

# Mody, metody, klasifikace a témata

Pro vstup do problematiky je nutné vymezit terminologii, provést elementární kritiku literatury a vyznačit cestu, jíž se budou naše úvahy o autorském dokumentu ubírat. Následující stránky tak přinesou přehled o základním porozumění výzkumnému poli, charakteristiku dokumentů, které budou předmětem zájmu, vysvětlení metody. Tematická klasifikace zároveň nabídne první možný přehled o tom, jakou šíří dokumenty v performativním modu zasahují, co vlastně znamená autorská performance a jakými postupy se uplatňuje.

## Autorský rozhlasový dokument versus feature

V předmluvě své útlé knížky *Key Concepts in Radio Studies* uvádí Hugh Chignell, že jde o první publikaci, která má přímo v názvu pojem „radio studies“.<sup>6</sup> Vyšla v roce 2009 a sumarizuje odbornou literaturu k tématu rozhlas a rozhlasové technologie. Zhruba o deset let dříve, v roce 1998, pojem radio studies užívá i Martin Shingler a označuje jím širší pojetí teoretického, analytického a obecně akademického přístupu k rozhlasu.<sup>7</sup> Dodává zároveň, že jde o obor velmi mladý, oproti existenci rozhlasového média (zhruba od roku 1922) opožděný, a tudíž i málo vyvinutý. Odborná literatura v oboru radio studies se za poslední léta rozrostla poměrně významně. Tam, kde se na konci minulého století zdálo, že rozhlas jako médium zvolna, ale nenávratně odumírá, přišly zásadní impulsy v oblastech digitalizace rádií, přenosu pozornosti rozhlasových tvůrců na internet, žánrové synkrece a rozvoje komunitních rádií. V publikacích, které z různého úhlu pohledu sumarizují obor radio studies, se pravidelně dostává pozornosti i žánrům dokumentu a feature. Je však třeba říci, že obsah vysílání, jeho podoba, žánry a nové trendy ve fikční a nonfikční tvorbě představují jen zlomek z celkového objemu zkoumání současného auditivního umění. Mnohem větší prostor zabírají otázky formátování rádií, všech podob proudového vysílání a talk radia, studium publik,

---

<sup>6</sup> Hugh Chignell. *Key Concepts in Radio Studies*. London, California, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 2009, s. 1.

<sup>7</sup> Martin Shingler – Cindy Wieringa. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. London: Bloomsbury, 1998, s. 7.

zvukové kultury obecně, otázky percepce, marketingu, reklamy, konvergence médií, genderu a role rozhlasového vysílání v dosahování politických a propagandistických cílů. Chignell pro tuto mnohem rozsáhlejší badatelskou oblast používá v češtině zcela nezvyklý termín „rozhlasový průmysl“ (the radio industry), a staví tak rozhlas do skupiny progresivně se rozvíjejícího oboru „kreativních průmyslů“. To vše mívá téma této práce a vrací pozornost k prosté metodě analýzy jediného žánru, konkrétně nonfikčního auditivního díla. V tomto ohledu se valné pomoci ani ze zahraniční literatury nedočkáme, neboť významnější publikace, jež by nabízel například metodologii tematické, narativní, interpretační nebo sémiologické analýzy, zatím v mezinárodním kontextu absentuje.

V rozhlasu existuje jeden ideální žánr, v intermediálním kontextu ojedinělý, který dokáže tradiční dokumentární materiál absorbovat a estetickými prostředky zpracovat do podoby nonfikčního žánru. Jde o feature, jehož popisu a také propagaci jsem zasvětila svou disertační práci a následujících dvacet let odborné praxe. Jedním ze stěžejních poznávacích znaků featureu je silná pozice autora, jež buď explicitně, nebo skrze použité zvukové prostředky vyjadřuje svůj postoj k dané problematice a neváhá jej podpořit vlastním hlasem.

S otázkou žánrů dokumentu a featureu jsem se vyrovnala opakovaně ve svých studiích a s údivem pozorovala ty desítky následných bakalářských a magisterských prací, které mé úsilí napodobovaly. Obsesivní dokládání toho, zda konkrétní titul lze nazvat dokumentem, nebo spíše featurem, vzbuzuje u mne dnes pousmání, jakkoli studentské snaze rozumím. Kdysi jsem takto nadšeně četla (tehdy již zastaralé) teoretické úvahy Josefa Branžovského, kterému normalizační rozhlas v roce 1970 odepřel možnost sledovat aktuální vývoj evropského featureu, a odstříhl ho tak i od možnosti rozvíjet teoretické myšlení v této oblasti. Z posedlosti žánrovou klasifikací se dosud část akademického světa nevymanila, já však s klidem, byť drobnou lítostí, v této knize od pojmu feature upustím. Přes veškerou mou snahu se totiž pojem neujal. Po letech úsilí konstatuji, že pojem feature v českých poměrech nezdomácněl, obtížně se skloňuje, nelze ho využít jako adjektivum ani jako verbum. Samotní autoři si ho neoblíbili, své pořady pojmem feature neoznačují a v běžné české konverzaci nepoužívá slovo feature ani nejmladší dokumentaristická generace, která je již terminologicky zcela v souladu s evropskými vrstevníky.

Stále ale platí, že ve chvíli, kdy překročíme hranice České republiky, musíme pojem aktivovat a do svého slovníku ho zavést. V němčině, polštině, slovenštině i angličtině jde o běžný termín, odlišný od standardního rozhlasového dokumentu. Chignell například uvádí dva hlavní důvody, proč vidí do budoucna značný potenciál žánru feature, byť je to z hlediska tvůrčí invence obtížný žánr: bez větších nákladů je možné na relativně levné přístroje zachytit všední život obyčejných lidí pro sice menší, ale náročné skupiny rozhlasových posluchačů. Žánr je dále

důležitý pro hudební rádia, která mohou prostřednictvím prvků featureu výrazně zvýšit atraktivitu uvádění konkrétních hudebních pořadů.<sup>8</sup> V kontextu západní Evropy a Ameriky jde už o rozsah několika dekád, v nichž stále se zvětšující skupina rozhlasových tvůrců postupně transformovala tradiční strukturu rozhlasového vyprávění do „výrazně živějších forem kreativního výrazu“ nonfikčního žánru.<sup>9</sup> Tato citace odkazuje k faktu, že se historie featureu odvíjí v podstatě od chvíle zrození rozhlasového média a že tento unikátní „radio hybrid“<sup>10</sup> existuje pouze v auditivní podobě. Nic podobného nezná filmový ani televizní diskurz, v němž by se podobně komponovaný pořad pohyboval v široké škále od forem cinéma vérité až po výsostně experimentální film. Právě takto široce je žánr featureu založen, jak bude zřejmé i z vybraných příkladů české a zahraniční tvorby v následující kapitole. Dodávám pro úplnost, že aktivní platforma tvůrců feature se schází každoročně od roku 1974 a že jde o unikátní, skvěle organizované a lidsky soudržné společenství soustředěné kolem jediného žánrově specifického rozhlasového žánru (The International Feature Conference).

Přidejme pro jistotu už nyní Chatmanovu poznámku, která vychází z teze, že „žánry jsou konstrukty či kombinace prvků“<sup>11</sup>, případně podobně neurčité vyznačení žánru podle Bordwella a Thompsonové, podle nichž jsou žánry postavené na „nevyslovené dohodě mezi filmaři, kritiky a publikem“<sup>12</sup> a je těžké je definovat, případně stanovit hranice konkrétního žánru. Na mnoha příkladech v dalším textu uvidíme, že žádné individuální dílo nepředstavuje dokonalý exemplář nonfikčního žánru, a to ani v podobě featureu, ani v podobě dokumentu, či publicistického pořadu označovaného na festivalech kategorií current affairs. Podobně jako uvidíme, že nelze stanovit striktní modus dokumentární tvorby, a často pak hovoříme o „hybridních formách“, nemůžeme puristicky pohlížet ani na publicisticko-umělecké žánry, z žánrového hlediska jde téměř vždy o formy smíšené.

Když tedy následně definuji autorský rozhlasový dokument, mám na mysli feature, jakkoli nebudu tento pojem v knize používat.

---

<sup>8</sup> H. Chignell. *Key Concepts in Radio Studies*, s. 25.

<sup>9</sup> John Biewen – Alexa Dilworth (eds.). *Reality radio: Telling True Stories In Sound*. University of North Carolina Press ve spolupráci s Documentary Studies: Duke University, 2010, s. 3.

<sup>10</sup> Pojem Hugh Chignella. H. Chignell. *Key Concepts in Radio Studies*, s. 22.

<sup>11</sup> Seymour Benjamin Chatman. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil Milan Orálek. Brno: Host, 2008, s. 17.

<sup>12</sup> David Bordwell – Kristin Thompsonová. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Přeložila Petra Dominková. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 425.

Pojmem *autorský rozhlasový dokument* budu tedy v této práci označovat takový pořad, který je založen na reflexi autentických prožitků a událostí, má ambici je dokumentovat a zprostředkovat s jasně vymezeným hlediskem v nonfikčním modu s využitím uměleckých prostředků. Adjektivum autorský samozřejmě zohledňuje fakt, že každý rozhlasový dokument má svého autora nebo autorku, v našem případě jde však o specificky akcentovanou roli autora figurujícího různými způsoby uvnitř rozhlasového díla.

Zvolený kompoziční přístup autorského dokumentu vyrůstá přitom z výpovědi respondenta a zachování pravdivosti této výpovědi je hlavní ambicí autora nebo autorky<sup>13</sup> stejně jako v tradičním dokumentu. Autor volně kombinuje pracovní postup při různých způsobech natáčení a podřizuje se potřebám zvoleného námětu. V přístupu k sociálnímu herci i původnímu námětu připravovaného pořadu je autor flexibilní, respektuje témata, jež generuje průběžné natáčení. Syžet krystalizuje postupně při střihu a komponování záběrů. Stěžejní výpovědní hodnotu má celkový zvuk dokumentu, jež autor vytváří z promluvy, reportážních i uměle vytvořených zvuků, hudby a ticha. Pro podporu svého tématu volí v narativní verbální složce i literární nebo poetické prvky. Autor vždy usiluje o zvukovou bohatost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondenta. Mění záběr mikrofonu od polodetailu k detailu, od polocelků k celku; využívá vícezdrojové natáčení, mění velikost záběrů i úhel mikrofonu. Kromě postupného budování verbální horizontály pořadu neztrácí ze zřetele zvukovou vertikálu a stále má na mysli i celkový sound design rozhlasového díla. Intenzivněji než v tradičnějších podobách dokumentu vstupuje autor do otevřeného vztahu s respondenty, jež budu v této práci označovat především Nicholsovým pojmem sociální herec. Časoběrná metoda natáčení je spíše standardem nežli výjimkou. Blízký vztah umožňuje otevřenější výpověď, možnost svého sociálního herce lépe poznat, podat o něm hlubší a osobnější zprávu.

Pro následující úvahy o performativním modu dokumentárního diskurzu bude zásadní také skutečnost, že autor je často performerem reálného dění, může aktivně ovlivňovat konkrétní situaci nebo participovat na specifické životní události svého sociálního herce. Autor dbá na dějovost pořadu, cíleně vyhledává situace, které umožňují reportážní způsob snímání zvuku. Usiluje o maximální a nápaditou vizualizaci dění, zvažuje, kdy do situace reálně vstoupit a kdy si zachovat observační pozici pozorovatele. Tímto přístupem zvyšuje vnitřní dynamiku dokumentu, jeho autenticitu a možnost posluchačského spoluprožitku.

Při editaci, výběru materiálu a střihu se autor soustředí na smysl sdělení a před jazykově vytríbenými monology sociálních herců dá přednost vypovídající síle

---

<sup>13</sup> V dalším textu užívám pro autora i autorku generické maskulinum autor.

situace a typické mluvě charakterizující respondenta spíše podle tónu, intonace a emoce obsažené v hlase. Větší důraz klade autor na srozumitelný kontext, jenž dotváří přirozené prostředí respondenta a nese ve zvuku konkrétní atmosféru situace. Častými postupy autorského rozhlasového dokumentu jsou negace syntézy a fragmentárnost, tendence k mozaikovitosti a vyhýbání se sumarizacím, jasným koncům a doslovnosti.

Multiperspektivní pohled na zobrazované téma je často dán i simultánním tvůrčím postupem, v němž autor kombinuje několik svých autorských rolí a technických profesí. Funkce autora, reportéra, scenáristy, střiháče a režiséra může být sloučena do jediné osoby. Pokročilejší zvukové softwary však stále častěji ve finální montáži vyžadují přítomnost zvukového mistra. Už ani v českém kontextu není výjimkou angažmá zvukového designéra jako výsostně tvůrčí profese, v níž se spojuje technologická znalost technického zařízení, počítačového softwaru, schopnost dobře slyšet nejjemnější zvukové nuance a zároveň mít na zřeteli celkový zvuk pořadu. I v českém kontextu za posledních dvacet let významně posílila pozice dramaturga nebo dramaturgyně, kteří ve zvyšující se konkurenci musí být také výkonnými producenty pořadu a zajistit mu nejen stabilní finanční zázemí, ale také náležitou propagaci a případně doprovodné akce na podporu konkrétního tématu. Ve spolupráci s dramaturgem nebo producentem volí autor ke zvukovému ztvárnění takový příběh, který umožňuje tematický přesah a možnost rozšiřujícího se ohniska pozornosti (fokusu) od individuálního osudu k obecnějším sdělením. Autoři a autorky nonfiktivních auditivních pořadů hojně využívají sociální sítě, mají samostatné webové stránky, facebookové profily, propagují své dílo i doprovodné akce typu poslechové večery, festivalové prezentace a podobně. Ve chvíli, kdy vyteží marketingový potenciál pořadu, neváhají obsah sdílet pro nejširší publikum na internetu.<sup>14</sup>

Následovat by nyní měla stejně podrobná charakteristika toho, čemu v předchozích odstavcích říkám „tradičtější podoba audiodokumentu“, neboť ve shodě s teoretiky radio studies chápou dokument a feature jako dva žánry.<sup>15</sup> V kontextu vývoje

---

<sup>14</sup> Tato poznámka se týká především zahraničních tvůrců a freelancerů, kteří objíždí s vybraným dílem festivaly a soutěže a snaží se dílo prodat zahraničním produkcím. Zhruba po třech letech se tento potenciál vyčerpá, poté bývají pořady zavěšeny na internet k bezplatnému sdílení (viz například internetové stránky Kanaďana Chrise Brookese, dostupné z: <http://batteryradio.weebly.com/archives.html> [cit. 12. 9. 2020]).

<sup>15</sup> Například Guy Starkey. *Radio in Context*. 2. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2013; Hugh Chignell. *Key Concepts in Radio Studies*. London, California, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 2009; Udo Zindel – Wolfgang Rein. *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. 2. vyd. Konstanz: UVK Medien, 2007.

české rozhlasové dokumentaristiky se lze opřít o takové tvary, jež by v Nicholsově klasifikaci náležely především výkladovému modu. Rozhlasový dokument by tak měl být postaven zásadně na faktech, jež jsou prezentována buď respondenty, citací odborné literatury, nebo archivními záběry. Autorská průvodní narace je možná, ale je vždy omezena na faktografické komentáře sledovaného jevu. Dokument častěji využívá herecké hlasy, které jsou však vedeny v maximální věcnosti a minimální stylizaci. Dramatického účinku a emočního apelu dosahuje autor především kompozičními prvky, například juxtapozicí archivních záběrů. Dokument usiluje o vyváženost a objektivitu, autor zůstává v pozadí představeného tématu.<sup>16</sup> Tomu odpovídá Chignellova charakteristika, dokumenty jsou podle něj pořady založené na faktickém popisu reality zprostředkovaném především pomocí rozhovorů, pozorování a aktualizace. Chignell opakovaně zdůrazňuje podobnost rozhlasových dokumentů s televizními a tvrdí, že často není snadné rozlišit mezi zvukem rozhlasového dokumentu a publicistickou informací o aktuálních událostech. Rozdíl mezi strukturou dokumentu a běžnou denní publicistikou vidí v složitější kompozici a snaze o vyváženou argumentaci. Přiznává dokumentu také důslednější práci se zvukovým potenciálem rozhlasového média.<sup>17</sup>

Je tedy zřejmé, že tradiční výkladový dokument je pro potřeby našeho tématu jako žánr v podstatě jen stěží využitelný. Všechny níže představené pořady spadají do žánru autorského rozhlasového dokumentu v jeho nejširších možných definovatelných hranicích.

Z filmových teoretiků je mi v tomto ohledu nejbližší pojetí Pavla Branka, který dokumentární film dělí na dvě základní skupiny, dokumentační a autorský. Za dokumentační označuje takové žánrové tvary, kde „v popředí stojí objektivní záznam, registrace určitých skutečností, v nichž prvek autorského výkladu neexistuje nebo je potlačen na minimum“. Do kategorie autorského filmu pak řadí taková díla, která „sice vycházejí ze zobrazení objektivně existujících skutečností (autor si je tedy nevymýšlí a neinscenuje), jsou však podané subjektivním způsobem, osobnostním filtrem, jimiž na ně autor nazírá“.<sup>18</sup>

V tomto elementárním rozdílu budu tedy pojem autorský rozhlasový dokument používat s akcentem na autorskou performanci, aktivní zásahy a účinkování autorů v díle. Pozornost věnuji i sebereflexivním dokumentům, v nichž autoři určitým způsobem zobrazují část svého životního příběhu. Uzavírám tuto část citací

---

<sup>16</sup> Andrea Hanáčková. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 187.

<sup>17</sup> H. Chignell. *Key Concepts in Radio Studies*, s. 22.

<sup>18</sup> Pavel Branko. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1991, s. 13.

odkazující k jednomu z praktických tvůrců, kteří specifickému žánru rozhlasového featuru věnovali většinu svého aktivního profesního života. „Žádné jiné médium mi nenabízí tolik svobody a poznání prostřednictvím tvorby,“ vyjádřil se ke své rozhlasové tvůrčí práci Němec Helmut Kopetzky, jeden ze zakladatelů akustického featuru a muž, jenž výrazným způsobem ovlivnil českou podobu žánru.<sup>19</sup> Tato premisa bývá pro autory rozhlasových dokumentů a featurů zásadnější než to, jak je jejich pořad nakonec ve vysílání, v debatě nebo v odborné reflexi označen.

## Dokumentární mody podle Billa Nicholse

Východiskem předložené kolektivní monografie je kategorizace dokumentu, jak ji pro potřebu filmové vědy provedl Bill Nichols ve druhém vydání knihy *Introduction to Documentary* (2010, 1. vydání 1991). Definuje šest modů dokumentárního filmu a jako hlavní kritéria volí míru subjektivity a objektivitu filmaře, emocionální naléhavost a apelativnost tvůrce, způsob práce se sociálními herci, schopnost zobrazit realitu bez vnějších zásahů, (ne)konvenčnost dokumentárních postupů, míru performativity a tvůrčích kreací autora nebo autorky. Nichols zkoumá diskurz, jímž je tlumočen obsah vyprávění, způsob, jak autor přispívá k hledání poznání, prostředky, jimiž jsou představeny jednotlivé postavy dokumentu, explicitnost nebo implicitnost sdělení a odkazy k širším tématům. V centru Nicholsovy pozornosti se ocitají autorský styl, práce s časem, prostorem a narací, již označuje jako autorský hlas. Vždy ho zajímá politická a společenská dimenze nonfikční tvorby a přesah tématu k apelativnosti nebo jinému typu nabídky řešení problémů světa. Zdůrazňuje v nejobecnější rovině buď „drama hledání řešení společného problému“, nebo „drama prožívání světa ze specifického hlediska jedince“.<sup>20</sup>

Tato kritéria mu slouží ke stanovení šesti základních modů dokumentární filmové tvorby: poetický modus s důrazem na vizuální asociace a deskripci s odkazem na experimentální a avantgardní film; výkladový modus zdůrazňující slovní komentář a argumentativní logiku<sup>21</sup>; observační modus s důrazem na přímou účast tvůrce v každodenním životě sledovaných subjektů, ovšem bez jeho aktivních zásahů; participační modus zvýrazňující interakci mezi tvůrcem a subjektem s bezprostředními formami spoluúčasti od konverzace až po provokace; reflexivní modus, jehož předmětem zkoumání je samotné médium dokumentárního

---

<sup>19</sup> Helmut Kopetzky. „Vita“ [online]. *Helmut-kopetzky.de*. [cit. 13. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.helmut-kopetzky.de/vita/vita-langfassung/>.

<sup>20</sup> B. Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 266.

<sup>21</sup> Výkladový modus odpovídá nejčastěji laické představě žánru dokumentu ve filmu i v rozhlase.



filmu a vědomí vykonstruované reprezentace skutečnosti; performativní modus zdůrazňující subjektivní a expresivní aspekt tvůrcova vlastního vztahu k subjektu a přímé oslovení vnímatelů.<sup>22</sup>

Hlavním předmětem zájmu této knihy bude posledně jmenovaný performativní modus a jeho podoba v nonfikčním žánru v rozhlasovém médiu. S kolektivem autorek a autorů hledáme způsoby, jak lze filmologickou terminologii převést do příbuzného oboru radio studies, které pojmy lze převzít bez úpravy a kde je nutné zamyslet se nad modifikací pojmového aparátu. V takových případech přihlídneme především k naratologii, filmové a literární vědě a teorii adaptace.

## Jiné pohledy na autorský rozhlasový dokument

Jakkoli jsem v přechozí kapitole vyznačila terminologii pro tuto publikaci jednoznačně, je třeba říci, že Nicholsovy mody představují jen jeden z možných úhlů pohledu na velkou množinu dokumentárních filmů, potažmo dokumentů rozhlasových. Ve chvíli vzniku této publikace se navíc jedná o teorii starou čtyřicet let, která za tu dobu prošla mnoha různými revizemi a doplněními. Ani náš autorský kolektiv by si pouze s Nicholsovými východisky nevystačil. Stávající kapitola tedy nabízí nejen jiné pohledy na teorii dokumentárních modů, ale i další metody a postupy, k nimž jsme při úvahách o autorském rozhlasovém dokumentu přihlídlí.

Jakkoli Nichols zdůrazňuje, že mody poukazují především na dominantní rys filmu, přičemž ale neoddelují ani nevymezují všechny aspekty jeho organizace, a nelze je tedy chápat jako absolutní synonymum za pojem „žánr“, bývá právě tato záměna pojmu modus za žánr předmětem největších polemik nad Nicholsovou klasifikací.<sup>23</sup> Někdy jde o detaily, jako když Keith Beattie přidává k Nicholsovým modům ještě docudrama a reality TV show. Označuje je za observačně-zábavní mody a pociťuje nutnost je již od 80. let 20. století brát v potaz především v kontextu televizní nonfikční tvorby.<sup>24</sup> Podobně se k pojmu žánr vrací Jeremy Orlebar a intenzivně zohledňuje divákovy předsudkové názory a očekávání.<sup>25</sup> Jeho

---

<sup>22</sup> B. Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 50–51.

<sup>23</sup> B. Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 114.

<sup>24</sup> Keith Beattie. *Documentary screens: non-fiction film and television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

<sup>25</sup> Jeremy Orlebar. *Knihy o televizi*. Přeložila Helena Bendová. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012.



klasifikace je však už natolik spjata se specifiky televizní kultury, že ji do svých úvah nezahrnuji.<sup>26</sup>

Racionální a příliš analytický přístup kritizuje v Nicholsově systému Toni de Bromheadová a navrhuje vlastní klasifikaci, která lépe odpovídá emotivním, expresivním a subjektivním kritériím, jež podle ní v přístupu filmařů převládají. V základní premise subjektivity dokumentárního tvrzení se shoduje s Plantingou, který říká, že nonfiktční filmy „nejsou reprodukcí reality, ale obsahují různá tvrzení o ‚realitě“.“<sup>27</sup> De Bromheadová staví do pozice klíčového kritéria způsob vyprávění a vlastnosti narativní struktury. Nejpatrnější je to v modu postaveném na klasickém nebo hollywoodském vyprávění (lineární modus) s modifikací procesu vyšetřování (modus detektivní příběh). Tam, kde převládají informace, fakta a logické myšlení, stanoví de Bromheadová modus diskurzivní. Pokud chybí kauzální vztahy a uspořádání narativu se volně váže k centrálnímu dominantnímu tématu, hovoří o modu epizodickém. Poetický modus do značné míry kopíruje identický modus Nicholsův, hybridní modus je neurčitou kategorií kombinující linearitu a epizodické vyprávění, užitečnou kategorií může být pro vyznavače de Bromheadové klasifikace modu The Road Movie, neboť tento způsob vyprávění volí autoři poměrně často a pro analýzu je jistě vděčné, že teoretička připravila podrobnou „mapu“ tohoto vyprávěcího stylu.

Vlastní typologii nabídl již na přelomu 60. a 70. let 20. století slovenský filmový teoretik Pavol Branko.<sup>28</sup> Cenným aspektem jeho útlé knížky *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* je hutnost a originalita myšlení o dokumentárním filmu. Dvacet let před Nicholsem pracuje s pojmy autorská subjektivita, dokumentární emocionalita a hybridnost fiktčních a nonfiktčních žánrů. Bez výraznější opory v západoevropské nebo americké filmové teorii, přitom však s impozantní znalostí evropské kinematografie vymezuje Branko originální typologii, již by v pozdějších letech nepochybně dále rozpracoval, pokud by k tomu měl podmínky. Kopíruje tak až pozoruhodně přesně osud rozhlasového teoretika Josefa Branžovského, který ve druhé polovině 60. let 20. století ze znalosti především německých, rakouských a českých reálií podobně velkoryse načrtl teorii rozhlasového feature a uměleckých publicistických žánrů, ale komunistický režim ho následně umlčel a on

---

<sup>26</sup> Jen pro úplnost vyjmenuji jeho dělení dokumentů na observační, autorský, hraný, doku-soap, moderovaný, typ proměna, hudební a postmoderní.

<sup>27</sup> Carl R. Plantinga. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 38.

<sup>28</sup> P. Branko. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*.

byl odkázán už jen na svůj archiv.<sup>29</sup> Branko i Branžovský vydali své zásadní publikace až na začátku 90. let<sup>30</sup> a jejich typologie dokumentárního filmu a rozhlasového feature tak mohly vydat jen svědectví o dvacet let starém slibném konceptu.

Pavol Branko rozlišuje dvě skupiny dokumentárního filmu, dokumentační a autorský film, podle míry subjektivního ozvláštňení a emocionálního předvedení skutečnosti. V obou skupinách pak vytváří typologii s důrazem na převažující prvky publicistických žánrů. Z nich (reportáž, kronika, publicistický film, agistka, stříhový film, filmové fotoalbum<sup>31</sup>) jsou pro naše uvažování důležité první tři. Reportáž především kvůli úsilí o autenticitu, okamžitost a autorský vklad v reportážním průvodním slovu. Typ dokumentárního tvaru zvaného kronika má v sobě zakódován prvek časoběrnosti, autor komponuje záběry natáčené delší dobu do dramaticky nebo epicky komponovaného celku. Publicistický způsob uvažování o snímané realitě charakterizuje Branko jako „dokumentační materiál [organizovaný] s cílem vybraný jev nebo fakt racionálně a komplexně vyložit“.<sup>32</sup> Uvidíme následně několik takových příkladů ve vybraném výzkumném vzorku, jakkoli Brankovu terminologii jen připomínám, prakticky využívat ji nebudu.

Z uvedeného je snad dobře zřejmé, proč se autorský kolektiv této knihy přiklání k sice již starší<sup>33</sup>, v leccems již překonané, ale stále logicky nejlépe uchopitelné klasifikaci Billa Nicholse. Výhodou jeho systému je velká otevřenost a kombinovatelnost s dalšími metodami zkoumání dokumentárního díla. Užitečný nám bude i další Nicholsův zájem o dokumentární inscenování. Nichols se zde setkává s radikálními tezemi filmového teoretika Carla R. Plantingy, který strážlivě pozoruje masivní vstup fikčních postupů do světa nonfikce a tvrdí, že distinkce mezi těmito dvěma typy reflexe světa je stále menší. Pokud dokumentarista manipuluje s mate-

---

<sup>29</sup> Osudy Josefa Branžovského a jeho teoretického díla jsem popsala v textu Andrea Hanáčková. „Josef Branžovský and critical reflections on broadcast journalism in years 1970–1989“. In: Eva Chlumská (ed.). *Czech and Slovak Journal of Humanities. Theatre, Film and Media Studies*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2012, s. 54–74.

<sup>30</sup> Brankova kniha *Mikrodramaturgia dokumentarizmu* vyšla v roce 1991, podobně jako stěžejní Branžovského komentovaná antologie *Hledání rozhlasovosti* (1990) a jeho studie *Rozhlasové pásmo, či feature?* (1990). Obě vznikly již na konci šedesátých let, pro vydání o dvacet let později je Branžovský jen mírně aktualizoval.

<sup>31</sup> Pro úplnost ještě dodejme další kategorie Brankovy typologie: vědecký film, instruktážní film, školský film, naučný film, populárně-vědný film. P. Branko. *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*, s. 13–18.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>33</sup> První vydání Nicholsovy knihy spadá do roku 1991. Srovnej Bill Nichols. *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

riálem stejným způsobem, jakým pracuje režisér nebo střihač fikčního filmu, nelze už mluvit o „transparentním zobrazení samotné reality, ale o jejím autorském zpodobnění“, říká Plantinga.<sup>34</sup> Takto radikálně lze možná vnímat současný filmový dokument, rozhlas má v tomto ohledu přece jen výrazná specifika a s případným inscenováním se v něm zachází stále ještě transparentněji.

K tématu autorského rozhlasového dokumentu lze nepochybně přistoupit i z hlediska filmové auteurské teorie aplikované ve fikčním filmu od 50. let minulého století. Klíčovou tezí auteurské teorie by mohlo být zjištění, že soustavným sledováním díla jednoho každého autora lze vygenerovat množinu témat, jimiž se v různých podobách daný tvůrce zabývá, a to obvykle i v podobných schématech narativních a stylistických.<sup>35</sup> Takové konstatování je jistě příléhavé i pro rozhlasovou tvorbu a nepochybně bychom u řady autorů právě na takové pojetí tvorby našli řadu dokladů. Auteurská filmová teorie však nevyhovuje našim potřebám minimálně ze dvou důvodů – jednak jde v rozhlase podobně jako ve filmu nebo televizi většinou o kolektivní dílo, jakkoli zrovna rozhlasová dokumentaristika je činnost výsostně individuální. Realita produkce v rozhlasovém domě však jednoznačně určuje povahu díla, na němž se nutně podílí celý realizační tým. A za druhé by šlo o další filmařskou teorii, která je částečně již zastaralá a překonaná a bylo by nutné ji navíc znovu aplikovat na rozhlasový kontext. Z toho důvodu na ni v teoretické části rezignuji, vrací se však do úvahy v dílčích studiích ve druhé části knihy.

I další důležitý inspirační zdroj předložené práce vychází z reflexe filmové dokumentární tvorby. Tématu je přirozeně blízké metodologické východisko filmového teoretika Michaela Renova, který vnímá poetiku dokumentu jako „prostor napětí“ vznikající na hraně mezi vědou a estetikou, strukturou a hodnotou, pravdou a krásou. Definuje specifické vlastnosti a funkce dokumentárního diskurzu a jakkoli je jeho fokus upřen na dokumentární film, základy analýzy konstitutivních modalit dokumentu lze pro potřeby auditivních médií dobře využít.<sup>36</sup> Renov stanovuje čtyři základní funkce dokumentu, jež v první části knihy osvětlíme a později využijeme s kolektivem autorů především v části druhé.

V inspiracích filmovou teorií se neodchýlíme ani v úvahách o způsobech, jak autorský rozhlasový dokument vypráví příběhy. „Dobrý dokument se vymezuje našemu očekávání, posouvá hranice a vtahuje nás do světů – jak doslovných, tak světů idejí –, do nichž jsme nečekali, že vstoupíme. Aby toho dosáhl, většinou

---

<sup>34</sup> C. R. Plantinga. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, s. 11.

<sup>35</sup> Andrew Sarris. „Notes on the Auteur Theory in 1962“. In: Leo Bruady – Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 452–453.

<sup>36</sup> M. Renov. „K poetice dokumentu“.

využije naší elementární touhy po dobře vyprávěném příběhu,“ píše Sheila Curran Bernardová ve své knize *Documentary Storytelling*.<sup>37</sup> Nutnost využít i v naratologických úvahách o rozhlasu filmovou terminologii se opírá o reálnou zkušenost s rozhlasovou praxí, se znalostí slovníku i uvažování rozhlasových dokumentaristů a o vstřícnost vůči čtenáři knihy. Narativní potenciál zvukových efektů, hudby a ticha úzce souvisí s problematikou procesualnosti výpovědi, podrobně tedy budou reflektovány pojmy telling a showing, případně present a expose v souvislosti se současným trendem maximální vizualizace rozhlasového zvuku a oporou v teorii filmové naratologie Seymoura Chatmana<sup>38</sup>. Také pojmy jako narace, diegetický a nediegetický materiál, syžet, fabule, stříh, hlediskový záběr, vypravěč jsou pro úvahy o rozhlasovém vyprávění nezbytné a lze se při jejich výkladu opřít jak o klasické publikace o filmovém stylu<sup>39</sup>, tak o audionaratologii, která již aplikuje filmové a literární pojmy do čistě auditivního prostředí. V tomto ohledu nám bude nejvíce ku pomoci studie Elke Huwilerové<sup>40</sup>, která s oporou v německé teorii vnáší do terminologie radio studies pojmy akustiky, perspektivy, zvukového obrazu a přibírá i sémiotické hledisko významovosti a symboličnosti rozhlasového zvuku.

Pokud však ještě zůstaneme u filmové naratologie, otvírá se zajímavé téma srovnání několika naratologických konceptů právě s dokumentárními mody Billa Nicholse.

## Filmová naratologie jako inspirace<sup>41</sup>

Jak píše Plantinga, narace je „způsob, jak vysvětlit ostatním lidem to, co se děje kolem nás“. <sup>42</sup> Z tohoto úhlu pohledu lze jednoznačně vyjít z premisy, že dokumenty jsou stejně narativní jako fikční filmy, a i proto si tyto dvě kategorie často vypůjčují techniky jeden od druhého.

Plantinga pracuje se třemi strukturami nonfikčního filmu: narativní, kategorickou a rétorickou (narrative, categorical, rhetorical). Narativní vypráví víceméně lineárně konstituovaný děj, kategorická struktura zahrnuje jeden určitý

---

<sup>37</sup> Sheila Curran Bernard. *Documentary Storytelling: Making Stronger and More Dramatic Non-fiction Films*. Oxford: Elsevier, 2007, s. 3–4.

<sup>38</sup> S. B. Chatman. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*.

<sup>39</sup> D. Bordwell – K. Thompson. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.

<sup>40</sup> Elke Huwiler. „Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis“. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*. 2005, roč. 1, č. 3, s. 51.

<sup>41</sup> Kapitola vznikla s výrazným autorským příspěvkem Kláry Feikusové.

<sup>42</sup> C. R. Plantinga. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, s. 104.

motiv, kolem něž se narativ srocuje. Rétorická struktura má za úkol přesvědčit. Podle Plantinga pravděpodobně neexistuje film, který by nekombinoval alespoň dvě z daných struktur. V tomto ohledu se shoduje s Nicholsovou teorií modů, které zmiňuje a dále evaluuje.<sup>43</sup>

Plantinga přirovnává Nicholsovo užití modů k Bordwellovým modům ve fikčním filmu (klasický hollywoodský, umělecký, parametrický a historicko-materialistický). Zároveň zdůrazňuje, že oba autoři k nim přistupují jinak, neboť pro Bordwella jsou mody ukotveny ve svém historickém kontextu, což neplatí pro Nicholse. Plantinga to vysvětluje tím, že oproti klasickému fikčnímu filmu v dokumentu „neexistovala žádná homogenní síla v podobě hollywoodského filmového průmyslu, jež by utužovala shodné narativní vzorce a stylové konvence“.<sup>44</sup>

Proto jako heuristický prostředek navrhuje typologii hlasů (voices) na základě narativní autority ve filmu. Jedná se o formální hlas (formal voice), otevřený hlas (open voice) a poetický hlas (poetic voice). Ty následně Plantinga přirovnává k Bordwellovým modům.

Formální hlas slouží k explikaci problematiky a má vysoce autoritativní charakter. Jeho tón je vážný, vysoce komunikativní (nezatajuje divákovi informace) a je v hierarchické pozici vůči divákovi. Vyznačuje se erotickou narací, která má symetrickou strukturu a uzavřený konec. Otázky nastavené dokumentem jsou v jeho závěru zodpovězeny.<sup>45</sup> Tímto se podobá naraci klasického Hollywoodu. Tento modus narace Bordwell popisuje jako „vševědoucí, velmi komunikativní a jen mírně sebeuvědomělý“.<sup>46</sup> Narace klasického filmu je postavena na akci, zápletky a motivace postav jsou jasně vykresleny. Taková narace působí srozumitelně a vstřícně vůči divákovi. Když k těmto dvěma klasifikacím přiřadíme Nicholse, je zřejmé, že formální hlas a klasická hollywoodská narace odpovídají výkladovému modu. Podle Nicholse je hlas tohoto modu charakterizovaný „klasickou řečí s odhodláním zjistit pravdu a snahou informovat a dojmout publikum“.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Plantingův text vychází z knihy *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary* z roku 1991, kde Nichols psal pouze o čtyřech modech (výkladový, observační, interaktivní a reflexivní). Interaktivní modus svou definicí odpovídá modu participačnímu a performativnímu, o nichž Nichols píše později. Podle Nicholse je interaktivní modus založen na interakci mezi filmařem a sociálními herci, nejčastěji používá rozhovor jako formu komunikace a je značně sebereflexivní. Vznáší otázky problémů etiky a objektivity v dokumentu a může být značně subjektivní, i když klade důraz na sociální herce. Tyto aspekty obsahují také participační a performativní mody.

<sup>44</sup> C. R. Plantinga. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, s. 106.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 160.

<sup>47</sup> B. Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 227.