

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PRÁVĚ TEĎ JE NOW!**

**Absurdita v dokumentárním filmu**

**Andran Abramjan**

Vedoucí práce : MgA. Jan Gogola ml.

Oponent práce: Prof. Karel Vachek

Datum obhajoby: 3.10.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, television and photographic art and new media

Documentary filmmaking

**DIPLOMA THESIS**

**RIGHT NOW IS NOW!**

**Absurdity in documentary cinema**

**Andran Abramjan**

Thesis advisor : MgA. Jan Gogola ml.

Examiner: Prof. Karel Vachek

Date of thesis defense: 3.10.2017

Academic degree granted: MgA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Právě teď je now! Absurdita v dokumentárním filmu

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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## ABSTRAKT

Práce se zabývá užitím absurdity v dokumentárním filmu z hlediska její role v našem chápání světa. Absurditu definuje jako iluzi nesmyslu, respektive smyslu, která vzniká vyjmutím jevů z jejich zažitých kontextů a spojením do kontextu nového, nečekaného. Tento kontext přesto nemusí být zcela náhodný a v řadě uměleckých děl plní nějakou specifickou funkci. Díky rozpuštění oné iluze (ne)smyslnosti pak může dojít k nahlédnutí hlubší podstaty věci. K samotnému rozklíčování absurdity samozřejmě dojít nemusí, nicméně už tím, že nás absurdita vytrhává ze zažitých vzorů vnímání světa, podněcuje naši fantazii. Autor rozebírá různé případy absurdity, která vzniká přičiněním ideologií, autorskou invencí, setkáním vzdálených paradigmat nebo protichůdných informací v lidské mysli, a jejím uchopení v dokumentárních filmech, včetně vlastní tvorby.

## ABSTRACT

The thesis deals with the use of absurdity in documentary cinema and its role in our understanding of the world. It defines the absurdity as an illusion of nonsense (or sense) which arises from removing various phenomena from their usual contexts and putting them together while forming a new, unusual context. These new contexts may not be entirely random and often have a specific function in a number of artistic works. By dissolving the illusion of the non/sense we can acquire a deeper insight into certain matters. But even if the illusion remains, the absurdity itself stimulates our imagination by questioning our patterns of perceiving the world. The author discusses various cases of absurdity that arise from ideologies, inventions, encounters of remote paradigms or contradictory information in the human mind and their use in documentary films, including his own works.

## OBSAH

1. ÚVOD	2
2. ABSURDITA SYSTÉMOVÁ A PROTISYSTÉMOVÁ	7
2.1. Roger a já (M. Moore, 1989)	10
2.2. Země bez chleba (L. Buñuel, 1932)	11
2.3. Moravská Hellas (K. Vachek, 1963)	12
3. KŘESÁNÍ (NE)SMYSLU	15
4. JINÉ SVĚTY, JINÉ MYŠLENÍ	20
4.1. Lov hrocha a Šílení mistři (J. Rouch, 1951 a 1955)	20
4.2. Zandové	21
4.3. Argumenty (videofilm 4. ročníku)	24
5. POCÍTĚNÍ ABSURDITY	27
5.1. Kognitivní disonance	27
5.2. Způsob zabíjení (J. Oppenheimer, 2012)	28
6. BUDOVATELÉ ŘÍŠE (absolventský film)	31
6.1. Hra	31
6.2. Postavy	33
6.3. Film	36
7. ZÁVĚR	40
8. CITOVANÉ FILMY	42
9. LITERATURA A ZDROJE	43

## ÚVOD

Právě teď si prohlížím na telefonu obrázek pomerančů. Kdybyste tutéž větu pronesli před padesáti lety, připadala by vám absurdní, leda byste ji mínili tak, že na telefonu buď sedíte a obrázek pomerančů držíte v ruce, nebo že obrázek pomerančů máte položený na telefonu. Telefon je prostě určen k telefonování, nikoli k prohlížení fotek, řeklo by se. Nicméně to přestalo před nějakou dobou platit a telefonem můžete dělat kde co. Co se jeví jako bezvýhradně absurdní a nesmyslné se tedy může ukázat, že nesmyslné není, a naopak, co dává smysl se může záhy ukázat jako neplatné či jako blbost.

Tady je zmíněný obrázek pomerančů (s největší pravděpodobností také vyfocený telefonem):



Jak kdosi na internetu trefně poznamenal, „kéž by pomeranče měly nějakou přírodní slupku, abychom na ně nemuseli vypotřebovat tolik plastů.“ Na jednu stranu chápu, že lidem hendikepovaným nějakou poruchou pohybového aparátu nebo obyčejnou leností se tato vymoženost jistě hodí. Na druhou stranu je to natolik absurdní, že lepší komentář než výše zmíněný citát, k tomu nemám. Jelikož je absurdita natolik integrální součástí našeho světa, je vhodné ji věnovat pozornost nejen proto, že je tak běžná, ale protože má tu báječnou vlastnost, že přitahuje naši pozornost a doprovází ji

nějaká emoční reakce – zvědavost, údiv, humor, vztek, osvícení a tak dále. Není tedy divu, že se objevuje i napříč uměním.

A nyní teorie.

Absurdita je absurdní. To není tautologie, nýbrž důsledek toho, že pokud by něco šlo doopravdy proti logice, nemohlo by to ve skutečnosti existovat. Je to pojem, který jakoby popíral sám sebe: nazývat absurditu absurditou, je absurdní, což je absurdní a zároveň legrační ve svém nekonečném cyklení a snaze vymanit se z nesmyslu. Absurdita je absurdní, tudíž není absurdní, tudíž neexistuje, ale kdyby neexistovala, nemohli bychom o ní mluvit, tudíž existuje, ale je absurdní, tudíž není absurdní a tak dále. Pro Gilles Deleuze by takové slovo zřejmě bylo tzv. ne-smyslem, tedy jménem, které vyjadřuje svůj vlastní smysl.<sup>1</sup> „*Ne-smysl je to, co nemá smysl, avšak současně to, co je jako takové protikladem absence smyslu tím, že smysl zakládá.*“<sup>2</sup> Zároveň dodává, že:

*„...nejde o nějaké sblížení s tím, co bylo nazváno filosofií absurdity: Lewis Carroll ano, Albert Camus nikoli. Pro filosofií absurdity je totiž ne-smysl tím, co je v jednoduchém vztahu k němu jeho protikladem; absurdita se tedy vždy definuje chyběním smyslu, nedostatkem (není jej dosti...). Naopak z hlediska struktury, smyslu, je jej vždy více: je to přebývání produkované a nadprodukované ne-smyslem jako nedostáváním se sebe samého.“*<sup>3</sup>

Absurdita je tedy jen iluzí nesmyslu, respektive iluzí smyslu, jelikož obojí je vzájemně provázané.<sup>4</sup> Jde o stav, kdy se něco jeví jako absurdní, ale ve skutečnosti má svou logiku (například plocha, co má jen jednu stranu), nebo opačně, kdy něco dává smysl jen zdánlivě (známý optický klam s bílým trojúhelníkem, který tam ve skutečnosti není; obr. 1).

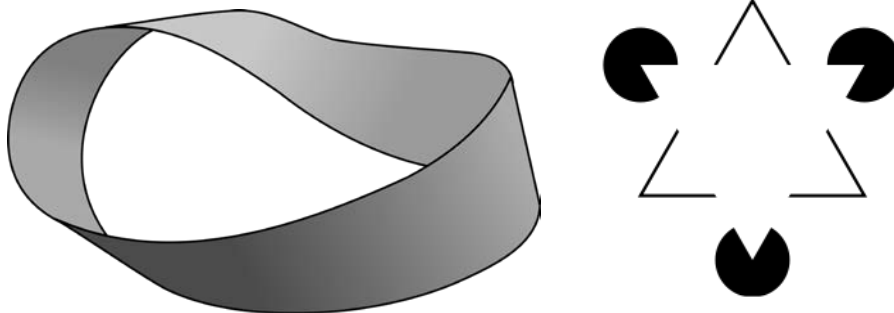
---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Logika smyslu. Praha: Karolinum, 2013, s. 78

<sup>2</sup> Ibid. s. 82

<sup>3</sup> Ibid. s. 82

<sup>4</sup> Ibid. s. 355



Obr. 1. Möbiova páska a iluzorní bílý trojúhelník.

V umění můžeme nalézt paralely k těmto dvěma příkladům v Magrittově *Zrádnosti obrazů* a Picassově *Býčí hlavě* (obr. 2). Magritte nás upozorňuje, že *toto není dýmka*, což se zprvu zdá jako nesmysl, dokud nám nedojde, že do namalovaného obrázku si tabák nenacpeme. Picasso zas pomocí sedla a řídítek evokuje hlavu býka, která tam však není. Přečtení obou děl v podstatě odpovídá rozluštění hádanky, respektive porozumění vtipu, což je podle psychologů jen variace předchozího. Smích se dostavuje jako reakce na uhodnutí správného řešení, proto je humor často spjatý s momenty hlubšího porozumění.<sup>5</sup>



Obr. 2. René Magritte: *Zrádnosti obrazů*. Pablo Picasso, *Býčí hlava*.

<sup>5</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Theories\\_of\\_humor](https://en.wikipedia.org/wiki/Theories_of_humor)

Podobně jako Magritte si se vztahem předmětu, jeho obrazu a jeho pojmenování hraje britský filmař John Smith v krátkém snímku *Asociace*. Vytváří iluzi nesmyslu, kterou po chvíli rozklíčujeme, abychom mohli nadále objevovat smysl. Film zpočátku běží pouze ve zvuku: černé plátno a odborný komentář o myšlenkových asociacích. V jeden moment však na jednu dvě vteřiny problikne v rychlém sledu pár zdánlivě náhodných obrazů. To se několikrát opakuje a postupně začíná různých problikávajících obrazů přibývat. Po chvíli nám dojde, že obrazy jsou asociacemi na slova a slabiky v komentáři, které znějí podobně jako jména věcí na obrázcích. Pochopení začíná u samotného slova *associations*, které se mnohokrát zopakuje za doprovodu obrázků osla (*ass*), šicího stroje (*sew* = šít), moře (*sea*) a Asiátů (*Asians*). Jak začínáme postupně chápat pravidla hry, dochází nám smysl i ostatních obrázků, které se ve filmu objevují a co původně vypadalo zcela nahodile a nesmyslně se náhle vyjevuje jako zcela logická struktura. Zároveň je každá taková slovně-obrazová asociace malou hádankou, s jejíž rozluštěním se uvolňuje i humor v ní obsažený. Dvě telata, struhadlo a lyžař náhle dají smysl, když nám dojde podobnost se slovy, která pod nimi zazněla: *revealing* (odhalující) – *veal* (telecí), *greater* (větší) – *grater* (struhadlo), *Chomsky* – *ski* (lyže). Snímek tak účelně pracuje s principem „kopnutí objevu“ – moment, kdy pochopíme něco do té doby nepochopitelného, čímž se nám rozšíří obzory. Nejde přitom o to, zda vysvětlením absurdity přestává být absurdita absurditou či nikoli. Jde o působení oné iluze smyslu nebo nesmyslu, která dráždí naše myšlení.

Když jsem ve druhém ročníku natáčel portrét zoologa Daniela Frynty, při jednom z našich rozhovorů poznamenal:

*„Mám intenzivní pocit absurdity. Za mnou je 1000 gekonů a 500 hadů. Támhle zkoumám nějaký obrázky ptáků, ze kterých jsme z barevných udělali černobílý. Vy tady sedíte, probíráme nějaký dalekosáhlý složitosti, hloubky, moudrosti. Všichni sedíme na koberci a pijem čaj, kterej jsem vám ještě neuvařil. A to všechno řešíme v situaci, kdy v zásadě tohleto vůbec není jsoucí, protože musím dělat doktory, psát grant a odjet do nějaký pouště. A to všechno je zároveň.“*

Nesourodá sbírka nejrozumnějších entit, činností a představ se sešla v jeden moment a jejich složenina byla nějakým odrazem našeho protagonisty. Právě ono setkávání věcí z různých kontextů bylo typické pro jeho vědecké i lidské bytí. Proč se sešlo tolik srpů,

motyk, koberců, čepic a nádob z celého světa v patře jeho domu? Jak se měří platonská idea ještěrky? Proč je lepší smontovat stojan na poličky, když svaté texty mlčí o praní myší? Pátrání po smyslu této směsi věcí a významů, která se v Danielově domě/životě nakupila a prokřížila, je obsažené i v názvu filmu, který je citací z knihy Daniel (7,16): *Prosil jsem ho o hodnověrný výklad toho všeho*. O to mi primárně šlo, byť jeho výrok může působit dojmem, že si stěžuje na absurditu existencialistickou.

V duchu výroku „Carroll ano, Camus nikoli“ mám za to, že existencialisté vzali absurditu za špatný konec a jako pojem ji nestoudně zdiskreditovali, když ji pasovali na depresivum, zatímco ignorovali její humornou stránku a potenciál pro kreativitu a poznávání. Carroll a jeho tzv. kuříkové slova z *Alenky v říši divů*, k nimž se Deleuze také odkazuje, poskytují mnohem inspirativnější náhled na věc, jelikož se v nich názorně vyjevuje podstata absurdity, jak je chápána v této práci. Do jednoho slova je jako do kuříku nacpaný dvojí význam, jak vysvětluje Alence Valihrach: lysperný = lysý + čiperný, vzteklitě = vztekle + lítě, jezelen = jezevec + jelen. V těchto jakoby nesmyslných složeninách, připomínajících novotvary, které si vymýšlejí malé děti, když si osvojují jazyk a řeč, se scházejí věci vytržené z jejich zažitého kontextu a ocitají se v kontextu novém, nečekaném. Nevíme, co si s takovou novinkou počít. Jsme v rozpacích a tvrdíme, že je absurdní.

Absurdita vzbuzuje otázky tím, že zasahuje rigidní struktury zažitého vztahování se ke světu. Odporuje a narušuje standardy, nutí nás rozvolnit mysl a snažit se rozkrýt nebo alespoň pocítit smysl onoho „nesmyslu“ – nebo nesmysl „smyslu“, což nás může posunout dál. Tehdy začínáme myslet kreativně, ať už jako tvůrci nebo diváci.

Cílem této práce je poukázat na momenty absurdity, s nimiž se zachází zejména v dokumentárních filmech, a pokusit se rozkrýt onu iluzi nesmyslu, respektive smyslu, kterou vytvářejí. Výběr děl i témat je čistě subjektivní. Vycházím z toho, s čím se setkávám a co mě inspiruje, ať už jde o filmy, divadlo, literaturu nebo rozhovory, reálné situace a další nálezy, které zaujaly mou pozornost. V jednotlivých kapitolách se budu zabývat různými formami absurdity (ideologická, kritická, experimentální, cizí paradigma, kognitivní disonance) a jejich významem v probíraných dílech i obecně. Zároveň se pokusím z tohoto pohledu reflektovat i vlastní filmařské zkušenosti.

## ABSURDITA SYSTÉMOVÁ A PROTISYSTÉMOVÁ

Příliš důsledné dodržování pravidel vede nutně k produkci absurdity. Čím víc se na nich lpí, čím víc se vyžaduje její naplňování, tím rigidnější se stává. Při komplikovanosti a dynamice okolního světa však dochází k tomu, že rigidní struktura nereaguje se světem ve vzájemné harmonii, ale silově, jako se třeba stalo při setkání videoartu promítaného na zeď s galerijní kustodkou ze staré školy a mnou. Paní byla zjevně zvyklá hlídat malířská plátna, takže když jsem se k projekci západu slunce na tropické pláži přiblížil na vzdálenost necelého lokte, zvolala „ne tak blízko!“ aniž by si nutně uvědomovala, jak bych mohl tuto světelnou iluzi poškodit, nebo jí být naopak poškozen. Když jsem k paní došel a přátelsky se zeptal, jak se má, její odpovědí bylo zaryté mlčení a strnulé zírání na promítaný obraz. Náhle jsem pro ni neexistoval. Má otázka zřejmě byla natolik matoucí, že kustodka se rozhodla nepřepnout do lidštějšího modu a zůstala v modu vyhraněném pouze pro ideologii „správného“ hlídání obrazů.

Jak známo, užitečnost daných pravidel se mění v neužitečnost jejich dovedením ad absurdum. V důsledku přílišné předpisovosti se kustodčino hlídání mění v nehlídání, respektive zbytečné hlídání něčeho, co hlídání nevyžaduje. Podobně se mění řeč z nástroje komunikace na nástroj „nekomunikace“ v Ionescově *Plešaté zpěvačce* (předpisová řeč z jazykových učebnic: *Olej od kupce na rohu je mnohem kvalitnější než olej od kupce odnaproti*) nebo v Havlově *Vyrozumění* (ptydepe – jazyk tak důmyslně zkonstruovaný, aby jej nešlo dezinterpretovat, že ho nejde interpretovat: *Ra ko hutu d dekotu ely trebomu emusohe...*). Nedávno jsme se o něčem podobném bavili s Petrem Markem:

*P. M.: No ono to bude znít dost blbě, ale svět není v jednom konkrétním a kompaktním žánru, funguje spíš paradoxně a pokus o dovedení těchto paradoxů do nějakého "dokonalého systému" nebo o jejich zkrocení vede vždycky k absurditě. Čili si myslím, že jestliže se jakékoli vnímání světa a jeho zobrazování absurditě vyhýbá, tak už zobrazuje jen výsek světa a opomíjí celek.*

*Cha cha.*

*Moudré věty.*

*(...)*

*Pokus o zavedení systému do chaosu končí nutně absurditou.*

*A legrací.*

*(...)*

*A. A.: Ale pak jsou ještě momenty, kdy ta absurdita není důsledek vnášení řádu do chaosu, ale záměrně se použije pro vpravení chaosu do řádu. Tedy její aktivní užití, což mě taky zajímá.*

*P. M.: No ale to je spíš doplnění chybějícího článku. Cha cha. Ona ta absurdita - nebo paradox vlastně - většinou je schopna prostě relativizovat ten systém, v němž se nějaký ideový koncept pohybuje, čili je to spíš takovej korektiv.*

*Vstupuje Jan Gogola ml. se svou poznámkou: Jasně, ale kde je hranice převahy anti-systému? Neboli jen chaos také není cesta, že jo? Kdy se stává absurdní požadavek absurdity? Narážím tady na – minimálně od šedesátých let – masovou averzi k systému a jeho odnožím, která má často charakter infantilního vymezování se vůči všemu. Vietkong byl nepochybně nadšený z hesla lásku a květiny, když se netýkala jeho. Oprávněný protiválečný patos se najednou stává tváří v tvář situaci absurdním.*

*A. A.: Řekl bych, že je to hlavně subjektivní záležitost, ta hranice. Jak už říká Petr na začátku, svět není v jednom žánru, je to dynamická proměnlivá entita, takže ta hranice převahy anti-systému zkrátka závisí na subjektivní perspektivě toho, kdo se chce nějakým korektivem vymezovat. Ale často to třeba podle mě souvisí s jeho hierarchickým postavením. Korektiv většinou vysílá někdo, kdo je v podřízené pozici vůči systému, kdo ho úplně neovládá.*

Když se řekne korektiv, naskočí mi anekdota, jak si pan Kohn zkorigoval náboženské předpisy.

*To se takhle baví Kohn s Levim, když Kohn zařizuje nový byt.*

*"...a musím tam mít tři ledničky!*

*"Proč tři?" ptá se Levi "Dvě bych ještě pochopil, na maso a na mléko, ale co ta třetí?"*

*"No, ta třetí," odpoví Kohn, "co kdybych dostal chuť na něco trejfe: přece to nebudu míchat mezi ostatní, košer, jídlo..."*

Anekdota v zásadě shrnuje vše, co se týká absurdity a ideologií. Je v ní samotná absurdita systému krotícího chaos (náboženské přikázání „nebudeš vařit kůzle v mléce jeho matky“ dotažené do nutnosti mít dvě lednice), korektiv (relativizace systému

dogmat přidáním třetí lednice na rituálně nečisté pokrmy, čili respektování i výsměch tradici zároveň), naše následné nahlédnutí celku (důsledně dodržované ideologie se domnívají, že se nemusí přizpůsobovat dynamice světa, ale že svět se přizpůsobí jim, což se sice nakonec přizpůsobí, ale úplně jinak, než si představovaly) a legrace neboli humor (z absurdit, z pochopení souvislostí, z anekdoty jako takové).

Absurdita v literatuře, dramatu a hraných filmech, leckdy zpracovaná v celoabsurdních dílech autorů jako Franz Kafka, Eugene Ionesco, Slawomir Mrozek, István Örkény, Václav Havel, Pavel Juráček, Jan Němec, Luis Buñuel nebo skupina Monty Python, bývá v podstatě adaptací původní systémové absurdity, jejímž zvýrazněním, zkarikováním nebo metaforizací ji autor zpřehledňuje a reflektuje (provádí za ní její sebereflexi). Čímž ve výsledku produkuje dílo, které může zafungovat jako onen korektiv. Konfrontuje systém s jeho vlastní absurditou, čímž zpochybňuje řád, kterým chce ideologie krotit chaos. Zejména pokud jde o kritiky mocenských systémů, ať už jde o hierarchický vztah dvou lidí, o byrokratický aparát nebo přímo o totalitní režim, bývá vzorec vždy podobný: hrdina čelí nějakým pravidlům, jejichž „logika“ mu uniká a my s ním pocítujeme a nahlížíme nesmyslné aspekty daného systému.

V Juráčkově *Postavě k podpírání* je hlavní hrdina nedobrovolně vržený do problému, který si sám nezpůsobil, ale mocenský režim s ním nakládá tak, jako kdyby si za to mohl sám. Státní půjčovna koček, kam podle předpisů musí vrátit kočku, ze dne na den zmizí a jeho snaha zachovat si poctivost je systémem převrácena do jakéhosi trestání a nedobrovolné závislosti na systému samotném. Hostitel v Němcově *O slavnosti a hostech* v sobě snoubí to, co každý totalitní režim – dojem přátelství, otcovské ochrany a altruismu, za nímž se však skrývá touha po moci. Ale protože se hostina koná pro dobro všech, je třeba uspořádat štvanci na uprchlého hosta, který tuto hru odmítá hrát. V satirickém maďarském filmu *Svědék* režiséra Petera Bacsó z roku 1969, který byl komunistickým režimem zakázán, zas hlavní postava plní nesmyslné požadavky mocipánů. Když selže jejich vlajkový projekt vypěstovat v Maďarsku pomeranče, přimějí ho, aby vzal citron a prezentoval ho jako maďarský pomeranč. Což je opět příklad ideologie, která touží po tom, aby se realita přizpůsobila jí.

U západních autorů se zase stává terčem kritiky náboženství nebo establishment. *Mléčné dráha* Luise Buñuela je antologií herezí satirizující nejrůznější dogmata (jeptiška se nechává přibít na kříž, protože miluje svého Pána natolik, že chce trpět jako on). Britský satirický seriál *Monty Pythonův létající cirus* si zas utahuje prakticky ze všeho.

Například z teze, že v televizi se má vysílat to, co divák chce, což je dovedeno do extrému v bulvární zábavní show Vydírání: „Pro začátek se podíváme do Prestonu v hrabství Lancashire za paní Betty Tealovou. Dobrý den, paní Tealová. Tohle je za 15 liber, za které nezveřejníme jméno vašeho milence v Boltonu“. Nebo obrací role výjimečného a ordinárního ve skeči, kde jsou všechny postavy supermani, až na jednoho, který se superhrdinou stává až ve chvíli, kdy na sebe bere identitu opraváře bicyklů. „Ach, správkaři kol! Ještěže jsi tu,“ pronáší jiný superman, jemuž se porouchalo kolo, čímž se zase nabourává rádoby-elitářský pohled na zdánlivě podružné profese.

*Roger a já (M. Moore, 1989)*

V případě dokumentárního filmu (jakkoli je tento pojem spíše orientační) se však už z principu musí pracovat s reálnými absurdními momenty nasbíranými v terénu (případně s jejich rekonstrukcemi, zejména pokud jde opět o kritiku/analýzu nějakého systému, respektive systémového problému), které se pak dají doplňovat vlastními autorskými korektivy – střihem, zvukem, komentářem, inscenací, čímkoli.

Film Michaela Moora *Roger a já* pojednává o důsledcích rozhodnutí šéfa automobilek General Motors masově propustit své zaměstnance v městečku Flint v Michiganu kvůli zavedení levnější výroby v zahraničí. Režisér nachází absurdní projevy systému a jeho moci, které používá jako komentáře k tíživé sociální situaci. Zatímco ve Flintu narůstá nezaměstnanost, zadluženost, a s tím rostoucí exekuce a kriminalita, sledujeme záběry ze zahradní párty ve stylu Velkého Gatsbyho, kterou pořádají bohatí z okruhu špiček General Motors. Moore komentuje: „Aby ukázali, že nejsou úplně necitliví ke strádání druhých, najali i pár místních lidí jako lidské sochy.“ (obr. 3).



Obr. 3. *Roger a já*.

Záběr na najatý kompars nedůstojně pózující na snobském večírku střídá rozhovor s hosty, kteří na otázku, jak vnímají situaci ve Flintu, odpovídají: „*Nemyslím, že je fér si vybírat a zveřejňovat jen negativní věci a vynechat ty pozitivní (...) Třeba tu máme balet. Hokej. Je to tu skvělé místo k životu.*“ Ve stylizaci do smetánky z 20. let se odehrává sebekarikující se obraz rozevřených nůžek ve společnosti. Navíc lidé najatí jako „ozdoby“ jsou – alespoň v Moorově podání – Afroameričané, čímž ještě vzniká narážka na jistý druh moderního otrokářství. Chudí „patří“ bohatým, ať už jako sluhové, zaměstnanci nebo zahradní sochy. Film vrcholí sekvencí, v níž exekutoři zabavují zadlužené rodině majetek včetně vánočního stromku, což Moore prostřihává projevem šéfa General Motors Rogera Smithe o dojemném čase vánoc, plném laskavosti, odpouštění a štědrosti. Z přímého rozporu mezi tím, co Smith říká a co je důsledkem systému, který řídí, vzniká absurdita, jejíž prostřednictvím Moore napadá ideologii volného trhu jako spásonosného principu a přesvědčení, že prosperita jednotlivců nutně vede k prosperitě všech.

#### *Země bez chleba (L. Buñuel, 1932)*

Zatímco Moore střihem zdůrazňuje absurditu některých situací, které dává do opozice (smetánka na gatsbyovském večírku x nájemné živé sochy z řad propuštěných zaměstnanců automobilky; vánoční projev x vánoční exekuce), Luis Buñuel v *Zemi bez chleba* zas používá jako korektiv slovo. Film zachycuje otřesnou sociální situaci v zapadlém a chudém španělském kraji Las Hurdes a filmový obraz doplňuje komentář, který dodává specifické vyznění už tak bizarním výjevům. Film měl tímto upoutat pozornost na závažnost situace v Las Hurdes, což se mu povedlo to do té míry, že byl zakázán.<sup>6</sup> Místy krutý až opovržlivý komentář jakoby parodoval lhostejnost velkoměstského a materiálně zajištěného diváka, jehož nezajímají podmínky lidí na zapadlém venkově. Zároveň ho však průběžně vytrhává z jeho pohodlí nestandardními sděleními. Záběry na místní zvyk, kde mají čerství ženiši za jízdy na koni utrhnout hlavu visícímu kohoutovi, doprovází komentář: „*Navzdory krutosti této scény jsme nuceni vám ji ukázat, jak nám povinnost objektivity velí. (...) Tato krvavá slavnost nepochybně skrývá řadu komplexních sexuálních symbolů, které nyní nebudeme analyzovat.*“ Zároveň však

---

<sup>6</sup> Luis Buñuel, *Do posledního dechu*. Praha: Mladá fronta, 1987, s. 127

povýšenost, kterou by si případný divák chtěl na základě komentáře potvrdit, je nabourávána záběry, které ji vyvracejí. Pohledy na postižené vesničany doprovází komentář „*A zde je další typ místního kreténa,*“ načež se přestřihne na muže, který však vypadá celkem normálně. Při záběru na chlapce od pohledu asi dvanáctiletého, slyšíme „*Nejmladšímu, kterého vidíte zde, je 28 let.*“ (obr. 4)



Obr. 4. *Země bez chleba*. Vesnický idiot a chlapec-idiot osmadvacetiletý.

Divák je opět znejistěn, poněvadž netuší nakolik je terčem Buňuelovy pot'ouchlosti. Když opět nabude dojmu, že sleduje seriosní film, objeví se například scéna z vyučování ve vesnické škole. Ve třídě plné chudých dětí v otrhaných šatech píše žák na tabuli větu, kterou mu štáb zadal: „soukromé vlastnictví je nedotknutelné.“ Opět to lze číst jako narážku na ty, kteří se brání solidaritě. Buňuel tak kombinací nelibých záběrů a komentáře, u něž není jasné, jak moc si z nás dělá legraci, diváka znejišťuje, drží v pozoru a zároveň útočí na jeho případnou snahu o odtazitou bohorovnost. Komentář vytváří jakousi subverzi, kdy se rozchází „objektivita“ a autorita poučeného hlasu s mystériem viděného. Slovo akcentuje nevyslovitelnost.

#### *Moravská Hellas (K. Vachek, 1963)*

Ve filmu *Moravská Hellas* z prostředí folklorního festivalu ve Strážnici kombinuje Karel Vachek jak absurditu nalezenou na místě, tak i absurditu autorskou, inscenovanou, která ironicky komentuje tehdejší politizaci folklorních slavností. Filmem nás jako reportéři provázejí jednovaječná dvojčata, bratři Saudkové, oba ve vojenských uniformách. Místy předvádějí choreografie nebo čtou komentář v duetu: „*A dnešní folklor*

*je taky jaksi vyšisovaný,” zatímco sledujeme vyšisovaný záběr festivalového průvodu, v němž mimo jiné tančí delegace arabských hostů na slováckou muziku. Uniformovaní bratři tak provázejí filmem o uniformovaném bratření nebo jak sami říkají, filmem „pro uniformované“. Obraz zdvojeného člověka v uniformě paroduje systém, který také staví na jisté uniformovanosti.*

*„Celej ten folklorní život vesnic byl založenej v podstatě na uniformách. Vy jste podle kroje poznal, z který vesnice kdo je. Takže já jsem tam chtěl mít další uniformy. Jediný uniformy, co se nabízely, byly policie nebo vojsko. Vojsko bylo takový neutrálnější. Policie měla vysloveně ten represivní charakter, tak to jsem nechtěl. A dva byli proto, protože když chcete mít komika, tak komik musí bejt strašně intenzivní, aby obstál sám. Takže když ho máte zdvojeného, je to směšný už tím, že jsou oba stejný,”<sup>7</sup> řekl mi pan Vachek.*



Obr. 5. Moravská Hellas.

„Co to chce?“ ptá se první dvojče. „Reportáž,“ odpovídá druhé a jdou dělat reportáž s místním sběratelem. Ten čte napsaný projev, v němž se vyznává z lásky k vlasti a ke krajům, zatímco ho z obou stran stráží dvojčata-reportéři a pod nápisem „zdravas Maria“ dohromady evokují cosi jako svatou okrojovanou trojici.

Pan Vachek mi prozradil dál: „Protože to bylo vlastně hrozný, oni [režim] vydávali za umění něco, co vůbec umění nebylo. Základem umění je, že tam je odpor k systému. Jakýmukoli. Ale to tzv. lidový umění bylo něco, co je totálně neškodný pro tu vládu, co bylo postavený na tom, že to je neškodný a že má nahradit to, co je škodný. Třeba surrealisty

---

<sup>7</sup> rozhovor s K.V. 3.9.2017, archiv autora

*nebo jakýkoli kvalitní umělce, který byli tzv. odtržený od lidu, kdežto tihle byli neodtržení, to byl lid sám.*

Politická ideologie přivlastňující si lidovou tvořivost, která měla k žitému folkloru dost daleko a „...když to někde bylo autentický, tak to vypadalo jinak,“ tak generovala situace, kde maléřečka malující kytičky na omítku má i vyšívanou štafetu pro Sovětský svaz, a kde se takzvaní lidoví vypravěči stávají spíš estrádními umělci (jak vždy glosuje titulek). I zde zafungoval „korektiv“ díla tak, že film byl záhy zakázán.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Martin Švoma, Karel Vachek etc. Praha: NAMU, 2008, s. 40

## KŘESÁNÍ (NE)SMYSLU

Moore, Buñuel i Vachek vycházejí každý po svém z „přirozených“ absurdních situací vypovídajících nebo reflektujících ideologii či systémy, z nichž vycházejí, a autoři je filmovými postupy, komentářem nebo inscenací/performancí posilují, aby více vynikly. Zatím však nejde o experimenty, ve smyslu nastavení určitých podmínek tak, aby z interakce různých faktorů vzešlo něco nového. Asi jako v gagu z britského pořadu *Candid Camera* (Skrytá kamera), kdy dva muži přecházejí přes ulici a předstírají, že nesou velkou skleněnou tabuli. Přestože chodci, kterým přecházejí přes cestu, jsou schopni rozpoznat, že muži žádné sklo nedrží, řada z nich se neodváží projít mezi nimi. To však má i svoje důvody, které je pak možné zjišťovat. Nevěřili svému zraku? Měli dvojici mužů za podivíny, kterým je třeba se radši vyhnout bokem? Co podle nich mohlo hrozit při průchodu skrz?

Konfrontace okolí s nastraženou absurdní situací je jedna z metod, jak při dokumentárním natáčení něco zjistit. Takový typ experimentu však s sebou nese riziko, že výsledek se nemusí dostavit. Funguje to jako v urychlovači částic – zařídí se srážka dvou částic (kontextů, myšlenek, lidí, situací...) z jejichž střetu se má odhalit jejich vnitřek, z čeho jsou složeny. Záleží však také na mnoha faktorech ovlivňujících efektivitu srážky, takže není divu, že prokázat Higgsův boson trvalo tak dlouho.

Aktivistická skupina Yesmen například ve svém filmu *Yesmeni opravují svět* nabízí v přestrojení za mluvčí nadnárodních korporací různým investorům nesmysly, které by jim ovšem mohly konvenovat, a sledují, jestli se někdo chytí. Stává se tak, že se občas ozve zájemce o palivo vyráběné z mrtvých lidí nebo o směšně vyhlížející skafandry, které vás mají ochránit před všemi typy katastrof, od globálního oteplování po teroristické útoky (obr. 6). Demaskuje se tak neetické chování zástupců některých firem, motivované čistě jen ideologií zisku, i když na nabízených položkách zjevně není něco v pořádku. Nebo se přinejmenším manifestuje absurdita ve smyslu, že prodat se dá vše.



Obr. 6. The Yesmen.

Podle některých kritiků je v kontextu českého dokumentu toto cílené vytváření absurdních situací dokonce typické.<sup>9</sup> Ve filmu *Přes hranice* Jan Gogola ml. ve své části *České Velenice evropské* tematizuje otázku vztahování se člověka k hranicím, ať už geografickým nebo mentálním, což doprovází performativní motiv, kdy režisér s sebou nese hraniční patník jako rekvizitu, na něž staví některé postavy filmu, jako místní vietnamskou rodinu nebo hejtmana kraje, a pokládá jim otázky (jste Češi nebo Vietnamci? Jaký je rozdíl mezi českou a rakouskou stranou hranice?) (obr. 7).



Obr. 7. *Přes hranice*. Hejtman na patníku.

Postava se tak nachází v nezvyklé situaci, jakési oživé metafoře v níž se má střetnout její osobní hranice myšlení (schopnost v dané situaci něco reflektovat) s jakousi hranicí fyzickou. Hejtman zde skutečně stojí na patníku na státní hranici a

<sup>9</sup> Antonín Tesař, Nesvatbov, Malý princ českého dokumentu. In: Lucie Česálková (ed.), *Generace Jihlava*, , Brno: Větrné mlýny, 2014, s 231-246

hovoří o silné národní/jihočeské identitě, zatímco vidí, že krajina na obou stranách hranice je stejná. Na nenechavé otázky, v čem se tedy od svých sousedů lišíme/shodujeme, zareaguje tak, že pošle štáb do háje, protože už ho to nebaví.

Dialog s Janem Gogolou ml.:

*A. A.: Lidi postavení na hraniční patník lze chápat jako metaforu toho, že se člověk právě nachází na hranici, dotýká se jí. Bylo to jen kvůli téhle metafoře, nebo jste tím testoval nějakou hypotézu? Třeba jak zareaguje hejtman?*

*J. G.: Hranice - ty státní v tomto případě - jsou nějak dané, ale zároveň je hranice v pohybu podle toho, jak ji kdo vnímá. Proto taky ten můj průchod celníci s hranicí na rameni v začátku filmu. To byla moje reakce na patník a zajímala mě reakce aktérů filmu (sociálně pokud možno pro dané místo reprezentativně vybrané). Co pro koho už bude přes hranici, kdo svoji hranici posune, kdo ji vymezí tak či onak. A pan hejtman konkrétně narazil na hranici našich stereotypů ve vnímání hranice. On nezvládl situaci, kdy se ocitl tváří v tvář tomu, že ty proklamativně stanovené hranice vždy neplatí. Na podobnost či stejnost českého a rakouského území se dalo - například - zareagovat tak, že ano, jsou si tam místa podobná či stejná a že je to logické, protože i naše dějiny, tradice, identity jsou si takto podobné či v něčem stejné. Čili on zareagoval uzavřeně, manažer firmy na okna naopak až metafyzicky otevřeně, když říká, že okno má hranici na svém rámu či na horizontu neboli tam, kam se tím oknem podíváme.*

*A. A.: Zahrál tam ale nějakou roli ten patník, kromě dotvoření absurdního výjevu v žánru performance? Odpovídal by hejtman jinak, kdyby stál na zemi? Zjistili jsme něco kromě toho, že někdo reaguje uzavřeně a někdo otevřeně?*

*J. G.: Referentka se vyznává z nejistoty na patníku, Vietnamec nemůže najít odpovídající znak na patníku, podobně jinak velvyslanec Evropské komise, hejtman patník zahazuje, starosta na něho odmítá vystoupit. Pak jde taky o mizanscény s patníkem vyjadřované atd.*

*A. A.: Mně přijde v rámci té performance s hejtmanem důležitý ještě jeden aspekt. A sice, že zároveň běží test, zda a kdy hejtman z patníku seskočí. Neseskočil, alespoň ne dokud jela kamera. Čili nikoli proud slov, ale pohyb – respektive nehnutost – těla je tady to, co ho nejvíc vázalo k hranici jako takové. Hejtman*

*neseskočí, přestože je mu to nepříjemné, jsa hranicí omezen nejen psychicky, ale v této metafoře i fyzicky. Vykročit z ní je přitom velmi snadné.*

Filmový kritik Antonín Tesař nicméně ve své stati ve sborníku *Generace Jihlava* vytýká řadě českých dokumentaristů právě tuto inscenaci absurdních, nepravděpodobných setkání, která podle něj v řadě případů nepřináší žádné překvapivé zjištění (rappeři versus lingvistka nebo matrikářka ve filmu *Česká RAPublika*, nalákání davů lidí na prázdnou louku v *Českém snu* Víta Klusáka a Filipa Remundy, akcentace čokopenisu a čokoprsů do popředí ve *Dni E* Eriky Hníkové apod.) Sám však staví na poměrně vágním argumentu, že problém nastává v okamžiku, kdy „divák pozici tvůrců nechápe, nebo k ní má výhrady.“<sup>10</sup> Což je situace, která musí nastávat téměř zákonitě u jakéhokoli filmu, natož autorského, v němž tvůrce vystupuje jako přiznaně subjektivní vypravěč. S čím však lze polemizovat, je například design experimentu, který si hraje s nezvyklým slučováním kontextů (konstruuje absurditu). Například nakolik je funkční metoda Filipa Remundy ve filmu *Epochální výlet pana Třísky do Ruska*, kde pan Tříška chodí po Rusku v kostýmu kosmonauta s gopro kamerou na helmě a pokládá Rusům hloupé otázky („*metodou bylo pokládat hloupé otázky a sledovat, co tyto hloupé otázky vyvolají.*“<sup>11</sup>) Když se například pan Tříška teatrálně ptá mladých Rusů v striptýzovém klubu stylizovaném do podoby záchodu, zda se mají nyní lépe než za Brežněva, jejich reagují v zásadě v duchu „co ten starý otrapa pořád chce?“ Bizarnost situace je na překážku. Nemají důvod s ním být sdílní. Na druhou stranu, pokud se někdo uvolí k rozhovoru, jako mladá dívka (tanečnice?) která vypráví o geopolitice, je pravděpodobné, že by totéž říkala i kdyby pan Tříška kosmonautský kostým s goprem na sobě neměl. Stylizovaný komentář pak musí dotvořit režie skrze absurdní výjev, kdy se ve stripklubu a la záchody vede hovor o geopolitice, zatímco další striptérka pózuje kolem povídající si dvojice. Otázka je, o čem takový obraz vypovídá. Rusko je tak velká a mocná země, že si může dovolit cokoli. Obsadit Gruzii nebo vybudovat záchodotvarý stripklub.

Problém je, že o každé podobné metodě konstruování absurdit lze v podstatě prohlásit, že je legitimní, protože nikdy nemůžeme dopředu vědět, zda náhodou nepřinese zajímavý výsledek. Záleží ovšem také na tom, nakolik jasnou představu tvůrci

---

<sup>10</sup> Antonín Tesař, Nesvatbov, s. 239

<sup>11</sup> <https://dafilms.com/film/8105-dafilms-presents-home-masterclass-filip-remunda>

mají o tom, co chtějí zjistit a od toho se také odvíjí zvolená metoda. V Remundově filmu jasnější koncept, čeho se máme chtít dobrat, chybí. Je tu jen poměrně vágní vymezení natáčením filmu „o současném Rusku“. Ve filmu *Způsob zabíjení* je také řada absurdních uměle inscenovaných výjevů. Lze namítnout, že líčit hlavního antihrdinu, popravčího asi 1000 lidí, hororovými maskami, je také konstrukt. Ve skutečnosti je to koncept, který jej pomalu přibližuje k závěrečné katarzi, protože tvůrci vědí, že k ní chtějí dojít a vědí jak – vystavovat ho pomalu démonům minulosti. Cílem není potvrdit, že zabíjení a mučení je špatné, ale zjistit, zda je kat schopen soucitu s oběťmi, zda si může připustit vinu a co to s ním udělá.

## JINÉ SVĚTY, JINÉ MYŠLENÍ

### *Lov hrocha a Šílení mistři (J. Rouch, 1951 a 1955)*

Když Jean Rouch promítal *Lov hrocha* (Bataille sur le grand fleuve) nigerským domorodcům, s nimiž film natáčel, vytýkali mu, že scénu lovu podbarvil hudbou. Lov přece musí probíhat v naprosté tichosti, jinak by se hroch vyplašil! Místním připadalo takové použití hudby ve filmu absurdní, Evropanovi by se zase zdála absurdní jejich námitka. Rouch nicméně musel uznat, že na jejich námitce něco bude, což ho přimělo přehodnotit postoj k zavedeným filmovým konvencím, které mohou být z určitého hlediska skutečně zavádějící a mohou podstatu ne vždy zesilovat, ale naopak zamlžovat: „Hudba vás může pohltit, uspat, může zamaskovat špatný střih nebo uměle dodat rytmus záběrům, které žádný rytmus nemají, ani mít nebudou. Zkrátka, je to opium kinematografie a televize bohužel tuto tuctovou praxi přejímá.“<sup>12</sup> Rozhodl se tedy používat nadále nediegetickou hudbu s maximální šetrností.

Z Rouchovy tvorby jsou to pak *Šílení mistři*, kteří dotahují do důsledku téma setkání dvou světů – afrického a koloniálního, které nigerská sekta Hauka podivným způsobem zkřížila do nové podoby. Do lokální animistické mytologie přejala postavy z koloniální správy jakožto nové bohy, s nimiž promlouvají v rituálech posedlosti a zbavují se strachu, který přinášejí. Boha hromu nebo duhy, nahrazuje generál, řidič lokomotivy, lékařova žena. Během krutého obřadu se uvádějí do transu a dokazují si vlastní vnitřní sílu tím, že porušují alimentární tabu (snědí psa).<sup>13</sup> Převlékají se za kolonisty, hrají jejich role a tímto vtělením jim odebírají moc a sílu. Je to výsměšný vzdor jejich autoritě (sektář v šatech důstojníkovy manželky rozbíjí vejce o hlavu panenky britského guvernéra, čímž napodobuje bílý chochol na jeho slavnostní přilbě). Členové sekty další den opět normálně fungují jako kdokoli jiný při svých zaměstnáních.

Ani bílé, ani africké publikum neuneslo film do té míry, že byl zakázán jak ve Francii i Anglii, tak v samotné Africe. Pro jedny to byl nelichotivý obraz jejich koloniální

---

<sup>12</sup> Jean Rouch, *The Camera and Man*. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*., Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, s. 93-94

<sup>13</sup> Tomáš Petrů, *Ecce homo, esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011, s. 155

moci, pro druhé nelichotivý obraz svých krajanů účastnících se krutého rituálu. Vše ještě podtrhnul dvojsmyslný název filmu – *Les maîtres fous* = Šílení mistři/vládcí.<sup>14, 15</sup>

Shrnuto, způsob myšlení, na který jsme zvyklí, včetně všech konvencí a představ o sobě samých, sami vnímáme jako něco standardního, do doby než se nám naskytne srovnání s jiným myšlením. Setkání s jinými vzorci uvažování nám tak může poskytovat cennou zpětnou vazbu nebo inspirativní vhledy do nás samých, jak se stalo v případě hroší hudby nebo afrického vtělení do evropských kolonistů.

### *Zandové*

V roce 2008 jsem natočil krátký film *Zandové* inspirovaný jiným africkým obřadem. Hlavní zápletka vychází z orákula středoafriického etnika Zande (Azande), během něhož se odhalují osoby podezřelé z čarodějnictví. Víra v čarodějnictví je v Africe široce rozšířená a vychází z deterministického vnímání světa, kde dobré ani zlé věci se nedějí jen tak a vše má svou příčinu. Princip je následující: stane-li se někomu zlá nehoda, přestože dotyčný nedělal nic, kvůli čemu by si ji zasloužil, může pojmout podezření, že někdo ho očaroval. Pak jde za věštcem, který se odhalováním čarodějů zabývá. Ten provede pokus. Vezme kuře, podá mu hraniční množství jedu, které ho může i nemusí zabít a řekne mu, aby chcíplo, je-li podezřelý čarodějem. Kuře dejme tomu chcípne. Musí se však ověřit, že chcíplo skutečně v souvislosti s čarováním. Udělá tedy další pokus. Vezme druhé, co nejstejnější kuře, přesně totéž s ním zopakuje, avšak na konci mu řekne, aby *ne*chcíplo, je-li podezřelý čarodějem. Pokud kuře nechcípne, pokus začíná vycházet ve prospěch žalobce. Celý pokus se může ještě párkrát zopakovat, aby bylo jisté, že výsledky jsou konzistentní. A pokud jsou, je důvodné podezření, že podezřelý čarodějem skutečně je. V takovém případě se mu jde domluvit, aby toho nechal, případně ho rovnou nějak potrestat.<sup>16</sup>

Vtip je v tom, že i když celá idea zní šíleně, je postup dokazování u Zandů prakticky totožný s jednou z metod moderní vědy. Pokusná kuřata (bakterie, rostliny, lidé...) se rozdělí do dvou co nejstejnějších skupin, z nichž na jedné se ověřuje platnost hypotézy a druhou se hypotéza vyvrací (např. při testování účinnosti farmak; lék versus placebo).

<sup>14</sup> Jean Rouch, *Our totemic ancestors and crazed masters*. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995, s. 225

<sup>15</sup> Jean Rouch, *Pravdivé a lživé*. In: Andrea Slováková, *Do: revue pro dokumentární film*, Jihlava: JSAF, 2004, s. 147-8

<sup>16</sup> Lucien Levy-Bruhl, *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999, s. 186-187

Statisticky se pak zhodnotí, zda se výsledky mezi skupinami lišily a z toho se vyvodí patřičné interpretace. Oboje navíc vychází z předpokladu, že jde o přírodní zákon, čili že za stejných podmínek dostaneme vždy stejný výsledek. Jediný rozdíl je v tom, že moderní věda nepředpokládá čarodějnou substanci v lidech a její vazby na vědomí kuřat. Jinak má tato konkrétní metoda prakticky stejnou podobu v zandské vesnici i v západní laboratoři nebo univerzitě.

Zápletka mého filmu se odehrává ve zdejších zeměpisných šířkách a příběh je vyprávěný pouze obrazem, bez dialogů. Muž se zraní pádem z kola a pojme podezření, že to způsobila dvojice postávající opodál. Jde za kompetentním vyšetřovatelem, který se seznámí s případem a provede orákulum. Do dvorku s drůbeží pověsí svůj diplom (narážka na paralelu, že diplomy jsou něco jako magické amulety – lapače klientovy přízně<sup>17</sup>) a pokusem se slepicemi podezření potvrdí. Nakonec policie zatýká dvojici z úvodu filmu.

Někomu to může připomínat podobnou scénu v satirickém snímku *Monty Python a svatý grál*, ovšem principiálně se od ní liší. Rozvášněný dav středověkých anglických vesničanů přitáhne k soudci mladou ženu, tvrdí, že je to čarodějnice a dožaduje se jejího upálení. Soudce jejich podezření od počátku rozporuje – *Proč myslíte, že je to čarodějnice? – Vypadá tak! – Ten kostým a špičatý nos jste ji navlékli vy? – Ne, ne... ehm... Ano. Ano, navlékli. – Udělala vám snad něco? – Mně proměnila v čolka! ... ale už je mi líp.* Soudce následně přijde se scestnou metodou, která případnou čarodějnici odhalí: čarodějnice hoří stejně jako dřevo, dřevo plave na vodě stejně jako kachna, váží-li tedy žena stejně jako kachna, je čarodějnice. Načež obří váhy následně ukážou, že žena skutečně váží stejně jako kachna a nadšený dav ji jde upálit.

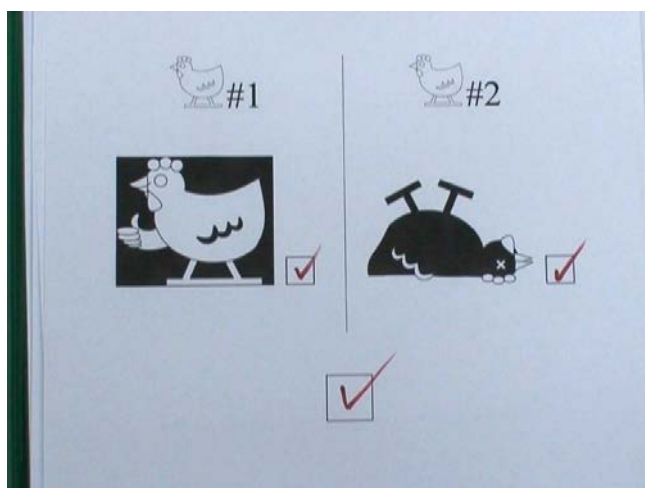
Pointa scény spočívá v porušení všech logických předpokladů, které se do té doby budovaly. Váhy se však *musí* ustálit ve vodorovné poloze – nikoli proto, že by dokazovací systém byl správný (což není), ale proto, že dav jinou možnost nepřipouští. Je to metafora fanatismu dotažená ad absurdum: realita se musí přizpůsobit ideologickému výkladu. Mysli fanatiků si deformují realitu tak přirozeně a samozřejmě, že se váhy tak ustálí samy od sebe a netřeba ani vymýšlet žádná přebytná vysvětlení typu podvodného seštelování a podobně.

Zatímco nemožná logika i závěrečné usvědčení ve *Svatém grálu* slouží k zesměšnění fanatismu a dotažením nesmyslu ad absurdum se jeho nesmyslnost

---

<sup>17</sup> Stanislav Komárek, *Příroda a kultura*. Praha: Academia, 2008,, s. 40

potvrzuje, totéž v *Zandech* má naopak vést k poukázání na smysl a podobnost, kterou tento vzdálený africký rituál sdílí s našim způsobem myšlení. *Svatý grál* ukazuje, v čem je racionalizovaná náboženská pověřivost úchylná. *Zandové* zas v čem je našemu přemýšlení mrazivě podobná. Ostatně to, že se celý děj *Zandů* odehrává v místních zeměpisných šířkách s místními herci, není jen důsledek omezeného rozpočtu, ale už samotné přesazení orákula do zdejšího kontextu smazává hranici mezi „jejich“ a „naším“ myšlením. Vyšetřovatel potenciálního zločinu sice používá orákulum afrického kmene, jeho princip je však podobný „naší“ vědecké metodě (experimentální x kontrolní skupina). Zároveň jsou naši experti v něčem jako novodobí šamani, k nimž se chodí pro rady a pomoc v případech nouze.<sup>18</sup>



Obr. 8. Formulář „šamana“ z filmu *Zandové*.

Komentář nebo dialogy jsou samozřejmě nutné k pochopení toho, co se na plátně odehrává. Postavy ve *Svatém grálu* mluví a my se jejich myšlenkovým pochodům smějeme. Rouch si u *Šílených mistrů* v podstatě vystačí s popisným komentářem, protože podobenství s Hauky je tak silné, že interpretaci o výměně rolí mezi kolonizovanými a kolonisty a vztažení celé podívané k sobě provedl každý, přinejmenším v době vzniku filmu. V případě *Zandů* jsem usoudil, že pokud celý proces doprovodím pouze popisem orákula, aniž by se sdělila i tato přesahová interpretace, k asociaci rituálu s moderní vědou nemusí u diváka dojít. Proto jsem dospěl k tomu, že je lepší buď neprozrazovat nic a odvyprávět tuto „logickou absurditu“ beze slov jako svého druhu poetické krimi, nebo doplnit obraz výkladem včetně té interpretace, že naši vědci a afričtí věštcí myslí

<sup>18</sup> Stanislav Komárek, *Příroda a kultura*, s. 129 a dál.

podobně. Udělal jsem tedy dvě verze, které je možné promítat dle potřeby. Němou, jako hraný film, kdy celou dobu vidíme, co se děje a je jen na nás, abychom byli detektivy a pokusili se proniknout do skryté logiky celého příběhu. Nemáme sice všechny potřebné indicie (šeptání formule slepici vidíme, ale neslyšíme a její obsah si můžeme domýšlet jen z věštceva protokolu; obr. 8), zároveň je však při sledování cítit, že celý proces je nenáhodný. A komentovanou verzi, kdy je tentýž obraz doplněný audio nahrávkou z přednášky doc. Daniela Frynty. (Má-li jít o naučný výklad, mám za to, že namísto načtených komentářů je lepší používat nahrávky z přednášek –projev bývá přirozenější, nenucenější, v hlase je cítit interakce s posluchači. Pakliže tedy není komentář zamýšlen už s nějakou subverzí, jako třeba v Buñuelově *Zemi bez chleba*).

#### *Argumenty (videofilm 4. ročníku)*

Středoškoláci v oblecích, řečníci plynou angličtinou jako diplomaté na světovém zasedání, se utkávali nad tématy jako „jaderná energie“ nebo „sebeupálení jako legitimní způsob protestu“. Ve finále, konaném v senátu ČR, pak dva nejlepší týmy argumentovaly, zda by se měla Ukrajina přidružit k EU „navzdory řevu ruského medvěda“. Porota posuzující kvalitu argumentace pak rozhodla o vítězném týmu, čímž byl osud Ukrajiny zachráněn. Mezitím se v Kyjevě přes telefon hádal náměstek ukrajinského ministra vnitra s ruským politikem Žirinovským, který se kdysi proslavil tím, že v jedné televizní debatě chrstl svému oponentovi do tváře pomerančový džus (záběr pod úvodním titulkem). Netušili, že zatímco se hádají jak malí kluci, kanadští gymnazisté za ně v Praze ukrajinskou krizi vyřešili (skrze udržení dobrých vztahů s Ruskem) a dostali pohár. Dobře to nakonec dopadá i na východě. Náměstek rád uvítá Žirinovského v Kyjevě, jen ho prosí, aby přijel bez pomerančového džusu. Budou se polévat pálenkou. Diplomacii je učiněno za dost.

Někdo to vnímá jako eskapismus, někdo jako pročištění hlavy, každopádně výlet do přírody a koupání v řece se jeví jako účinný pufr na starosti spojené s geopolitickým vyjednáváním, jemuž stejně nelze uniknout. Na vzdáleném druhém břehu přehrady mi vešel do záběru záhadný plavec, který se šel v plnočelné nahotě vykoupat. Byl příliš daleko, takže nebyla možnost než vzdáleného pozorování, během něhož předváděl podivný (nebo možná úplně normální?) koupací rituál, na dálku asi stejně neproniknutelný jako věštění se slepicemi u Zandů. Nejdřív stál velmi dlouho po pás ve

vodě a rukama prováděl podivné pohyby. Chvilí se rozmachoval cákaje vodu, chvíli jakoby dirigoval, chvíli jakoby něco odmávával, až se nakonec pustil do plavání. Když vyšel zpět na souš, následoval další zvláštní rituál, kdy se procházel podél břehu. Během chůze jakoby si nacvičoval nějaký peripatetický monolog a cestou zpátky běžel (obr. 9). Pokaždé když se zastavil, sepal ruce jak při modlení a rozhodil obě paže od sebe. To celé párkrát zopakoval a před každým dalším kolečkem si oblékl jeden kus šatstva, až se nakonec oděl celý a odešel.

Tento trojí materiál – děti v rolích diplomatů/politiků, politiky handrkující se jako děti (v audio) a záhadné rituály plavce jsem prostříhal dohromady a místy záramoval do televizní obrazovky nebo masky dalekohledu. Angličtina, ruština, šumění řeky. Snaha nachytat za každou cenu protivníka na švestkách (v angličtině se to navíc řekne catch someone with his pants down – načapat někoho se staženými gatěma). Odhalit ho, kompromitovat. Ale ani při plném obnažení, kdy si myslíme, že jsme všechno odkryli, nerozumíme všemu. Vše bedlivě a voyersky sledujeme skrz televizi nebo dalekohledem, ale buď sledujeme něco, co je příliš vzdálené, nebo příliš zprostředkované. Diplomatie klání je divadlem o vnášení řádu do chaosu. V zákulisním ukrajinsko-ruském telefonátu, respektive regionu, zas probíhá narušování řádu chaosem. Ale i to je divadlo. Další hra na politiku, která si dělá co chce a na kterou debatéri na Západě zřejmě nebudou mít vliv. Ti se momentálně snaží během sofistikovaného i zaníceného řečnění usměrnit „nerozumné“ vášně (jsme přeci kultivovaní lidé, vše vyřešíme racionálně a v klidu), přičemž je jen jejich prodlouženou rukou dělající legrační gesta a promlouvající řečí těla. Už jen to, že se účastní nějaké performance s pravidly pro zasvěcené, evokuje rituál. Očišťují geopolitiku od zlých duchů iracionální agrese a nevěcného plevelu, možná jako se plavec symbolicky očišťuje ve vodě a dopomáhá si různými magickými gesty.

Paradigma má člověka. Ten se chce dobrat řešení, ale jeho paradigma mu v tom překvapivě brání. Ukrajinský náměstek nevystoupí z role ukrajinského náměstka, stejně jako ruský nacionalista nevystoupí ze své a se západními debatéry, si pravděpodobně rozumět nebudou. Pravidla her jedněch jsou totiž nastavena jinak než pravidla her u druhých. V zákulisí všechno probíhá jinak a živelně. Poddaní se mezitím mění v záhadné plavce, o nichž nevíme, co dělají a radši je dáme sledovat. Zase nahlížíme do jiných světů, z nichž každý sleduje různé zájmy. Vzájemně vypadají spíš nekompatibilně. Tentokrát

však nejde o to, toto myšlení rozplést, ale naopak pocítit tu všudypřítomnou, ale přehlíženou neproniknutelnost navzdory obnažení, která každé obnažování doprovází. Debatéři chtějí obnažit nesrovnalosti a díry v logice protivníka. I náměstek s poslancem, o kterých se baví, se snaží vzájemně obnažit přistižením při lži. Je to však jak s cibulí. Rozkrýváte vrstvy, u čehož pláčete, protože pod každou vrstvou je zase další.



Obr. 9. *Argumenty*.

## POCÍTĚNÍ ABSURDITY

### *Kognitivní disonance*

Absurdita nemusí být nutně jen hádanka, symbol nebo ornament osvobozující (se) z nadvlády „smyslu“, ale může mít i ekvivalent v lidské psychologii. Jde o fenomén jménem kognitivní disonance, který by se dal nazvat pocítěním absurdity. Vzniká ze střetu dvou „neladících“ informací, na které jsou však vázané emoce spjaté s naším přímým prožíváním sebe sama.

Kognitivní disonance znamená doslova „poznávací nesouzvuk“ a etymologie slova absurdní znamená „nelibozvučný“.<sup>19</sup> Je to něco, co se přičí našemu egu, asi jako se ve středověku přičila zvětšená kvarta, nazývaná také „d'ábel v hudbě“, sluchu. Nicméně d'ábla v hudbě mnozí pozdější skladatelé přijali, protože si byli vědomi toho, že i zdánlivý nesouzvuk může hudebně skvěle zafungovat, jak dokládá řada klasických, rockových nebo jazzových skladeb. Stejně tak může být užitečná i kognitivní disonance, pokud ji přijmeme, protože nám může být nápomocna ve vyrovnání se s nepříjemnou realitou. Fenomén byl popsán americkým psychologem Leonem Festingerem na základě této události:

V 50. letech v Americe se objevila sekta, která uvěřila, že 21. prosince bude konec světa. Datum a čas byly údajně zjeveny vůdkyni sekty, paní Keechové, podle níž měl skupinu věřících zachránit o půlnoci létající talíř. Řada členů to vzala tak důsledně, že odešla ze zaměstnání nebo se zbavila majetku. Skupina s napětím očekávala kýžený okamžik, ale když už bylo skoro 5 hodin ráno, talíř pořád nikde a nálada značně zoufalá, paní Keechová dostala nové vidění. Nebylo jí však zjeveno, že uvěřila v nesmysl, nýbrž že svět byl ušetřen právě díky nezlomné víře skupinky věřících. Členové sekty propukli v nadšení a někteří se následně snažili získat nové konvertity.<sup>20</sup>

Sice nemůžeme vědět, jestli paní Keechová až do poslední chvíle bezmezně věřila svému vidění, nebo nahlédla vlastní pošetilost, v obou případech by však přijetí skutečnosti, že něco nebylo v souladu s jejím přesvědčením, bylo pro ni zraňující. Našla si tedy zdůvodnění, které nebylo v rozporu s jejím předchozím uvědoměním. Kognitivní disonance samozřejmě není omezená jen na špatná rozhodnutí, ale provází leccos – když

---

<sup>19</sup> <http://www.etymonline.com>

<sup>20</sup> Carol Tavisová, Elliot Aronson. Chyby se staly, ale ne mou vinou, Praha: Dokořán, 2012, s. 22

nám něco nabourává naše předsudky, když až post factum zjistíme, že jsme se dopustili něčeho, co jsme nechtěli, nebo když liška v Ezopově bajce přesvědčí sama sebe, že hrozny na které nedosáhne, stejně nechce, protože by jistě byly kyselé. Je to něco, co jsme každý někdy zažili.

Otázka je, jak to uchopit filmově. Jedna věc je totiž film o kognitivní disonanci (který v podstatě povede ke konstatování, že tento jev existuje), jiná je film, jehož postava kognitivní disonanci zažívá a divák si skrze identifikaci s ním může domýšlet sebe v podobné situaci, a jiná věc je film, který přímo způsobí kognitivní disonanci u diváka. Čekat, až u postavy nastane tento stav, nicméně může být značně zdouhavé, zejména v čistě observačních dokumentech. Řada tvůrců se tedy pokouší vyvolat v postavách kognitivní disonanci experimentálně.

### *Způsob zabíjení (J. Oppenheimer, 2012)*

Absurditu na úrovni formální i psychologické kombinuje film *The Act of Killing* (Způsob zabíjení) Joshuy Oppenheimera, který s vyvolanou disonancí přímo pracuje. Stylizovaný hraně-dokumentární a místy surrealistický snímek sleduje člena indonéské státní eskadry smrti, která v 60. letech zavraždila přes milion lidí (komunistů a „komunistů“). Sám protagonista Anwar Congo jich osobně zabil kolem tisícovky. Jelikož zůstal původní režim stále u moci, je považován stejně jako spoustu dalších pohlavárů, kteří se účastnili vraždění, za hrdiny. Vystupují v televizních pořadech, kde o zabíjení komunistů otevřeně mluví, protože „je třeba znát vlastní historii“. Člověk, který dodnes nemá výčitky ani noční můry z hrůz, které sám páchal, přivádí režisér před výzvu: natočí s ním a jeho dalšími kolegy z vraždícího komanda film, v němž se jejich zvěrstva budou rekonstruovat. Scény jsou napsané a stylizované podle Anwarových představ, v nichž se mísí jeho oblíbené hollywoodské žánrové filmy (gangsterky, westerny, muzikály...) s vlastní fantazií.

Poté, co Anwar absolvuje mnoho scén, kde sám znovuprožívá svá vraždění, aniž by mu to jakkoli kazilo dobrou náladu (dokonce volá své vnoučky, aby se podívali na natočený materiál), je ke konci filmu obsazen do role oběti, kterou mučí gangsteři v temné místnosti. Až v tento moment mu začíná být špatně a říká, že nemůže pokračovat. Představa o sebe samém, jako o někom, kdo dělal záslužnou činnost, náhle naráží na prožitek krutosti. V jeho mysli je však představa, že by sám byl zločinec,

nesmyslná. Přesto je na pochybách. To se ostatně vyjevuje v další stylizované scéně, kterou sám vymyslel. Stojí v panenské přírodě před obřím vodopádem, symbolizujícím očištění. Kolem něj jsou rozestavěny tanečnice v muzikálově zářivých oblečcích a zní dojemná popová píseň Born Free. Dva vězni, kteří představují Anwarovy oběti, si sundají z krku strangulační drát, jeden z nich dekoruje Anwara medailí a pronese slova „děkuji ti, že jsi mne zabil a poslal do nebe.“ (obr. 10)

Lidé si pro zmírnění své disonance obvykle nacházejí slovní zdůvodnění a omluvy. Zde se taková racionalizace vtělila do celé filmové scény. Ta mu vytváří iluzi smyslu. Oběť by měla být vlastně vrahovi vděčná, že ji zabil. Potvrzuje mu tedy, že se zachoval správně a tím ho očišťuje. Konal tak přece ve jménu vyššího dobra. Autoři filmu však berou Anwara ještě jednou na místo činu. Jeho dosavadní racionalizace však nezabírá. Podstata jeho činů do dostihuje a v místě, kde škrtil lidi drátem, se mu dělá fyzicky špatně. Rozum se stále snaží sloučit obraz o vlastním dobru s vědomím, že je masový vrah, ale při přílišném tlaku na rozum mu povoluje tělo. Jeho rozum se potýká s intenzivní absurditou: jak se může Anwar najednou považovat za zlého, když byl vždy dobrý? A naopak, jak se mohl vždy považovat za dobrého, když byl zjevně zlý? Mysl pociťuje dvě odporující si emoce a neví, jak z toho ven, až z toho začne intenzivně krkat, jakoby se mu chtělo zvracet.

Film začíná i končí surreálním výjevem, kdy z nitra obří ryby (bývalé restaurace s mořskými plody) vychází zástup muzikálových tanečnic a pohupuje se v rytmu nějaké melodie, kterou téměř neslyšíme (obr. 10). Lokaci pro natočení muzikálového čísla na jeho oblíbenou píseň opět vybral Anwar (byť se to z filmu nedozvíme).<sup>21</sup> Ačkoli to nemusel být záměr, obraz vlastně komentuje stav Anwarovy psýchy. Ten v poslední scéně řihá naprázdno. Chtěl by vyzvrátit zlo, které se v něm nakupilo, ale nejde to – je už od něj neoddelitelné. V 60. letech, kdy prováděl ty nejbrutálnější vraždy, potlačoval vzpomínky na ně konzumací popkultury, marihuany a mejdanů. Snaží se – jako ryba (smrdící od hlavy) – vyzvrátit aspoň tyto tanečnice, coby pozitivní vzpomínky. Ale výsledkem je pouze krásně nakaširovaný obraz jeho vnitřního rozpadu. Je ticho, žádná hudba nezní, krásný obraz úlevu nepřináší a ryba hnije.

Filmaři protkávají princip absurdity celým filmech na několika úrovních. Inscenují absurdní výjevy, které slouží jednak jako metafora či komentáře k Anwarově psýše, a

---

<sup>21</sup> <http://collider.com/joshua-oppenheimer-the-act-of-killing-interview/>

zároveň jejich prostřednictvím uskutečňují behaviorální experiment, který postupně dovádí Anwara k pocítění disonance (absurdity).



Obr. 10. *Způsob zabíjení.*

## BUDOVATELÉ ŘÍŠE (absolventský film)

Zabývat se členy protiislámského a protiimigračního hnutí, které se během své bezmála dvouleté existence stihlo několikrát rozpadnout a složit v nové uskupení, znamenalo vystavit se silně dogmatickým světům. Po atentátu v Charlie Hebdo a nástupu migrační krize, nabrala podobná uskupení vítr do plachet. Kvůli boji o místo na politickém výsluní bylo jejich každodenní součástí jet propagandu, která definovala jako své nepřátele islám, uprchlíky, neziskovky, levičáky, liberály, Angelu Merkelovou a EU. Mezi své přátele naopak považovala Marine Le Penovou, Viktora Orbána, Nigela Farage, Donalda Trumpa, eventuálně Vladimira Putina. Jelikož jsem už ve svém bakalářském filmu *Vládnout, pracovat...* dotknul tématu kolapsu civilizací, zajímalo mě, co jsou zač lidé, pro něž nebyly úvahy o konci Evropy jen poučným nebo zábavným teoretizováním, ale vzali je zcela vážně, přičemž v současném dění spatřovali zlomový historický okamžik, kdy se hraje o to, zda Evropa bude v budoucnu islámským kontinentem.

Dogmatická prostředí však mají tu nevýhodu, že v nich, ani s nimi, nejde příliš polemizovat. Vše je předem dané a má svou interpretaci. Snažil jsem se tedy nepřistoupit na onu hru propagand, která nemá žádné řešení ani vyústění, protože v ní nejde o to se něčeho dobrat (s výjimkou moci), nýbrž libovolnými způsoby utlouct protivníka. Zpozorněl jsem však, když jsem si všiml, jak se některé momenty z života sledovaných postav podobají momentům z divadelní hry Borise Viana *Budovatelé říše*.<sup>22</sup>

### *Hra*

Vianovi *Budovatelé* působí na první pohled jako absurdní drama. Příběh je poněkud nedějový a postavy pronášejí podivné věty typu „*Žádná abstraktní věc nemá paže, drahá milostivá paní. Například zemědělství,*“ takže se diváci po představení často ptají, o čem to bylo, zejména pokud se snaží číst hru jako klasický příběh a ne jako podobenství. Jde totiž o přesný obraz dynamiky ideologií nebo systémů obecně. Zápletka je následující: Rodina – otec, matka, dcera a služka – prchají před neznámým hlukem do vyšších pater domu, kde bydlí. Každý další byt je menší a horší než ten předchozí. Rodiče však dělají, že vše je vlastně v pořádku. Pokaždé je v rohu přítomen Schmürz, jakási zafačovaná zubožená záhadná postava, která slouží rodičům jako fackovací panák. Vždy

---

<sup>22</sup> Boris Vian, *Budovatelé říše*. Brno: Jota, 2007.

ho jdou v nějakých intervalech bezdůvodně zmlátit, jinak se ale tváří, jakoby tam vůbec nebyl. Schmürz vždy zareaguje nadějně, když se záhadný hluk ozve. Jediná soudná je dcera, která je vůči rodičům v opozici, ale nikdo ji nebere vážně. Postav však postupně ubývá, až se v posledním dějství ocitá samotný otec (hlavní ideolog) společně se Schmürzem v malé místnosti, odkud už výš nejde utéct. Otec vede dlouhý monolog, ve kterém se snaží sám před sebou marně obhájit své dosavadní počínání, ale hluk ho nakonec dohání a likviduje. Jako matné obrysy ve tmě mohou dovnitř vstoupit Schmürzové.

Zatímco ostatní díla kritizující absurditu ideologií většinou vypadají tak, že mají hlavního hrdinu trpícího kvůli nesmyslnosti a absurditě pravidel daného systému (viz Kafkův *Proces*, Orwellovo *1984* nebo již zmíněný film Juráčkův a Němcův), ve Vianovi je tato perspektiva obrácená. Schmürz, který by jinak mohl být takovou obětí nebo mučedníkem v hlavní roli, je v podstatě jen jakýmsi symbolem, který aktivně téměř nevystupuje. Naopak hlavní postavy tu nestojí proti ideologii, protože samy jsou ideologií. Samy představují onu absurditu a nesmyslná pravidla, takže se každá z nich se potýká hlavně sama se sebou. Hra neodkazuje na žádnou konkrétní ideologii, ale popisuje obecně dynamiku systémů (ideologií, teorií, stran nebo klidně i civilizací). Otec a matka se snaží udržet status quo. Odmítají však na svém chování cokoli měnit. Demagogicky trvají na tom, že vše zvládají, což je provázeno i jakousi podivnou ztrátou paměti, kdy si nevzpomínají, jak žili dříve (měli rádio, hodiny, šest pokojů...)

Rodiče zkrátka vlastní nedostatky nenahlíží a svůj neúspěch v podstatě svádějí na Schmürze, který jim slouží jako hromosvod, na němž je možno beztestně vyventilovat svou agresi. Je vlastně poměrně přesnou paralelou toho, co popisuje Giorgio Agamben v *Homo sacer* vztahem mezi mocí a holým životem a v podstatě i paradigmatickým koncentračním táborem.<sup>23</sup> Postava Schmürze je de facto ztělesněním holého života ve smyslu osoby vyloučené ze systému, jíž lze beztestně zabít (ale ne obětovat). Když otec v jedné scéně bije Schmürze a dcera se pak ptá, proč to dělá, její rodiče najednou říkají, že nechápou, o kom je řeč. Rodiče popíráním Schmürzovy existence ho dehumanizují a jakoby vylučují ze svého světa, avšak zároveň zahrnují tím, že jej bijí (respektive že ho vůbec mohou bít, je důkazem tohoto zahrnutí). Je výjimkou zahrnutou skrze vyloučení, stejně jako tomu bývá třeba u obětí kolektivní viny.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 17.

<sup>24</sup> Giorgio Agamben, *The signature of all things: On method*. New York: Zone books, 2009, s. 24

Takto však rodina nemůže fungovat donekonečna. Neznámým hlukem, který ji pronásleduje, jsou v podstatě všechny ignorované problémy hlásící se opět o pozornost. Místo jejich řešení před nimi prchají, ale dostávají se jen do horších stísněnějších míst. To je nakonec dostihuje. Otcova ideologie je už tak rigidní, že neobstává. Naopak, čím víc selhává, tím víc se snaží svou pozici upevňovat a zesložitovat, až se nakonec jako každý systém zhroutí pod vlastní vahou.

Vianova hra je výjimečná tím, že neparoduje nějakou konkrétní ideologii, ale vystihuje obecný model aplikovatelný na každý systém, který je do sebe příliš zahleděný. Přičemž může jít o totalitní ideologii stejně jako o liberální demokracii (ale třeba i o vědeckou teorii, která se snaží udržet navzdory faktům, které jdou proti ní, a tak se stále komplikuje až do naprosté nepoužitelnosti, kdy je konečně zahozena a nahrazena nějakou jinou). V pozici Schmürze se může ocitnout kdokoli v závislosti na kontextu. U fašistů jím budou cizinci a menšiny, u multikulturalistů to mohou být pravicoví konzervativci, u náboženských fanatiků to budou nevěřící atd. Přičemž hlukem, před kterým rodina prchá, jsou pak negativní důsledky její vlastní činnosti, které se nakonec mohou obrátit proti nim (pogromy, etnické čistky, vznik ghett, terorismus atd.)

### *Postavy*

Postavy v mém filmu samozřejmě nemohou odpovídat Vianovým postavám zcela přesně, ale duch hry byl pro mě v lecčems přítomný i v tom, co jsem reálně pozoroval. Na roli otce jsou tu hned dva kandidáti. Prvním je pravicový sociolog Petr, skutečný otec od rodiny a svého času předseda antiislámské protiuprchlické strany, který měl podobně jako otec ve Vianovi dceru v opozici.

*ZENOBIE: Ty přece všechno víš, všemu rozumíš!*

*OTEC: Téměř všemu! Jenže tohle je něco výjimečného, něco mimořádného. Já rozumím věcem, které jsou v mezích naší zkušenosti, které mají reálnou existenci.*

*ZENOBIE: Tak ten hluk ve skutečnosti neexistuje?*

*OTEC: V podstatě neexistuje.*

Petr má dva tituly (PhDr a PhD) a na své učenosti staví. Dokáže si vykonstruovat takový myšlenkový systém, aby do něj logicky zapadlo to, co vnímá jako žádoucí, třeba

tvrzení, že hluk ve skutečnosti neexistuje. Vedlejší účinky jeho pravicové ideologie, kdy obhajuje, že je čas na agresi, a která by se mohla přelít do nového nástupu fašismu, podle něj také nepředstavují riziko, a pokud ano, budou jen zlou nutností. Jak říká otec ve Vianově hře, *„Já hrozně rád dělám něco soustavně a vědecky.“* Podobně se nám při pohledu do Petrova šatníku naskýtá obraz soustavně a vědecky roztríděného šatstva, kdy je každá hromádka nadepsána popisnou cedulkou.

Druhým otcem je otec řekněme duchovní, kameraman, propagandista a šedá eminence Tomáš, jehož postava prošla všemi hnutími, které rozbil a zase postavil, jakoby kopíroval trajektorii „divadelního“ otce, stoupajícího do stále menších bytů. Tomáš sice nakonec neskončil sám, ale každé další hnutí mělo méně členů než to předchozí, až mu nakonec zbylo pár věrných a momentálně obstarává valnou většinu internetové propagandy hlavně on. Otec ve Vianovi má v posledním dějství repliku *„Bylo nás několik, ale já jsem tvořil naprostou většinu,“* což přesně vystihovalo Tomášovu dominantní pozici (ať reálnou nebo sněnou) v rámci jednotlivých hnutí, a navíc to jaksi sedí i k jeho fyzické objemnosti.

Monology otce ve hře pak oplývají pasážemi, které zapadají do oficiální rétoriky našich reálných „otců“, ať už by zaznívala mezi přáteli v hospodě nebo na tribuně během demonstrace.

*„Já nepatřím k těm tyranům, s jakými se často setkáváme v životě nebo v knihách, tyranům kteří jsou překážkou světové kultury, civilizace a opravdového pokroku. Ostatně, kdyby bylo po mém, tak už dávno ustoupily pochybné hodnoty hodnotám skutečným, solidním, jako jsou mravnost, pokrokové ideje, rozvoj fyzikálních věd, pouliční osvětlení, likvidace zatuchlých zbytků demagogických frází, které jsou den ode dne úpadkovější, a to vše dle zářného vzoru velkých budovatelů naší minulosti, kteří zakládali svou práci na smyslu pro povinnost a s ohledem na blaho obecně.“*

Jinými slovy, nechci být diktátorem, naopak jsem pro vše dobré, ale kdybych měl moc, zruším všechny úpadkové věci, s nimiž nesouhlasím (v daném případě např. podporu LGBT, multikulturalismu a neziskovek). Za časů našich předků, kteří vybudovali tuto zem, byl svět v pořádku a my se k tomu chceme vrátit.

Ke scéně, kdy se Petr navlečený v maskáčové uniformě jde učit střílet z pušky, se zase váže následující monolog:

*„O tom proč se srdce celého národa dovede rozbušit obdivem k uniformě a touhou obléknout se do ní, existuje celá řada domněnek. A přece je to tak jasné. Vojáci jsou tady, protože jsou války. A války jsou, protože je tu nepřítel. Nepřítel oblečený do uniformy, je nepřítel dvojnásob. Protože uniforma má tu báječnou vlastnost, že lidé kteří ji nosí, nenávidí ty, kteří nosí jinou. A jak je možné lépe zničit nepřítele, který je oblečen do uniformy, než tím, že si jí druzí také obléknou?“*

Podle Petra se nyní nacházíme ve válce civilizací a tato válka je tu prostě proto, že je tu nepřítel, tj. islám. Příčinou války s ní je už jeho samotná existence („Válku začal před 1400 lety Mohamed,“ řekl mi jednou.) Mezitím se baví na střelnici se svým známým o tom, jak zanikaly různé národy tím, že přišli muži z jiného kmene, muže pobili a přivlastnili si jejich ženy, a že nyní jsme ve stejné situaci. Válka je nadohled. Když se ho ptám, jak se cítí v uniformě, odpovídá, že tvrd'ácky a že se mu možná „poštěstí“ padnout v bitvě za ubránění své země před nepřítelem.

I ostatní postavy měly své drobné paralely. S Petrovou dcerou jsem si povídal o tom, jak sama reflektuje situaci v rodině. Podobně jako dcera ve hře vzpomínala na doby, kdy byl rodinný život ještě normální, tedy nepoznamenaný ideologií. Otec bral děti na výstav do divadel, pouštěl jim Chucka Berryho, pěstoval jejich vkus a byly věci, které nebyly ideologické, zatímco dnes už je ideologické všechno:

*„Ted'ka jsem byla zkoušená ze znalosti politickýho islámu. Musela jsem to dát na 80%, jinak bych nedostala notebook (protože můj starej se rozbil a neměla jsem peníze na nověj). Šlo to dobře, nevěděla jsem akorát nic o chalífovi Umarovi.“*

Připomíná to scénu ve Vianovi, kde je dceři upřen pomeranč, protože „nepodala důkaz“. Není řečeno důkaz čeho, ale z podtextu vyplývá, že asi půjde o důkaz ideologické kompatibility. Repliky matky:

*...tvůj otec je hotový člověk, on není už pouhý příslib do budoucna, je to bytost dotvořená, ukončená, která podala důkaz o... ehm... která podala důkaz. Zatímco ty jsi mladé děvče, ještě téměř dítě, které je... řekněme... sázkou do loterie, jistě, na tebe je možno*

*vsadit, to ano, ale je tu přece jen určité riziko. Já jsem si ovšem jistá, že se znamenitě vydaříš, ...*

Ve hře figuruje ještě epizodická postava souseda – ideologického spřízněnce s otcem, která se staví na návštěvu, během níž se odehrává jakýsi světonázorový spor mezi dospělými a dcerou. Velmi podobná situace nastala, když jsme rekonstruovali scénu setkání Petra s Texasanem, který kdysi šel náhodou kolem jeho domu a vyvěšená jižanská vlajka je svedla do hovoru. I konverzace u rodinného oběda s naším texaským hercem se nesla v podobném duchu jako ve hře.

### *Film*

Roubovat film na hru by bylo příliš násilné, protože i přes všechny podobnosti se realita chová podle vlastních pravidel, které je třeba zohlednit. Model pádu systémů, který hra pojednává, například nejde převzít doslova, poněvadž během natáčení nenastala žádná závěrečná katarze, kdy se dlouhodobě ignorované problémy obrací proti člověku a dostihují ho. Na druhou stranu, jistá paralela tu existuje. Došlo k rozpadu jednotlivých politických sdružení, ale ne proto, že by jim jejich ideologie vracela úder, ale kvůli vnitřním neshodám a nepoctivosti. Vzniká tu absurdní moment - jak chce zavádět pořádek někdo, kdo ho není schopný nastolit ani ve svém bezprostředním okolí? Řeči těchto aktérů o potřebě jednoty, vědomí celku, nadosobního úkolu atd. tak nabírají podobu prázdných proklamací. „Já jsem většina“ – každý se jí cítí být. Místo toho je však možné toto zakončení příběhu navodit nějakým jiným náznakem. Příkladem z historie, ze světa, anebo mnohem absurdněji a symboličtěji. Například záběrem na hlaveň děla, v němž hnízí sýkorky (obr. 11). Není to přesně totéž, co ve hře, ale komentář je to v podobném duchu. Nástroj válčení je najednou vyřazen z funkce, zvítězil nad ním život. Navíc se zde ironizuje i machistický rozměr mocenských záležitostí skrze falický tvar děla, v němž bydlí další pták.



Obr. 11. Záběr z materiálu k filmu *Budovatelé říše*.

Rozhodl jsem se tedy přistupovat k Vianovu textu spíš jako k referenčnímu bodu nebo taháku a odkazovat se k jeho duchu. Hlavní, co jsem si ze hry vyvodil, byl způsob, jakým pracuje se sdělením. Postavy ve Vianovi fungují symbolicky, abstraktně. Během hry se neřeší nějaké konkrétní kauzy, jako kdo kdy co komu provedl, kdo je Schmürz, jak se tam vzal, co je to za dům, kde postavy bydlí atd., protože by odvedly pozornost od obecného modelu. Žádná dramatická zápleтка se neřeší a namísto ní postavy fantazírují nebo plácají vyprázdněné věty, které však podtrhují bezduchost jejich počínání. Hra se jeví absurdně díky absenci „realismu“ (nebo spíše doslovnosti, popisnosti), ale obecný model systému, který tak líčí, je realistický. Tudíž jsem se rozhodl posunout film také do trochu absurdnější roviny a zaměřit se na autentické absurdity, které souvisejí s ideologií a mentálním nastavením postav, a skrze něž by se vyjevila i podstata systému, který reprezentují. Jelikož divadlo funguje jinak než film, symbolický rozměr postav by při divadelním typu ztvárnění hrozil sklouznutím k čisté karikatuře. U reálné postavy však nejde o to vytvořit karikaturu z absurdit, ale docílit plastičtějšího obrazu díky absurditě.

Když Tomáš natáčí s Petrem propagandistické video v Německu na břehu Dunaje (Petr vystupuje jako vzdělaná autorita a drží v ruce mikrofon s improvizovaně navléknutým logem přeškrtnuté mešity), Tomáš ho instruuje, aby zapojil do své promluvy i Dunaj, který teče z Německa do slovanských zemí. Petr následně vymyslí tento oslí můstek: „*Tak jako tady řeka Dunaj spojuje Slovaný a Němce, měli by se Slované i Němci spojit proti té pohromě, která se na ně řítí.*“ „*Supr. To bude dobrý, to má takovou poetiku,*“ odpovídá Tomáš. Absurdní výjev, v němž se takto uměle ideologizuje Dunaj do sbratřujícího živlu, sám o sobě naznačuje jak ideologie ovládá své nositele, minimálně

v případě Petra. To ostatně ilustruje i výše zmíněný případ, kdy dcera musela splnit test ze znalosti politického islámu, aby dostala notebook. Ideologie se lepí na řeky i na komunikaci s dětmi. (poznámka J. Gogoly: Ano, protože jde v tomto duchu taky o to, co ještě Dunaj spojuje, když teče do Černého moře jako například i Turecko.)

U Tomáše zas prozrazuje leccos jiný lehce absurdní záběr, který vznikl víceméně spontánně. Tomáš stojí v siluetě u okna a zničehonic zacituje větu „*Kdo se těší v pavučině větší boží přízni? Pavouk nebo moucha?*“ a zabije mouchu, která v okně létá. V tomto momentě se tu vyjevuje jak jeho oblíbená sebestylizace do filmových postav (citace repliky z akčního thrilleru *Blade II*), tak jeho touha po moci, když mouchu jedním úderem zaplácně.

Z podobných absurdit se skládají obrazy postavy, z nichž jedna chce prožívat svět podobně dramaticky jako filmová postava (plukovník Kurtz, jehož hraje Marlon Brando v Coppolově *Apokalypse*, je Tomášova nejoblíbenější), zatímco druhá chce zachránit civilizaci a svědomitě na sobě pracuje (hrozně rád pracuje systematicky a vědecky, ideologizuje věci a učí se střilet). Jediné bití Schmürze a utíkání před hlukem v zásadě není třeba ukazovat takto metaforicky, jelikož probíhá zcela nemetaforicky. Každá nárážka na své nepřátele nebo každé odmítnutí svého pochybení vyjadřuje totéž. Podobně i plukovník Kurtz se vlastně na konci stává holým životem zoe, když je rozsekán mačetou. Duch jeho bytí se obrátí proti němu stejně jako Schmürz/hluk dostihuje otce.

Pokud jde o autorské vnesení vlastních absurdit, je třeba říct, že to co vygeneruje realita se většinou ukáže jako mnohem přesvědčivější. Přesto jsem se také párkrát pokusil vygenerovat absurdní výjev. Texaskému herci jsem zadal, aby Petrovi odrecitoval texaským přízvukem úryvek ze Shakespeara. Texasan tedy vybral kus z Jindřicha V., v němž Jindřich burcuje své vojsko do útoku na nepřítel. V celém kontextu jeho vystupování ve stylu rančerského ‚rednecka‘ je to náhle překvapivý výjev, o jehož použití do filmu zatím není rozhodnuto. Nicméně mě tato scéna baví. Texasan jakoby byl najednou převtělením Tomáše, který také s oblibou cituje památné věty z filmů a klasické literatury. Petr tak jakoby stále zůstává pod kontrolou Tomáše, aniž by tento byl fyzicky přítomen.

Druhým vnesením absurdity byla postava žabáka, jejíž včlenění do filmu je zatím také otázné. V jedné fázi natáčení bylo třeba, aby Tomáš vyprávěl o historii sporů hnutí, v nichž se angažoval. Jelikož jsme ale od počátku natáčení točili s nepřiznaným štábem,

bylo třeba vymyslet, komu by to vyprávěl. Tomáš sám přišel s nápadem, že to bude říkat žabákovi (narážka na žabáka Pepé, internetový mem, symbol amerických radikálnějších pravičáků). Natočili jsme tedy pár záběrů v jeho bytě, kde se spolu s ním vyskytuje i postava v kostýmu žabáka. Původní koncept byl, že žabák Tomáše ovládá a on se s ním radí. Zároveň je ale možná i interpretace žabáka jakožto Schmürze, pokud vyložíme Schmürze jako vnitřní stín postavy, tedy něco, co jí způsobuje vnitřní problém. To „něco“ může být obraz nepřítele nebo ideologie, která svého nositele pohlcuje, ovládá a ničí.

Dohromady se tak z malých absurdních výjevů skládá obraz systému, v němž propagátoři ideologie své ideologii podléhají (touha padnout v bitvě, ztížení komunikace mezi blízkými...), přestože mají za to, že oni jsou ti, kdo ji ovládá. Ať už však sledují touhu po moci nebo po spasení světa, spojuje je něco, co ve Vianově hře už není, a sice touha se účastnit velkého příběhu (jako filmová postava/vládce zákulisní politiky/zachránce civilizace), který by dával nějaký vyšší smysl, jelikož je lidská existence možná absurdní. (Zdá se, že sem trochu zavanul existencialismus, přestože jsem v úvodu vypichoval větu „Carroll ano, Camus nikoli“. Možná je celý můj film jen konfrontací Alenky s Meursaultem, kdy se já tak trochu ocitám v říši pravicových divů, zatímco oni by šli zastřelit Araba. OK, už toho bylo řečeno dost, přejdeme k závěru).

## ZÁVĚR

Pokaždé, když mám psát závěr, přijde mi to vždy aspoň na chvíli absurdní. Opakovaně se totiž více či méně zarážím nad skutečností, že v závěru mám psát něco jiného než v úvodu, když přece oboje pojednává o tomtéž: v úvodu shrnuji o čem práce bude, a v závěru shrnuji, o čem práce byla. V konečném důsledku oboje pojednává, o čem práce je. Stačilo by tedy teoreticky napsat jen jedno – buď úvod, nebo závěr. Nakonec připustím, že teoretický text má mít nějaké vyústění a závěr nakonec napíšu.

Celou dobu jsem rozebíral případy, kdy má absurdita svou logiku, smysl, opodstatnění, takže to není jen nějaká nenormální věc s negativním nádechem, ale součást principu hlubšího chápání souvislostí, které začíná právě jejich nechápáním, kdy si řekneme, že je to absurdní! Zároveň jsem se tedy pokoušel vnášet nějaký řád do onoho chaosu produkovaného absurditami, které jsem zmiňoval. Přijde mi však škoda tento řád zase nějakým způsobem nenarušit a nevnést do něj absurditu, když už se o ní bavíme. Absurdita je v něčem velmi osvobozující. Osvobozuje (se) od nadvlády smyslu, což bývá nezřídka zábavné a úlevné. (Ale může být i nebezpečné v tom, že na ničem nezáleží, že se z antifráze stane fráze.)

Abych se vrátil k rozhovoru, co jsme vedli s Petrem Markem:

*P.M.: Ale ty nehoráznosti: já mám rád, když něco v nějakém systému skřípe a když je tam mezera v logice. Myslím, že v takových mezerách vzniká poezie. Čili občas užívám nesmysl jen z čiré libosti. (...) A to je poměrně opomíjená kategorie, která je podle mě v umění a v životě stejně relevantní jako nějaký funkční systém, který můžeme argumentovat. Čistá krása a čistá radost se argumentovat nedá. Což je mimochodem hlavní problém uměleckého školství: abychom mohli něco učit a hodnotit, musíme přistoupit na nesmysl, že vše je argumentovatelné, a že na funkčnost prvků díla existují důkazy. Na něco existují, ale na něco ne. Poezii nevyargumentuješ.*

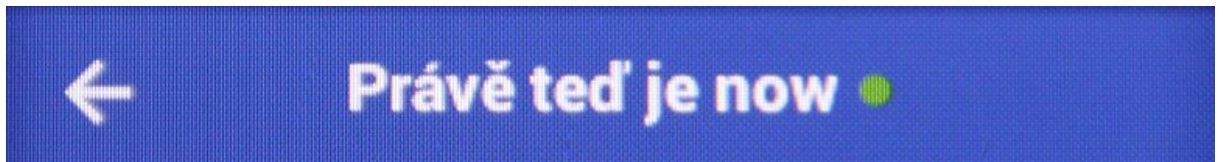
*J.G.: (poznámka) Ale teprve, když argumentujeme, tak můžeme dojít tam, kde se to už nedá.*

*(...)*

*A.A.: Díky! Tak já z toho chatu něco ocituju. Možná celej .)*

*P.M.: To je dost abstrakce a ideologie!*

To je. Před zjevenými pravdami je třeba se mít na pozoru. Proto na závěr musím uvést něco, co nevyargumentuji. Dívám se na telefon, který mi však hlásí zjevenou pravdu:



## CITOVANÉ FILMY

Argumenty (Andran Abramjan, 2014)  
Associations (John Smith, 1975)  
Budovatelé říše (Andran Abramjan, 2017)  
Candid Camera (1960-1976)  
Česká RAPublika (Pavel Abrahám, 2008)  
Český sen (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004)  
Den E (Erika Hníková, Vít Janeček, 2004)  
Epochální výlet pana Třísky do Ruska (Filip Remunda, 2010)  
Lov hrocha (Jean Rouch, 1951)  
Mléčné dráha (Luis Buñuel, 1969)  
Monty Python a svatý grál (Terry Gilliam, Terry Jones, 1975)  
Monty Pythonův létající cirus (John Cleese, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin, 1969-1974)  
Moravská Hellas (Karel Vachek, 1963)  
O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966)  
Postava k podpírání (Pavel Juráček, Jan Schmidt, 1963)  
Prosil jsem ho o hodnověrný výklad toho všeho (Andran Abramjan, 2012)  
Přes hranice (Biljana Čakić-Veselić Jan Gogola, ml. Peter Kerekes Róbert Lakatos Paweł Łoziński, 2004)  
Roger a já (Michael Moore, 1989)  
Svědék (Peter Bacsó, 1969)  
Šílení mistři (Jean Rouch, 1955)  
Yesmeni opravují svět (Andy Bichlbaum, Mike Bonnano, Kurt Engfehr, 2009)  
Zandové (Andran Abramjan, 2008)  
Země bez chleba (Luis Buñuel, 1932)  
Způsob zabíjení (Joshua Oppenheimer, 2012)

## LITERATURA A ZDROJE

### *Bibliografie*

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*. Praha: OIKOYMENH, 2011
- AGAMBEN, Giorgio, *The signature of all things: On method*. New York: Zone books, 2009
- BUÑUEL, Luis, *Do posledního dechu*. Praha: Mladá fronta, 1987
- DELEUZE, Gilles, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum, 2013
- KOMÁREK, Stanislav, *Příroda a kultura*. Praha: Academia, 2008
- LEVY-BRUHL, Lucien, *Myšlení člověka primitivního*. Praha: Argo, 1999
- PETRÁŇ, Tomáš, *Ecce homo, esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011
- ROUCH, Jean, *The Camera and Man*. In: HOCKINGS, Paul (ed), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995
- ROUCH, Jean, *Our totemic ancestors and crazed masters*. In: HOCKINGS, Paul (ed), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995
- ROUCH, Jean, *Pravdivé a lživé*. In: SLOVÁKOVÁ, Andrea, *Do: revue pro dokumentární film*, Jihlava: JSAF, 2004
- ŠVOMA, Martin, *Karel Vachek etc*. Praha: NAMU, 2008
- TAVRISOVÁ, Carol, ARONSON, Elliot. *Chyby se staly, ale ne mou vinou*, Praha: Dokořán, 2012
- TESAŘ, Antonín, Nesvatbov, Malý princ českého dokumentu. In: ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed.), *Generace Jihlava*, Brno: Větrné mlýny, 2014
- VIAN, Boris, *Budovatelé říše*. Brno: Jota, 2007

### *Internet*

[collider.com/joshua-oppenheimer-the-act-of-killing-interview/](http://collider.com/joshua-oppenheimer-the-act-of-killing-interview/)  
[dafilms.com/film/8105-dafilms-presents-home-masterclass-filip-remunda](http://dafilms.com/film/8105-dafilms-presents-home-masterclass-filip-remunda)  
[en.wikipedia.org/wiki/Theories\\_of\\_humor](http://en.wikipedia.org/wiki/Theories_of_humor)  
[etymonline.com](http://etymonline.com)