

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2019

Veronika Hlinková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Bakalářský program

Katedra střihové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Tendence vyprázdněné narace v díle Carlose Reygadase
v kontextu postupů současné kinematografie**

Veronika Hlinková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jan Daňhel

Datum obhajoby: 12.6.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

Bachelor program

Editing department

BACHELOR THESIS

**Tendencies of emptied narration in the work of Carlos Reygadas
in the context of contemporary cinema practices**

Veronika Hlinková

Supervisor: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.

Opponent: Mgr. Jan Daňhel

The date of advocacy: 12.6.2019

Academic degree being assigned: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

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

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Po více jak stoletém úsilí vytvořit platnou a funkční filmovou řeč jsme došli do míst, odkud je přes ni těžké zahlédnout samotný film. Bakalářská práce zasazuje stručně do obecnějšího kontextu dramaturgické i formální postupy filmového vyjadřování a na příkladech je zpochybňuje. Zkoumá cesty, jak pracovat s filmovým médiem svobodněji. Text poukazuje na některé filmy tzv. *vyprázdňené narace*, soustředí se přitom především na dílo mexického tvůrce **Carlose Reygadase**. Práce upozorňuje na rozdíly mezi klasickým narativním filmem a vyprázdňenou narací, zároveň k ní ale nepřistupuje jako k analýze odchylky, jako spíše ke svéráznému tvůrčímu myšlení – vychází ze zkušenosti, kdy je tato tendence často řazena mezi nepřístupné a “pouze estetické” artové filmy. Text v jednotlivých kapitolách zkoumá postupy vyprázdňené narace ve znázorňování světa kolem nás, práci se společenskými dogmaty, symbolikou, linearitou a antropocentrizmem, přičemž hledá souvislosti s ranými představami o kvalitách filmového média. V závěru text zhodnocuje, jaký dopad měl na kinematografii a diváka její dosavadní vývoj. Dodržování zavedených výrazových prostředků filmové řeči považujeme za zvládnutí řemesla. Jak ale přetváří nás a naši budoucnost? Lze říci, že filmy vyprázdňené narace nabízí způsoby, jak film vymezit ze zábavního tržního průmyslu a uvidíme, že může bourat barikády mezi člověkem a okolním světem.

Klíčová slova

vyprázdňená narace, neznámé, reálno, normativita, kapitalismus, budoucnost, Carlos Reygadas, citlivost

Abstract

After more than 100 years of effort to create a valid and functional film language, we have come to places where it is difficult to see the film itself. The bachelor thesis briefly puts into the more general context the dramaturgical and formal procedures of cinema and questions them on examples. It explores possible ways to work with film media in freer way. The text points to some films of so-called *emptied narration*, focusing mainly on the work of the Mexican director **Carlos Reygadas**. The thesis draws attention to the differences between the classic narrative cinema and the emptied narration, but it does not treat it as an analysis of some deviation, but rather as a distinctive creative thinking – it is based on the experience when this tendency is often classified as inaccessible and as "only aesthetic" art films. In the individual chapters, text examines the procedures of emptied narration in depicting the world around us, working with social dogmas, symbolism, linearity and anthropocentrism, while looking for links with early ideas about the real quality of film media. In conclusion, the text evaluates the impact that the current development has had on cinematography and its viewer. We tend to consider the observance of established means of expression of film language to be the craft mastering. But how does it transform us and our future? It can be said that the films of the emptied narration offer ways to extract cinema from the entertainment trade and see that it can demolish barricades between people and the outside world.

Key words

emptied narration, unknown, realness, normativity, capitalism, future, Carlos Reygadas, sensitivity

OBSAH

ÚVOD	8
1. KONTEXT	11
1.1. <i>Film jako fosilie</i>	11
1.2. <i>Konec budoucnosti</i>	13
1.3. <i>Zrádný individualismus</i>	15
2. STINNÉ STRANY NARATIVNÍ KINEMATOGRAFIE	17
2.1 <i>Pasivní divák</i>	17
2.2. <i>Pravá povaha věcí</i>	20
2.3. <i>Libidózní normalizace a odvrácená tvář katarze</i>	22
2.4. <i>Zapomenutá intuice</i>	24
3. PŘÍTOMNOST CARLOSE REYGADASE	26
3.1. <i>Filmovost, "irrational cut" a přínos chyb</i>	26
3.2. <i>Reálno, trhliny a neznámé</i>	30
3.3. <i>Poznání skrze každodennost</i>	34
3.4. <i>Tělesnost</i>	37
4. NELIDSKÝ FILM	38
4.1. <i>Písečné a kamenné v lidské duši</i>	38
4.2. <i>Tupý smysl a "prázdné" záběry</i>	41
4.3. <i>Osamělost člověka</i>	44
5. NIHILISMUS (FILMOVÉ) BUDOUCNOSTI	46
ZÁVĚR	48
SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ:	51
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:	54
PŘÍLOHY	55

ÚVOD

Nacházíme se v době, kdy každým rokem slavíme nějaké významné stoleté výročí z počátků filmové historie. Letos je to příhodně text Louise Delluca *Fotogenie*¹ z roku 1919. Delluc v něm hledá filmovost v její demokratické schopnosti přimět člověka pocítit věci *neznámé*, anebo věci známé jinak, než jsme zvyklí. V současnosti se však zdá, že se podobné možnosti v kinematografii rozplynuly spolu s jakoukoliv představou neznámého a nového ve slepém opakování téhož.

K přemýšlení nad následujícími tématy mne přivedly filmy, které v českém kontextu už běžně nazýváme *vyprázdňenou narací*, přičemž vztahovat se budu zejména, ale ne výhradně, k názorům a dílům mexického režiséra **Carlose Reygadase**. V čem jsou jeho výrazové prostředky jiné a mohou svým výrazným estetickým působením významněji obohatit diváka? Pro takové otázky si napřed musíme ukázat, pod jakým vlivem bylo divácké a tedy lidské vnímání formováno dosud.

Nutno v úvodu říci, že předpokládám od čtenáře tohoto textu alespoň bazální znalost a zájem o filmy vyprázdňené narace, nekladu si zde totiž za cíl definovat, které tvůrce sem řadíme, a nechci ani příliš detailně analyzovat jejich výrazové postupy – tuto práci už navíc odvedl Michal Böhm ve své bakalářské práci *Fenomén vyprázdňené narace*² (jež lze brát jako extenzi textu o vyprázdňené naraci Zdeňka Holého³). Nutno říci, že vnímám jako zákonitou nevýhodu těchto zkoumání, že spolu s objasněním toho a onoho přichází i jistá normativnost a návodnost, či nechtěné banalizování neverbalizovatelného právě pokusem o jeho překlad do slov.

Důležité je také zmínit, že nechci k těmto filmům přistupovat jako k “těm druhým”, v důsledku toho totiž vznikají mylné dojmy, že klasická narativní struktura je ta “správná”, ze které bychom měli vycházet a staví vše *jiné* do role pouhých *odchylek*. Vyprázdňená narace je tak posouvána do periferií filmu (avantgarda, experimentální film, cinefilní film apod.). Je to ale nutné? Delluc chápal film především jako *populární umění*, jako novou možnost komunikace mezi lidmi. Mohla by být vyprázdňená narace přístupná a přínosná všem? Možná právě svou schopností naprosto volné interpretace a komunikací především skrze vjemy a observaci?

„Divák, domýšlející si akci sám je přiváděn k těsnějšímu kontaktu s filmem, a výsledek jeho fantazie bývá často bohatší a působivější než prosté zachycení skutečnosti.”⁴

¹ DELLUC, Louis. *Fotogenie*. In: Jaroslav Brož – Ljubomír Oliva (eds.), *Film je umění*. Praha 1963, s. 23-27

² BÖHM, Michal. *Fenomén vyprázdňené narace*. Filmová a televizní fakulta, Katedra střihové skladby. Bakalářská práce. Praha, 2013.

³ HOLÝ, Zdeněk. *Vyprázdňená narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. CINEPUR / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

⁴ VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9, s. 67

Nicméně, Darren Ambrose si této divácké selekce všímá u tzv. “counter-sense”⁵ filmů ve své knize *Film, nihilism and restoration of belief*⁶:

„All too often, the cinema of counter-sense, as opposed to that of common sense, is just seen as the province of art cinema rather than important element of popular mass culture. This distinction has become normalised, and it seems that it just is the case that difficult and challenging ideas, expressed in unfamiliar and challenging ways, will not have a mass audience. (...) The naturalise (and patronising) assumption that mass audiences lack the capacity to engage with an object's (i.e. film's) implicit pedagogy is extremely restrictive and elitist.”⁷

Mnoho režisérů a teoretiků již film nazvalo mrtvým uměním. Podíváme-li se na něj znovu pohledem Delluca v kontextu současnosti, uvidíme ještě, co viděl tehdy on?

⁵ Darren Ambrose mluví o counter-sense cinema jako protiváze tzv. common-sense (“selský rozum”) cinema, jak nazývá filmy vystavené podle klasických narativních postupů, sociálních dogmat apod., k těmto myšlenkám se v textu ještě několikrát blíže vrátím.

⁶ AMBROSE, Darren. *Film, nihilism and the restoration of belief*, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7

⁷ tamtéž, s. 38

„I don't think that the type of experience of cinema i am describing can be reduced to escapism, certainly not in the sense that this term is often pejoratively applied. However, i do want to argue that the idea of escape does remain an important ongoing element of this form of cinematic experience. (...) The difference from many other forms of escape is that cinema can offer us a way of resisting the homogenous reality of the present whilst rejuvenating an altered sense of reality which is revealed as having hidden dimensions and possibilities for action. In that sense it has the capacity for liberation as well as the power to restore a faith in reality of a world filled with transformative potential.”⁸

AMBROSE, Darren. Film, nihilism and the restoration of belief, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7, s. 3

1. KONTEXT

1.1. Film jako fosilie

Na následující řádce se podívejme prizmatem dvou okolností. První je, slovy Deleuze, skutečnost, že: „film jako takový se konstituoval tím, že se stal narativním, že začal předvádět příběh a jiné možné směry odmítl.“⁹ Druhou, neméně důležitou a podle mého názoru dokonce analogickou okolností je kontext společnosti a doby, ze kterého film vyrostl. Popsat zde vše, co v našich dějinách ovlivnilo kinematografii není v mých silách a ani v intencích této práce, nicméně zaobírat se otázkami kinematografie bez zohlednění alespoň základních politických a společenských souvislostí se mi zdá nesmyslné, proto se pokusím nastínit ze začátku alespoň částečně, co pokládám za podstatné.¹⁰

„To talk about design is to talk about the state of our species.“¹¹ píše Beatriz Colomina a Mark Wigley. Místo slova design si však můžeme velice jednoduše dosadit slovo film. Protože každé umění, jako i vše ostatní, vzniká v kontextu své doby, protože je tvořeno člověkem a jeho zkušenostmi, je tak chť nechtě vždy i politické – je fosilií, chcete-li artefaktem, nosičem svého údobí a myšlení civilizace. Kinematografie je svou povahou ze všech druhů umění takovým trilobitem snad nejvíce. Tak, jako je každá atmosférická změna čitelná ze zemských vrstev, můžeme se archeologicky probírat i vrstvami kinematografie. Nutno tedy říci, že je pevně spjata s kapitalistickou epochou, zakořeněná:

„Ve společnosti v široké míře antagonistické a atomizované, založené na individualismu a na úzce definované rodině (=otec-matka-děti), v buržoazním světě obzvlášť zatíženém nadvládou Nadjá¹² a zakládajícím si na „ušlechtilých citech“ (nebo na udržování fasády), ve světě sobě samému obzvlášť neprůhledném.“¹³

Každá společnost generuje své „pravdy“ a dogmata. I když některé mohou být skutečně k užítku, vycházejme raději z předpokladu, že vše je dobré nahledávat

⁹ DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7, s. 35

¹⁰ O sepsání filmové historie v širších souvislostech se například zasloužili někteří teoretici a také feministická hnutí po obratu k psychoanalytickému zkoumání filmu od strukturalistického. Zaměřili se například na vliv filmů na vnímání a formování diváka. V závěsu tak začaly vznikat tzv. Nové filmové dějiny, obsahující informace a souvislosti z různých společenských, uměleckých, vědeckých aj. disciplín. Významnou publikací u nás v tomto duchu je pak Nová filmová historie (SZCZEPANIK, Petr, ed. Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0).

¹¹ COLOMINA, Beatriz a Mark WIGLEY. Are we human?: notes on an archaeology of design. Zürich, Switzerland: Lars Müller Publishers, c2016. ISBN 303778511X

¹² Nadjá neboli Superego. Vzniká působením výchovy, neboli okolí, které na nás má vliv a snaží se nás civilizovat do standardů společnosti, ve které vyrůstáme. Prahne po ideálech a nutí osobnost snažit se jich dosáhnout. Je naší zažitou vnitřní morálkou, neboli svědomím.

¹³ METZ, Christian. Imaginární signifikant: psychoanalýza a film. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-7004-064-5, s.83

a znovu-ověřovat. Tyto pravdy jsou demonstrovány také skrze kulturu a nejintenzivněji skrze film, právě pro jeho masovost, společenskou rezonanci a jednoznačnost sdělení. Co se děje ve filmu – od nuance v chování po struktury a hierarchizace životů – bývá bráno jako pravda. A v tento moment nastupuje nutnost určité zodpovědnosti a uvědomění tvůrců. Bavíme se totiž nejčastěji o zakořeňování a utvrzování toxických symptomů napříč převážně západní společností. Film jako médium byl v historii již několikrát ukraden různými ideologiemi a i dnes, i když pro někoho možná méně "očividně", slouží vládnoucímu systému – systému, který s ním pro změnu nakládá jako se zbožím. Byl okleštěn o svou transgresivní potenci, kterou v počátcích mnozí viděli právě ve fotogenii a jeho autonomnosti ve vztahu k zaujatosti autora/člověka.

Většina zavedených filmových postupů, včetně těch takzvaně artových, které v současnosti známe, je nejen zastaralá, ale pro lidskou mysl oslepující, plně ve službách korporátního společenského systému a je potřeba k nim tak přistupovat (počínaje filmovými školami). Podílí se totiž na vnímání a chování společnosti, lidé tvoří své vztahy, očekávání a "soudy" podle kinematografie, která je vychovává a tvoří často zcela toxické předpoklady a jednotné vzorce chování (romantické filmy, mužští hrdinové, genderové předsudky, nukleární rodina, heroizace majetku, krásy...).

Dá se s tím ale vůbec reálně bojovat? Kapitalismus nelze ohrozit kulturou, každá je zakořeněna v jeho nitru a je jeho součástí. Jak upozorňuje Mark Fisher, dokonce filmy, které staví systém do role antagonisty, kapitalismus sami ještě posilují.¹⁴ Konec konců už Truffaut kritizuje francouzský tzv. psychologický realismus, který se tváří jako angažovaný:

„Je to protiměšťácké umění vytvořené měšťáky pro měšťáky, které předstírá, že je aktuální, zatímco od skutečných problémů utíká.“¹⁵

Film ovšem může mít také opačnou roli – může fungovat jako brána k novému, transgresivně se stavít k zavedeným, nic nového nepřinášejícím metodám vidění, chování a vnímání světa kolem sebe. A hned ruku v ruce s pěstováním lidské vzájemné senzibility a odhalováním života ve své rozmanitosti a komplexnosti nám může pomoci ve (znovu) nalézání svého místa v něm. Zdá se, že například filmy vyprázdněné narace neztvrzují obecně dané konsenzusy. Se systémem ale ani nijak nebojují. Všechny naše předpoklady nahlodávají, ignorují, jdou proti srsti. Mohou nás tím od zmíněných ideologických mechanismů oprostit?

¹⁴ Mark Fisher ve své knize *Kapitalistický realismus* demonsturuje příklady: „Jak provokativně poukázal Žižek, antikapitalismus je v kapitalismu do značné míry přítomný. Čas od času je v hollywoodském filmu darebákem „zločinná korporace“. Tento symbolický antikapitalismus kapitalistický realismus nepodkopává, nýbrž spíše naopak jeho pozici posiluje. Filmy typu VALL-I jsou příkladem toho, čemu Robert Pfaller říká „interpasivita“: film předvádí náš antikapitalismus za nás, v našem zastoupení, a tím nám umožňuje dál beztrestně konzumovat. “ je zároveň neoddelitelnou součástí tržní ekonomiky systému.

¹⁵ Nouvelle Vague vyjadřuje tuto kritiku na stránkách Cahiers du cinéma roku 1954 ve článku *Une certaine tendance du cinéma français* Françoise Truffaut. Je považován za manifest hnutí La Nouvelle Vague a útok na "tradici kvality" – CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8

1.2. Konec budoucnosti

Pokusím se hlouběji popsat principy klasických, zejména mainstreamových filmů, které pokládám za toxické, přičemž si na pomoc vezmu některé ideje významného teoretika a učitele Seana Cubitta, které rozvinul v rozsáhlém rozhovoru pro *Iluminaci*¹⁶. Co může ve filmu zásadně ovlivňovat lidské myšlení? Vždyť jsou to *jen příběhy*. Podívejme se tedy například očima Cubitta na hollywoodskou mainstreamovou produkci. Podle Cubitta se většina těchto filmů podílí na banalizování, jeho slovy přímo “spacializaci” času, tj. na degradování jeho rozmanitosti a neuchopitelnosti na pouhé události v prostoru. Daří se jim:

„oddělit procesy současné globalizace od dějin. V řadě současných filmů tohoto druhu už na začátku známe konec.”¹⁷

To je podle mého názoru formálně zapříčiněno například obloukovitou a troj-aktovou (začátek, prostředek, konec) strukturou narace a mnoha dalšími, stále opakovanými dramaturgickými pomůckami, jak podat co nejefektivněji příběh divákovi. Takový postup (např. „Ve filmech jako *Matrix* se hned zkraje dozvídáme „Neo, you are the one“, takže vyprávění je pro nás již zřejmé: tato postava má osud, který musí být naplněn”¹⁸) v zásadě ničí jakékoliv alternativy budoucnosti: „stáváte se tím, kým už jste, stáváte se sám sebou, což je příběh bez času, bez historie.”¹⁹ Podle Cubitta se pak takto současná mainstreamová kinematografie významně podílí na představě, že budoucnost je pro nás již determinovaná přítomností a svým způsobem tak vlastně nezajímavá.²⁰

¹⁶ CUBITT, Sean. *Iluminace* - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

¹⁷ *tamtéž*

¹⁸ *tamtéž*

¹⁹ *tamtéž*

²⁰ celá citace: „Mimo film existují tři způsoby uvažování o budoucnosti: jedna teze o budoucnosti leží v srdci Heideggerovy filosofie a tím pádem i v srdci většiny post-strukturalistických teorií, s čestnou výjimkou Gillesse Deleuze. Jedná se o pojetí lidského pobytu (*Dasein*) jako bytí ke smrti a jako vztahu ke smrtelnosti, který nám přináší vše ostatní, co definuje lidskost. Toto učení považuji v důsledku za nihilistické. Druhým způsobem, jak interpretovat a chápat budoucnost, je plánování. To se uplatňuje jak ve starých stalinských režimech východní Evropy, tak v korporáčních jednotkách plánování nadnárodních společností – budoucnost musí být naplánovaná, a tudíž by měla být naplánovaná podle představ přítomnosti, musíme usilovat o to, aby se budoucnost co nejvíce podobala přítomnosti. Může to znamenat, že budeme plánovat rozvoj naší země či naší korporace – budoucnost ovšem bude mít podobu přítomnosti. Třetí možnost odvozuji z filosofie Ernsta Blocha a jde o ideu či představu utopie. Bloch má velmi specifické pojetí utopie, protože, jak říká ve svém pozdním interview s Adornem, definujícím rysem utopie je, že nemá obsah. Jakmile vymezíte obsah utopie, řídíte její vznik, a tudíž nemůže být opravdu jiná než přítomnost. Pojetí utopie, které pochází od Blocha, říká, že utopie je zcela jiná než přítomnost. V podstatě tato teze odpovídá onomu typu pohybu, který nazývám vektor. Jde o pohyb v čase, kdy se vše stává jiným, o neustálou možnost, že další políčko bude zcela nepodobné tomu současnému – může se v něm objevit mesias. A to je pojetí budoucnosti, která je dle mého zcela cizí jak starým evropským diktátorským režimům, tak současným strukturám nadnárodní kolonizace, které proto čas spacializují. Budoucnost je nutné řídit a je to pochopitelné, že tak většina z nás tím či oním způsobem činí – hlídáme, abychom měli dost peněz na tramvaj domů, šetříme peníze na důchod, děláme různé plány do budoucna. Ale řízení budoucnosti v tom masivním globálním měřítku, jak to činí korporace velikosti Shell nebo Microsoft, to je velmi, velmi odlišný způsob předví-

Podle nejrozšířenějších dramaturgických konvencí, užívaných již od Aristotelovy Poetiky, musí například příběh obsahovat tzv. dramatickou situaci dramatu, která nutí postavu jednat, aby *znovu našla ztracenou bilanci* a vrátila věci “do pořádku” tak, jak byly. Struktura je tak trefně nazývána obloukovitou – můžeme ještě tvořit něco skutečně nového, když víme, že se na konci musíme vždy vrátit zpět na začátek?

dání. A myslím, že v jistém smyslu má současný film (obzvláště blockbusterový spektakl) za úkol přesvědčit nás, že budoucnost není otevřená naprosté diferencí a zcela novým možnostem. Že je řízena, modelována a utvářena v přítomnosti. To samozřejmě souvisí se specializací komodity, ale zvláště pak s fetišizací komodity, která se stala spektaklem, tedy s blockbustrem.” – Iluminace - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019].
Dostupné z: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

1.3. Zrádný individualismus

Dalším specifikem, který zas zamořil většinu katastrofických, apokalyptických a hororových filmů, je již zmiňovaná patologická sociální atomizace, čili vztah společnost vs. jedinec. Není náhodou, že scénáře těchto filmů jsou silně zaměřeny na profit a přežití individua, případně pár vyvolených. Tento individualismus, pevně spředený s neoliberalistickým myšlením, je také samozřejmě esencí klasického filmového vyprávění – hlavní postava\rodina, které sledujeme, bojují o přežití s krvelačnou masou ostatních. Téměř nikdy tyto filmy nedospějí k nějaké revitalizaci společnosti, nevyužijí krize k postavení nové a společnému přemožení "zla" apod.

Atomizaci můžeme pozorovat i na úpadku návštěvnosti kin – lidé se dívají na filmy sami v komfortu svého domova. Z původně kolektivního zážitku, kterým film na počátku jistě byl, je nyní individuální záležitost. Publicistka Irena Reifová komentuje nárůst internetových televizí a neustálou dostupnost "všeho a vždy" (na portálech jako Youtube, Netflix, Hubu apod.) takto:

„Na rozpad původní televizní temporality se proto díváme také jako na jeden z dalších zdrojů postmoderních neurčitostí, tekutosti či individualizace a v rámci každodenního života jako na potenciální zásah do ontologického bezpečí každodenní existence.”²¹

V čem přesně vězí takové nebezpečí? Reifová jím označuje především ztrátu orientace v každodenním řádu věcí. Televize, píše, fungovala jako rituál, kolektivní společenský *program*, pravidelně členící život do po sobě jdoucích bodů, s jistotou stálého opakování. V zásadě televize ve svém rozmachu přispívala k regulování chaosu života, pomáhala vytěšňovat „úzkost z prázdnoty, neukotvenosti a neurčitosti, která se mimo zkonstruované sociální rozprostírá,”²² přičemž se Reifová nakonec dostává ke konkluzi, že ztrátu televizní pravidelnosti kompenzuje pocit bezpečí permanence,²³ tedy jistota, že máme kdykoliv přístup k neomezenému množství pořadů a filmů. V logice uspořádávání světa kolem a vytváření mantinelů proti "zešílení" z jeho komplexity tak jistě fungují i filmy – opakující se konformní struktury, které kauzálně vždy vyústí ve "šťastný konec". Nabízejí nám jakýsi klid na duši, že vše se děje přeci z nějakého důvodu. Zjednodušený dualismus, který už Aristotelés rozprostírá v *Poetice*, vše uspokojivě rozdělí na dobré a zlé, přičemž dobré nakonec vyhraje – což je samozřejmě princip, který před filmem suplovala literatura, obrazy aj.

Ovšem co se stane, když se lidé přestanou těchto berliček držet? Jsme schopní se takové entropii vystavit a co víc, akceptovat ji? Není to možná právě cesta k větší toleranci a diverzitě vnímání?

Navíc je nutné si uvědomit, že díky této zdánlivé individualizaci zdaleka nejsme "pány svého času" a života, ale jde jen o zdařile spředenou iluzi – naše životy jsou

²¹DVOŘÁK, Tomáš, Radim HLADÍK, Václav JANOŠČÍK, Čeněk PÝCHA, Irena REIFOVÁ, Marek ŠEBEŠ a Filip VOSTAL. *Temporalita (nových) médií*. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-425-5, s. 107

²² tamtéž s. 125 -126

²³ tamtéž s. 129

ovládány jen více sofistikovanými způsoby. Hned z počátku knihy *Are We Human?*²⁴ Beatriz Colomina a Mark Wigley nadhazují znepokojivou premisu – design, píše, ačkoliv se prezentuje jako tvořený pro potřeby člověka, ho ve skutečnosti naopak sám přetváří.²⁵ To se ukazuje stále více ve všem, co nás obklopuje. Skrze individualizaci a díky ní hromadnému sběru dat o každé naší volbě a činnosti se ke korporátům dostávají kvanta hodnotných dat, která jsou na nás zpětně aplikovaná skrze “personalizované” pozlátka. Jsme tak vlastně manipulováni svými vlastními předchozími preferencemi do předvídatelné, jednotvárné masy konzumentů a komodit zároveň. Je tedy na místě se ptát, jak moc nás tato vylepšení "každému na míru" v procesu atomizace ve skutečnosti oslabují a jak souvisí s převládajícím společenským nastavením, poťazmo zda není na čase vystoupit ze zdánlivého bezpečí izolovaných ložnic zpět do veřejného prostoru a hledat bezpečí v kolektivu.

²⁴ COLOMINA, Beatriz, WIGLEY, Mark. *Are we human?: notes on an archaeology of design*. Zürich, Switzerland: Lars Müller Publishers, c2016. ISBN 303778511X

²⁵ tamtéž

2. STINNÉ STRANY NARATIVNÍ KINEMATOGRAFIE

2.1 Pasivní divák

„Možná že naším úkolem není rozumět, ale hledat a poznávat.“
– Josef Valušiak

Postoj, že kinematografie a klasická narace, potažmo dramatické postupy, spolu nemají nic společného, není nijak nevídaný. Objevuje se napříč historií kinematografie a její teorie a je spousta autorů, kteří v podobném duchu tvořilo. Vedle strukturálních a metrických filmů, které uvádí diváka k samotnému přínosu percepce, jsou to i filmy neméně přínosné z pohledu jistého překračování běžného lidského vnímání – jde o minimalistické filmy, které vznikaly třeba během italského neorealismu²⁶, spirituální filmy, či poválečné filmy nové vlny. Nicméně, výrazový minimalismus je pouze povrchovým znakem, který mají zmíněné styly s vyprázdněnou narací společný. Stavba filmů vyprázdněné narace se na první pohled distancuje od nastolování kauzalit, které by vedly diváka striktně od “bodů A k bodu B” a staví jej místo do role pasivního příjemce do role aktivního účastníka. Představa, že klasická práce s psychologíí postav, jak ji známe například z hollywoodských, ale i z většiny ostatních filmů, divákovi pomáhá (resp. je nutná) napojit se na sledovanou postavu a potažmo na příběh, je ve výsledku uměle vyfabulovaná. Zmiňovanými postupy nedochází k napojení, ale pouze “přečtení” již naučených a zautomatizovaných obrátů, z kterých si je divák schopný empiricky vyvodit, jak je má chápat a co má cítit. Je to návodná a manipulativní skládačka, která nepřináší nic nového kritickému myšlení ani emoční stránce věci. Darren Ambrose píše, že hollywoodský film operuje s percepčními vlastnostmi diváka natolik rafinovaně, že se mu podařilo v něm tyto klasické narativní postupy naprosto zakořenit.²⁷ Struktury, jakými jsou běžně filmy vyprávěné, řemeslně točené a zahrané, poklá-

²⁶ Jak později uvidíme, tvůrci italského neorealismu se podobali současným dílům vyprázdněné narace v několika zásadních aspektech. Například Deleuze píše o Michelangelu Antonionim následující: „Antonioniho umění se neustále rozvíjí ve dvou směrech: jednak ohromujícím zužitkováním prázdného času každodenní banality: a potom, počínaje Zatměním, zpracováváním mezních situací, jež jsou posouvány až do odlidštěných krajín, do prázdných prostorů, o nichž se prohlašuje, že pohltily postavy i jednání, protože zde nachází už jen geofyzikální popis, abstraktní inventář“. – DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7 s.11 Nicméně hlavní důvod, proč nemůžeme pokládat Antonioniho za součást fenoménu vyprázdněné narace je jeho kontextuální pouto k době a okolnostem, v jejichž reakci tvořil. Vyprázdněná narace je tak, jak ještě později uvidíme, specifickým druhem uměleckého vyjádření platným výhradně naší době, stejně jako Antonioniho hledání citů v době poválečné: „Hledal jsem stopy bývalých lidských citů ve světě konvencí, skutky a rytmy, pod nimiž byly pohřbeny, aby udělaly místo zdánlivě smířlivému postoji k „veřejným vztahům“ a citům. Má práce se podobá práci archeologa na vyprahlém a tvrdém materiálu naší doby.“ KALIŠ, Jan, ed. Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury. 2. dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-006-6. s. 202

²⁷ AMBROSE, Darren. Film, nihilism and the restoration of belief, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7

dáme za něco nediskutovatelného a jiné způsoby jsou brané jako experimenty. Ambrose tvrdí:

„Indeed, much contemporary film theory operates on the dubious assumption that the dominant narrative conventions of classical Hollywood continuity cinema appears the way it does, and is so successful, simply because 'that is how the mind actually works'. However, it is surely just a convention that has such a powerful grip as to have become affectively naturalised in the mind of audiences.”²⁸

Ambrose dále argumentuje, že hollywoodský film pracuje s tzv. “common sense”²⁹ (lze přeložit jako selský rozum), který je každému bazálně znám, a tak je jednoduché hned identifikovat motivace postav, protagonistu, antagonistu atp. Hollywoodský film tak ve skutečnosti jen pracuje s předsudky a morálními soudy, kterými se snaží okleštit reálný život. Těží z potřeb nazírat na události kauzálně a zjednodušeně a překládá život do narativních koherentních puzzlů. Tím vším pak navíc podporuje už tak dominantní dualismus lidského vnímání (dobro x zlo, člověk x příroda aj.) a tvoří prostou kulisu jakéhosi “ideálního světa”.

Valušiak ve svém porevolučním (1991) textu *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*³⁰ vychází z předchozí 40ti leté oprese socialistického realismu. Kritizuje přílišnou doslovnost a jednoznačnost komerčních filmů³¹, zapříčiněnou dosavadním totalitním režimem, ruku v ruce s dialektickým materialismem. Jak je ale vidět, po vystřídání socialismu kapitalismem a tržní kulturou se film propadl do ještě hlubšího marasmu. Nicméně kvality, které Valušiak spatřuje v amatérských, surrealistických a spirituálních filmech, se také kloubí například s kvalitami filmů vyprázdňené narace. Sám třeba poznamenává, že:

„Divák, domýšlející si akci sám je přiváděn k těsnějšímu kontaktu s filmem, a výsledek jeho fantazie bývá často bohatší a působivější než prosté zachycení skutečnosti.”³²

Dále také upozorňuje na klíčové poznávání nadreálna či nereálna skrze nekonvenční filmové postupy a nelineární plynutí času, neboť lineární vede pouze ke kauzalitě a otrocké dějovosti. Dospívá k nutnosti přehodnocení dosavadní struktury filmového jazyka, k popření principu, že každý záběr má klást otázku, na kterou následující záběr odpoví. Pokládá za klíčový princip pouze kladení otázek bez poskytování odpovědí (ty si podle libosti/zkušeností/intuice dovodí aktivně divák sám).

Právě “*akcentování bohyně Rozumu*”³³ a zažité spoléhání na vědu, kauzalitu

²⁸ tamtéž

²⁹ tamtéž

³⁰ VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9

³¹ Valušiak nelokalizuje, o jaké kinematografii mluví, v souvislosti se sametovou revolucí, kterou zmiňuje se zdá že mluví o naší kinematografii, na to ovšem často dává příklady zahraničních filmů.

³² tamtéž, s. 67

³³ VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9

a řád nás odděluje od možnosti poznání, říká Valušiak.³⁴

Vyprázdněná narace, jak už bylo řečeno, se pohybuje spíše v elitářských cinefilních kruzích a je jí přisuzovaná značná divácká náročnost. V následujících kapitolách se pokusím zaměřit na povahu jejích výrazových prostředků právě ve vztahu k divákovi. Domnívám se totiž, že dostala tento "nepřístupný štítek" neprávem a její sledování je naopak velice svobodné a vyžaduje v zásadě jen ochotu vidět. Za pravý důvod této mylné nepřístupnosti vnímám právě vštěpené postupy klasické a převážně hollywoodské produkce, které diváka mění ke svým potřebám. Příkladem může být třeba proces proměnlivé povahy seriálů v reakci na jejich oblíbenost a snadnou dosažitelnost z pohodlí domova. Můžeme sledovat, že čím jsou seriály dostupnější, tím jsou jejich příběhy komplexnější a spletitější – producenti potřebují, aby je diváci vydrželi sledovat i přes reklamní bloky a přecházejí tak k dlouhým narativním obloukům, komplexnosti postav a mnohvrstevnatosti příběhů.³⁵ Podle Reifové se tak seriály například silně podílí na lidské schopnosti koncentrace při sledování seriálů:

„Liberalizací přístupu k televizním obsahům a emancipací diváků v oblasti jejich mnohdy ničím neomezené konzumace se digitální televizní prostředí stává ztělesněním věku netrpělivosti.“³⁶

Oprávněnou kritikou těchto výrobních pásů filmového průmyslu, který většina z nás slepě a nevědomě hltá, dochází filmař Ondřej Vavrečka ve svém příspěvku do sborníku *K tvarozpytu montážních struktur*³⁷ ke klíčové otázce; chceme být toho všeho pasivní součástí, dalšími kolečky machinérie filmu?³⁸

³⁴ tamtéž

³⁵ DVOŘÁK, Tomáš, Radim HLADÍK, Václav JANOŠČÍK, Čeněk PÝCHA, Irena REIFOVÁ, Marek ŠEBEŠ a Filip VOSTAL. *Temporalita (nových) médií*. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-425-5. s. 123 - 124

³⁶ tamtéž s. 123

³⁷ ČIHÁK, M.; KRUTSKÝ, D.; MLYNARIČ, M.; POLENSKÝ, T.; VAVREČKA, O. *K tvarozpytu montážních struktur*, 1st ed.; AMU, Pastiche filmz: Praha, 2015. ISBN 978-80-87662-09-0. s. 98

³⁸ tamtéž s. 98

2.2. Pravá povaha věcí

„V té míře, v níž je film vyprávěním, přestává být filmem.”

– Sean Cubitt

Podle knihy *New Dark Age*³⁹ hollywoodská studia stahují záznamy o milionech diváků Netflixu, Hulu a Youtubu, které poskytují data o diváckém kognitivním vnímání, tužbách a prioritách v takové přesnosti, o které se dřívějším režimům ani nezdálo. Takto získaným datům pak podrobují své scénáře ve smyslu zasazování dramaturgických linek, na které diváci nejlépe, tj. nejvíce lukrativně, reagovali⁴⁰. Je tedy zjevné, že běžná kinematografie pracuje s již prozkoumanými a osvědčenými procesy lidského vnímání a pouze do nich zasazuje nejen stále stejné příběhy a postavy, aniž by se snažila o jakoukoliv reálnou invenci a obohacení diváka, ale také říká, co chce divák slyšet. J.H. Miller ve svém textu v čísle časopisu *Aluze*⁴¹ mluví o procesech, kvůli kterým se stalo vyprávění (fikce) pro člověka tak důležitým a neoddelitelným formátem. Mluví o Aristotelově podání, kdy se člověk skrze napodobování učí, jaká je “pravá povaha věcí”⁴² a jak zaujmout své místo v “reálném světě a sehrát v něm svou úlohu”.⁴³

„Ve fikci si uspořádáváme či přeorganizujeme získané zkušenosti. Dáváme zkušenostem formu a význam, lineární uspořádání s pravidelným začátkem, středem, koncem a ústředním tématem. Lidská schopnost vyprávět příběhy je jedním ze způsobů, jak si lidé kolem sebe společně budují uspořádaný svět, který pro ně má význam. Pomocí fikcí zkoumáme, a snad i vytváříme význam lidského života.”⁴⁴

To už se samo o sobě jeví jako mocný způsob, jak manipulovat masou lidí. Kdo určuje, jaká je pravá povaha věcí a jaké má kdo zaujmout místo v reálném světě? Miller se dále zabývá otázkou tvoření těchto podob světa. Ptá se, jestli je role příběhu *vytvářet*, nebo *odhalovat* svět. Pokud odhalovat, znamená to, že svět sám už má jakýsi řád, který skrze příběhy pouze vypravěč “distribuuje” dál. Pokud ovšem vytvářet, znamená to, že svět žádné vlastní uspořádání nemá a vypravěč na sebe bere roli “performativní”⁴⁵, která může následně zapříčiňovat potenciální změny v reálném světě.

„Příběh může například nabídnout způsoby chování a individuality, které jsou pak napodobovány ve skutečném světě. V tomto duchu se pak říká, že kdybychom nečetli

³⁹ BRIDLE, James. *New Dark Age, Technology and the End of the Future*, 1st ed.; Verso, 2018. IBN 978-1786635471

⁴⁰ tamtéž

⁴¹ J. Hillis Miller - Narativ. *ALUZE* - aktuální číslo 1/2017 [online]. Copyright © 1998 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php s. 32

⁴² tamtéž

⁴³ tamtéž

⁴⁴ tamtéž

⁴⁵ tamtéž

romány, nepoznali bychom, že jsme zamilovaní⁴⁶.⁴⁷

Miller se tak konečně dostává k předpokladu, že příběhy jsou možná tím nejúčinnějším kulturním prostředkem, jak prosadit směřování společnosti, etiky a po-tažmo kultury. Zároveň je to prostor, kde můžeme v jakémisi "safe modu" zkoušet a osahávat nepoznané, přemýšlet nad alternativními způsoby života, kultury a společ-nosti.

Jak už bylo naznačeno v kontextu rozpadu televizní temporality, lidé mají potřebu uklidňovat se tím, že zasazují vše kolem do jasného řádu. Skrze příběhy jsme si vy-tvořili pseudo pravdy, které nás drží sice v mylném, ale snesitelném stavu. Existují ale momenty, kdy společností vytvořená "pravá povaha věcí" selže a sesype se jako do-meček z karet. Momenty, kdy autoři ustoupili od klasických postupů, většinou v kon-textu protestu politického či kulturního (neorealismus, česká nová vlna, french new extremity, rumunská nová vlna apod.). Deleuze v knize *Obraz-čas*⁴⁸ popisuje tzv. ki-nematografii akce, obrazu-pohybu jako senzomotorickou. Zahrnuje sem klasické na-rativní postupy kinematografie. Deleuze zde popisuje vlivy, které v kinematografii vedly k poválečným novým vlnám a k narušování narativních schémat, které měly jak vnitřní (tlaky obrozené kinematografie), tak vnější (náhlý přebytek prostorů, které ztratily po válce svůj smysl, nutnost vidět a poslouchat) důvody⁴⁹. Mluví o *trhlině*⁵⁰, která po válce vznikla – „nástup situací, na něž již nebylo možné reagovat, prostředí, s nimiž existují pouze nahodilé vztahy, libovolných prostorů, prázdných či rozpojených, jež nahrazují kvalifikovaná rozprostranění.“⁵¹ Původní kauzální a vyprávěcí struktury se následkem poválečného společenského šoku mění v optické a zvukové situace, kdy filmy prostu-puje bezradnost, nejednoznačnost, postavy nejednají, jsou nemotivované, na místo narace se tak spíše dostává observace. Pro diváka tak již není stěžejní otázkou, co bude po obraze následovat (vazba záběrů), ale co hledat v obraze *právě viděném*: „(Situace, pozn. aut.) Je odříznuta od všech svých prodloužení, má význam pouze sama o sobě, přičemž vstřebala všechnu svou citovou intenzitu, všechnen svůj činný obsah.“⁵²

Možná, že pro vystoupení z kolejí narativní kinematografie potřebujeme šok, který nás ke změně úhlu pohledu donutí. Nabízí se otázka, zda bude takovým impul-sem hroučící se globální kapitalismus a environmentální a společenské změny.

⁴⁶ Zrovna vliv filmového průmyslu na partnerské vztahy a chápání romance jako takové je podle mého názoru obrovský a z velké míry toxický, zamyšlení nad ním by ovšem sneslo i svou vlastní práci a nemám prostor se mu tu více věnovat.

⁴⁷ J. Hillis Miller - Narativ. ALUZE - aktuální číslo 1/2017 [online]. Copyright © 1998 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php s. 32

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7

⁴⁹ tamtéž s. 324-325

⁵⁰ více k takovým trhlinám v kapitole Reálno a trhliny

⁵¹ tamtéž

⁵² tamtéž

2.3. Libidózní normalizace a odvrácená tvář katarze

„*The effect of studying masterpieces is to make me admire and do otherwise*”
– Gerard Manley Hopkins

Film a jeho struktury jsou často přirovnávány k domu. Je to oblíbený obrat, který opakují teoretici, učitelé i tvůrci stále dokola. T. H. Polenský například píše v knize *K tvarozpytu montážních struktur*⁵³, že se film dá přirovnat k budovám s nosnými zdmi a předem danou, pevnou strukturou. I sebekrásnější dům, píše Polenský, se bez těchto struktur zhroutí, jako domeček z karet⁵⁴. Je to asi jedno z nejhlupejších přirovnání, které ignoruje povahu architektury a kinematografie zároveň. Navíc když si uvědomíme, že se v zásadě jedná jen o prostředky zjednodušení přenosu parazitních příběhů (navíc nesoucích často nánosy nepříjemných sociálních a systémových dogmat) na úkor potence filmového média. Zdeněk Holý ve svém textu o vyprázdněné naraci⁵⁵ píše následující:

„Typickým postupem všech tří filmů (pozn. *Twentynine palms*, *Gerry* a *Brown Bunny*) je značná délka záběrů, které nejen že jsou dlouhé, ale jsou přetažené, kamera často setrvává pohledem na scéně i v době, kdy pro příběh významná část akce skončila, a kamera tak zviditelňuje svoji přítomnost.”⁵⁶

Holý tak popisuje pocity zcizení skrze výraznou formu, která podle něj odpoutává pozornost diváka od narace k samotnému plynutí filmového média. Je zajímavé, že jsme si vyvinuli i něco jako “správnou délku záběru⁵⁷”. Když přesáhne jistý koeficient (většinou poměrně krátký⁵⁸), (nebo si dovolí setrvat například po odchodu postavy z rámu⁵⁹), pokládá se to automaticky za chybu nebo za významotvorný, symbolický komentář autora. Ač to možná působí poměrně nevinně, jedná se o nastolení společného, normativního rytmu všech filmů a filmového času jako takového. Význačně se k tomu vyjadřuje také Carlos Reygadas, když si všímá, že tato normativita determinuje filmy už od samotného scénáře svou strukturou “*stránka = minuta*”:

„It’s absurd to think that all films have to have the same rhythm and duration; it destroys the essence of film’s conception of time. (...) That’s why even though Hollywood

⁵³ ČIHÁK, M.; KRUTSKÝ, D.; MLYNARIČ, M.; POLENSKÝ, T.; VAVREČKA, O. *K tvarozpytu montážních struktur*, 1st ed.; AMU, Pastiche filmz: Praha, 2015. ISBN 978-80-87662-09-0

⁵⁴ *tamtéž*

⁵⁵ C I N E P U R / Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

⁵⁶ *tamtéž*

⁵⁷ Křivka zrání záběru – KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*: Jan Kučera. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987

⁵⁸ „(...) platí momentální konvence mezi autory a diváky (víme, že právě v posledních letech se vlivem amerických akčních filmů tempo vyprávění velice zrychlilo).” – VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9. s. 51

⁵⁹ K roli obrazu bez postavy ve vyprázdněné naraci se dostanu v textu později

films can be comedies, dramas, or whatever, they all have exactly the same structure. The characters and plots might change, but the films are all alike; people find repetition comforting, that's why the formula is successful."⁶⁰

Ondřej Vavrečka dále mimo jiné píše,⁶¹ že mainstreamový film se rád schovává za masku demokracie, aby oslovil co největší masu lidí a falešně v nich budí pocit prožívání, součinnosti – divák v kině projde filmovou machinerií, která dokonce může mít v určitou chvíli potenciál skutečně vyzývat k činům. Tyto činy za něj ale v zápětí provede hlavní postava a divák, díky identifikaci, odchází s pocitem zadostiučinění; „neboť je již v pohodlném přítomí za blikajícího světla platónské jeskyně zažilo. Toť odvrácená tvář katarze."⁶² Vzpomeňme, že o totožném principu mluví i Mark Fisher – film, který sledujeme se postaví antagonistovi – v jeho pojetí přímo kapitalismu – takže my už nemusíme. Vavrečkovo zpochybnění přínosnosti katarze je logické. Filmy s klasickým, uzavřeným Aristotelovským obloukem nepodněcují sebemenší angažovanost diváka po shlédnutí filmu, naopak v něm budí falešný pocit, že se tak stalo. Dává tak smysl, že tvůrci mající nutkání skrze filmové médium skutečně dosáhnout něčeho mimo dosavadní zaseté koleje percepce, pravidla „funkčního“ Aristotelovského vyprávění ignorují a tvoří například filmy vyprázdněné narace. Je ale vůbec ještě možné přestat tyto struktury ve filmech ve větším měřítku používat? Co je činí tak funkčními a rozšířenými? Nastrojenost filmové řeči, dramatu a postav se táhne kinematografií od prvních teoretických knih, a čerpá už například z formalistických studií Vladimíra Proppa, Aristotelovy Poetiky či Stanislavského metod. Vrátime-li se k pojetí filmu jako domu, vykresluje se nám stále více oklešťující rozměry kinematografie, přitom se její poslání zdálo být v počátcích opačné. Došli jsme do stavu, kdy se skrze film izolujeme od všeho, co nelze "seřadit" a co vybočuje z našich představ. Od oslněnosti možnostmi fotogenie a s ní osahání nepoznaného se tak dostáváme do fáze, kdy se před čímkoliv nejednoznačným a novým schováváme za pravidla a opakování téhož.

„(...) Problém není co a jak zobrazovat, ale proč a jakým způsobem dochází k „odstranění nebo vyčlenění všeho, o čem se soudí, že je nezobrazitelné je proto, že to není běžné.“⁶³

Casetti přesněji píše, že klíčová je právě ona libidózní normalizace,⁶⁴ díky níž dochází k selekci – logické, přijatelné a dějově nosné na úkor „všeho, co na scéně nemůže být vtěsnáno do korpusu filmu a mimo scénu do korpusu společnosti.“⁶⁵ – to vzniká touhou po pořádku, po zasazení událostí do příběhu.

⁶⁰ [online]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/carlos-reygadas/>

⁶¹ ČIHÁK, M.; KRUTSKÝ, D.; MLYNARIČ, M.; POLENSKÝ, T.; VAVREČKA, O. K tvarozpytu montážních struktur, 1st ed.; AMU, Pastiche filmz: Praha, 2015. ISBN 978-80-87662-09-0. Str. 93

⁶² tamtéž

⁶³ Francesco Casetti cituje J.F. Lyotarda v CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8. s.244

⁶⁴ tamtéž s.244

⁶⁵ tamtéž

2.4. Zapomenutá intuice

„(...) as a viewer, i want to see films with my intuition, not with my intellect.”
– Carlos Reygadas⁶⁶

Jak obecně víme, lidské poznání osciluje mezi racionální, vědeckou analýzou a neverbalizovatelným, neměřitelným instinktivním vnímáním⁶⁷. Analýza zasazuje vše do svého řádu, vztahuje jevy k jiným, již známým jevům⁶⁸. Potom samotné chápání intuice je rozsáhlé téma a významně se jím zabýval také Henri-Louis Bergson, který viděl intuici jako prvotní zdroj poznání, ze kterého až následně můžeme odvozovat racionálně. Intuitivní přístup;

„(...)se vyznačuje automatickým fungováním a rychlostí. Psychologové ho považují za zážitkový. Tento systém je neverbální a spojený s emocemi. Má se za to, že je vývojově starší (než racionální, pozn. aut) a že ho člověk do určité míry sdílí se zvířaty.”⁶⁹

Intuice tak pracuje hlavně na poli estetiky, vjemově a emocionálně. Slovo intuice, Latinsky *in-tuitio* (v-hled) pochází etymologicky ze slovesa *intueri*, tj. *vidět*. Těmito cestami se často ubírá třeba umění, je proto otázka, proč se film od těchto kolejí dlouhodobě distancuje⁷⁰? Proč skrze film, který je zrovna ze všech médií jedno z nejsuggestivnějších, nejsme schopni skutečně hloubat v nepoznaném? Vladimír Ješko vystihuje cestu k poznání skrze filmové médium jako nutnost zahodit všechny naučené symboličnosti a souvislosti naučené dosavadním životem. Zároveň píše, že nejde o prosté pasivní zírání do vlastního nitra, naopak je potřeba aktivní participace a myšlenkového úsilí.⁷¹

„ Pro Bergsona je symbolické poznání, tj. poznání, které používá již existující pojmy a postupuje od pevného k pohyblivému, poznáním relativním. Poznání intuitivní se

⁶⁶ REYGADAS, Carlos, Masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019
Carlos Reygadas, masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ>

⁶⁷ Podle kognitivních výzkumů člověk vnímá na základě dvou na sobě nezávislých systémů, první je analytický (jako logika a jazyk) a nevědomý systém vnímání, který také pracuje s určitými lidskými zkušenostmi a pamětí, nicméně konečná analýza vzniká nezávisle na artikulovatelném vědomí.

⁶⁸ „Analýza je dle Bergsona odsouzena k tomu, aby zkoumaný předmět stále pouze obcházela.” – JEŠKO, V. Čas a subjekt v podání raného Sartra a Henri Bergsona. Olomouc: 2009. Magisterská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra filozofie., s. 16-17

⁶⁹ VÍTEK, Jaroslav. Pojetí intuice v díle Henriho Bergsona. Masarykova Univerzita. 2014. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta, Katedra filozofie, Katedra filozofie. s. 8

⁷⁰ Samozřejmě je zde nutná jistá nadsázka – intuici zde však míním jako esenciální a významnou stránku při jakékoliv tvorbě a i mimo ni, která se v důsledku historických společenských procesů dostala do pozadí. Jsem názoru, že zrovna intuice je zásadně potlačována například na filmových školách a při klasickém procesu výroby filmu, který zahrnuje spousty po sobě jdoucích byrokratických a dramaturgických zásahů, které intuici upozadují.

⁷¹ JEŠKO, V. Čas a subjekt v podání raného Sartra a Henri Bergsona. Olomouc: 2009. Magisterská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra filozofie., s. 16-17

však usidluje v pohybu a osvojuje si sám život věcí. Toto poznání je poznáním absolutna.”⁷²

Avšak intuitivní postupy, nepracující s významovostí, symboličnem a racionalitou se zároveň paradoxně nánosem doby stávají těmi méně hodnotnými, před těmi, které jsou pečlivě vykonstruované a logicky obhajitelné. Tato dehonestace intuice je však diktována, jak říká ve své přednášce Palo Fabuš, už přes 2 000 let, od platonistického:

„(...) povýšení rozumu nad cit, vášně a tělesnost, jinými slovy artikulovatelné, to jest reprezentovatelné poznání je povýšené nad to vtělené, nereprezentovatelné. Druhé gesto spočívá v oddělení esence a existence. Zasunutí představ do světa idejí a oddělení jich od žitého světa. A to se děje aktem rozumu.”⁷³

Někteří tvůrci, jako například **Leos Carax** či Reygadas, se tak logicky dostávají až tak daleko, že považují současné nastavení filmových škol za symptomatické šířitele kinematografického úpadku. Reygadas věří, že každý umělec má své vlastní “kreativní metody”⁷⁴, které jsou vlivem filmových škol, resp. jejich postupů redukovány na jednu normativní metodu, tj. metodu klasického narativního filmu, a tím oklešťují kinematografii o diverzitu individuálních osobnostních přístupů. Je to pochopitelné, vždyť učením a kopírováním “řemeslných” postupů nejen mizí invence a intuice, ale tvůrci často čerpají z již natočených filmů, místo ze světa kolem.

Možná i proto, že Reygadas nevystudoval filmovou školu, pracuje, jak uvidíme v dalších kapitolách, s obrazem poměrně unikátně, používá například i záběry, které by podle klasických konvencí “neměly smysl”. Pro Reygadase jsou ale součástí optické a akustické řady, mající svůj kolektivní emotivní smysl skrze estetické působení. To souvisí i s celkovým předpokladem, že věcem stejně nemůžeme proniknout pod povrch a veškeré vnímání funguje na bázi povrchových afektů, estetických vjemů a intuice.

„(...) (Post Tenebras Lux, pozn. aut) poprvé explicitně poukazuje na omezující racionalitu poosvícenské západní společnosti. Upozorňuje na nadhodnocení rozumu, které vedlo k degradaci významu tělesných a smyslových vjemů a iracionálních jevů jako nástrojů poznání.”⁷⁵

⁷² tamtéž

⁷³ FABUŠ, Palo. Ontologie aneb je možné demokratizovat realitu samu?. [online]. Dostupné z: <https://medial.phil.muni.cz/Play/3559>

⁷⁴ REYGADAS, Carlos. Masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ>

⁷⁵ PRÁŠIL, Jan. CARLOS REYGADAS / MEZI ZÁPADOKŘEŠŤANSKOU ZBOŽNOSTÍ A MEXICKOU SPIRITUALITOU. Praha, Cinepur#177, červen 2018

3. PŘÍTOMNOST CARLOSE REYGADASE

3.1. Filmovost, "irrational cut" a přínos chyb

„ *Real children really swimming, rather than presentation of swimming (...)it's all about presence & representation. Presence. And I insist on presence, I think cinema is art of presence. (...) Literature is art of representation. But due to structuralism, we think that images are representation.*”
– Carlos Reygadas ⁷⁶

Původně právník Carlos Reygadas je mexický tvůrce filmů, kterými se tato práce zabývá, tedy filmů nazývaných vyprázdněná narace. Reygadas je v těchto vodách významným jménem a mezi jeho divácky i kritiky nejoceňovanější filmy patří hlavně *Japonsko (Japón, 2002)*, *Tiché světlo (Stellet licht, 2007)* a *Post Tenebras Lux (2012)*. Všechny jsou přitom hlubokými autobiografickými eposy oproštěnými od konvenčních stylistických prostředků. Reygadasovy filmy plynou nekauzálně a snaží se osahávat realitu spolu s jejími vyššími rozměry. Kdo měl s jeho filmy co do činění asi nebude překvapený, že často uvádí jako svou největší inspiraci **Andreje Tarkovského**. Především, vzpomeneme-li si na svérázný rytmus známý z Tarkovského filmů, fádně často popisovaný jako "pomalý". Přitom, a to je právě jednou z klíčových podobností mezi zmíněnými tvůrci, je ona vypichovaná "pomalost" až důsledkem specifických režijních postupů. Jak Tarkovský říká ve své knize *Sculpting in time*⁷⁷, nejdůležitější je si uvědomit, že rytmus není tvořen stříhem, ale je obsažen už v samotných obrazech a prostupuje skrze ně jako nit. Píše dokonce, že čas ve filmu probíhá navzdory stříhu, ne díky němu⁷⁸. Je tedy důležité co se děje před kamerou (i mimo ni), vnitrozáběrová montáž, založená na sledování a práci s reálným rytmem věcí, nikoliv až jejich násilným spojováním. Krystalizuje tak čistě filmový přístup, kdy film vzniká přímo během natáčení – tedy ani ve scénáři, ani ve střížně, jak to bývá běžné. S tím se váže, vrátíme-li se k citaci v úvodu kapitoly, Reygadasovo tvrzení, že síla filmu netkví v *reprezentaci*, ale právě v *přítomnosti, prezenci*. (Reprezentaci a přítomnosti se už také dříve věnoval Tarkovský. Nastává možná otázka, proč se tedy v této práci zabývám jen Reygadasem a ne Tarkovským – domnívám se, že Tarkovského filmy, ačkoliv ve své době legendární, již nemohou být v současnosti platné, jsou ohlédnutím zpět, zatímco Reygadas je jakýmsi potomkem, který může reflektovat nově současnost. Ze stejného důvodu zde neuvádím například ani **Artavazda Pelešjana** či **Michelangela Antonioniho**, jejichž filmy intenzivně připomínají principy vyprázdněné narace, nicméně je nelze vztahovat k současnému divákovi.)

⁷⁶ REYGADAS, Carlos, Masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ>

⁷⁷ TARKOVSKIJ, A. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

ISBN 0394555996

⁷⁸ tamtéž

Reygadas těží z čistě filmových, epistemologických kvalit, za použití juxtapozice⁷⁹ mezi viděnými záběry – jde o autonomní obrazy, které na sebe reagují ve vytříbenějších vztazích, než kauzálních a narativních, fungují jako celek s vlastní vnitřní logikou. Ambrose podobné přístupy nazývá "irrational cut"⁸⁰ – plodící nenávný sled obrazů, který nechává prostor náhodě, intuici či dokonce chybám⁸¹. Nahodilé obrazy, estetické, opticko-akustické výjevy, mající svůj vlastní rytmus uvnitř záběru. To je v přímém rozporu s klasickou montáží, jak ji známe již od dob ruských montážníků. Casetti píše, že Ejzenštejnův pojem montáže se dá pokládat také za "odklon od logocentrismu", protože čerpá z principů nekonečných změn významu v důsledku jejich nárazů. Vychází tak z procesuality a rozsáhlého množství kombinací, které montáž nabízí. Rozdíl je ale v tom, že irrational cut potírá už samotný význam jednotlivých obrazů, zakládá si na nahodilosti, zatímco Ejzenštejnova intelektuální montáž (už podle názvu) předpokládá vyvozování kýžených významů z jejich nárazu. Důležité tu je tak rezignovat na řady tradičních pojmů, jako je znak, význam atd.: „které logicky doprovázejí myšlenku reprezentace a které mají sklon z filmu či knihy vytvářet sjednocený, funkční prostor."⁸²

Už jsme si řekli, že Zdeněk Holý hodnotí⁸³ práci s délkami záběrů ve vyprázdněné naraci jako zcizující – záběry, píše, trvají mnohem déle, než je potřeba (už nepřinášejí žádné "nové informace" které by posouvaly děj) a tím "přiznávají" kameru a odpoutávají diváka od děje. Holý v důsledku toho dospívá k názoru, že těmito formálními postupy autor neupozorňuje na příběh / postavu, nýbrž na samotné filmové médium. Takové tvrzení se jeví ale poněkud cinefilně a nevím, jestli je aplikovatelné na širší spektrum diváků. Reygadas naopak tvrdí, že se dá těmito postupy spíše implikovat pravý opak odcizení, a to imerze a kontemplace. Tedy podle Reygadase v tokovém případě nevnímáme kameru a film jako takový, ale dostáváme se dovnitř viděného. Ostatně více principů, které Reygadas používá jako imerzivní, jsou neslučitelné s tím, na co jsme běžně ve filmu zvyklí; momenty, které by v klasických filmech byly pokládány za chybu, která diváka vytrhává z tzv. "uvěření diegezi filmu a popření sebe a reality", zde působí jako stvrzovací prvky uvěřitelnosti a napojení. Reygadas například záměrně rezignuje na klasickou práci s hercem a psychologizaci v herectví. Adam Kottaška k této tématice poznamenává, že:

„Psychologismus v herectví sabotuje vazby filmu na to nevysvětlené, na vše přesahu-

⁷⁹ Interview: Carlos Reygadas on Post Tenebras Lux - Slant Magazine. Slant Magazine [online]. Copyright © 2001 [cit. 14.05.2019].

Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/interview-carlos-reygadas/>

⁸⁰ „A good example from Haneke would be his 1994 film 71 Fragments of a chronology of chance” – AMBROSE, Darren. Film, nihilism and the restoration of belief, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7. s. 73

⁸¹ tamtéž

⁸² CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8 s.246

⁸³ HOLÝ, Zdeněk. / Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily[online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

jící lidské poznávací schopnosti. A obecně umělá strojenost způsobuje nedůvěryhodnost nejen použitého strojeného prostředku, ale přímo celku. ⁸⁴

Reygadas veřejně kritizuje mainstreamové, uměle vystavěné psychologie a falešnou identifikaci s postavami a demonstruje, že cestou k opravdovému dosažení "identifikace" je spíše kontemplace. Zároveň ji neřadí jen do elitářské kinematografie, naopak skrze ni věří v "hlubší zábavu mainstreamu"⁸⁵. Postavu tak ve filmu vnímá jako jakousi entitu, kterou můžeme sledovat, ale nikdy nám neukazuje její pravé nitro, myšlenky a motivace. Souvisí to s celkovým předpokladem, že věcem stejně nemůžeme proniknout pod povrch a veškeré vnímání funguje na bázi povrchových afektů, estetických vjemů a intuice. Ve své masterclass Reygadas popisuje práci s neherci jako spíše prožívání přítomných momentů, bez zatěžování kauzálními či psychologickými fakty. Neherci dostanou pouze nutné, dočasné pokyny. Emoce tak nejsou nucené, konstruované a tím ani nemanipulují diváka, co má cítit. Většinou vzniknou autenticky v závislosti na skutečných pocitech neherce. Při takovém procesu vzniká opět spousta "chyb", momentů, kdy neherci nevědí, jak mají reagovat, co se od nich očekává, v zásadě vystupují sami za sebe a tak ne nutně s předpoklady filmu. Nicméně takové momenty Reygadas právě vytěží, pracuje s nimi jako s *trhlinami*⁸⁶ a navozuje s nimi pocity reálna. Postavy skutečně prožívají ukázané momenty sami za sebe. Jde často až o kvazi dokumentární snímání. Když se děti v bazénu podívají do kamery (*Silent Light, Carlos Reygadas, 2007*), naopak tím posílí pocit autenticity, protože divák cítí, že sleduje (viz. citace) co se *skutečně dělo* (obr. 1). Když se v hollywoodském filmu někdo podívá do kamery, celá fikce se rozpadne, protože není postavená na skutečných momentech, je to uspořádaná reprezentace světa, zatímco Reygadas nás zve přímo do víru věcí,

„co dříve pociťujeme, než-li chápeme, co vyjadřuje spíše sílu nežli význam, co existuje ještě předtím, než na sebe vezme nějakou funkci.“⁸⁷

Casetti mluví o charakteru „západního myšlení, jež se proviňuje tím, že systematicky odstraňuje vše, co je odlišné a jinaké, a naopak zbožňuje systematickost a identitu. (...) Podstatou filmu je pohyb, neboli něco, co souvisí s energií a s puzením. Ve skutečnosti však film nepřijímá veškeré formy pohybu: mnohé z nich vylučuje nebo vymazává. Připomeňme si, jak filmy obvykle odmítají náhodu, špatný záběr, nepořádek, špínu, špatné zaostření, nesrovnalosti, špatný přepis. Pravidlem filmového řemesla je vyloučit vše, co je příliš intenzivní⁸⁸, i to, co se vymyká celkovému řádu; zůstává pouze to, co odkazuje na něco, co už známe, a co poukazuje na systém shod;

⁸⁴ KOTAŠKA, Adam. Dialektika duchovního filmu. Duchovní aspekty filmu Zabitá neděle. Bakalářská práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií v Olomouci. 2010

⁸⁵ Carlos Reygadas, masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ>

⁸⁶ Více v kapitole Reálno

⁸⁷ CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8. s. 242–244

⁸⁸ (Nejspíš myšleno ve smyslu přitahování nechtěné pozornosti a tím odpoutávání pozornosti od děje filmu, pozn. aut.)

prostě to, co je srovnatelné, unifikovatelné.”⁸⁹

Reygadas nechává do svých filmů protékat impulsivitu života a nahodilost, chyby, lidství i přítomnost všeho okolo. Pracuje s nedokonalostí a nediktuje striktně každý prvek obrazu podle své představy, naopak ho nechává stvořit procesem ve spolupráci s předsnímací realitou. Právě díky této “symbióze se životem” při natáčení jsou pak prý jeho filmy vždy lepší, než si představoval.⁹⁰ Vzpomeňme, že Louis Delluc a jeho interpretace filmovosti se hlásila právě k autonomii filmové kamery a estetiky, kterou sama dokázala zaznamenat.

⁸⁹ tamtéž

⁹⁰ [online]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/carlos-reygadas/>

3.2. Reálno, trhliny a neznámé

„I know that by making a clear distinction between 'fact' and 'truth' in my films, I am able to penetrate into a deeper stratum of truth most films do not even notice. The deep inner truth inherent in cinema can be discovered only by not being bureaucratically, politically and mathematically correct. In other words, I start to invent and play with the 'facts' as we know them. Through invention, through imagination, through fabrication, I become more truthful than the little bureaucrats. I've always made it very clear that for the sake of deeper truth, a stream of very deep truth in movies, you have to be inventive, you have to be imaginative. I'm after something deeper. I call it the 'ecstatic truth' - the 'ecstasy of truth'.

– Werner Herzog

Příchod filmu a fotografie je spojován s post osvícenskými naléhavými touhami po navrácení ztraceného kontaktu s realitou, s touhami po až metafyzickém dotyku reálna. V tom má kinematografie poněkud mnohosemernou a časem transformativní roli. Nakolik první kontakty s filmem působily jako náraz na realitu samu – vždyť film (potažmo fotografie) zaznamenává pomocí stroje, prvně neovlivněným lidskou perspektivou – na tolik nás v zápětí o všechnu připravil. Louis Delluc očekával, že nás film díky své výjimečné epistemologické schopnosti obohatí o fotogenické, člověkem dosud nepoznané výjevy světa. V době tekuté hyperreality, přehlcenosti obrazem reálným i virtuálním, jejich mísením, zaměňováním a duplikováním, je těžké takové reálno rozpoznat. Má film ještě potenciál s tímto marasmem bojovat? K tomu je podle mnohých potřeba podkopání již zmíněných zakořeněných a zchřadlých stereotypů percepce a potřeba vůle vnímat jinak. Ambrose o takových případech píše:

„these are the films capable of refusing the nihilism of the simulacra and of rediscovering the world.”⁹¹

V úvodní citaci mluví **Werner Herzog** o extázi pravdy – pravda ve smyslu mnohostranného⁹² pohledu na obrazy v nových, "čistých" kontextech, jejich taktilní poznání "ryzím dotykem"⁹³. Chápeme tak, že pravda a fakta jsou různé pojmy – na rozdíl od faktu tu je pravda vnímána jako něco neartikulovatelného. Carlos Reygadas v rozhovoru říká, že nekonkrétnost pravdy je dokonce právě její hlavní vahou. „The truth is never absolute.”⁹⁴ říká Reygadas. Kritizuje pak normativní tendence deklarování společenských, náboženských, uměleckých i filozofických pravd za absolutní.

⁹¹ Ambrose nemluví konkrétně o vyprázdněné naraci ale obecně o filmech nevyužívajících konvenčních narativních postupů. AMBROSE, Darren. Film, nihilism and the restoration of belief, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7, s. 7

⁹² Deleuze nazývá Herzogovy a Tarkovského filmy jako *krystaly* pro jejich schopnost odrážet různé reality a fantazie do nerozeznatelného celku a především také právě pro zobrazování "mnohosti" pravdy. – DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knižovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7. s. 92 - 93

⁹³ tamtéž s. 21

⁹⁴ [online]. Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/carlos-reygadas/>

„(It) will turn it into dogma and therefore will prevent it from being experienced as real. (...) On the contrary, what feels real is poetic, ineffable, open-ended. Truth, by definition, is intangible.”⁹⁵

Jakým způsobem tedy pracuje ve svých filmech s reálnem Reygadas? V jeho filmech, zejména v *Post Tenebras Lux*, takové momenty přímo vytékají z plátna, jsou to krátké paprsky skutečných situací, které můžeme nazývat *trhlinami*. Trhlina je pojem bráný v dramaturgii za chybu – moment, kdy divák narazí na nesmyslnost scénáře, kdy vycítí vyfabulovanost motivací postav, nebo si všimne skriptové chyby a podobně. Jde o trhlinu v diegetickém světě, která naruší divákovo "potlačení nevíry". Ve filmech vyprázdněné narace jde o metafyzičtější pojem, trhliny nás přivádějí k neznámému a k pocitům *tajuplna*, až *děsivosti* - to jsou slova spojovaná především s psychoanalýzou a Sigmundem Freudem (*unheimliche*, *uncanny*), často popisovaná právě jako setkání s něčím znepokojivým (obr. 2, 3). Takové pocity nás někdy doprovází i při překročení horizontu dosud známých věcí, kdy nevíme, jak máme reagovat, protože se jedná o neznámé (které se objevuje jako kýžená kvalita od Delluca po Valušiaka), často nelze ani rozpoznat jaké v nás jev budí emoce, mohou být i protichůdné – jedná se tak o ideální příležitost pro rozšiřování našich zkušeností a vědomí.

Na druhé straně hollywoodské filmy jsou vesměs ceněny především pro svou dokonalou *reprezentaci reality*, reálno je tu redukováno reprezentací. Oscaroví herci předvádějí emocionální výkony, kamera komponuje překrásné, bezešvé spektakly. Někomu ale může připadat taková míra reálna až nereálná. Ve skutečnosti totiž tento falešně vybudovaný svět je takovou kopií reality, že se paradoxně jeví spíše skořápkou, není pochyb o tom, že "je to jen film". Proto na nás nemůže mít takový dopad – není nutné navazovat na něj nějakými autentickými, hlubšími emocemi, víme, že se díváme na film, žádné setkání s reálnem se nekoná. Díky efektu "potlačení nevíry" na tuto hru sice přistoupíme, ale zpětný dojem je po hlubší emocionální stránce nulový, protože se vlastně "nic nestalo". Co se možná zdá jako vytříbení řemeslných dovedností má ve skutečnosti zcizující účinek.

Paradoxně tedy zjišťujeme, že nejde vůbec o co nejdůvěrnější reprezentaci reality podle logiky realisticky precizních, mainstreamových filmů, ale může jít dokonce o pravý opak – důležitý je přístup k viděnému, užití už zmiňovaných čistě optických a zvukových situací, hledání a snaha dohlédnout až za náš naučený horizont viděného.

„Je to asi stejně důležité, jako když impresionismus podnikl v malířství výboj do čistě optického prostoru.(...) Jde o něco příliš silného nebo příliš neoprávněného, ale někdy také velice krásného, co od té chvíle přesahuje naše senzomotorické schopnosti. Stromboli: krása, která je pro nás příliš velká, jako bolest, která je příliš silná. Může to být mezní situace, erupce sopky, ale také ta nejbanálnější situace, obyčejná továrna či nezastavěná proluka.”⁹⁶

⁹⁵ tamtéž

⁹⁶ DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7. s. 27

Samozřejmě, André Bazin o možnostech dosažení reálna mluví obsáhle ve své knize *Co je to film?*⁹⁷. Chápe ho jako kvalitu, která v ideálním případě diváka osloví na metafyzické úrovni, přiblíží ho k pocítění bytí nejen sebe, ale i toho, co nás obklopuje. Zejména jde tedy právě o porušení hierarchizace subjektu/objektu v rámci obrazu, zmiňuje například hloubku ostrosti a stříhovou skladbu, proti které staví naopak vnitrozáběrovou, organičtější montáž. Sice pravděpodobně bez ontologického záměru, stejně se ale Bazin tvrdě staví za kvality přímého i nepřímého zobrazování světa mimo “rám” a momentální bytí postavy. Ve stejných intencích, když Reygadasova kamera není obsesivně připoutaná k postavám a takřka si žije vlastním životem, prozkoumává okolní svět a občas se o něj zajímá více než o postavu. Dostáváme se k právě protežovanému pocitu reálna, světa mimo rám, které se udává nehledě na lidské postavy.

Řekli jsme si tedy, že reálno neznamená nutně realitu (impresionismus) a často může naopak vzejít i z naprosto surreálných, nadpřirozených motivů (magický realismus). Reálno je především něco, na co se koukáme novou, nezaujatou optikou, uniká signifikaci a může se proto jevit třeba i “děsivě”. Takové reálno je zároveň nepopsatelné, neanalyzovatelné, tedy pouze vnímatelné smysly a intuicí a často také kýžené:

„Reálné zůstává tím, co schází či přebývá v symboličnu, které se ovšem vždy tváří jako "úplné". Z toho vyplývá i prezentně zkoumaný politický potenciál reálného – film podle teoretiků jako je Slavoj Žižek či Todd McGowan nabízí divákovi především potenciální traumatický střet s reálnem, tedy naprostou ztrátu jak distance, tak i kontroly jakékoliv symbolické struktury. Právě po ní divák podle těchto teoretiků při návštěvě kina touží (tedy touží rozbít vše, co jej jinak symbolicky svazuje). Radikální potenciál filmu leží podle McGowana mimo (teoreticky sporné) představy pohledu jakožto ovládajícího, subjektivního, identifikačního zprostředkovatele – patří opomenutému vztahu diváka k pohledu jakožto objektu, vztahu definovaného ne kontrolou, ale touhou.“⁹⁸

Reálno jako takové je dokonce těžko zachytitelné i v realitě samotné, protože jsme navyklí tyto momenty přehlížet a potlačovat. Poté, když se přece s reálnem střetneme, vzniká *trhlina v realitě*. Vzpomeňme si na trhliny, které zmiňoval Deleuze v kontextu poválečné kinematografie. Trhlina je událost, jev, který narušuje naši dosavadní zkušenost a představy o světě. Za asi největší trhlinu současnosti můžeme pokládat globální oteplování. Mark Fisher ho přirovnává k Reálnu kapitalismu, které je podle jeho slov natolik fatální a traumatické, že není možné ho obsáhnout. Zjištění, že chování člověka má skutečně nedozírné následky a opravdu hrozí environmentální katastrofa, která začíná doléhat i na běžně “chráněné” obyvatele prvního světa a že důsledků se nedožijí až naše děti, ale pravděpodobně i my, je neslučitelná s našimi dosavadními představami o světě (vzpomeňme na Cubittovu poznámku, že jsme vedeni k představě, že budoucnost nebude o tolik jiná, než je přítomnost), a totiž jako nezničitelném a nekonečném, potažmo nesmrtelném lidstvu. Mark Fisher píše⁹⁹, že realita

⁹⁷ BAZIN, André. *Co je to film?*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979

⁹⁸ C I N E P U R / Imaginární, symbolické, reálné. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=934>

⁹⁹ tamtéž

se právě tímto potlačováním reálna vyznačuje:

„Reálno je nereprezentovatelné X, traumatické prázdne místo, které je možné letmo spatřit pouze v trhlinách a nesrovnalostech zjevné reality. Jednou z účinných strategií proti kapitalistickému realismu by mohlo tedy být poukazování na Reálna, která jsou skrytým podložím reality, již nám předkládá kapitalismus.“¹⁰⁰

Na takovém vnímání Reálna se mohou podílet i filmy a umění celkově a lze říci, že filmům vyprázdněné narace se to v mnoha ohledech daří. Zároveň můžeme vidět, že běžné, konstruované “reálno” v mainstreamových filmech naopak v takovém úkolu záměrně selhává. Je zaměňováno s reprezentací reality, nevěříme mu jinak než jak jsme klasicky u filmu zvyklí věřit. Je to pouze simulace, vydávající se za přirozenou a správnou. Alenka Zupančičová, píše opět Fisher¹⁰¹, navíc trefně komentuje tento princip reality jako *ideologický zprostředkovaný*¹⁰². Protože není možné ho strukturovaně zachytit a předat, nelze skrze něj reflektovat “skutečné uspořádání věcí”¹⁰³. Dává smysl, že princip reality je tak podle Zupančičové „tou nejvyšší formou ideologie, ideologií, která samu sebe vydává za empirickou skutečnost či za (biologickou, ekonomickou) nutnost (kterou máme tendenci vnímat jako neideologickou). Právě zde bychom měli být vůči působení ideologie nejvnímavější.“¹⁰⁴

¹⁰⁰ tamtéž

¹⁰¹ FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7

¹⁰² tamtéž

¹⁰³ tamtéž

¹⁰⁴ tamtéž

3.3. Poznání skrze každodennost

Vidíme, že Carlos Reygadas pracuje s filmovým médiem v intencích v zásadě opačných těm klasickým narativním filmům. Další ukázkou může být právě jeho velká pozornost vůči běžným momentům, nemajícím v kontextu vyprávění žádný dramatický potenciál, posouvající děj – z toho důvodu je běžně ve filmech nevidáme (pokud, opět, nemají svůj příspěvek k vývoji děje). Zároveň ale mohou podněcovat metafyzično a reálno. Podle slov Reygadase je jedním z největších problémů mainstreamové kinematografie přehlížení a banalizování běžného života. To jsou zároveň momenty, které jsou pro jeho tvorbu klíčové a tvoří tak hutnou, autentickou hodnotu. Nicméně k principu ignorování „obyčejné“ reality, která přitom tvoří většinu našeho života, se vyjadřuje opět i Darren Ambrose, když píše:

„Part of what makes classic continuity film appear invisible and, to some extent, natural, is its developed ability to draw upon a range of cognitive skills we have acquired for negotiating the everyday world and that are so familiar that they appear entirely automatic.”¹⁰⁵

Film se tak podílí na absurdní automatizaci¹⁰⁶ a degradaci každodennosti na něco nehodného pozornosti, dokonce jejich separací od příběhu předstírá, že takové chvíle v životech postav (potažmo lidí) snad ani nejsou, přičemž je nahrazuje nesmyslnými vyfabulovanými spektakly¹⁰⁷. Vše, co nám klasický film ukazuje, má svůj důvod,

¹⁰⁵ AMBROSE, Darren. Film, nihilism and the restoration of belief, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7

¹⁰⁶ „Filosofové se dávno zabývají ozřejmováním příčin odcizení člověka v moderní společnosti a usilují tak tento stav poznat a překonávat. Vihanová v Zabitě neděli poskytuje v jedné sekvenci vycházející z Křenkova popisu hrdinova stavu hrůzný obraz, jak funguje mechanismus takového „odcizování“. Dochází k tomu v dosti dlouhé scéně s pistolí. Arnošt si přiloží ke spánku nenabitou zbraň, a přesto pocítí strach ze smrti – ještě v něm fungují normální instinkty. Nakonec přece jen zmáčkne spoušť. Totéž zkouší s nabitou zajištěnou pistolí a svůj pokus opakuje tolikrát, až se jakýchkoli pocitů strachu zbaví; zmechanizoval si sám úkon i reakci, zbanalizoval je, oddělil sama sebe od obého. Je to situace realizovaná docela ve smyslu Fichtovy koncepce odcizení; je zřejmé, jak se vytrácí původní vztah věci (světa) a vědomí (jedince) a zůstává jen banalita a nicota k ničemu nezavazující, ani k vlastnímu životu ne. V popsané situaci Arnošt ještě nejde za hranice ďáblová pokoušení. Překračuje ji až ve chvíli, kdy má alkoholem a odporem k sobě samotnému zatemněnou mysl.” Citace Hádkové (HÁDKOVÁ, Jana. Drahomíra Vihanová. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 49) v Dialektice spirituálního filmu, s. 32

¹⁰⁷ Sean Cubitt v rozhovoru pro Iluminaci hledá souvislosti mezi umělou sub-urbanizací v Evropě a ztrátou přirozeného života s širokými sociálními vazbami. Je podle něj možné sledovat, že melodrama v takových komunitách suplovalo vymizelé emoce, po kterých lidé toužili. Podle Cubitta se tyto umělé emoce přetvořili do extrémních afektů, které s našimi reálnými emocemi nemají už nic společného „Afekty se tu osvobodily jak od subjektu, tak od objektu, jenž byl reprezentován. Patří nyní třetí entitě, kterou je film sám – nejde už o objekt filmu, svět, ani o subjekt, obecnost, ale o film neboli aparát, ve kterém je film centrálním momentem.” – CUBITT, Sean. Film je speciální efekt. Iluminace - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019].

Dostupné z: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

Film jakoby se tak chopil své síly sugestivně ukazovat nepředstavitelné, ovšem nedělá to v zájmu lidstva či skutečného poznání. Chová se spíš jako falešný narcis, který nám předsouvá co bychom měli cítit, jak by měly vypadat naše dokonalé životy, plné dramatických událostí, peněz, lásky a happy endů, a to vše podkládá vykonstruovanými sociálními a hierarchickým dogmaty s emocemi na špatných místech.

váhu a posouvá děj. Takový přístup se odráží i do skutečného života, resp. neschopnosti najít cokoliv vyššího či hodnotného v každodenní realitě ruku v ruce s ignorováním běžného světa kolem nás, přičemž takové myšlení v lidech jen otupuje emoční a křehké předpoklady pro možné pocítění (a tím akceptování) čehokoliv jiného a nového v každodennosti. Zdá se, že snaha pohlédnout na každodennost novým, až metafyzickým pohledem, je pro vyprázdňenou naraci jedním z hlavních pilířů. S "protékáním přítomnosti mezi prsty" je pevně spjato myšlení o čase celkově a asi nejvýznamněji se mu věnoval filozof Henri Bergson. Vezmeme-li v potaz představu o čase jako o nepřetržitém trvání, které se neustále mění, přichází a mizí, je pro člověka nemožné ho nějak uchopit. Tím se ale dostáváme k zásadnímu rozdílu mezi klasickými filmy a filmy vyprázdňené narace. Bylo by mylné banalizovat práci s časem ve vyprázdňené naraci vytyčením jejích povrchových znaků, jako je délka záběrů. Meritem není ani ukazování "činností v reálném čase" jako takové, ale právě cílení naší pozornosti na přítomný moment. Důležité je vnímat přítomnost, kterou nám film zprostředkovává, cílit *pozornost k životu*.¹⁰⁸ Protože člověk má tendenci vnímat přítomnost a vše kolem až ve vztahu k významům a činnostem, pracuje takovým způsobem i klasický narativní film, vracíme se tak ke specializaci času již zmíněné Seanem Cubitem. Nicméně opačným způsobem se často vydává vyprázdňená narace rezignováním na dějovosti a poutáním pozornosti k současnosti, a tím jí dává váhu a brání jejímu "protékání" do zapomnění. Čistou formou takové pozornosti jsou pak záběry nejen neobsahující zásadní dějovou akci, ale neobsahující už například ani lidské postavy, kterým se budu blíže věnovat v dalších kapitolách.

Když nás režisér **Vincent Gallo**¹⁰⁹ nekompromisně veze v autě bez zjevných dramatických situací po většinu filmu *The Brown Bunny* (2003), (obr.4, 5) je to právě případ "zpřítomňování současnosti", akcentování, a tím žití času a na první pohled běžných jevů v něm se odehrávajících. Běžnou realitu je potřeba také přijmout jako plodnou součást života a ne se jen pokoušet co nejrychleji dostat skrze ni.

Samozřejmě nejde jen o zobrazení "nudných, všedních" situací, ale bavíme se o audiovizuálním umění, které tak musí pracovat s určitou (a záměrně nemám v úmyslu hodnotit jakou) estetikou a tenzí v rámci zobrazovaného a slyšeného. Reygadas nám nejen ukazuje intimní obnažené každodenní životy svých postav, ale dělá to navíc způsobem, který nepůsobí banálně. Čím se například může banálnost ve filmu stát hodnotnou popisuje Adam Kotaška když mluví o *disparitě*¹¹⁰. Kotaška se také přiklání ke každodennosti jako k možnému portálu do transcendentna skrze filmové plátno¹¹¹, nejde-li o pouhé zobrazení banálna, přesněji píše:

¹⁰⁸ JEŠKO, V. Čas a subjekt v podání raného Sartra a Henri Bergsona. Olomouc: 2009. Magisterská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra filozofie. s. 9

¹⁰⁹ Vincent Gallo této "transcendenci" skrze drobné momenty běžné reality věnoval velkou část filmu *The Brown Bunny* (2003) a následně i krátký text, který najdete ve své celé délce v přílohách této práce.

¹¹⁰ KOTAŠKA, Adam. Dialektika duchovního filmu. Duchovní aspekty filmu Zabitá neděle. Bakalářská práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií v Olomouci. 2010

¹¹¹ Kotaška zároveň pokládá zobrazování každodennosti za formu odcizující diváka od děje a postav. My se ale bavíme o filmech, které s těmito prvky záměrně ani nepracují a nastavují diváka od začátku na zcela jiný mód vnímání. „Každodennost eliminuje očividné emocionální konstrukty“, píše Kotaška. To je právě její síla, protože postaví diváka před nepoznané a nesnadno rozluštitelné. Tento moment

„Jedině díky novému rozměru, který představuje disparita, přestává každodennost vyprávět pouze o „šedi“ a stereotypu profánního světa, ale aktivizuje se. To, co je ve formě, reprezentující každodennost, pouze potenciálem k navázání vztahu s transcendentní skutečností a přesažení oblasti imanence, lze přetavit do stáze – konečného stádia jedině za pomoci tohoto mezičlánku. Disparita je jakýmsi přemostěním mezi potenciálem navázat vztah s transcendentními principy a podat o nich uměleckou výpověď, a jeho uskutečněním. (...) Disparita bývá náhlým výtryskem emocí, které jsou vzhledem k prvně jmenované součásti univerzálního transcendentního stylu – každodennosti, neočekávané a nepřiměřené. Nejen, že je odtud nelze odvodit, ale na základě každodennosti je nelze ani vysvětlit, dopátrat se jejich motivací.“¹¹²

Každodennost a disparita v duchovním filmu, píše také Kotaška, jsou pak cestou k finální *stázi*. Momentu klidu, který ale stejně stále kypí jakýmsi napětím, protože mu předchází intenzivní pře mezi fyzickým (každodennost) a metafyzickým, nevysvětlitelným (disparita). Stáze je pak výsledek, který pojí oba světy dohromady. To vše se děje v podstatě bez racionálního objasnění. U všeho výše napsaného se nám mohou vybavovat různé scény a momenty z filmů vyprázdněné narace, disparitou by se daly nazvat třeba jejich časté explicitní (ať sexuální či násilné) a surreálné motivy. Lze říci, že tyto filmy k určitému metafyzickému a transcendentnímu tíhnou, zároveň neužívají naraci a kauzalitu, ba právě naopak. Ačkoliv se to možná může zdát jako malichernost, podle mnohých je nalézání důležitosti v našem každodenním životě klíčové i ve smyslu pochopení sebe navzájem. Například ve filmech Reygadas je obvyklé, že se zde potkávají různé společenské vrstvy, což je zrovna v kontextu Mexika poměrně zásadní otázkou. Tu mimochodem v nedávné době rozvířil různými směry také film jiného významného mexického tvůrce, Alfonsa Cuaróna, *Roma* (*Alfonso Cuarón, 2018*). Ačkoliv je *Roma* popisována jako film, který citlivě vypráví příběh o odevzdané služebné Cléo jakožto o menšině, která bývá často ve filmech vynechávána, je otázka, do jaké míry můžeme mluvit skutečně o "demokratizaci" nižší třídy a do jaké míry, jak píše Žižek¹¹³, jde opět jen o falešné fabulování nezírné lidské dobroty, abychom se po filmu cítili lépe. Nicméně Reygadas věnuje pozornost třídním rozdílům jiným způsobem, lze říci, že pracuje více organicky – není to tématem filmu, ale jeho přirozenou součástí. Je proto snad příhodné, co píše Casetti ve *Filmových teoriích*:

„Proč vlastně volit tuto cestu, která dává přednost životu s jeho všedními okamžiky, s tím, že je, jaký je? Má to i jeden morální důvod, vycházející z lidské potřeby sebepoznání: poznat se, abychom mohli být solidární (...)“¹¹⁴

zobrazování každodennosti Kotaška pokládá jako prostor pro uvědomění si "racionální, chladné reality" (kterou naruší a pozvedne právě až zmiňovaná disparita). Myslím, že jde ale o právě opačný efekt (za ideálních podmínek) tak totiž můžeme nahlédnout na všední realitu s jakousi novou citlivostí, bez zažitých automatizmů a nenechat jí zmizet bez povšimnutí.

¹¹² tamtéž

¹¹³ ŽIŽEK, Slavoj. Roma is being celebrated for all the wrong reasons, writes Slavoj Žižek | Coffee House. Coffee House | Daily commentary on politics and current affairs [online]. Dostupné z: <https://blogs.spectator.co.uk/2019/01/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-zizek/>

¹¹⁴ CASETTI, Francesco. Filmové teorie 1945-1990. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8

3.4. Tělesnost

Výrazným prvkem filmů vyprázdňené narace, který nelze opomenout, je také fyzično, respektive explicitní zobrazování nahoty, sexuálních scén, potažmo násilí. Věřím, že takové momenty jsou jen natolik transgresivní, nakolik je divák schopný je tak vnímat, nicméně přístup autorů vyprázdňené narace k tomu vybízí a je k fyzičnu implicitně odlišný od toho, co známe z klasických filmů. Skrze intimní scény zde dochází k autenticitě, reálnu – autoři tím, že se nesnižují k eufemismům, metaforám a zkratkovitosti, oprostují tyto situace od běžného automatického vnímání. Na rozdíl od většiny filmů také nesahají po možnosti probudit v divákovi vzrušení, neerotizují obnažená těla do estetických atrakcí, nýbrž nám dávají obraz *skutečnosti*, až *podivnosti* lidské tělesnosti (obr. 6, 7, 8) – tím má paradoxně hollywoodský film k pornografii blíží než filmy vyprázdňené narace. Jak říká Vincent Gallo v kontextu svého filmu *The Brown Bunny* (2003), v pornografii je úloha sexuálního aktu především dosáhnout u diváka bodu vzrušení, tím je nežádoucí prezence jakýchkoliv rušících podnětů, jako jsou pocity viny, nejistoty, hněvu nebo odpovědnosti¹¹⁵. Gallo říká, že sice používá prostředků známých pornografii, ale záměrně je staví do konfliktu s právě zmíněnými nežádoucími emocemi, v důsledku čehož je pak těžké vnímat události na plátně skrze pouze pudový vjem, ale zapojuje se také emocionální a intuitivní vnímání. Nevzniká vzrušení, ale opět trhlina, diskomfort, podivnost až nepříjemnost.

„I was also interested in a character that even during sex could not let his mind go blank and fill up with the sex. Instead, while having sex he is rapidly thinking and his thoughts have a range of emotions far away from pleasure. This strange behavior juxtaposed against graphic real sex is disturbing.”¹¹⁶

Podobně působí i film *Twenty-nine Palms* (2003) od **Bruno Dumonta**, který nás pouští do nejintimnějších chvílí mladého páru, cestujícího kamsi skrze odlehlou poušť. Dumont přivádí diváky do rozpaků excentrickými výjevy ze soulože páru aniž by dával jakákoliv jiná vodítka k jejich vztahu a problémům, které zjevně řeší. I když jsou scény v zásadě často dost "cenzurované", pracují právě se znepokojivými emocemi postav.

Ačkoliv je explicita výrazným motivem asi všech filmů zapadajících do fenoménu vyprázdňené narace, existují mezi jejich tvůrci značně odlišné přístupy v intenzitě zobrazeného. Vincent Gallo s *The Brown Bunny* a Reygadas s *Battle in Heaven* (2005) se například řadí k těm nejvýraznějším co do znázornění, nicméně jde nakonec spíše o výjimky. Sexuální scény jsou tu často transgresivní právě v motivech a emocích, které je doprovází, než v samotné explicitě a díky tomu působí na diváky více znepokojivým a intenzivním dojmem.

¹¹⁵ AN ESSAY BY VINCENT GALLO – UNFILTERED AND UNEDITED. Another Man[online]. Copyright © 2018 [cit. 14.05.2019] Dostupné z: <http://www.anothermanmag.com/life-culture/10236/an-open-letter-from-vincent-gallo-unfiltered-and-unedited>

¹¹⁶ tamtéž

4. NELIDSKÝ FILM

4.1. Písečné a kamenné v lidské duši

„*Ekologií se naše věda dostala nejbliže k integrující moudrosti. To ona, a nikoli fyzika, je hodna stát se základní vědou budoucnosti.*”
– Theodore Roszak¹¹⁷

Současná filozofie se často zaobírá nelidskou perspektivou¹¹⁸ a de-hierarchizací vztahů mezi objektem a subjektem. Jak může tento “obrat k nelidskému” obohatit právě lidský přístup a pohled na svět kolem? Pod tíhou kolapsu globálního klimatu a rozplynutí všeho, co se dosud zdálo samozřejmé a nezničitelné, se probuzení citlivosti a vnímavosti vůči zbytku světa, nebo spíš pokus začlenit se do něj, zdá nutné. Přitom podobné myšlení a pokusy, v umění, teorii i filozofii, nejsou žádnou novinkou. Carlos Reygadas věnuje přírodě ve svých filmech s respektem velký prostor, příroda je tu autonomní, koná, ovlivňuje dění a náladu filmu. Nepoužívá ji jako prostředek ke sdělení nějaké “lidské” informace, ale přímo k observaci jí samotné. O slavné sekvenci se psy na začátku *Post Tenebras Lux* (obr. 9, 10) říká, že jde o pohled, “radostný a láskyplný” už jen tím, že se *dívá*, jako to dokáží například děti:

„The capacity to observe lovingly like a child dovetails with a desire that is consistently expressed in Reygadas’ films, one which, according to Michael Cramer, aims “to return to or somehow access a state of pure being, to overcome alienated human subjectivity (or even the subject-object divide itself) in order to allow humans to reconnect with being in all of its presignifying splendor”¹¹⁹

Mainstreamová kinematografie vychází z prizmatu, že lidské vztahy a příběhy jsou díky kvalitě vědomí hodnotnější a smysluplnější, než vazby nefigurativní, zvířecí, jevy v přírodě apod., naopak filmy vyprázdněné narace se často snaží oprostít od zatvrzelého antropocentrismu, který může stát mezi divákem a skutečně novým prožitkem. Lze tak spojit tuto poetiku i s pojmem Animismus¹²⁰, který přisuzuje duši i všemu nelidskému – zvířatům, rostlinám, nerostům, objektům, ale i atmosférickým jevům. Reygadasovy celky na mohutné pralesy a útesy, sekvence s mrtvým koněm v *Japón*

¹¹⁷ ROSZAK, Theodore. Kde končí pustina: politika a transcendence v postindustriální společnosti. Přeložil S. M. BLUMFELD. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-146-6. s. 372

¹¹⁸ OBRAT K OBJEKTŮM - Sborník spekulativního realismu. Advojka [online]. Copyright © 2016 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/8/obrat-k-objektum>

¹¹⁹ WELLS. Hidden in Plain Light: Reframing and Refracting the Mexican Uncanny in Carlos Reygadas’ *Post Tenebras Lux* (MACHL 2016) | Robert Wells - Academia.edu. Share research [online]. Copyright ©2019 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: https://www.academia.edu/33661458/Hidden_in_Plain_Light_Reframing_and_Refracting_the_Mexican_Uncanny_in_Carlos_Reygadas_Post_Tenebras_Lux_MACHL_2016_

¹²⁰ (z Latinského *anima*)

(obr. 11), ale i nekompromisní příroda, jak nám ji představuje Lisandro Alonso ve filmech *Los Muertos* (2004) či *Liverpool* (2008), vzbuzující respekt a tajuplnost, nedotknutou lidským racionalismem. Bují přístupy, které neberou v potaz klasickou významotvornou strukturu filmu, naopak kladou důraz na prostředí, autentičnost, atmosféry, přírodu a nelidské plynutí času, potažmo nelidské a nekauzální vnímání bytí a “dění” celkově. Snaží se podívat na svět novým pohledem a tím, dá se říci, potenciálně probudit jakousi skrytou citlivost – člověk často chrání, co obdivuje a miluje. Lze říci, že emoční přístupy s nástupem romantismu obohatily evropskou mentalitu zájmem o ochranu přírody a úctu vůči ní, stále jsme ale nebezpečně separovaní a nadřazení, stále převládá pocit, že země a vše na ní je jakési bohatství k rozdělení a obchodování mezi lidmi. Zkrátka se musíme naučit nazírat na svět neegocentrickým způsobem. Důležité je ale nejen věnovat prostor nelidskému:

„(...)Takové tvrzení neznamena projekci lidských vlastností do nelidského světa, ale spíš naopak: To, co říká (Harman, pozn. aut), je, že primitivní vnímání mezi minerály a špínou nejsou vztahy o nic míň sofistikované než mentální aktivity lidí. Místo vkládání duše do písku a kamenů najdeme něco písečného a kamenného v lidské duši”¹²¹

Právě personifikace neživého/nelidského v (nejen) kinematografii neplní kýžený obrat, ale jen další opakování naší, lidské perspektivy, a tím snad ještě větší ignoraci okolí a provádí tak spíš medvědí službu. Svět je přitom komplexním, neuchopitelným semeništěm, bující nekonečno reakcí, vztahů a souvislostí. Jen člověk se to pro zachování svého klidu a distancování se od chaosu světa rozhodl přehlížet. Dokonce samotné vnímání si člověk přivlastnil příliš horlivě – postmoderní teoretička Katherine Hayles mluví o dvou fázích lidského vnímání. Vědomému vnímání podle jejích slov předchází ještě *nevědomé* vnímání:

„Jsou to neuronové procesy pod hranicí vědomí, které se ale podílejí na dějích pro vědomí nezbytných – týkají se reprezentace vjemů, filtrování informací ze smyslových orgánů nebo rozpoznávání vzorů, které by jinak vědomí zahltily. Jakmile zjistíte, že vědomé vnímání tvoří ve skutečnosti jen relativně malou část lidského kognitivního aparátu, tak se vám otevřou paralely mezi lidským podvědomým vnímáním a vnímáním jiných biologických forem života. Všechny biologické organismy, včetně rostlin, mají kognitivní schopnosti. Kognice je spektrum, které začíná u jednoduchých rostlin a končí u sofistikovaných kognitivních systémů zvířat, savců a nakonec lidí.”¹²²

Filmy jako *Twentynine palms*, *Gerry*, *Los Muertos*, či *Post Tenebras Lux*,¹²³ občas nazývané také jako *eco-poetic* či *neo-romantic*, dávají nefigurativním záběrům hlubší než pouze ilustrační či rytmickou roli. Necháávají nás tápat, hledat a skutečně pozorovat (obr. 12, 13). Cítit, že existuje něco jiného, mimo nás:

¹²¹ SIRŮČEK, Jiří. *Hluboký čas Země: Aguirre, hněv Boží*. Univerzita, Karlova Filozofická fakulta, Obecná teorie a dějiny umění, Filmová studia. Praha 2018

¹²² TRHOŇ. Člověk není měřítkem všech věcí, říká N. Katherine Hayles. Dokážeme vnímat svět očima jiných druhů? [online]. Copyright © 2019 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/clovek-neni-meritkem-vsech-veci-rika-n-katherine-hayles-dokazeme-vnimat-svet-7889637>

¹²³ O nich více v kapitole časoprostor

„Antropomorfismu nikdy nemůžeme uniknout, protože jsme lidé a věci vidíme z lidské perspektivy. Přesto se můžeme antropocentrismus snažit zkrotit, hlavně ten, který se skrývá pod sloganem „člověk je mírou všech věcí“. Protože není. Venku leží celá biosféra, která má vlastní měřítka, vlastní způsoby interpretace, vnímání a chování. Snaha se od tohoto slepého antropocentrismu dostat k mnohem vyrovnanějšímu pohledu na naši planetu je zdravá.“¹²⁴

Film má tak potenciál svou komerční masovostí komunikovat nejen skrze upozorňování na to, že “tu nejsme sami”, ale zároveň bít na poplach kvůli stoupajícím hrozbám aktuálních environmentálních katastrof. Je na čase přestat používat přírodu jako dekoraci. Filmy vyprázdněné narace právě posilují vyšší, autonomní hodnotu přírody (zvířat aj.), aniž by ji stavěly do banální pozice mizanscény, nebo ji naopak obtěžkávaly symbolickými rozměry – vystupuje zkrátka sama za sebe. V takovou chvíli vzniká možnost napojit se na obraz nikoliv skrze racionální čtení významů, ale vnímáním na bázi afektů, skrze vnějškovost. Tak například pracuje i Tarkovský:

„Často jsem poslední dobou mluvil s diváky a všiml jsem si, že kdykoli jsem prohlásil, že v mých filmech nejsou žádné symboly ani metafory, tvářili se nedůvěřivě. Neustále se mne znovu a znovu vyptávali, například, co v mých filmech znamená déšť; proč se objevuje v každém dalším filmu; a k čemu jsou ty opakované obrazy větru, ohně a vody. Opravdu nevím, jak si mám s takovými otázkami poradit. Déšť je prostě typickým jevem v krajině, kde jsem vyrůstal; v Rusku máte tyto dlouhé, chmurné, vytrvalé deště. A mohu říci, že miluji přírodu – nemám rád velká města a cítím se docela šťasten, když jsem vzdálen výdobytkům moderní civilizace, tak jako jsem se cítil skvěle v Rusku, když jsem prodléval na své chatě a Moskva byla tři sta kilometrů daleko. Déšť, oheň, voda, sníh, rosa, vítr, který zvedá prach – to všechno jsou části materiální scenerie, v níž přebýváme; mohl bych dokonce říci, že je to pravda našich životů. Jsem proto zmaten, když mi někdo říká, že se lidé nemohou jednoduše kochat sledováním přírody, když je pěkně ukázána na plátně, ale jsou nuceni pít se po jakémisi skrytém významu, který v tom podle nich musí být.“¹²⁵

¹²⁴ TRHOŇ. Člověk není měřítkem všech věcí, říká N. Katherine Hayles. Dokážeme vnímat svět očima jiných druhů? [online]. Copyright © 2019 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/clovek-neni-meritkem-vsech-veci-rika-n-katherine-hayles-dokazeme-vnimat-svet-7889637>

¹²⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Spiritualita ve filmu. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1. str. 61-62 - rozhovor s Tarkovským

4.2. Tupý smysl a "prázdné" záběry

Klasická filmová imerze probíhá skrze hlavní postavu (protagonistu), se kterou se divák identifikuje. To mu v ideálním případě umožňuje vnímat po dobu filmu svět diegetický jako svět vlastní. Jak už jsme si řekli v dřívějších kapitolách, je to schéma poněkud ploché, neklade divákovi žádné překážky, které by musel překonávat a dopátrat se tak jakémusi poznání. Meritem takových filmových postupů je správné pochopení příběhu, prožití určitých emocí na správných místech a odejít ze sálu s jasnou představou o viděném. Avšak imerze, které lze dosáhnout podle mého názoru skrze filmy vyprázdněné narace, ignoruje téměř vše výše popsané. Nějaké pojící prvky se v nich ale přece dají vyzorovat. Dají se rozčlenit do specifického vztahu k tupému smyslu, reálnu, fyzičnu a časoprostoru. Tupý smysl je pojem, který zavedl Roland Barthes¹²⁶. Není obsažen v jazyce ani ve znakovosti a je nazýván také jako "nezáměrnost". Právě ten je podstatný například pro spirituální filmy a detailněji ho přirovnává k Tarkovského filmům Jaromír Blažejovský (déšť zastupuje zase jen déšť) ve svém textu *Spiritualita ve filmu*; „běžnými způsoby neanalyzovatelného, a přece naléhavě vnímatelného.“¹²⁷, píše Blažejovský. Tupý smysl je jediný, který neimplikuje významovost, ukazuje čistě to, co ukazuje (vzpomeňme na Tarkovského a jeho promluvu o dešti). Tím se dostává nejniterněji k samotné filmovosti, neboť filmové je právě to, co je mimo jazyk – „Vše, co můžeme popsat, není film.“ řekl před lety Peter Kubelka na své inspirativní masterclass v Praze. Vnímat film nebo alespoň jeho části tupým smyslem je tak nejjednodušším a zároveň nejpřirozenějším způsobem – pohledem dítěte. Přitom pro člověka zatíženého zkušenostmi, kulturou a znalostí filmové řeči, často až nepředstavitelným. Zmiňovaný déšť je tak esencí filmovosti, jako vznikavost a prchavost přítomnosti. Casetti se zajímavě zamýšlí nad tzv. druhým smyslem, kterým je symbolično, ptá se:

„Jakým právem náhražka zastupuje nepřítomné, jménem jakého principu, s jakým užitkem? A nakonec vyvstává otázka, do jaké míry se toto nahrazení uskutečňuje: o co jím přicházíme, jak na nás působí.“¹²⁸

Symbolický rozměr se tak jeví jako cosi hlubokého, přitom nás jen uzavírá do kleští stále stejného odvozování významů od už známých. „Oči sice zaplní, ale současně je zamlží. (...) je třeba navrátit filmu jeho materiálnost a udělat z něho především objekt nežli zrcadlo“¹²⁹. Tupý smysl se zdá svou povahou být skoro esencí vyprázdněné narace, filmů, ve kterých sledujeme emoce bez příčin a naopak. Kde vkračujeme doprostřed vyhocených, často neexponovaných situací, přesto ale kynoucích autentičností, abychom z nich rázem bez vysvětlení zmizeli. Kde se díváme tváří v tvář *divnému a děsivému*, kterému nelze přiřadit žádná známá formule. Tupý smysl ignoruje

¹²⁶ Barthes vydává článek „Le troisieme sens“ v Cahiers du cinéma v roce 1970 ve kterém tři úrovně smyslů prezentuje na Ivanu Hrozném (Ejzenštajn, 1945).

¹²⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1. str. 61-62 - rozhovor s Tarkovským. s. 58

¹²⁸ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8 str. 238

¹²⁹ tamtéž

narativ. Casetti dokonce doslova říká, že je ve “stavu permanentního vyprazdňování”¹³⁰, předem rezignuje na děj, významy a konfrontuje nás se syrovým, nezabarveným *reálnem*. Stává se “antinarativním prvkem par excellence”¹³¹. Díky tupému smyslu, věřím, má film svou specifickou, jiným uměním nezaměnitelnou, sílu – dimenzi, která se může dotknout nedotknutelného.

Blažejovský interpretuje prázdné (tj. bez postav), transcendentní záběry bez zjevného pozorovatele (kromě diváka) jako pohledy Boha,¹³² ve vyprázdněné naraci jde však stále spíše o principy tupého smyslu, které nás však k určitému transcendentnu přiblíží podobným způsobem. V konvenční kinematografii čas a prostor podléhají narativním a kauzálním příčinám. Nepůsobí autonomně a tudíž primárně slouží ke správné orientaci diváka a dopomáhají jeho dovedení “správnou cestou” až do konce filmu, tj. příběhu. Učíme se podle profesora Jana Kučery, že například záběr osiřelý, po odchodu postavy, rychle vyčerpá svého významu, aby ho po určitém trvání opět začal v jiné rovině nabírat; proč nás autor nechal v prázdné místnosti bez postavy? Jakou úlohu tento moment sehraje v následujícím ději? Či jaký akcent toto “vyhnutí” staví na předchozí události? Reygadas si takové otázky ale vůbec neklade. Nepokládá totiž prostor a prázdný obraz hierarchicky k “obrazům akce” jen jako interpunkční, nebo snad významotvorný, ale staví ho na stejnou pozici jako vše ostatní. Dosahuje tak u diváka právě tupého smyslu a tím se často dostává k prosáknutí reálna a pocitu zpřítomnění. Jako jeden z prvních autorů, který dokonce ještě před 2. sv.v. používal ve svých filmech prázdné záběry jako čistě opticko-zvukové kvality, je podle Deleuze **Jasudžiró Ozu**. Ozu podle Deleuze dosahuje přímého zachycení času, který se nelimituje na akci – „Neboť je-li pravda, že senzomotorická situace ovládla nepřímou reprezentaci času jako důsledek obrazu-pohybu, čistě optická či zvuková situace se otevírala přímému obrazu-času.“¹³³ Ozuovy prázdné záběry, plynoucí nezávisle na přítomnosti či akci postav a nekauzální zobrazování jsou tak podle Deleuze “čistou formou času”¹³⁴.

„U Ozua nabývají (prázdné záběry, pozn. aut.) určitou autonomii, kterou přímo nemají dokonce ani v neorealismu, jenž jim přikládá zřejmou hodnotu relativní (ve vztahu k příběhu) nebo výslednou (když je již akce skončena). Dosahují absolutna jako čisté kontemplace a bezprostředně zajišťují identitu duševního a fyzického, skutečného a imaginárního, subjektu a objektu, světa i vlastního já. Částečně korespondují s tím, co Schrader nazývá “Stáze”, Noel Burch „pillow-shots” (podkladový záběr) a Richie „zátiší”.“¹³⁵

Přitom si vezměme fakt, že Zdeněk Holý po vzoru textu z *Cahier du cinéma* dělí významné filmy vyprázdněné narace do dvou charakteristických skupin: pouštní filmy, kam patří například *The Brown Bunny* (Vincent Gallo, 2003), *Twentynine Palms*

¹³⁰ tamtéž

¹³¹ tamtéž

¹³² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Spiritualita ve filmu. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-132-1

¹³³ tamtéž

¹³⁴ tamtéž

¹³⁵ DELEUZE, Gilles. Film. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7, str. 25

(Bruno Dumont, 2003), *Gerry* (Gus Van Sant, 2002); a filmy z džungle, jako třeba *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004), *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012)¹³⁶. Je přinejmenším zajímavé, že se tyto filmy dělí právě podle prostorového zasazení, které je mimo jiné absencí příběhu tak klíčové a specifické. Jeho role je stavěna ve stejné, ne-li větší důležitosti ke zbytku filmu. Hlavně je to způsobeno právě oprostěním od kauzality, linearity a dějovosti – Valušiak píše, že člověk vnímá život a čas v zásadě lineárně, jako přímku nesoucí jednotlivé okamžiky za sebou. Chceme-li na život (čas, svět...) pohlédnout z vnějšku, říká, musíme se pokusit z této přímky vystoupit: „Tento pohled či nadhled z místa mimo přímku tedy předpokládá vystoupit z plynutí času, pro tuto chvíli ho zastavit či eliminovat.¹³⁷” Pomocí tohoto vystoupení mimo přímku pak můžeme dosáhnout onoho transcendentna, pohlédnout na věci skutečně z vnějšku a ve své celistvosti. Postupně se tak dostávám také k dalším kvalitám, které se při bohatší práci s časoprostorem zjevují – Valušiak dále mluví o “komplexním” prostoru, který přesahuje racionální i iracionální, to jest “prostor nevědomí a kolektivních archetypů”¹³⁸, píše:

„Tento prostor přesahuje (ale pochopitelně obsahuje a ovlivňuje!) naše vnímání racionální (vědění, zkoumání, vědomí) i iracionální (tušení, cítění, nevědomí), neznámé i nepředstavitelné, realitu i irealitu. (...) prostor, kde vane stříbrný vítr, kam dochází duha a odkud přicházejí tóny Bachovy fugy. Prostor průsečíku rovnoběžek nebo dovršení víry, která je “nadějných věcí podstata a důvod věcí neviditelných”.¹³⁹”

Mezi takové mimořádné prožitky, které vyprázdněná narace často navozuje, jdou stavět například tzv. numinózní pocity, které jsou také často spojovány například s nás přesahující přírodou. Jde o těžko popsatelné, emocionální pocítění, za numinózní se jistě dá pokládat putování muže skrze divočinu v *Los Muertos*, stmívání se smečkou psů na začátku *Post Tenebras Lux*, zmiňovaná smrt koně v *Japón* a další. Jde o těžko artikulovatelné dimenze filmu. Kromě numinozity často vykrytalizuje i *deja vu*, tj. pocit *již jsem zažil, viděl* přičemž, ač může jít o setkání s něčím vyšším a krásným, bývají tyto stavy někdy pro svou nevysvětlitelnost spojeny naopak s úzkostnými pocity. Podle Valušiaka je potřeba zrušit otrockou kauzalitu a linearitu času, přestat ovládat časoprostor racionálně a kauzálně a s tím pojící naraci; „Neplynou události, neubíhá čas, zůstává proud vědomí, asociací, emocí.”¹⁴⁰

¹³⁶ HOLÝ, Zdeněk. Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

¹³⁷ tamtéž

¹³⁸ tamtéž

¹³⁹ tamtéž

¹⁴⁰ VALUŠIAK, Josef. Stříhovou skladbou k n-té dimenzi. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9, s. 49

4.3. Osamělost člověka

„We cannot escape the pervasive sense, endemic to Western culture, that we are alone in our aliveness, trapped in a world of dead, or merely passive, matter.”
– Steven Shaviro¹⁴¹

Říká se, že filmy vyprázdněné narace jsou svým způsobem road movie, bývají také označovány jako filmy bez příběhu, filmy pouštní, nebo filmy z džungle. Myslím, že meritem, který tyto filmy spojuje, není povrchová formální sounáležitost. Není to ani pouhý vzdor konvencím, nejde přeci o experimenty nebo manýrismus. Setkáváme se s tendencemi, které jsou spojené s postmoderním úzkostným uvědoměním si osamělosti a izolovanosti člověka, který přišel o schopnost vnímat. Jsou to kroky do neznáma, které se snaží upozornit na okolní svět skrze masové médium, s pokusem o extenzi našeho dosavadního vnímání. Hledání, jak bychom: „pocítili věci, vnímali kámen v jeho "kamennosti". "Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe."¹⁴² Martin Vrba ve svém textu o loňském (2018) vítězství Lukáše Hofmanna Ceny Jindřicha Chalupického píše:

„Navzdory Salivově¹⁴³ originální a možná až přespříliš ambiciózní osobnosti jeho umění nespadlo z nebe, ale je také výslednicí působení současného světa na generace mileniálů, jež zdědili patologický svět rozvinutého kapitalismu bez minulosti i budoucnosti.”¹⁴⁴

Performance Lukáše Hofmanna jsou výrazně tělesné momenty, zapojující intenzivně a taktálně diváky a jsou občas nazývány jako příliš emocionální a patetické. Zároveň nepřenášejí žádné konkrétní sdělení, kromě naléhavosti uvědomění si sama sebe a svého okolí, jsou to vlastně jednoduchá intimní cvičení, bezprostřední setkání¹⁴⁵, na které ale divák musí naprosto přistoupit a nechat se vtáhnout. Zdá se, že současné umění protkávají tendence vrátit člověka zpět k “vnímavosti” sebe i okolí a objektů kolem a tím nejen zvrátit jeho destrukci všeho kolem, ale třeba i zmírnit jeho determinující subjektivitu, úzkostnou osamělost uprostřed "nelidského" vesmíru. Jak jsme viděli, v kinematografii stejné tendence snad můžeme rozeznat v různých povahách právě ve vyprázdněné naraci. Přitom, ještě donedávna jen málokteré tendence sklízely větší cynismus a výsměch než obrat k romantismu. Nicméně se zdá, že jsme

¹⁴¹ SHAVIRO, Steven. Universe of Things. Shaviro's Web Pages [online]. Copyright © [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: <http://www.shaviro.com/Othertexts/Things.pdf>

¹⁴² SKOPAL, Pavel. Fotogenie. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 17.05.2019]., Skopal cituje Viktora Šklovského (Umění jako metoda) Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=937>

¹⁴³ umělecké jméno Lukáše Hofmanna, pozn. aut.

¹⁴⁴ VRBA, Martin. Proč vítězí emo? | | A2 – neklid na kulturní frontě. A2 – neklid na kulturní frontě [online]. Copyright © 2005 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2019/1/proc-vitez-emo>

¹⁴⁵ tamtéž

svědky organického společensko-kulturní vývoje, který nutně nastává ve chvílích jakéhosi přehodnocování *lidství*, kdy jsme se „po dlouhém putování dostali na dějinné rozcestí, odkud můžeme přinejmenším zahlédnout, kde končí pustina a kde začíná kultura lidské celistvosti a naplnění.“¹⁴⁶

¹⁴⁶ ROSZAK, Theodore. Kde končí pustina: politika a transcendence v postindustriální společnosti. Přeložil S. M. BLUMFELD. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-146-6

5. NIHILISMUS (FILMOVÉ) BUDOUCNOSTI

„I have an impression that the images that surround us today are worn out: they are abused and useless and exhausted.”

– Werner Herzog

Viděli jsme, že normativní filmová řeč přetvořila diváka v nesmírně pasivního konzumenta, který ani nečeká od filmového zážitku něco "víc". A skrze film a potažmo kulturu je možné sledovat odraz celkového myšlení. Narativní film je v dnešní době velice mocný¹⁴⁷ a je chyba tuto skutečnost přehlížet. Zdá se, že jakékoliv přístupy odlišné těm, které jsou v rukách mainstreamové kinematografie, nemají šanci prorazit a tím oslovit širší publikum. Mark Fisher píše, že „převládajícími emocemi v pozdním kapitalismu jsou strach a cynismus.”¹⁴⁸ V takové atmosféře, pokračuje Fisher, kdy je vše poníženo jen na svou tržní hodnotu a zbývá už jen konzument-divák klopýtající mezi ruinami a relikty minulosti¹⁴⁹, je těžké, až nemožné přicházet s něčím novým, každé novátorství je zadušeno pod tíhou risku a neúspěchu, který je brán jako fatální. To má podle Fishera za důsledek nánosy konformismu; „kult minimální variace, chrlení produktů, které vždy nápadně připomínají ty, které již uspěly.”¹⁵⁰ Nihilismus tak zakaluje i experimentování s fantazií o budoucnosti, jak už jsme četli dříve u Cubitta. Už dávno nevznikají představy o neuvěřitelné, zářné budoucnosti. I futuristické dystopie fungovaly jako „motiv sloužící coby záminka pro projektování nových, alternativních způsobů života.”¹⁵¹ Neúnosná ekonomika a korporátní vytěžení všeho živého nám teď však přináší jen jedinou budoucnost; nekonečné běhání v kruhu úzkoprsého myšlení současnosti a globální přírodní katastrofy navrch. „Jak dlouho může kultura existovat bez nových podnětů? Co se stane, když už mladí nejsou schopni přicházet s něčím překvapivým?”¹⁵² Film je tak odrazem větších společenských krizí spojených se slepou snahou resuscitovat minulost, budoucnost se propadla do neoliberalismu jako něco neexistujícího. Neumíme nad ní přemýšlet, protože neumíme vidět skrze současnost a minulost. „Vše už bylo.” Raději vykrádáme futuristické představy minulosti, než abychom vynalezli vlastní. Filmy se tak na celkovém marasmu absence alternativ podílí a spíš dokreslují tvary dnes již důvěrně známého světa. Ujišťují nás, nejen obsahem, ale i formou, že vše již bylo nalezeno a ukázáno, nic nového na nás

¹⁴⁷ „Nejenže je (film) v centru ekonomické struktury mediálních průmyslů, ale konkrétně například v tom smyslu, že v srdci téměř každé hlavní mediální nadnárodní korporace (News Corporation, Sony, Time-Warner, Disney) nalezneme filmové studio, které těmto korporacím dává velmi výraznou finanční a marketingovou identitu. Film také zpravidla bývá jedním z nejvýznamnějších a nejdůležitějších produktů, uváděných na trh. Vezměte si příklad BATMANA – vyrábějí se videohry, televizní seriály, hračky, oblečení, comicsy, ale jádrem je uvedení filmu, na němž ve velké míře závisí marketing ostatních produktů.” CUBITT, Sean. Film je speciální efekt. – Illuminace - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

¹⁴⁸ FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7 s. 100

¹⁴⁹ tamtéž

¹⁵⁰ tamtéž, s. 100

¹⁵¹ tamtéž

¹⁵² FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7

nečeká. Narážíme tak na další problém, a to na neschopnost experimentu a avantgardy soupeřit s mainstreamem. V zásadě tak už neplatí tzv. Izvolovova teorie o koloběhu *experiment* → *mainstream* → *nadužitost a hledání nového*. Fisher říká, že v důsledku toho, že naše „tužby, aspirace a naděje jsou již dopředu formovány kapitalistickou kulturou“¹⁵³, je tak předem potence subverze skrze experiment či avantgardu zničena, protože už předem stojí v samotném nitru mainstreamu, ze kterého se již nelze vymanit.¹⁵⁴

„Nyní lze pozorovat, že osud duše je vlastně osudem společenského systému. Když v nás pustne duch, bude tím pustnout i celý svět, který jsme si vybudovali.“¹⁵⁵

¹⁵³ tamtéž

¹⁵⁴ „Přídomek „alternativní“ a „nezávislý“ již ovšem neodkazují k něčemu, co by stálo mimo kulturní mainstream: jsou to spíše jen styly a dlužno dodat, že dokonce dominantní styly mainstreamové kultury.“ píše Fisher. Dá se tak říci, že avantgarda v závěsu s experimentem naopak mainstream živí svými „proudy čistého vzduchu“ do zatuchlé tzv. komerce. – FISHER, Mark. Kapitalistický realismus. V Praze: Rybka, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7

¹⁵⁵ ROSZAK, Theodore. Kde končí pustina: politika a transcendence v postindustriální společnosti. Přeložil S. M. BLUMFELD. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-146-6

ZÁVĚR

„ (...) *This might as well be described as a process of re-enchanting a world that has become fatally banalised, commodified, stratified and ontologically eroded by the viral forces of contemporary capitalism.*”

– Darren Ambrose¹⁵⁶

Předchozí kapitoly se zabývaly úvahami, čím jsou výrazové prostředky vyprázdněné narace specifické v kontextu klasické kinematografie a z ní vycházejí podoby dnešního diváka. Dále také zda a případně jakým způsobem mohou filmy vyprázdněné narace vytáhnout film jako takový z impotentních vod pasivního tržního průmyslu a otevřít diváka novým zkušenostem. Myslím, že z textu vyplynulo, že by byla chyba pokládat vyprázdněnou naraci za pouhou formalistickou cinefilní odchylku. Místo toho ji můžeme vnímat jako symptomy mnohem širších, společensko kulturních kontextů. Četli jsme například, jak podle Deleuze poválečný šok zapříčinil zhroucení tradičních senzomotorických akcí, které definovaly tehdejší realismus, a umožnil tak vznik čistě opticko zvukových situací, projevujících se například v podobě italského neorealismu.¹⁵⁷ Domnívám se tedy, že s přelomem tisíciletí prožíváme další takový šok, ale v naprosto nové podobě, příznačné naší době. Je neuchopitelný, roztáhlý v čase, globální a prezentuje se jako v zásadě nereálný. Je zároveň příliš traumatický a fatální pro součanou podobu našeho smýšlení o světě – pro nové generace žijící v prvním světě pod peřinou různého zdánlivého bezpečí, od jistoty základních lidských potřeb přes neustálý přístup k informacím z celého světa, po garanci determinované, neměnné budoucnosti. Je to šok z dopadů dosavadního postindustriálního lidského jednání a z prohry kapitalistického systému, šok z jeho neudržitelnosti a chamtivosti, která se začíná hmatatelně projevovat ve všech koutech světa. Šok z bezvýhodného společenského agnostického¹⁵⁸ a cynického marasmu, přihízejícího a legitimizujícího bezpráví a ničení všeho kolem. Jako si poválečné filmy organicky vyžádaly nutnost reagovat na dopady hrůzných válečných zločinů ztrátou linearitu a logocentrických kauzálních příběhů (Jak si můžeme nalhávat, že svět a události se dají sesumarovat do umělých narativních struktur a situací dramatu, když vidíme, k jakým nepředstavitelným a ničím neobhajitelným činům docházelo za války i po ní? Není potřeba se oprostít od fabulí a začít se skutečně *dívat kolem?*), filmy vyprázdněné narace reagují na postmoderní deziluzi nejen z definitivní ztráty lidství, ale celkové prohry budoucnosti a života. Šok z plošného vítězství systému, stavícího tržní svobodu nad svobodu tu úplně nejzákladnější, již je právo žít – dává tak naprostý smysl, že právě život ve své nejčistší formě, nezakalený příběhovými fabulemi a systémovými aj. prvky, se stává

¹⁵⁶ AMBROSE, Darren. *Film, nihilism and the restoration of belief*, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7, s. 5

¹⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Film*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-127-7 s. 11 – 20

¹⁵⁸ agnosticismus je příznačně spojením řeckého *záporu* á- se slovem *γνώσις* (*gnósis* = *poznání*), á-gnósis tedy znamená *nemožnost poznání*: nepoznatelnost.

klíčovým zájmem těchto tvůrců. Filmy vyprázdněné narace se distancují od pokračování v tradici slepých narativních filmů, fetišizujících na síle vyprávění. Svým přístupem a respektem ke komplexnosti života a spletitosti různých vztahů které obsahuje, prozkoumáváním vyššího a neznámého.

Na začátku jsme vycházeli z premisy, že sociální a politický systém je ztvrzován kulturou, díky níž se mu dostává relevance ve společnosti; „Kultura je ztělesněním společně sdílené reality,¹⁵⁹ vyjádřené skrze libovolná média, je tedy neoddělitelná od kontextu lidských dějin. Víme navíc, že kinematografie je svou masovostí a imerzivností dostatečně vlivná, aby posouvala a měnila lidské myšlení, narušovala setrvačnost věcí, ukazovala nám nové a bourala barikády, které tlejí mezi člověkem a okolním světem. Jak jsme četli u Millera, lidé si tvoří své představy o světě na základě příběhů. Navíc i samotné formální struktury mají na diváky a potažmo jejich život prokazatelný vliv. Vzpomeňme si například na zmíněnou problematiku s přesunem televizního vysílání (původně zdroje orientace v časoprostoru všedního dne¹⁶⁰) do individuálního soukromí diváka. Irena Reifová dochází nakonec k teorii, že stoupající distorze linearity v seriálech, která původně cílí na udržení diváka u co nejvíce dílů v kuse, má za vedlejší účinek zvyšování schopnosti diváků „tolerovat časovou nejednoznačnost jako takovou.“¹⁶¹ Proto, stejně jako doposud formuje temporalitu lidského života značně uspěchaná, povrchní a fabulovaná mainstreamová kinematografie, je jistě možné činit i opak. A proto si také myslím, že je potřeba principy vyprázdněné narace, které jsme si v předchozích kapitolách zkusili přiblížit, demokratizovat a dostávat do styku s běžným divákem, tj. neuzavírat je nadále do uzavřené skupiny elitářských artových filmů. Zní-li to jako utopie, je právě tato představa o nemožnosti změny důsledek nánosu dogmat, pod kterými se kinematografie a svět dusí. Vzpomeňme na Cubittův výklad spředených prstů korporací a filmového průmyslu a na slepé západní myšlení o čemukoliv jinakém.

„(...) myslím, že v jistém smyslu má současný film (obzvláště blockbusterový spektakl) za úkol přesvědčit nás, že budoucnost není otevřená naprosté diferencí a zcela novým možnostem. Že je řízena, modelována a utvářena v přítomnosti. Že je řízena, modelována a utvářena v přítomnosti. To samozřejmě souvisí se specializací komodity, ale zvláště pak s fetišizací komodity, která se stala spektáklem, tedy s blockbustrem.“¹⁶²

Je zřejmě důležité dále hledat alternativy k současnému užití narace a filmového média, principy, skrze které se přestaneme bát chaosu, vzdát se prošlapaných cest a konformismu, očistit film od předsudků a banalizací života samotného. Myslím, že

¹⁵⁹ ROSZAK, Theodore. Kde končí pustina: politika a transcendence v postindustriální společnosti. Přeložil S. M. BLUMFELD. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-146-6

¹⁶⁰ DVOŘÁK, Tomáš, Radim HLADÍK, Václav JANOŠČÍK, Čeněk PÝCHA, Irena REIFOVÁ, Marek ŠEBEŠ a Filip VOSTAL. Temporalita (nových) médií. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-425-5, s. 126

¹⁶¹ tamtéž, s. 132

¹⁶² CUBITT, Sean. Film je speciální efekt. Iluminace - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019].

Dostupné z: http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

vyprázdněná narace má potenciál k takovému obratu přispět.

Zůstává však otázkou, zda dokážeme někdy skutečně projít změnou a doopravdy se otevřít neznámému, nebo zůstanou postupy filmů vyprázdněné narace jen ztracenou budoucností a jakýmsi nesplněným přáním ve fosilii kinematografie.

SEZNAM CITOVANÝCH ZDROJŮ:

AMBROSE, Darren. *Film, nihilism and the restoration of belief*, 1st ed.; Zero Books: Alresford, 2013. ISBN 978-1-78099-254-7

BAZIN, André. *Co je to film?*. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.

BÖHM, Michal. *Fenomén vyprázdněné narace*. Filmová a televizní fakulta, Katedra stříhové skladby. Bakalářská práce. Praha, 2013.

BRIDLE, James. *New Dark Age, Technology and the End of the Future*, 1st ed.; Verso, 2018. ISBN 978-1786635471

COLOMINA, Beatriz a Mark WIGLEY. *Are we human?: notes on an archaeology of design*. Zürich, Switzerland: Lars Müller Publishers, c2016. ISBN 303778511X

CUBITT, Sean. *Film je speciální efekt*. Iluminace - aktuální číslo Ročník 14, 2002, č. 3 (47) [online]. Copyright © [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/cubitt_3_2002.pdf

ČIHÁK, M.; KRUTSKÝ, D.; MLYNARIČ, M.; POLENSKÝ, T.; VAVREČKA, O. *K tvarozpytu montážních struktur*, 1st ed.; AMU, Pastiche filmz: Praha, 2015. ISBN 978-80-87662-09-0

DELEUZE, Gilles. *Film*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-127-7

DELLUC, Louis. *Fotogenie*. In: Jaroslav Brož – Ljubomír Oliva (eds.), *Film je umění*. Praha 1963, s. 23-27

DVOŘÁK, Tomáš, Radim HLADÍK, Václav JANOŠČÍK, Čeněk PÝCHA, Irena REIFOVÁ, Marek ŠEBEŠ a Filip VOSTAL. *Temporalita (nových) médií*. Praha: NAMU, 2016. ISBN 978-80-7331-425-5, s. 105 - 133

FABUŠ, Palo. *Ontologie aneb je možné demokratizovat realitu samu?*. [online]. Dostupné z: <https://medial.phil.muni.cz/Play/3559>

FISHER, Mark. *Kapitalistický realismus*. V Praze: Rybka, 2010. ISBN 978-80-87067-69-7

GALLO, Vincent. *AN ESSAY BY VINCENT GALLO – UNFILTERED AND UNEDITED*. Another Man[online]. Copyright © 2018 [cit. 14.05.2019] Dostupné z: <http://www.anothermanmag.com/life-culture/10236/an-open-letter-from-vincent-gallo-unfiltered-and-unedited>

HANÁKOVÁ, Petra. / *Imaginární, symbolické, reálné*. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=934>

HOLÝ, Zdeněk. *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. CINEPUR / Časopis pro moderní cinefily [online]. Copyright © Cinepur [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

JEŠKO, Vladimír. *Čas a subjekt v podání raného Sartra a Henri Bergsona*. Olomouc: 2009. Magisterská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra filozofie.,

KALIŠ, Jan, ed. *Problematika filmových dramatických forem: výběr literatury*. 2. dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-006-6.

KOTAŠKA, Adam. *Dialektika duchovního filmu. Duchovní aspekty filmu Zabitá neděle*. Bakalářská práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií v Olomouci. 2010

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi: Jan Kučera*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987

LIKAVČAN, Lukáš. *OBRAT K OBJEKTŮM - Sborník spekulativního realismu*. Advojka [online]. Copyright © 2016 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/8/obrat-k-objektum>

METZ, Christian. *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991. ISBN 80-7004-064-5

MILLER J. Hillis - *Narativ*. ALUZE - aktuální číslo 1/2017 [online]. Copyright © 1998 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php

PRÁŠIL, Jan. *CARLOS REYGADAS / MEZI ZÁPADOKŘESŤANSKOU ZBOŽNOSTÍ A MEXICKOU SPIRITUALITOU*. Praha, Cinepur#177, červen 2018
REYGADAS, Carlos. Masterclass, International Film Festival Rotterdam, published on 26. Jan 2019 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x6bes4b3jeQ>

REYGADAS, Carlos. *On Post Tenebras Lux* - Slant Magazine. [online]. Copyright © 2001 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://www.slantmagazine.com/film/interview-carlos-reygadas/>

ROSZAK, Theodore. *Kde končí pustina: politika a transcendence v postindustriální společnosti*. Přeložil S. M. BLUMFELD. Praha: Prostor, 2005. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-146-6.

SHAVIRO, Steven. *Universe of Things*. Shaviro's Web Pages [online]. Copyright © [cit. 15.05.2019]. Dostupné z: <http://www.shaviro.com/Othertexts/Things.pdf>

SIRŮČEK, Jiří. *Hluboký čas Země: Aguirre, hněv Boží*. Univerzita, Karlova Filozofická fakulta, Obecná teorie a dějiny umění, Filmová studia. Praha 2018

SKOPAL, Pavel. *Fotogenie*. C I N E P U R / Časopis pro moderní cinefily [online]. © Cinepur [cit. 17.05.2019]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=937>

SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0

TARKOVSKIJ, A. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. New York: Alfred A. Knopf, 1987. ISBN 0394555996

TRHOŇ, Ondřej. *Člověk není měřítkem všech věcí, říká N. Katherine Hayles. Dokážeme vnímat svět očima jiných druhů?* [online]. Copyright © 2019 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/clovek-neni-meritkem-vsech-veci-rika-n-katherine-hayles-dokazeme-vnimat-svet-7889637>

VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-58-9

VÍTEK, Jaroslav. *Pojetí intuice v díle Henriho Bergsona*. Masarykova Univerzita. 2014. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta, Katedra filozofie, Katedra filozofie.

VRBA, Martin. *Proč vítězí emo?* | A2 – neklid na kulturní frontě. A2 – neklid na kulturní frontě [online]. Copyright © 2005 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2019/1/proc-vitezi-emo>

WELLS. Robert. *Hidden in Plain Light: Reframing and Refracting the Mexican Uncanny in Carlos Reyga-das' Post Tenebras Lux* (MACHL 2016) | Robert Wells - Academia.edu. Academia.edu - Share re-search [online]. Copyright ©2019 [cit. 14.05.2019]. Dostupné z: https://www.academia.edu/33661458/Hidden_in_Plain_Light_Reframing_and_Refracting_the_Mexican_Uncanny_in_Carlos_Reygadas_Post_Tenebras_Lux_MACHL_2016

ŽIŽEK, Slavoj. *Roma is being celebrated for all the wrong reasons*, writes Slavoj Žižek | Coffee House. Coffee House | Daily commentary on politics and current affairs [online]. Dostupné z: <https://blogs.spectator.co.uk/2019/01/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-zizek/>

SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:

Battle in Heaven (*Battle in Heaven*, Carlos Reygadas, 2005)

Gerry (*Gerry*, Gus Van Sant, 2002)

Japonsko (*Japón*, Carlos Reygadas, 2002)

Liverpool (*Liverpool*, Lisandro Alonso, 2008)

Matrix (*Matrix*, Lilly Wachowski, Lana Wachowski, 1999)

Mrtví (*Los Muertos*, Lisandro Alonso, 2004)

Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)

Roma (*Roma*, Alfonso Cuarón, 2018)

The Brown Bunny (*The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003)

Tiché Světlo (*Stellet Licht*, Carlos Reygadas, 2007)

Twentynine Palms (*Twentynine Palms*, Bruno Dumont, 2003)

PŘÍLOHY

„I remember my family’s only vacation. It was a trip from Buffalo into Canada to a lake. The journey would include a stay in a motel, which was described as having a large swimming pool. I had never been to a lake and had barely seen a swimming pool. My excitement was overwhelming. The trip was in the range of 250 miles. About a 5 hour drive. This meant that this vacation would include the longest journey of my life. There were three of us, the children. And my parents. I am the middle child. My parents owned a Buick. For several days before the trip, I dreamed about and fantasized about how the lake would be, how the water would feel, how deep it would be, if I would see fishes, and the swimming. I would swim and swim. We would be away from home so my mother could not cook homemade Italian food. Instead I would get to eat the things that I really liked. If I was lucky, McDonalds. I remember the morning when we left. It was still dark. My parents argued. My mother brought pillows and blankets and a Styrofoam cooler filled with snacks. A five hour trip is a long trip for a five year old. I spent a lot of the time in the car lying down in the section of the floor where your feet would go. I was small enough to curl up there, and tried my best to sleep. I remember the trip quite well. I was only interested in getting there. And the waiting was uncomfortable. I don’t remember the music on the radio, which normally I would listen to. I didn’t look out the window, which I would also normally do. Instead I sort of suspended myself, a kind of hibernation. I was simply focused on getting there. And I wanted the trip to go by as fast as possible. I was a child then. Only a five year old boy. The first time I traveled far as an adult, I was seventeen. I drove a car from New York City to Los Angeles. It was an old car and not in good shape. And I had very little money. I wanted to see California. It was so far from my childhood in Buffalo. Every minute of the trip was beautiful and I remember well the melodramas of the car failures and the repairs. And the music. Even familiar music sounded new or at least different on the road. I remember the morning when I came in from the desert and arrived in Los Angeles. It was exciting. LA was exciting. But in fact, it was the trip I remember best, the traveling, the looking around, the changes in weather and landscape, the very simple and subtle interactions with people along the way. I was an adult. That’s the difference between adults and children. The critics who say nothing happens in *The Brown Bunny* while my character drives across the country, those critics have the intellect of children. Children need to be constantly entertained and amused.

Some people wait for the blow job scene in *The Brown Bunny* the way I waited to get to the lake when I was a child.”¹⁶³

–*Vincent Gallo*

¹⁶³ AN ESSAY BY VINCENT GALLO – UNFILTERED AND UNEDITED. Another Man[online]. Copyright © 2018 [cit. 14.05.2019] Dostupné z: <http://www.anothermanmag.com/life-culture/10236/an-open-letter-from-vincent-gallo-unfiltered-and-unedited>

obr. 1 Tiché Světlo (*Stellet Licht*, Carlos Reygadas, 2007)



obr. 2 Japonsko (*Japón*, Carlos Reygadas, 2002)



obr. 3 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)



obr. 4 The Brown Bunny (*The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003)



obr. 5 The Brown Bunny (*The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003)



obr. 6 Battle in Heaven (*Battle in Heaven*, Carlos Reygadas, 2005)



obr. 7 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)



obr. 8 Japonsko (*Japón*, Carlos Reygadas, 2002)



obr. 9 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)



obr. 10 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)



obr. 11 Japonsko (*Japón*, Carlos Reygadas, 2002)



obr. 12 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)



obr. 13 Post Tenebras Lux (*Post Tenebras Lux*, Carlos Reygadas, 2012)

