, že daný sraz zinscenovala proto, aby jej v druhé části filmu mohla promítnout skutečným spolužákům. Film tak dělí na inscenovanou a dokumentární část. Jako diváci tedy předpokládáme, že setkání, které Odell v druhé části filmu zobrazuje, jsou *skutečná setkání se skutečnými spolužáky*. Z rozhovorů, které je v souvislosti s filmem *Třídní Sraz* možné dohledat, se ale dozvíme, že i druhá část filmu je předem promyšlená inscenace, která byla setkáním se skutečnými spolužáky inspirována a následně zrekonstruována pro potřeby filmu. V druhé části filmu tedy opět vystupují filmoví herci. I přesto Odell dodržuje jistou dokumentární stylistiku a skrze několik výrazových prostředků tak diváka utvrzuje v tom, že jde o dokumentaci skutečných setkání. Kombinace hraného a dokumentárního filmu (navíc s ohledem na inscenovanost druhé části filmu) tvoří dle mého názoru výjimečnost daného filmu.

Cílem neoformalistické filmové analýzy je nalezení tzv. *dominanty*. Dominanta je hlavní formální princip, který dílo užívá k organizaci, řízení a spojování výrazových prostředků filmu. „[...] dominanta – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“⁴ Thompsonová zároveň dodává, že dominanta „ovlivňuje dílo po všech stránkách, od jednotlivostí po celek, nechává vystupovat jisté prvky a jiné zase upozaduje.“⁵ V nalezení dominanty filmu nám může napomoci tzv. *ozvláštňování*, což je pojem, který Thompsonová přejímá od ruských formalistů (Šklovskij). Ozvláštňujícím prvkem může být v podstatě cokoli, co odlišuje dané dílo od norem (například specifický kamerový úhel). V kontextu filmu *Třídní Sraz* tvoří toto ozvláštňování dle mého názoru právě

² Kristin Thompsonová: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 7.

³ Tamtéž, s. 8

⁴ Tamtéž, s. 35

⁵ THOMPSONON, Kristin. *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s.89

zmíněná kombinace hraného a dokumentárního filmu. Dominanta filmu je nám přitom naznačena tak, že dílo „určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu“⁶. Cílem této práce tedy bude nalezení dominanty filmu *Neznámá, Žena 2009-349701* a *Třídní Sraz*.

Ve filmu *Třídní Sraz* je do popředí stavěn důraz na rozdílné vzpomínky, které mají na dané události jednotliví aktéři filmu. V průběhu filmu tak Odell klade důraz na to, že je nemožné dobrat se po tolika letech určité „absolutní“ pravdy a s tím souvisí i výsledná podoba filmu, která kombinuje jak princip hraného, tak dokumentárního filmu, a skrze tuto kombinaci znemožňuje pevně určit, co je ve filmu v souladu se skutečností a co je naopak autorskou invencí. Ve filmu *Neznámá, Žena 2009-349701* Odell veřejně přiznává, že záchvat, který tvoří hlavní obsah daného filmu, byl předem vymyšlen a zinscenován, nicméně kamerový záznam, který celou událost zaznamenal, byl pořízen s velkou důsledností v napodobení určitých kvalit, které umožňuje čtení filmu v rovině dokumentárního záznamu. Tato stylistika pak může zastínit fiktivní stránku daného filmu a opět tedy znemožňuje přesně určit, co je ve filmech fikce a co naopak záznam skutečnosti. Pro potřeby této analýzy tak budu vycházet z hypotézy, že dominantu filmu *Neznámá, Žena* tvoří napodobení dokumentární stylistiky, která umožňuje vnímat daný film v rovině dokumentárního filmu – tedy napodobení stylistiky, které umožňuje uvěřit pravdivosti obsahu daného filmu. Dominantou filmu *Třídní Sraz* je dle mého názoru rovněž napodobení jisté dokumentární stylistiky, která v kombinaci s přiznaně inscenovanými pasážemi znemožňuje přesnou kategorizaci filmů (dokument vs. hraný film) a rozlišení, co je v daných filmech pravda (dokumentace skutečnosti) a co je naopak fikce.

⁶ Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 35

2. KULTURNĚ HISTORICKÝ KONTEXT

V této kapitole přiblížím autorský přístup Anny Odell a zasadím její tvorbu do historického kontextu s ohledem na charakteristické rysy daných filmů. Anna Odell je švédská umělkyně, která si za svou, poměrně krátkou, kariéru vysloužila celosvětové uznání. Její první film s názvem *Neznámá, Žena 2009-349701* způsobil ve švédské společnosti doslova mediální bouři⁷. S celovečerním debutem *Třídní Sraz* vyhrála několik prestižních filmových ocenění⁸ a její nejaktuálnější film *X&Y*, který vznikl v koprodukcí s HBO, měl světovou premiéru na festivalu v Rotterdamu a natáčení se zúčastnilo velké množství skandinávských filmových hvězd (jmenovitě například Mikael Persbrandt⁹ či Jens Albinus¹⁰). Její umělecká kariéra však sahá i za hranice filmové tvorby – zahrnuje například umělecké instalace, či performativní happeningy. Ve všech uměleckých projevech dané autorky je přitom možné vypořádat několik charakteristických rysů, které provází celé spektrum její tvorby. Především jde v tomto ohledu o silný společensko-kritický podtext. Ve filmu *Neznámá, Žena 2009-349701* upozorňuje na problematiku neadekvátní lékařské péče, které se (ne)dostává pacientům v psychiatrických léčebnách. Ve filmu *Třídní Sraz* řeší problém šikany a ve filmu *X&Y* (stejně jako v její umělecké instalaci v rámci filmového festivalu Stockholm Film Festival 2017¹¹) reflektuje problematiku sexismu ve společnosti. Vždy jde přitom o problémy, se kterými má Odell určitou osobní zkušenost, tedy o problémy, které se týkají přímo jí samotné. S tím se pojí i další výrazný rys – Odell vždy vystupuje ve filmech sama za sebe a ztvárňuje přitom hlavní roli (je hlavní postavou daných filmů). Posledním a s ohledem na téma této práce nejzásadnějším rysem daných filmů je způsob, jakým Odell přistupuje ke zpracování skutečnosti. Její filmy vynikají tím, že není zcela zřejmé, jaké momenty jsou v daných filmech záznamem skutečnosti (dokumentárním záznamem) a jaké momenty jsou naopak předem vymyšlenou fikcí. Odell kombinuje dokumentární záznam, dokumentární rekonstrukci a zcela fikční scény a jejich vzájemnou kombinací tak vytváří velmi specifický filmový tvar, který by bylo možné zasadit do kontextu jak dokumentárního, tak hraného filmu. V „dokumentárních“ pasážích přitom využívá především principu dokumentární rekonstrukce (scény jsou na základě jejích vzpomínek rekonstruovány), kde skrze napodobení určitých výrazových prostředků vlastních právě dokumentárnímu filmu dosahuje toho, aby divák uvěřil dokumentárním kvalitám daných scén a vnímal tak scény jako záznam skutečnosti. V *Neznámé, Ženě 2009-349701* zinscenuje psychický záchvat na veřejnosti. Nikdo z kolemjdoucích nemá o dané inscenaci ponětí a chodci proto reagují tak, jako by šlo o skutečný záchvat (zavolají policii a ta Odell odveze na psychiatrickou záchytku). Přestože se v tuto chvíli jedná o předem promyšlenou inscenaci, Odell ve skutečnosti sama zažila obdobný záchvat a se záměrem upozornit na neadekvátní péči na psychiatrických záchytkách se rozhodla tuto situaci zrekonstruovat pro potřeby filmu. Záznam z dané události je pak zaznamenán

⁷ Autorka na sebe skrze fiktivní psychózu přitáhla obrovskou mediální pozornost – bližší vysvětlení nabídnou v následující kapitole.

⁸ Film obdržel cenu za nejlepší režijní debut FIPRESCI na festivalu v Benátkách, rovněž byl vyhlášen jako Švédský film roku 2013.

⁹ Mikael Persbrandt je švédský filmový herec, znám například ze seriálu *Sex Education* či z *Krále Artuše*. Jedná se o jednoho z nejslavnějších skandinávských filmových herců.

¹⁰ Dánský herec, který se proslavil především ve filmech Lars Von Triera (např. *Idioti*).

¹¹ Odell v rámci festivalu umístila do vstupní haly gynekologické křeslo, určené pro muže. Každý muž byl při příchodu vyzván, aby do křesla usedl a pocítil tak zranitelnost, se kterou se ženy musí opakovaně potýkat.

takovým způsobem, aby divák (který nezná kontext vzniku filmu) nabyl při sledování filmu dojem, že jde o dokumentární záznam – tedy, že obsah daného záběru je autentickým záznamem skutečnosti. Sama Odell se o kombinaci přístupu dokumentárního a hraného filmu vyjádřila v rozhovoru pro magazín DOX. Na otázku, proč je pro ni důležité ve filmech kombinovat skutečnost a fikci uvedla, že „žijeme v době, kdy je vše dokreslováno fikcí. Všude kolem vidíme upravené obrazy, které nám vytváří pocit, že život je lepší, než jaký ve skutečnosti je. Tím, že děláme divné věci – mísíme skutečnost a fikci – můžeme někdy nechat vyniknout to, co by jinak zůstalo očím skryto.“¹² Odell tedy záměrně využívá určitých výrazových prostředků napodobujících stylistiku dokumentárního filmu, skrze které dosahuje onoho mísení skutečnosti a fikce, a právě analýza daných prostředků bude hlavní náplní této práce.

2.1 FIRST PERSON FILM

Adriana Margareta Dancus řadí tvorbu Anny Odell do kontextu tzv. *first person* filmů. V publikaci *Exposing Vulnerability - Self mediation in Scandinavian Films by Women* se Dancus zaměřuje na skandinávské režisérky, jejichž tvorba vykazuje několik výrazných společných rysů, přičemž jde právě o ty rysy, které jsem vyzdvihl v souvislosti s tvorbou Anny Odell. Jedná se především o fakt, že jde o autobiografické snímky, ve kterých autorky vystupují pod svou vlastní identitou a reflektují problémy, se kterými mají osobní zkušenost. „Tyto ženy vystupují před kameru, aby tam ztvárnily svou zranitelnost skrze nejaktuálnější společenské problémy, jako je psychická nemoc, rodičovství v digitální éře, šikana, rasismus, či traumata spojená s migrací.“¹³ Jak tedy Dancus uvádí, autorky skrze svá vlastní těla autorky tematizují zásadní společenské problémy. Pojem *first person film* prvně zmínil Michael Renov ve stati *First Person Documentary*, ve které se zamýšlel nad různíci se podobou autobiografických dokumentárních filmů. Odkazuje přitom na to, že autoři v daných filmech vypráví příběhy z velmi subjektivního úhlu pohledu, přičemž běžně kombinují jak dokumentární, tak inscenované pasáže. Tento subjektivní přístup tak může být dle Renova v rozporu s jistou „dokumentární pravdou“. Nikoli však v negativním slova smyslu. Tyto filmy dle něj „mohou vnášet zdravý skepticismus směrem ke všem dokumentárním „pravdám“¹⁴. Dalšího společného rysu si všímá Alisa Lebow. Ta v publikaci *Cinema of Me* uvádí, že dané filmy „nevyjadřují pouze individualitu filmaře, který ve filmu hovoří v první osobě jednotného čísla [já], ale odkazují rovněž ke společnému „my“, našemu společnému, našemu

¹² DOXMAGAZINE.COM, *Three in One: Director, Artist, Freak* [online] DOX: EUROPEAN DOCUMENTARY MAGAZINE [2014-10-01] dostupné na: <<https://www.doxmagazine.com/three-in-onedirector-freak-artist>>, volný překlad: „We live in a time when we are colored by fictions. We see retouched images and believe that life is better than it is. By doing strange things - mixing fiction and reality - you can sometimes make visible things that are otherwise difficult to see.“

¹³ DANCUS, Adriana Margareta. *Exposing Vulnerability. Self-Mediation in Scandinavian Films by Women*. Bristol. Intellect. 2019. s. 4. volný překlad: „These woman step up in front of the camera to stage their own vulnerabilities with most pressing contemporary problems like mental illness, childhood and parenting in a digital age, bullying in schools, racism and the traumas of migration.“

¹⁴ Převzato z BACKMAN ROGERS, Anna. *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: EDINBURG University Press, 2018. s. 155. volný překlad: „autobiographical work can breed a king of healthy skepticism regarding all documentary truth claims.“

propojení se skupinou, společenstvím, či společností¹⁵. Dalším specifikem *first person* filmů tak je fakt, že autoři daných filmů reflektují určité celospolečenské problémy, přičemž tyto problémy adresují skrze svou vlastní osobu, jelikož oni sami bývají mnohdy daného problému součástí (například Odell a téma šikany ve filmu *Třídní Sraz*). Tento pojem zde definuji z důvodu, že pojmenování *first person film* v sobě zahrnuje všechny zmíněné znaky, které jsem zmínil v souvislosti s filmy Anny Odell. Jak jsem uvedl v úvodu této kapitoly, Michael Renov hovoří o zdravém skepticizmu vůči dokumentárním pravdám, který vychází z principu autobiografie. Samy filmy tak dle něj už svou podobou zpochybňují pravdivost dokumentárního filmu („samotný princip autobiografie zpochybňuje samu podstatu dokumentárního filmu“¹⁶). Jedná se přitom právě o kombinaci skutečnosti (dokumentárního záznamu) s fikčními elementy (inscenacemi), přičemž právě tato kombinace znemožňuje přesné určení, co je v daných (autobiografických) filmech pravda a co je naopak fikce. Dancus v tomto kontextu hovoří o tom, že „mísením skutečnosti a fikce [filmařky] stírají rozdíl mezi uměním a skutečným životem“¹⁷. V tomto ohledu je tak zcela jistě možné zařadit tvorbu Anny Odell do diskurzu *first person* filmu. Ve filmu *Třídní sraz* zinscenuje sraz základní školy po dvaceti letech, na kterém konfrontuje bývalé spolužáky s tím, že ji během studia šikanovali. V polovině filmu pak divákům přiznává, že tuto část filmu natočila proto, aby jej následně mohla promítnout skutečným spolužákům a poznat tak jejich opravdové reakce. Přestože však druhá část působí dojmem, že půjde o dokumentární film, Odell ve skutečnosti inscenuje jak první, tak i druhou část filmu, a postavy „skutečných“ spolužáků jsou opět ztvárněny skrze profesionální herce. Ve filmu *Neznámá, Žena* je to naopak Anna Odell, která inscenuje psychický záchvat (rekonstruuje svou skutečnou vzpomínku), zatímco nikdo z jejího okolí netuší, že jde o hereckou akci. Celou situaci přitom zaznamenává způsobem, který přímo navozuje dojem dokumentárního záznamu a divákovi tedy prezentuje obsah filmu jako autentický záznam skutečnosti. Jak z hlediska tematických, tak z hlediska stylových rysů tedy tvorba Anny Odell zapadá do kontextu *first person* filmů.

¹⁵ LEBOW, Alisa, ed. *The Cinema Of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* [ebook]. 2012. New York: Columbia University Press, 2012. s. 29. volný překlad: „Despite the fact that we believe it to express our individuality, it nonetheless also expresses our commonality, our plurality, our interrelatedness with a group, a mass, a sociality, if not a society.“

¹⁶ Převzato z BACKMAN ROGERS, Anna. *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: EDINBURG University Press, 2018. s. 156. volný překlad: „The very idea of autobiography questions the very idea of documentary“.

¹⁷ DANCUS, Adriana Margareta. *Exposing Vulnerability. Self-Mediation in Scandinavian Films by Women*. Bristol. Intellect. 2019. s. 4. volný překlad: „mixing and matching methods from documentary and fiction filmmaking, they blur the lines between life and art.“

3. NEZNÁMÁ, ŽENA 2009-349701

Je 21. ledna 2009, sedm hodin večer, Stockholm. Na mostě Liljeholmsbron se právě prochází žena. Přestože je zima a kolemjdoucí jsou po krk nabaleni v péřových bundách či kabátech, zmíněná žena je bosa. Na sobě má pouze něco, co připomíná noční košili. Tuto situaci sledujeme skrze záběr z pouliční městské bezpečnostní kamery (viz. Obr. 1) Jelikož je venku tma a záběr tak není dostatečně kvalitní, pozorujeme spíše pohyby několika siluet, včetně aut, které projíždí kolem. Přes to všechno směřuje naše pozornost ke zmíněné ženě – ta chodí po mostě sem a tam, hází kolem sebe věcmi a často se nebezpečně přibližuje k zábradlí, které ji dělí od propasti s vodou. Čas od času projde kolem zmíněné ženy chodec, případně projede někdo na kole. Nikdo si ji ale nevšimá, a když, tak pouze na chvíli, než opět pokračují v cestě. Po chvíli se ale zastaví u ženy dva chodci, kteří s ní zůstávají až do příjezdu policejní hlídky. Ta následně ženu – očividně proti její vůli – naloží do policejního auta a odváží z mostu pryč. Poté obrazový záznam končí.

Výjev, který jsme si právě popsali, tvoří obsah krátkého filmu s názvem *Neznámá, Žena 2009-349701* (*Okänd, Kvinna 2009-349701*, r. Anna Odell, 2009). Za jejím vznikem stojí tehdy ještě studentka stockholmské prestižní umělecké školy Konstfack, Anna Odell. Ta je rovněž zmíněnou dívkou z mostu. To, co následovalo po odjezdu policejní hlídky se veřejnost dozvídá o několik dní později z médií. Dívka z mostu (Odell) byla pod záminkou psychózy převezena na záchytku psychiatrické léčebny, kde po jednom dni lékařskému personálu přiznává, že celá situace na mostě byla ve skutečnosti umělecká performance. Událost, do které se v průběhu zapojili jak chodci, tak bezpečnostní složky a následně i lékařský personál, byla ze strany Anny Odell zinscenovaná. Nikdo ze zúčastněných však o dané inscenaci neměl ponětí. Celá situace se tak ze dne na den stává doslova mediální senzací. Skutečnost, že šlo o autorčinu performance, do které se díky jejímu věrohodnému hereckému výkonu nevědomky zapojilo desítky lidí, vyvolalo doslova mediální bouři. „Ve Švédsku nebyl v podstatě nikdo, kdo neslyšel o sebevražedné studentce z Konstfacku“¹⁸. Anna Odell se stává mediální hvězdou, avšak nikoli v pozitivním slova smyslu. „Společenská debata, která následovala, byla obrovská. Společnost se nezajímala o to, co ji k tomu vedlo. [...] Zabývala se tím, zda byla tato akce z morálního, či legálního hlediska za hranou. Odell dokonce obdržela výhružky smrtí, které ustaly až poté, co veřejně přiznala, že ona sama byla kdysi obětí podobné psychózy, a že celá situace na [mostě] Liljeholmsbron tak byla rekonstrukcí skutečné psychózy.“¹⁹ Jak totiž Odell později veřejně přiznává, ona sama trpěla ve svých dvaadvaceti letech určitou mentální poruchou, která vyústila až do podobného incidentu, jako je zobrazen ve filmu *Neznámá, Žena 2009-349701*. V rámci absolventské práce

¹⁸ SAUTER, Willmar. *Aesthetics of Presence: Philosophical and Practical Reconsiderations* [ebook]. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2021. s. 157. volný překlad: „there was hardly noone in Sweden who had not heard the story of the suicidal art student on the bridge“.

¹⁹ SUNNGREN-GRANLUND, Therese. *I wanted to be your wolf, but you never cried*. Jakobstad, 2016. Master thesis. Novia University of Applied Sciences, Jakobstad, Finland. s. 76. volný překlad: „The debate afterwards was huge [...] the debate was not about how patients in psychiatric custodial care are treated in Sweden, but instead focused on whether Odell did something morally or legally, wrong when she faked having a psychosis. Odell even received death threats that only stopped after she revealed to the public that she had herself been a psychiatric patient and that the events on Liljeholmsbron was a recreation of a real psychosis.“

na zmíněné umělecké akademii Konstfack se rozhodla tuto událost zrekonstruovat, a to s úmyslem vyvolání mediální pozornosti, která by k problému, na který autorka upozorňuje (neadekvátní zacházení a péče v psychiatrických léčebnách) vzbudila zájem veřejnosti. Odell v několika rozhovorech uvádí, že hospitalizace a následné uvěznění v psychiatrické léčebně pro ni bylo mnohem více traumatizujícím zážitkem než samotný psychický záchvat.

„Vozili mě z jedné psychiatrické kliniky do druhé, ale pouze v St. Goran jsem byla dvakrát. A pouze tam mě připoutali k lůžku a pouze odtamtud je v záznamech napsáno, že jsem byla zmlácena. Ani v roce 1995, stejně tak jako v roce 2009, mě policie ani doktoři nesundali pouta. Jak ale mohli vědět, že budu chtít někomu ublížit? [...] Když jste nebo jste byl psychicky nemocný a pokusíte se někomu popsat, čím jste si prošli, prakticky nikdo vám to nevěří. Desítkám lidí jsem se svěřila s tím, co jsem na klinice v roce 1995 zažila – že mě spoutali, přestože jsem nebyla sobě ani okolí nebezpečná, že je v záznamu uvedeno, že jsem byla zbita, protože jsem se odmítala dobrovolně svěřit do péče personálu – ale reakce je vždy stejná – „To přece nemůže být pravda. Nikdy by tě přece nepoutali jen tak.“²⁰ Aby tak upozornila na to, co při své skutečné hospitalizaci zažila, rozhodla se svou zkušenost zpětně *rekonstruovat*, a to do té míry, aby nikdo ze zúčastněných nepoznal, že se jedná o inscenaci. Pro samotnou rekonstrukci se rozhodla z důvodu, že kdykoliv se pokusila o daném problému s někým debatovat, nebylo na ní nahlíženo s dostatečnou důvěrou, jelikož byla sama hospitalizovaná jako pacient. Je proto přesvědčená, že fiktivní psychóza byla tím nejlepším způsobem, jak upozornit společnost na daný problém a vyvolat tak prostor pro určité zamyšlení se nad tím, jaká forma pomoci je v daných momentech adekvátní. „Jak se asi zachová člověk, který se už v samotný moment cítí strašně, když ho policie zatkne a nasadí mu pouta? Nepodněcuje už tento samotný fakt násilí v dané osobě? Je postel s pouty opravdu tím nejlepším řešením? A jsou lékařské záznamy daných událostí skutečně pravdivé nebo může docházet k reinterpretacím, ve snaze zahladit určitá uspěchaná rozhodnutí?“²¹

Odell tímto výstupem nepochybně rozvířila mediální prostor. Samotná událost sice přitáhla daleko větší pozornost k otázce toho, kde jsou hranice uměleckého projevu – tedy co ještě může být vnímáno jako umění – než k diskusi nad samotným problémem, nicméně autorský záměr, týkající se medializace problému, byl z tohoto hlediska naplněn²². Kamerový záznam celé události na mostě zveřejnila Odell až o pět let později, a to v rámci svého absolventského projektu s názvem *Neznámá Žena 2009-349701 (Okand, Kvinna 2009-349701, r.*

²⁰ DN.se, *Anna Odell Spelade Sig Sjäv* [online] DAGENS NYHETER [2009-05-08]. dostupné na <<https://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/anna-odell-spelade-sig-sjalv/>>. Volný překlad: „I have been taken to several psychiatric clinics. But only twice to St. Görán. And only there have I been put in a belt and only in the records from there am I alleged to have been beaten, she says. Neither then, in 1995, nor now, have the police or medical staff made any attempt to let go of me. How can they know if I'm violent?“

²¹ Tamtéž, volný překlad: „How does a person who feels bad react to being taken into care by the police and handcuffed? Can't it feed madness on anyone? Are seat belt treatments really the best? Are the care's reports of an event always true?“

²² Zde je nutné dodat, že Odell byla obviněna a následně uznána vinou ze zneužití státního aparátu, za což ji soud udělil pokutu v hodnotě 11000 SEK (přibližně 25.000 Kč,-)

Anna Odell, 2009). Jedná se o uměleckou instalaci, která kombinuje několik mediálních prostředků (fotografie Odell spoutané na zmíněné posteli, přepisy rozhovorů s psychiatry) a jejíž součástí je i v úvodu zmíněný krátký film – sedmnácti minutový záznam dané události. A právě tento obrazový záznam budu analyzovat v následující kapitole.

3.1 STYLOVÁ ANALÝZA VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ

V této kapitole se zaměřím na obrazový záznam situace na mostě a na prostředky, skrze které Odell buduje dojem, že jde o dokumentární film. Analyzovat budu výsledný obraz, a to s ohledem na způsob snímání a zvolený typ (formát) obrazu. Následně budu analyzovat hereckou akci Anny Odell, jelikož byla svým „herectvím“ schopna ošálit všechny kolemjdoucí a daný obrazový záznam tak působí autenticky i z hlediska herecké akce.

3.1.1 KAMERA

Celá situace na mostě působí dojmem, že byla zaznamenána skrze městskou bezpečnostní kameru. Přestože bude zcela jistě takových kamer v celém Stockholmu nespočet, kamery, která zmíněný záznam pořídily, byly na místo umístěny samotnou autorkou. Ta záměrně využila rakuru kamery (kamerového nadhledu) a formátu obrazu (průmyslové kamery), aby co nejdůsledněji napodobila estetiku zmíněné bezpečnostní kamery. Přestože není možné doložit její skutečnou motivaci (Odell se o zmíněném záběru nikde konkrétně nevyjadřuje – veškeré novinové články řeší pouze obsahovou stránku), je na místě se domnívat, že šlo o snahu napodobit něco, co už svou vlastní vizualitou vybízí k určité důvěře nad obsahem obrazu. Neboli, o snahu napodobit něco, co zaručuje obsahu daného záběru *autenticitu*. Pokud totiž zhlédne daný film divák, který nezná kontext vzniku, bude obraz vnímat v rovině záznamu skutečnosti, jelikož už sama „bezpečnostní kamera“ zaručuje jistou formu důvěry. Bill Nichols v tomto ohledu zmiňuje záznam z průmyslových kamer jako jednu z možností „přesného dokumentárního záznamu“²³ – „Transkripce, či přesné dokumentární záznamy mají svou hodnotu, patří mezi ně například materiál bezpečnostních kamer, či zaznamenání určité události nebo situace. Takové záběry však máme tendenci vnímat jako čistě jako dokumentaci – spíše jako záznam, či pouhý filmový materiál, než jako dokumentární film.“²⁴ Jak tedy Nichols uvádí, diváci mají tendenci vnímat samotný záznam z bezpečnostních kamer jako *dokumentaci skutečnosti*. Slovo dokument lze přitom vyložit jako „doklad či svědectví“²⁵, ať už se ono svědectví týká čehokoliv. V tomto případě tak Odell vytvořila obrazový záznam, který *dokumentuje* událost na mostě, a který už samotnou formou vzbuzuje jistou důvěru směrem ke svému obsahu. Vhodně zvolená obrazová estetika tak v tomto případě slouží jako prostředek ke vzbuzení dojmu, že se jedná o autenticky pořízený dokumentární záznam.

²³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. s. 54

²⁴ Tamtéž

²⁵ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, *dokument*. [online] SCS. ABZ. CZ. dostupné na <<https://slovník-cizich.slov.abz.cz/web.php/slovo/dokument>>

Celá situace na mostě je snímána skrze dvě kamery (viz. obr.1 a 2). Záběr č.1 je statický, celkový záběr. Záběr č.2 je detailnější záběr (na dlouhé sklo), který sleduje přímo Annu Odell.



Obr.1



Obr.2

Film začíná záběrem č.1. Záběr trvá necelé dvě minuty a je v něm možné vyzorovat postavu, která stojí na mostě u zábradlí, zatímco kolem prochází další postavy. Záběr svou kompozicí a rakurzem (nadhledem) odkazuje právě ke zmíněným bezpečnostním kamerám (ty bývají běžně umístěny vysoko na stožárech, či pouličních lampách – jejich záběr tedy nutně bývá z nadhledu). Kvalita obrazu rovněž není na vysoké úrovni. To vychází nejspíš ze skutečnosti, že byl záznam pořízen za tmy a kamera tak musela mít velkou citlivost, aby byla schopná danou situaci zaznamenat. Nicméně jak kvalita obrazu, tak zmíněná kompozice přímo odkazují k estetice, která je běžně známá s ohledem na zmíněné bezpečnostní kamery. Poté, co jsme schopni zaregistrovat postavu ženy na mostě, která na rozdíl od všech ostatních stojí u zábradlí (její chování je tak poněkud podezřelé), stříhá autorka do záběru č.2. Ten již detailněji portrétuje chování dané postavy. Žena v záběru chaoticky přechází z místa na místo, hází věcmi a promlouvá na kolemjdoucí. Přestože ze záběrů chápeme, že je zima (všechny postavy chodí zahalené v dlouhých kabátech, či bundách), ona sama má na sobě něco, co připomíná noční košili (krátké šaty). Na rozdíl od záběru č.1 není tento záběr statický. Kamera během záběru švenkuje a sleduje přitom pohyby ženy na mostě. Rovněž je v záběru obsažená transfokace – tzv. zoomování. Zajímavé přitom je, že jak švenky, tak zmíněná transfokace jsou opět užity v souladu s estetikou zmíněných bezpečnostních kamer. Působí velmi mechanicky – nejsou plynulé a často nastává v záběru moment, kdy kamera nepřesně zakomponuje a kompozici tak musí opět upravit. Obdobně se pracuje s transfokacemi. Kamera často transfokuje „až moc“ a neustále tak mění šířku obrazu, aby měl divák co nejvhodnější obraz dané situace. Samotný záběr č.2 tak navozuje dojem, že situaci na mostě monitoruje někdo z bezpečnostních složek (např. městská policie). Obdobné záběry se běžně objevují například ve spojitosti se sledováním osob podezřelých ze spáchání trestného činu. Jelikož jsou dané kamery ovládány operátorem za pomoci nějakého externího zařízení, například pomocí „joy-sticku“, tato skutečnost ovlivňuje plynulost, se kterou jsou operátoři schopni danou kameru ovládat. Zmíněné mechanické švenky a transfokace jsou tak využity zcela v souladu s danou estetikou a zcela jistě podporují dojem, že se jedná o skutečný, autentický záznam.

Dojem, že situaci sleduje někdo z bezpečnostních složek utvrzuje i fakt, že po chvíli přijíždí na místo policejní vůz a zaměstnanci městské policie se snaží ženu na mostě uklidnit a odvézt. S estetikou přitom souvisí i již zmíněná kvalita

obrazu. V záběru č.1 šlo o celkový pohled na most, a přestože kvalita obrazu nebyla veliká, bylo možné poměrně detailně rozlišit jednotlivé postavy, auta, i například domy v pozadí. V záběru č.2 se dostáváme podstatně blíž a s tím se pojí i zhoršená kvalita obrazu. Jednak se postavy na mostě pohybují ve tmě (v kontrastu se svítícími auty a domy na pozadí záběru č.1), a jednak se k postavám dostáváme velmi blízko, přičemž kamera je zcela jistě umístěna ve velké vzdálenosti od místa činu. Zhoršená kvalita obrazu tak způsobuje, že z postav se stávají rozmazané siluety. Tento fakt opět souvisí s estetikou běžně známou v souvislosti s bezpečnostními kamerami. Každý si zcela jistě vybaví moment, kdy policie například žádala veřejnost při pomoci s hledáním pachatele, podezřelého ze spáchání trestného činu, a jako fotografii přiložila velmi rozmazaný, nekvalitní záběr, zachycený pouliční kamerou, který měl alespoň přiblížit podobu daného pachatele. S autenticitou celé situace však zcela jistě souvisí i herecká akce v podání Anny Odell, která byla schopná přesvědčit i diváky, kteří situaci sledovali z blízkosti na vlastní oči.

3.1.2 HERECKÁ AKCE

V této souvislosti je nutné dodat, že Odell je ve filmu jediná, která v dané situaci ztvárňuje předem přidělenou roli – tedy jediná, která ve filmu něco „hraje“. Všichni ostatní účastníci jsou sociální herci (Nichols), kteří reagují na ženu na mostě v souladu s přesvědčením, že se jedná o její skutečný psychický záchvat. Jak je přitom evidentní z chování kolemjdoucích či policistů, nikdo z přítomných nebyl schopen rozpoznat, že Odell psychózu pouze předstírá. Odell nejprve postává u zábradlí daného mostu (záběr č.1). Následně se začíná chovat zmateně – chaoticky pobíhá z místa na místo (záběr č.2). Pokud kolem prochází chodec, Odell svůj výstup stupňuje (například hází oblečením, které má v igelitové tašce). Je až šokující, že zůstává po několik minut takřka bez povšimnutí. Chodci, či cyklisté, prochází (a projíždí) kolem a bez většího zaražení pokračují v cestě. Až po přibližně pěti minutách se u Odell zastavují dva chodci a snaží se se ženou na mostě komunikovat. Následně přijíždí policejní hlídka a situace se začíná vyhrocovat. Policisté se snaží ženu usadit do auta. Ta se vzpírá, hází sebou, padá na zem. Dělá zkrátka vše, co by mohlo její odvoz zkomplikovat (viz obr.3). Na most přijíždí další policejní hlídka a celkem pět policistů následně Annu Odell v horizontální poloze nakládá proti její vůli do policejního auta (obr.4).



Obr.3



Obr.4

Divadelní teoretik a pedagog Willmar Sauter se v kontextu autorčiny performance zamýšlí nad tím, jak byla Odell svým chováním (herectvím?) v této situaci schopná přesvědčit všechny zúčastněné, že se jedná o skutečný záchvat, nikoli jen o jeho rekonstrukci (inscenaci). Ve textu, který se zabývá principem rekonstrukce v divadelní vědě mimo jiné uvádí: „[Odell] znovu vytvořila scénu z jejího života. Onu scénu vytvořila nepochybně velmi dobře, jelikož nikdo z těch, co ji ten večer potkali – kolemjdoucí, policajti, sestřičky, ani doktoři – nepoznali, že to celé hraje.“²⁶ Jinými slovy, celý výstup Anny Odell působil na všechny zúčastněné *autenticky* a nikdo tak neměl nejmenší důvod celou situaci zpochybňovat. Autorka tedy využila svým vlastních vzpomínek na obdobnou situaci a skrze obnovení těchto vzpomínek mohla hereckou performance provést s maximální autenticitou. Skrze pečlivě provedenou hereckou akci byla Odell schopná přesvědčit veškeré zúčastněné o autenticitě dané situace. V kontextu herectví je však poněkud obtížné hovořit o dokumentární stylistice. Záběr není dostatečně kvalitní, abychom jako diváci byli schopni posoudit její herecký výkon, nicméně fakt, že ošálila všechny ostatní dokazuje kvalitu, s jakou danou hereckou akci provedla.

Tématem této práce je ale analýza prostředků, kterými Odell napodobuje dokumentární stylistiku a skrze které tak buduje dojem, že diváci sledují dokumentární film. V tomto ohledu je tak nejpodstatnější prostředek zmíněný kamerový záznam (estetika bezpečnostní kamery) a kvalita herectví nemá na výsledný dojem příliš velký vliv. Nic z hlediska chování postav nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o inscenovanou akci a pokud tedy uvěříme dokumentárnosti daných záběrů, uvěříme i pravdivosti jejich obsahu. Zajímavé je v tomto ohledu tvrzení Sautera, který říká, že film vyvolává silné divácké reakce i za předpokladu, že jako diváci známe kontext, který provázal vznik filmu, a při sledování záznamu si tak uvědomujeme, že jde o hereckou inscenaci. „Myslel jsem si, že jsem byl připravený na konfrontaci s tímto uměleckým dílem, ale jak se později ukázalo, mýlil jsem se. Nikdy se v médiích nemluví o tolika kolemjdoucích, co s nezájmem (možná předstíraným?) prošli kolem této nešťastné a promrzlé ženy [...] Poprvé jsem viděl, co přesně se stalo na tom mostě a ta pasivita chodců mě neuvěřitelně zaskočila. Cítil jsem se, jako bych já sám byl na tom mostě a hlavou mi létala otázka „Jak bych se v dané situaci zachoval?“ [...] Byl jsem znechucen a styděl jsem se za lidi, kteří prošli a projeli okolo Anny Odell, jelikož jsem já sám mohl být jedním z nich.“²⁷ V tomto kontextu musíme vzpomenout již jednou zmíněnou myšlenku Anny Odell, která uvedla, že kombinací skutečnosti a fikce někdy vyplynou na povrch věci, které by jinak zůstali očím skryty. Jak tedy uvádí v tomto ohledu Sauter, samotné dílo podle něj vybízí k zamyšlení se nad tím, jak bychom se v podobné situaci zachovali my sami, jakožto reálné bytosti. Skrze napodobení určitého aspektu

²⁶ SAUTER, Willmar. *Aesthetics of Presence: Philosophical and Practical Reconsiderations* [ebook]. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2021. s. 157. volný překlad: „Obviously, she enacted the scene very well because none of those who met her that night – pedestrians, policemen, ward personnel, and the doctor the next morning – detected her performing.“

²⁷ SAUTER, Willmar. *Aesthetics of Presence: Philosophical and Practical Reconsiderations* [ebook]. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2021. s. 157-158. volný překlad: „So I thought I was well prepared for a confrontation with the artwork, but, as it turned out, I was not. The careless (pretending?) pedestrians who passed the poor, freezing woman on the bridge, had never been mentioned in the media discussions [...] For the first time I saw what happened on the bridge and the shock of realizing the passivity of the pedestrians struck me. Mentally I was on the bridge myself with the question mentioned above: how would I have reacted? [...] I felt ashamed of those people who passed Anna Odell on foot or bicycle because I could have been one of them.“

dokumentární stylistiky (v podstatě pouze skrze napodobení formátu bezpečnostní kamery) tak Odell stírá rozdíl mezi inscenací a záznamem skutečnosti. Touto stylistikou vybízí diváka k určitému způsobu vnímání (divák může vnímat obsah filmu jako autentický záznam skutečnosti) a samotný film tak může vytvořit prostor pro určité zamyšlení ohledně chování samotného diváka filmu. Tento příklad ilustruje princip, který jsem nastínil již v úvodu práce v kontextu *first person* filmů. Odell záměrně staví sebe samu do středu svého filmu, přičemž tematizuje problém, se kterým má osobní zkušenost. Z jejího postupu a následné medializace je patrné, že projevuje snahu o to, aby se o daném problému mluvilo, aby proběhla určitá společenská diskuze a aby tato diskuze mohla napomoci k určité nápravě. Svým filmem tedy nevypráví pouze o sobě a jejím osobním traumatu, nýbrž odkazuje k celému spektru společnosti, kterých se problém týká. „*Neznámá, Žena* je jedním z nejpodstatnějších uměleckých děl dvacátého století. Objevilo se v příhodnou dobu, kdy se hranice mezi realitou a fikcí ocitá pod neustálou palbou tvůrců, kteří nemají jak morální, tak ani legální zábrany.“²⁸

3.1.3 SHRNUÍ

V předchozích dvou kapitolách jsem analyzoval prostředky, které ve filmu *Neznámá, Žena* napodobují dokumentární stylistiku a skrze které tak autorka navozuje v divácích dojem, že se jedná o dokumentární film, přestože je obsah (v tomto případě pouze část obsahu) zinscenován. Snažím se přitom potvrdit hypotézu, že dominantou daného filmu je právě ono napodobení dokumentární stylistiky, které navozuje dojem dokumentárního filmu a umožňuje tak vnímat obsah daného filmu jako dokumentace skutečnosti. V rámci analýzy filmu *Neznámá, Žena* jsem došel k závěru, že zásadním výrazovým prostředkem je v tomto ohledu vhodně zvolená estetika obrazu, která přímo svou podobou odkazuje k dokumentárnímu záznamu (pouliční kamery sledující dění ve městě). Určitý vliv na dokumentární kvalitu filmu má i herectví (chování postav). Jelikož všichni reagují na Odell v souladu s přesvědčením, že jde o skutečný záchvat, nic nenasvědčuje tomu, že by se jednalo o inscenaci a nic tedy v obrazovém záznamu nerozporuje jeho dokumentární kvalitu.

²⁸ DN.se, Anna Odells "självordsforsök" ställer konsten mot verkligheten [online] DAGENS NYHETER [2019-11-30]. Dostupné na <<https://www.dn.se/kultur-noje/anna-odells-sjalvmordsforsok-staller-konsten-mot-verkligheten/>> volný překlad: "Unknown, woman" is one of the most emblematic works of art in the Swedish twentieth century. It landed in the middle of a time when the boundary between fiction and reality seemed to be under constant shelling of provocative art projects that took neither social norms nor legal principles into account."

4. TŘÍDNÍ SRAZ

V předchozí kapitole jsem analyzoval výrazové prostředky, které Odell využívá ve filmu *Neznámá, Žena*. V následující kapitole se zaměřím na její celovečerní debut *Třídní Sraz* (*Attertraffen*, r. Anna Odell, 2013). Tímto filmem autorka nezpůsobila tak velký mediální zájem, jako tomu bylo u projektu *Neznámá, Žena*, nicméně v něm mnohem pečlivěji pracuje s dokumentární stylistikou a mnohem pečlivěji tak skrze určité výrazové prostředky směřuje pozornost diváka k tomu, aby film vnímal jako dokumentární (nebo alespoň část filmu). Opět provedu analýzu těch výrazových prostředků, které ovlivňují vnímání výsledného filmu z hlediska dělení na dokumentární a hraný film – tedy výrazových prostředků napodobující stylistiku dokumentárního filmu. Jelikož se jedná o celovečerní film, způsob práce je v tomto filmu mnohem sofistikovanější, a proto půjde o obsáhlejší analýzu, než tomu bylo v případě *Neznámé, Ženy*. V rámci stylové analýzy se zaměřím na práci se zvukem, způsob snímání (kameru), způsob vyprávění (střih) a na hereckou akci.

Autorka v daném filmu navštíví sraz spolužáků ze základní školy, který se koná v rámci oslav dvaceti let od jejich absolvování. Na srazu se pokusí konfrontovat spolužáky s tím, že byla po celých devět let studia terčem šikany – na čemž se, dle jejích slov, podílel celý třídní kolektiv. První část s názvem „proslov“ zobrazuje zmíněný třídní sraz. Jedná se o několik scén, ve kterých Anna konfrontuje spolužáky se zmíněnou šikanou a snaží se zjistit, zda jsou schopni projevit i po tolika letech adekvátní reflexi. Jak jsem již zmínil, jedná se o inscenovanou část filmu, ve které sice Anna Odell vystupuje pod svou skutečnou identitou (spolužáci například reagují na její mediální pozornost, kterou získala kontroverzním projektem *Neznámá, Žena*), nicméně všichni ostatní jsou filmoví herci a ztvárňují tak předem přidělené role. Druhá část s názvem „setkání“ by se naopak dala nazvat jako dokumentární. Odell v této části vytváří dojem, že navštíví skutečné spolužáky, kterým chce promítnout první část filmu (proslov) a následně s nimi probrat, jaký mají na film názor. V druhé části se tak Odell snaží navodit dojem, že půjde o dokumentaci skutečných setkání se skutečnými spolužáky. Nicméně i v této části jsou spolužáci ztvárněni skrze profesionální herce. Jedná se totiž opět o rekonstrukci setkání, které autorka absolvovala a na základě kterých je následně zinscenovala pro potřeby filmu. Autorka tušila, že by skuteční spolužáci nikdy nesouhlasili s účastí ve filmu, navíc pod svou vlastní identitou, a proto se rozhodla pro princip dokumentární rekonstrukce. „Nejdříve jsem si myslela, že budu schopná natočit druhou část se skutečnými spolužáky, ale pak jsem si uvědomila, jak těžké, až nemožné, by bylo je přimět, aby ve filmu vystoupili. Proto jsem se rozhodla, že to celé musí být rekonstrukce.²⁹ Zatímco však první část označuje Odell sama za fikci³⁰, v druhé části se autorka snaží navodit dojem, že zobrazená setkání jsou skutečná a obrazový záznam je tedy dokumentací skutečnosti. A právě prostředky, kterými tento dojem navozuje, budou analyzovány v následující kapitole.

²⁹ DOXMAGAZINE.COM, *Three in One: Director, Artist, Freak* [online] DOX: EUROPEAN DOCUMENTARY MAGAZINE [2014-10-01] dostupné na: <<https://www.doxmagazine.com/three-in-onedirector-freak-artist>>, volný překlad: „At the beginning, I really did think I could make the second part possible, but then I realized it was going to be really hard, or impossible, to get to talk to them. And then it all had to be a re-construction.“

³⁰ V polovině filmu je Odell v telefonním rozhovoru dotázána, zda je o dokument nebo fikci. Odell odpovídá, že jde o fikci.

4.1 STYLOVÁ ANALÝZA VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ

Jak jsem již uvedl, film je proporčně rozdělen na dvě poloviny, přičemž první část je narativní fikce, zobrazující inscenovaný třídní sraz, a druhá část je dokumentární rekonstrukce, ve které sledujeme setkání s údajně skutečnými spolužáky. Z tohoto hlediska by bylo možné označit *Třídní Sraz* jako kombinaci hraného a dokumentárního filmu. Zlom mezi hranou a dokumentární částí nastává v polovině filmu – v momentě, který budu pro potřeby této práce označovat jako bod obratu (jak v kontextu dramaturgické struktury – midpoint twist, tak v kontextu přechodu mezi hranou a dokumentární částí). Pro snadnou orientaci nyní uvedu dramaturgickou strukturu filmu.

0. INT, ŠKOLNÍ CHODBA (záběry prázdné chodby + zvuk hučení)
1. INT, RESTAURACE (příprava třídního srazu + příchod AO)

NÁZEV FILMU + TITULEK „ČÁST 1. PROSLOV“

2. INT, RESTAURACE (proslovy spolužáků + první proslov AO)
3. INT, ZÁCHOD (spolužačka konfrontuje AO – respektuje ji)
4. INT, RESTAURACE (další proslovy + AO vyhrocuje situaci)
5. INT, CHODBA (spolužáci mezi sebou přiznávají šikanu)
6. INT, RESTAURACE (AO začíná fyzicky napadat spolužačky)
7. EXT, RESTAURACE (spolužáci vyvedou AO a naloží ji do auta)
8. INT, ŠKOLNÍ CHODBA (záběry prázdné chodby + telefonní rozhovory)
9. INT, KANCELÁŘ (AO s kamarádem poslouchá telefonní záznamy)

TITULEK „ČÁST 2. SETKÁNÍ“

10. INT, STUDIO (setkání s prvním spolužákem Erikem)
11. INT, KANCELÁŘ (AO s kamarády reflektuje setkání s Erikem)
12. INT, KANCELÁŘ (AO volá další spolužačce ohledně setkání)
13. EXT, ULICE (AO běhá)
14. INT, STUDIO (setkání se dvěma spolužačkami)
15. INT, STUDIO (setkání se spolužákem Mateasem)
16. INT, KAVÁRNA (Erik odmítá obvinění – šikanu si prý nevybavuje)
17. INT, KANCELÁŘ (AO s kamarády reflektuje Erikova tvrzení)
18. EXT, ULICE (AO běhá)
19. EXT, FOIE (AO překvapí spolužačku v práci)
20. EXT, ULICE (AO překvapí spolužáka na ulici)
21. INT, ŠKOLNÍ CHODBA (AO s kamarádem prochází školní chodbou)
22. EXT, BAR (herec z první části potká herce z druhé části)

V první části stylové analýzy se zaměřím na zmíněný bod obratu (tedy na scénu č.8), jelikož jde z hlediska struktury filmu o první moment, ve kterém je divákům naznačeno, že se film mění z roviny hraného filmu směrem k dokumentárnímu. V této části budu analyzovat hereckou akci a zvukovou složku filmu. Následně se zaměřím na první scénu, která následuje po bodu obratu (scéna č.10), ve které budu zkoumat, jakým způsobem se naplňuje dokumentární stylistika v práci s obrazem (kamera). Ve stejné scéně a zároveň ve scéně č.16 budu analyzovat způsob střihu (záběrování daných scén) a to s ohledem na to, jak může střih odhalit inscenovanost daných scén a do jaké míry je tak Odell v udržení dokumentární stylistiky důsledná. Jako poslední se zaměřím na hereckou akci ve scéně č.19 a 20, které zobrazují náhodná setkání daných spolužáků. V této části budu zkoumat, zda postavy reagují na kameru a na motiv samotného natáčení, a jak se případně tematizování procesu natáčení z pozice samotných postav ve filmu může podílet na zdánlivé dokumentárnosti daného filmu.

4.1.1 ZVUK

Nejzásadnější moment, ve kterém se nastavuje divácké očekávání od hraného směrem k dokumentárnímu filmu, nastává ve zmíněné scéně bodu obratu, a to právě skrze zvukovou složku filmu. Spolužáci naloží ve scéně č.7 Annu Odell do auta a posílají ji taxíkem pryč z třídního srazu. Následně se střihá do černé a opět se objevují záběry prázdných školních chodeb, které jsme viděli v samotném úvodu filmu. Zatímco v úvodu byly tyto záběry provázeny nekonkrétním zvukem hučení, doplněným o jekot dětí, v tuto chvíli slyšíme ve zvuku pípání telefonního vyzvánění. Následně někdo zvedá telefon a ozývá se první hlas. „Ahoj, tady je Anna Odell. Natočila jsem film o třídním srazu a moc ráda bych ti ho ukázala. Bylo by to možné?“³¹. Během této scény slyšíme celkem tři telefonní rozhovory, ve kterých Odell telefonuje bývalým spolužákům a snaží se je přesvědčit, aby dorazili na setkání a podívali se tak spolu s Odell na zmíněný film. Film, o kterém Odell hovoří, je přitom první část filmu *Třídní Sraz* - proslov. Odell tak z pozice režisérky filmu zmiňuje samotný film, vysvětluje motivace, které ji k natočení dané části vedli a zároveň přímo ve zvuku tematizuje rozdíl mezi dokumentárním a hraným filmem. Jeden ze spolužáků se totiž v telefonním záznamu zeptá, zda se jedná o dokument nebo fikci. Odell odpovídá, že jde o fikci.

Jelikož, jak už víme, je druhá část filmu dokumentární rekonstrukcí, ve které nevystupují sociální herci, nýbrž profesionální filmoví herci a veškerá herecká akce je tak instruována samotnou autorkou, otázka, zda se jedná o dokumentární nebo hraný film, byla do filmu umístěna záměrně. Jednak skrze tuto otázku Odell nastavuje kontrast mezi první a druhou částí. Zároveň samotná otázka naznačuje již zmíněný rozdílný přístup, který diváci zaujmají vůči dokumentárním filmům. Dá se totiž předpokládat, že by spolužáci reagovali jinak, pokud by Odell odpověděla, že jde o dokumentární film. Z toho lze odvodit, že Odell umístila tuto otázku do filmu záměrně, aby co nejpečlivěji oddělila první a druhou část a nastavila tak divácké očekávání dalšího vývoje filmu směrem

³¹ Citace z filmu *Třídní Sraz* (Aterträffen, r. Anna Odell, 2013)

k dokumentárnímu filmu. Když se Jacques Aumont zamýšlí v knize *Obraz* nad problematiku důvěrou v kinematografický obraz (a s tím spojenou důvěrou v dokumentární film), uvádí, že „vznik iluze [ze sledování dokumentárního filmu] dosti podstatně závisí na psychologické výbavě pozorovatele, zejména na jeho očekávání [...] obecně se dá říci, že iluze se prosadí snadněji, pokud ji očekáváme – iluze je tím účinnější, čím více je očekávána.“³² Správné nasměrování diváckého očekávání je přitom velmi užívaným prostředkem v kontextu fiktivních dokumentárních filmů, které se rovněž, jako Anna Odell, snaží navodit dojem (a důvěru), že to, co bude divák sledovat, bude možné považovat za dokumentární film. Například v jednom z nejčastěji skloňovaných filmů ve spojení s fiktivním dokumentárním filmem - *Hraje Skupina Spinal Tap (This is a Spinal Tap, r. Rob Reiner, 1984)* - promlouvá hned v úvodu (údajný) režisér filmu. Ten oslovuje přímo diváky filmu a sděluje na úvod několik důležitých informací – mluví o tom, proč se tento *dokumentární film* rozhodl natočit a jaké problémy ho celým natáčením provázely. Autoři filmu se tak snaží již v samém úvodu zmínit, že to, co diváci za malý okamžik uvidí, má být vnímáno jako dokumentární film. Obdobně pracuje například i Woody Allen ve filmu *Zelig* (r. Woody Allen, 1983), a to když do samého úvodu filmu umístí titulku „Následující dokumentární film by rád poděkoval Dr. Eudoře Fletcher, Paulovi Deghuee a Meryl Fletcher Varney.“³³ U obou filmů tak autoři ovlivňují divácké očekávání od samého začátku, jelikož jsou si vědomi, že pokud dodrží určité postupy vlastní právě dokumentárnímu filmu, nebude mít divák tendenci to, co vidí, zpochybňovat. Odell proto v tento moment skrze zvukovou složku filmu nastavuje divácké očekávání směrem k tomu, že vše, co v následujících scénách uvidíme, bude dokumentací skutečnosti. Skrze telefonní záznam tak vzbuzuje dojem, že hovoří se skutečnými spolužáky a následující scény budou tyto skutečná setkání zobrazovat. Samotný telefonní záznam (hlavně jeho obsah) je přitom podstatný ještě z jednoho důvodu. Odell v něm, mimo jiné, tematizuje samotný vznik filmu – vysvětluje, proč film natočila a jaké s ním má plány. Sama tak z pozice režisérky zmiňuje existenci daného filmu a tematizuje tak proces jeho vzniku.

Colin Young se v krátké stati, uvedené v rámci publikace *Dokumentární Film, Jiná Kinematografie* od Guye Gauthiera zamýšlí nad zobrazováním samotných filmařů v dokumentárním filmu. Uvádí přitom, že „efekt přítomnosti filmaře na plátně může přispět ke zdánlivé autentičnosti toho, co je prezentováno jako dokument“³⁴. Když skončí první část filmu *Třídní Sraz* a my opět sledujeme záběry školní chodby, doplněné o zvukový záznam telefonních rozhovorů, Odell se v těchto rozhovorech přiznává (jak spolužákům, tak divákům filmu) k tomu, že natočila první část filmu (proslov) a ráda by jej daným spolužákům promítla, jelikož by ráda znala jejich názor. Autorka tak z pozice režiséra filmu zmiňuje existenci samotného filmu a vysvětluje své autorské motivace, které ji

³² AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. s. 88

³³ Citace z filmu *ZELIG*, r. Woody Allen, 1983

³⁴ Převzato z GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. s. 362

k natočení filmu vedli. Stejně tak vysvětluje, proč se rozhodla o inscenované zobrazení třídního srazu v první části filmu (konání skutečného srazu ji bylo zatajeno a ona tak nemohla na sraz přijít). V tento moment se tak několikrát zmíní rozdíl mezi skutečností a fikcí – spolužáci po telefonu odkazují ke *skutečnému srazu*, Odell hovoří o *hraném filmu*, který natočila na motivy třídního srazu a zároveň je ve zvuku tematizována otázka, zda se jedná o *dokumentární film nebo fikci*. Z hlediska zvukové složky je tak divácké očekávání směrem k dokumentárnímu filmu ovlivněno zmíněným telefonním záznamem. Jednak skrze oslovení skutečných spolužáků a jednak tím, že je tematizován samotný rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem, který tematizuje sama autorka, z pozice režisérky, a dává tak divákům filmu potřebné indicie k tomu, aby byli ochotni tento přechod přijmout a nastavit se do roviny vnímání dokumentárního filmu. Jelikož se jedná o scénu bez herecké akce (všechny informace jsou obsaženy pouze ve zvuku, zatímco sledujeme záběry prázdné školní chodby), jedná se opravdu pouze o onen telefonní záznam, který vytváří předěl mezi hranou a (údajně) dokumentární částí.

4.1.2 KAMERA A STŘIH

V této kapitole budu zkoumat, zda se dá hovořit o tom, že kamerové snímání daných setkání koresponduje s dokumentární stylistikou. Z analýzy způsobu snímání ve filmu *Neznámá, Žena* vyšlo najevo, že k napodobení dokumentární stylistiky využila Odell estetiku bezpečnostní kamery. Ve filmu *Třídní Sraz* je situace o trochu komplikovanější. Z vlastního bádání jsem došel k hypotéze, že Odell sice na jednu stranu naplňuje několik stylových postupů, které mohou odkazovat k dokumentárnímu filmu, nicméně zároveň užívá postupy, které přímo odhalují konstrukt daných scén a mohou tak prozrazovat, že jsou scény inscenovány. Tento postup je možné odhalit jak z analýzy způsobu snímání, tak ze způsobu vyprávění – tedy ze způsobu střihu, kterým Odell jednotlivé scény buduje, případně i z herecké akce. V této kapitole budu analyzovat scénu č.11, ve které se Odell setká s prvním údajně skutečným spolužákem. Budu vycházet z předpokladu, že pokud by se jednalo o skutečný dokumentární záznam (observaci), dané setkání by probíhalo bez přerušování (kamery by pouze zaznamenávaly setkání), a proto by nutně docházelo k omezeným možnostem záběrování. Nebyl by proto prostor pro změnu úhlu kamery například v rámci jednoho dialogu, pokud by nebyla situace zaznamenána na několik kamer zároveň.

Scéna je komponována dohromady ze sedmi záběrů – viz přiložené obrázky. Při prvním pohledu se tak může jevit, že byla scéna zaznamenána skrze sedm kamer. Dá se však předpokládat, že záběry 3+5 a 4+6 jsou snímány ze stejného úhlu, a tudíž může jít pouze o užší variantu záběru ze stejné kamery. Stejně tak záběr č.1 je využit pouze v úvodu, neobjevuje se u něj žádná časová návaznost, a tak mohlo dojít po zaznamenání úvodní části setkání k přesunu kamery. Pokud bychom tak předpokládali, že byla celá situace zaznamenána kontinuálně, bez přerušování, vychází nám z této dedukce, že byla scéna zaznamenána minimálně ze čtyř kamer. Už tento samotný fakt se zdá velmi nepravděpodobný. Přestože Odell v jednom rozhovoru uvedla, že první část filmu (proslov) natáčela zároveň na tři kamery, šlo o scénu, kde vystupovalo více jak dvacet postav, zatímco

v této scéně je pouze ona a spolužák Erik. I další analýza odhalí, proč scéna s největší pravděpodobností nemohla být snímána kontinuálně.



Obr.1



Obr.2



Obr.3



Obr.4



Obr.5



Obr.6



Obr.7

Scéna začíná záběrem č.1 - jedná se o celkový záběr studia, ve kterém Odell v pozadí připravuje čaj, zatímco spolužák Erik nejistě posedává na gauči. Samotná délka trvání tohoto záběru přitom může vyvolat dojem, že se jedná o

observaci dané situace. Záběr je totiž poměrně dlouhý a dlouhou dobu se v záběru takřka nic neděje – Odell připravuje čaj, Erik sedí a čeká, Odell přinese čaj, zakopne a polije stůl. Odell odběhne pro hadr a Erik opět čeká. Ve spojení s délkou trvání záběrů v observačních dokumentárních filmech uvádí Nichols, že „observační filmy dokážou velmi dobře vyvolat dojem trvání konkrétních událostí. Rozcházejí se s dramatickým tempem mainstreamových fikčních filmů a s někdy překotnými montážními soubory obrazu typickými pro výkladové nebo poetické dokumenty.“³⁵ Další záběr (č.2) je přískok v prostoru. Kamera se v tuto chvíli nachází někde na úrovni televize. V tento moment je evidentní, že došlo k časové výpustce (Odell se v záběru č.1 posadí a v záběru č.2 už je s Erikem uprostřed konverzace). Jelikož není evidentní žádná návaznost, dalo by se v tuto chvíli předpokládat, že kameraman mohl přemístit kameru ze záběru č.1 na záběr č.2. Zlom však nastává v momentě, kdy se začne využívat záběr č.3 a č.4. V tuto chvíli totiž Odell vede s Erikem dialog a v rámci dialogu se střihá mezi záběrem 2, 3 a 4. Pokud tak budeme vycházet z předpokladu, že se jedná o dokumentaci skutečného setkání, toto setkání by s největší pravděpodobností mělo proběhnout souvisle, bez přerušení. Z tohoto hlediska by nutně v záběrech 3 a 4 musela být vidět kamera snímající opačný úhel. Dalo by se samozřejmě namítnout, že jsou kamery někde zakamuflovány v prostoru tak, aby nebyly v opačných záběrech vidět. Toto tvrzení však rozporuje fakt, že kamery v záběrech 3 a 5 + 4 a 6 upravují v rámci záběrů kompozici – nejsou tedy statickými záběry, které by bylo možné umístit na stativ. Z tohoto hlediska je evidentní, že s kamerou musí někdo operovat a daný operátor by tak opravdu byl na opačné straně vidět, jelikož úhly snímání nejsou natolik z boku, aby se kamery samy sobě mohly vyhnout. Odell tak v samém úvodu scény udržuje dokumentární stylistiku – užívá dlouhý, statický záběr, který je v souladu s observačním modelem (Nichols) a alespoň hned v úvodu scény nerozporuje divácký předpoklad, že bude sledovat dokumentární záznam. Následně však začíná scénu čím dál více „záběrovat“ (tedy užívá většího množství záběrů – střídá velikosti záběrů) a právě tím zpochybňuje možnost, že by šlo o skutečnou dokumentaci dané situace. Zajímavé však v tomto ohledu je, že obdobný postup lze vysledovat i v dalších scénách.

Ve scéně č.17 jde Odell opět za spolužákem Erikem. Ten se ozval s odstupem času, aby ji sdělil, že si nevybavuje, že by se kdy na škole dopustil šikany směrem k Anně a tudíž odmítá verzi příběhu, se kterou Odell ve filmu přišla. Scéna je složena dohromady ze tří záběrů – viz obrázky. Na úvod scény se objevuje záběr č.1. Jde o polocelek, který je natočen na delší sklo a je zakomponován tak, aby do záběru zasahovaly postavy v popředí. Svou kompozicí a umístěním kamery tak záběr připomíná záběr ze skryté kamery. Postavy na popředí vytváří dojem, že kamera sleduje scénu z dálky – záběr tak svou kompozicí navozuje dojem skryté kamery. Přestože je následně opět využito záběru č.3 a 4 (tedy klasického záběrování: záběr-protizáběr), Odell opět v úvodu scény využívá jisté dokumentární stylistiky, která připomíná dokumentární záznam. Zajímavé v tomto ohledu je, že Odell užívá záběr č.1 i v okamžik, kdy se postava na popředí zvedá a zcela zakrývá Annu s Erikem (viz obr.č.2). Jedná se tedy svým způsobem o chybu, která by šla zcela jistě

³⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. s. 92

vystříhnout. Odell však z nějakého důvodu tento záběr záměrně ponechává ve skladbě.



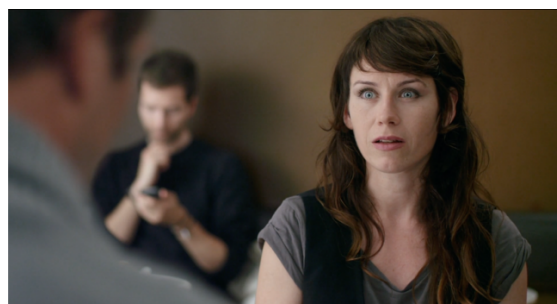
Obr.1



Obr.2



Obr.3



Obr.4

Obzvláště patrné je v tomto ohledu záběrování ve scéně č.21. V této scéně je zobrazen moment, kdy Odell překvapí jednoho z bývalých spolužáků přímo na ulici. Scéna je opět snímána několika rozdílných úhlů, a to s užitím ruční kamery. První úhel je širokouhlý záběr, který zobrazuje Annu Odell, jak přibíhá k danému spolužákovi na ulici (záběr 1 postupně překomponuje v záběr č.2). V tento moment kamera běží spolu s Odell za spolužákem. Z běhu přitom vychází určitá nedokonalost, způsobená klepáním kamery a nepřesným komponováním. Tento moment však zcela jistě přidává celé situaci na autenticitě. Poté, co k danému spolužákovi přiběhne, začíná Odell opět stříhat scénu skrze všechny tři zmíněné záběry. V tomto ohledu by opět nastal moment, ve kterém by mohla být vidět kamera na opačné straně záběru.



Obr.1



Obr.2



Obr.3



Obr.4

Zůstává samozřejmě otázkou, do jaké míry bude běžný divák zpochybňovat film tímto způsobem a do jaké míry bude přemýšlet nad filmovou řečí filmu v kontextu možností dokumentárního záznamu. Divák vstupuje do druhé části filmu s určitou důvěrou (když nás Odell v půli filmu přesvědčuje o dokumentárních kvalitách druhé části) a nejspíš tak nebude mít snahu toto přesvědčení příliš zpochybňovat. Jak například uvádí v kontextu fiktivních dokumentárních filmů teoretik nových médií François Jost, „důvěra hraje při vnímání dokumentárního filmu daleko větší roli, než naše znalosti o filmovém jazyku“³⁶. Je tedy otázkou, do jaké míry bude samotný přístup divák zpochybňovat. Pro potřeby této práce je však scéna podstatná ještě z jednoho důvodu, a to z hlediska herecké akce daných postav, zejména pak z herecké akce zmíněného spolužáka.

4.1.3 HERECKÁ AKCE

V této kapitole se zaměřím na to, zda je možné vyzorovat v herecké akci něco, co by se dalo označit jako dokumentární styl, popřípadě takové herectví, které by reflektovalo dokumentární přístup. Hraný film, na rozdíl od dokumentárního, vychází z tzv. popření nedůvěry. Aby byl divák schopný zapojit se do příběhu a přijmout tak pravidla fikčního světa, je za potřebí dodržet několik kvalit, které nebudou diváka z této důvěry vytrhávat. V kontextu herecké akce to může být mimo jiné fakt, že se postava ve filmu nedívá přímo do kamery – tedy směrem na diváka³⁷. Pohled do kamery by totiž mohl diváka vytrhnout z fiktivního světa, jelikož by dal herec najevo, že si je vědom samotného aktu natáčení.

V dokumentárním filmu je tomu přesný opak. Existuje nespočet filmů, ve kterém postavy reagují přímo na kameru. Například u přístupu Cinema verité se přímo přiznává samotné natáčení, jelikož tvůrci věří, že právě přiznáním procesu tvorby se může dosáhnout absolutní pravdy ve filmu. Jelikož se u dokumentárního filmu předpokládá, že kamera dokumentuje skutečnost, není výjimkou, že se postavy před kamerou podívají přímo do objektivu, případně že

³⁶ JOST, François. *Realita – fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. s. 28

³⁷ Existují stylové výjimky v ohledu na žánr, či styl filmu – především při užití vypravěče je možné, že se postava dívá do kamery a promlouvá tak k divákovi.

se v záběru objeví zvukař, či jiný kameraman (pokud je scéna natáčena z více úhlů). Pokud by tak bylo pro Odell podstatné, aby vytvořila co nejuvěrohodnější podobu dokumentárního záznamu, bylo by pro ni výhodné, aby daly postavy čas od času najevo, že si uvědomují, že jsou natáčeny. Stejně tak by tento dojem podpořil fakt, že by se někdy v záběru objevil kameraman, či zvukař – tedy, že by se do filmu dostala určitá chyba, která by dodala daným scénám na autenticitě. Ve filmu *Třídní Sraz* se ale neobjeví jediná scéna, ve které by se postava například podívala přímo do kamery. Ve scénách, které jsem popsal v předchozí kapitole (především ve scéně 21, kde Odell běží za jedním ze spolužáků a překvapuje jej tak na ulici) žádný takový moment nenastává. Ve scéně č.20 a 21, kdy jsou spolužáci „zastiženi“ v běžném životě bez jejich vědomí, by přitom s vysokou pravděpodobností někdo z účastníků na kameru reagoval. Ve scéně č.20 zastihne Odell jednu ze spolužaček v práci. Herecká akce dané postavy v tuto chvíli naznačuje, že je setkáním zaskočena. Pokud by tak v tuto chvíli šlo o skutečný dokumentární záznam a postava by byla zaskočená samotným faktem, že ji Odell zastihla s celým filmovým štábem, dá se předpokládat, že by na akt natáčení v nějaký moment zareagovala. Nic takového se však ve filmu nestane a jediné, co budí dojem dokumentárního filmu je obsah telefonátů ve zmíněném bodě obratu. Od té chvíle je sice částečně dodržena určitá dokumentární stylistika, kterou jsem přiblížil v předchozích kapitolách (kamera/střih), nicméně celkově z analýzy vychází, že pro autorku není podstatné, aby byly scény v druhé části filmu vnímány v kontextu dokumentárního záznamu. Například ve scéně č.18 Odell běhá po Stockholmu, zatímco ji zavolá spolužák Erik. Pokud by tak šlo o dokumentární film, šlo by zcela jistě o velkou náhodu.

V tomto hledu je zajímavé, že Odell umístila do filmu scénu, ve které přímo reflektuje svůj autorský přístup. Jedná se o předposlední scénu celého filmu – scénu č.23. V této scéně potká skutečný spolužák z druhé části filmu herce, který ztvárnil jeho postavu v první části filmu. Mark („skutečný“ spolužák) je tímto „náhodným setkáním“ v baru zaskočen. Přisedne si k herci a s pasivní agresivitou se ho začne vyptávat, jaké to bylo ztvárnit právě jeho postavu. Jak totiž dodává, jelikož se jím samotným inspiroval, musel na něj mít nějaký názor. Nastává tak v podstatě debata nad smyslem a způsobem práce celého filmu. „Musel si na mě mít nějaký názor. Není to jako když hraješ Dartha Vadera nebo Aragorna. Hraješ skutečnou postavu.“, říká spolužák Mark, načež druhý herec odpovídá, že je to sice pravda, ale že „jde o jeho vlastní reinterpetaci [Markova charakteru]“. Odell tak v této scéně poměrně komicky debatuje nad nemožností dobrání se nějaké absolutní pravdy v jejím filmu a zároveň přiznává, že celý film je jen její vlastní pohled na věc a je si tak vědoma problematiky, kterou s sebou tento přístup nese. Sama v tomto kontextu uvádí, že chtěla dát divákům jakési vodítko pro pochopení přístupu, který ve filmu *Třídní Sraz* zvolila. „V podstatě jsem [touto scénou] chtěla divákům sdělit, že jsem si vědoma přístupu, který ve filmu volím, a že takový způsob práce je z mnoha pohledů problematický. Možná, že jsem na té cestě dokonce někomu ublížila, jelikož jsem ho vyobrazila určitým způsobem a oni teď mají pocit, že jsem je zneužila. Chtěla jsem tak vyjádřit, že jsem si toho všeho vědoma. Rovněž mě fascinují všechny ty roviny reality a fikce. Můj nejoblíbenější dialog nastává, když skutečný spolužák – který je herec – říká jinému herci, který jej portrétoval ve filmu, že ne každý den potká člověk herce, který jej ztvárnil ve filmu. A ten herec na to odpovídá, že ne každý den potká

herec člověka, kterého ztvárnil ve filmu. Tato situace se nikdy nestala, ale mohla se stát. A možná se i stane (smích).³⁸

Tato scéna je tak jakýmsi vyústěním celého přístupu zvoleného ve filmu *Třídní Sraz*. Přestože dostává divák v úvodu druhé části filmu indicie potřebné pro pochopení, že druhá část bude zobrazovat setkání se skutečnými spolužáky, Odell ne zcela pečlivě naplňuje stylistiku dokumentárního filmu, která by mohli napomoci tomu, že by byla druhá část filmu skutečně vnímána jako dokumentární. I přes to je ale možné vyzorovat několik prostředků, kterými Odell diváka udržuje alespoň v nějaké nejistotě ohledně pravdivosti, či autentičnosti daných setkání (výrazové prostředky, které jsem analyzoval v předchozí kapitole). Jelikož se však od tohoto, dalo by se říci, dokumentárního stylu, upouští v závěru filmu čím dál víc (například scéna s běháním), dává autorka najevo, že ji ve filmu nejde o to, aby byl film nutně vnímán jako dokumentární. Daleko více ji, i s ohledem na závěrečnou část, jde o to, aby hrála s divákem rovnou hru. Neboli, aby si divák byl vědom toho, že postavy, které ve filmu vystupují, nejsou skuteční spolužáci, ale pouze herci, kteří ztvárňují předem přidělené role.

4.1.4 SHRNU TÍ

Z výše provedené analýzy je patrné, jakým způsobem Odell pracuje se skutečnými a fikčními prvky ve filmu *Třídní Sraz*. Ztvárněním svých vlastních vzpomínek a zážitků, které kombinuje skrze postupy vlastní jak hranému, tak dokumentárnímu filmu, vytváří působivý film, ve kterém je divák držen v neustálé nejistotě ohledně pravdivosti daných setkání. Jak je z analýzy patrné, autorka sama přímo ve filmu tematizuje tuto hru a dává tak divákům najevo, že si je vědomá problematičtějšího přístupu, který ve filmu volí. Zajímavé přitom je, že celý film vychází z předpokladu, že není možné dobrat se po tolika letech určité objektivní pravdy. Zkreslené vzpomínky, stud a mnoho jiných faktorů znemožňují, aby si po tolika letech pamatovali všichni zúčastnění dané momenty stejným způsobem. Ona nemožnost dobrání se absolutní pravdy je tak obsažena jak tematicky v obsahu, tak i ve formě daného filmu. Formálně ji autorka zapojila právě tím, že se snaží nastavit diváka směrem ke vnímání dokumentárního filmu, přičemž následně není v dokumentární stylistice příliš pečlivá a ponechává tak divákovi prostor pro určité prohlédnutí konstruktů daného filmu. Mnou určená dominantna, která přímo vychází z napodobování dokumentární stylistiky, která znemožňuje přesné určení skutečnosti a fikce, se tak potvrzuje.

³⁸ DOXMAGAZINE.COM, *Three in One: Director, Artist, Freak* [online] DOX: EUROPEAN DOCUMENTARY MAGAZINE [2014-10-01] dostupné na: <<https://www.doxmagazine.com/three-in-onedirector-freak-artist>>, volný překlad: „In some ways, I wanted to tell the audience I was aware of what I'm doing in this film or in the way I chose to make it. And that it's highly problematic. Maybe I did hurt some people along the way in the way I portrayed them and that they feel like I'm using them. I wanted to express that I'm aware of all that. I'm also very interested in these layers of fiction and reality. My favourite lines are when the real guy – who is an actor – says to the actor who portrays him that it's not every day you meet the guy who plays you in a film. And the actor says, well, it's not every day you meet the character you're portraying in a film. The scene didn't happen, but it could happen. Maybe it will happen.“

5. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo určit dominantu filmů *Neznámá, Žena* a *Třídní Sraz*. V rámci stylové analýzy jsem zkoumal, skrze jaké prostředky buduje Anna Odell dojem, že jsou její filmy dokumentární. V případě *Neznámé, Ženy* šlo o analýzu kamerového záznamu a herecké akce. V případě filmu *Třídní Sraz* šlo o analýzu zvukové složky filmu, kamerového záznamu, střihu a herecké akce. Z analýzy vyplynulo, že dominantu filmu *Neznámá, Žena* tvoří využití estetiky bezpečnostní kamery, která dodává celé zobrazované situaci na autenticitě a automaticky tak vzbuzuje skrze svou podobu dojem, že se jedná o dokumentární záznam. V rámci analýzy filmu *Třídní Sraz* jsem rovněž potvrdil hypotézu, že dominantu filmu spočívá v domnělé kombinaci hraného a dokumentárního filmu, přičemž právě tato kombinace znemožňuje přesné určení toho, co je v daných filmech pravda a co je naopak fikce. V případě obou filmů tak dominantu souvisí s napodobením dokumentární stylistiky, a právě proto byla stylová analýza zaměřená na výše zmíněné výrazové prostředky.

Z analýzy filmu *Třídní Sraz* zároveň vyplynulo, proč nedodrжуje autorka dokumentární stylistiku pečlivě a proč tím pádem ponechává prostor pro odhalení inscenace. Autorka podobou filmu přímo tematizuje svůj autorský přístup a dává tak najevo, že si je vědoma problematiky, která se s daným přístupem pojí. Její záměr tak nespočíval v absolutním ošálení svého publika, nýbrž v tom, aby „hrála“ s diváky „čistou hru“ a pobídla je tak rovněž k uvědomení si toho, jakými prostředky nás dokumentární filmy utvrzují ve svých „pravdách“. Když jsem v úvodu práce zasadil tvorbu Anny Odell do kontextu *first person* filmů, zmínil jsem teoretika Michaela Renova, který hovořil o několika specifických postupech vlastních právě filmům daného diskurzu. Renov ve spojitosti s těmito filmy uvádí, že autobiografické filmy mohou vnášet zdravý skepticismus ke všem dokumentárním pravdám a že „autobiografie zpochybňuje samu podstatu dokumentárního filmu“³⁹. Hovoří tedy o reflexivním elementu, který odkazuje právě k pochybné „pravdivosti“ a důvěře, která panuje ve spojitosti s dokumentárním filmem. *Třídní Sraz* tak nevybízí jen k zamyšlení se nad problémem, který tematizuje, nýbrž i k zamyšlení se nad problematikou dokumentárního filmu obecně. „Skrze inovativní mix reality a fikce Odell mísí obraz své zranitelnosti, jakožto oběti šikany, s obrazem zranitelnosti samotných diváků, což navádí diváka k sebe-uvědomění.“⁴⁰ Toto sebe-uvědomění tak přichází jak v kontextu problému šikany a naší role ve společnosti, tak v kontextu zranitelné důvěry, které můžeme jako diváci dokumentárního filmu propadnout. A právě v tom spočívá, dle mého názoru, hlavní kouzlo tohoto filmu.

³⁹ Převzato z BACKMAN ROGERS, Anna. *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: EDINBURG University Press, 2018. s. 155. volný překlad: „the very idea of autobiography questions the VERY IDEA of documentary.“

⁴⁰ DANCUS, Adriana Margareta. *Exposing Vulnerability. Self-Mediation in Scandinavian Films by Women*. Bristol. Intellect. 2019. s. 68. volný překlad: „Through an innovative mix of reality and fiction, Odell couples her vulnerability as a victim of bullying with our vulnerability as viewers, and this shakes us into self-awareness.“

6. POUŽITÉ ZDROJE

LITERATURA

AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010.

BACKMAN ROGERS, Anna. *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: Edinburg University Press, 2018.

DANCUS, Adriana Margareta. *Exposing Vulnerability. Self-Mediation in Scandinavian Films by Women*. Bristol. Intellect. 2019.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004.

JOST, François. *Realita – fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006.

Kristin Thompsonová: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, 1998.

LEBOW, Alisa, ed. *The Cinema Of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* [ebook]. 2012. New York: Columbia University Press, 2012.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010.

SAUTER, Willmar. *Aesthetics of Presence: Philosophical and Practical Reconsiderations* [ebook]. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2021.

SUNNGREN-GRANLUND, Therese. *I wanted to be your wolf, but you never cried*. Jakobstad, 2016. Master thesis. Novia University of Applied Sciences, Jakobstad, Finland

THOMPSONON, Kristin. *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988.

PRAMENY

Neznámá, Žena, 2009-349701, Anna Odell, Švédsko, 2009

Třídní Sraz, Anna Odell, Švédsko, 2013

Hraje Skupina Spinal Tap, Rob Reiner, USA, 1984

Zelig, Woody Allen, USA, 1983

INTERNETOVÉ ZDROJE

DN.se, Anna Odells "självordsförsök" ställer konsten mot verkligheten [online] DAGENS NYHETER [2019-11-30]. Dostupné na <<https://www.dn.se/kultur-noje/anna-odells-sjalvmordsforsok-staller-konsten-mot-verkligheten/>>

DN.se, Anna Odell Spelade Sig Sjav [online] DAGENS NYHETER [2009-05-08]. dostupné na <<https://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/anna-odell-spelade-sig-sjalv/>>.

DOXMAGAZINE.COM, *Three in One: Director, Artist, Freak* [online] DOX: EUROPEAN DOCUMENTARY MAGAZINE [2014-10-01] dostupné na: <<https://www.doxmagazine.com/three-in-onedirector-freak-artist>>

SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, *dokument*. [online] SCS. ABZ. CZ. dostupné na <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/dokument>