

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Bakalářský studijní program

Katedra dokumentární tvorby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**PRINCIP POMALÉHO FILMU VE VYBRANÝCH  
DOKUMENTÁRNÍCH FILMECH CHANTAL AKERMAN**

**Nikola Krutilová**

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, Phd.

Oponent práce: MgA. Lukáš Kokeš

Datum obhajoby: 10.9.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TELEVISION FACULTY**

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Documentary

**BACHELOR'S THESIS**

**THE SLOW FILM PRINCIPALES IN SELECTED FILMS BY  
CHANTAL AKERMAN**

**Nikola Krutilová**

Thesis advisor: Mgr. Veronika Klusáková, Phd.

Examiner: MgA. Lukáš Kokeš

Date of thesis defence: 10.9.2019

Academic title granted: BcA.

Praha, 2019

## **Prohlášení**

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

**Princip pomalého filmu ve vybraných dokumentárních filmech**  
**Chantal Akerman**

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.



Ráda bych poděkovala vedoucí práce Veronice Klusákové za trpělivost a cenné připomínky, kterými korigovala směřování práce. Děkuji Vojtěchovi a Emile za podporu.

### **ABSTRAKT (CZ):**

Ve své bakalářské práci se věnuji dvěma vybraným dokumentárními filmům belgické režisérky Chantal Akerman. Cílem této práce je analyzovat filmovou řeč ve filmech *D'Est* a *De l'autre côté* a zkoumat jejich souvislost s žánrem pomalého kinematografie.

Zajímá mě, jak Chantal Akerman v těchto filmech specificky zachází s časem a délkou trvání záběru, a jaké používá formálními prostředky k podněcování divácké imaginace. Budu zkoumat, zda je možné v dokumentárních filmy Chantal Akerman pozorovat principy, které bývají přisuzovány pomalé kinematografii.

### **ABSTRACT (ENG):**

In my bachelor thesis I focus on two documentary films by Belgian director Chantal Akerman. The aim of this work is to analyze the film language used in the films *D'Est* (1993) and *De l'autre côté* (2002) and explore their connection to the genre of slow cinema.

I am interested in how Chantal Akerman specifically works with time and duration of takes in these films, and how she uses formal means to stimulate audience imagination. I will examine whether it is possible to observe the principles that are attributed to slow cinematography in Akerman's documentary films.

## **OBSAH**

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>2. TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>10</b>
2.1 DEFINICE POMALÉHO FILMU.....	10
2.2 POLITICKÁ ROVINA POMALÝCH FILMŮ.....	11
<b>3. ÚVOD DO FILMOGRAFIE CHANTAL AKERMAN.....</b>	<b>13</b>
<b>4. ANALÝZA FILMŮ D'EST A DE L'AUTRE CÔTÉ.....</b>	<b>15</b>
4.1 K CYKLU FILMŮ O HRANICÍCH.....	15
4.2 D'EST.....	16
4.3 DE L'AUTRE CÔTÉ.....	17
4.4 DÉLKA ZÁBĚRU, TRVÁNÍ.....	18
4.5 FRONTÁLNÍ KOMPOZICE ZÁBĚRU A POHLED DO KAMERY JAKO PROSTŘEDEK PRO SETKÁNÍ S DIVÁKEM.....	23
4.6 POLITICKÁ ROVINA.....	26
<b>5. ZÁVĚR.....</b>	<b>28</b>
<b>6. POUŽITÉ ZDROJE.....</b>	<b>29</b>

## 1. ÚVOD

Když jsem měla možnost podílet se na přípravě retrospektivy filmů Chantal Akerman v kině Ponrepo v roce 2016, měla jsem jen mlhavou představu o existenci jejích filmů. Každá další projekce pro mě byla větším překvapením a vzbuzovala ve mně touhu poznat dílo belgické režisérky lépe. Stejně jako film *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (*Jeanne Dielman, 23 quai de Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975) uhranul tolik diváků po celém světě, byla jsem i já naprosto ohromená způsobem, jakým Akerman nakládá s časem. Na ploše 201 minut pracuje s dlouhými záběry, opakováním, zobrazuje všednost a každodennost a záměrně potlačuje narativní linku. Po celou dobu jsem byla vtažena do obrazu a přijala jsem čas ve filmu za vlastní. Akerman k snímku poznamenala, že se pokusila ukázat, co většinou konvenční narativní film opomíjí, hledala „obrazy mezi obrazy“.<sup>1</sup> O filmu *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* bylo napsáno mnoho analýz i oslavných článků, je často zmiňován jako mistrovské dílo a předzvěst žánru pomalé kinematografie.<sup>2</sup> Jeho shlédnutí mě přivedlo k jejím dalším, méně známým filmům, ve kterých je často užíváno podobných principů.

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla věnovat rozboru dvou vybraných dokumentárních filmů Chantal Akerman. Její specifické zacházení s časem vytváří unikátní prostor pro setkání s divákem, což považuji za přínosné zejména v dokumentárních filmech. „Obrazy mezi obrazy“, které jsou přítomné i v jejích nonfikčních filmech, jsou stejně tak intenzivní jako politicky kritické. Z rozhovorů s autorkou a z filmů samotných je evidentní, že s časem a prostorem neexperimentovala samoučelně. Měla jasný záměr, jak používat některé formální prvky.

---

<sup>1</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.:4

<sup>2</sup> Viz. Murray, Ros. *The Radical Politics of Possibility: Towards a Queer Existential Phenomenology Through Chantal Akerman's Je tu il elle (1975)*, 2015, str. 1

Viz. Çağlayan, Orhan Emre. *Screening Boredom. The history and aesthetics of Slow cinema*, str. 65, 2014



K rozboru jsem zvolila filmy *D'Est* (1993) a *De l'autre côté* (2002), protože oba pracují s délkou záběrů, což je obvyklý formální prvek pomalé kinematografie. Většinou bývá pomalý film spojován s hranou tvorbou. Zajímá mě, zda lze jeho charakteristické znaky sledovat u filmu dokumentárního a jaké významy pak pomalý způsob snímání přináší.

V první části vytvořím teoretický rámec, skrz který budu v druhé části práce pozorovat filmy *D'Est* a *De l'autre côté*. Zaměřím se na trvání záběrů a frontální pohled kamery. Budu sledovat, jakým způsobem Akerman využívá tyto formální prostředky k vytváření mnohvrstevnatých filmů s výraznou politickou rovinou. V závěrečné kapitole se budu zabývat Rancièrovou interpretací politického umění<sup>3</sup>, na jejímž základě se pokusím ukázat, proč je možné její filmy považovat za politicky angažované.

---

<sup>3</sup> Rancièr, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing group, 2010.

## 2. TEORETICKÁ ČÁST

### 2.1 DEFINICE POMALÉHO FILMU

Pojem pomalý film se poprvé objevuje v článku Jonathana Romneye „Are you sitting comfortably?“<sup>4</sup>. Romney v textu spojuje několik režisérů současné kinematografie na základě jejich práce s dlouhými záběry a s trváním a záměrným potlačováním narativní linky. Následně pojem kinematografie pomalosti použil filmový kritik Michel Ciment. Definoval jej jako žánr, který reaguje na netrpělivé bombardování zvukem a obrazem v současné kinematografii a nedostatek trpělivosti diváků. Vyjadřuje domněnku, že se prostřednictvím pomalého tempa filmu autoři snaží znovu prožít smyslnost zkušenosti momentu v jeho autenticitě.<sup>5</sup> Jako zástupce tohoto žánru uvádí mimo jiné filmaře Bruno Dumonta, Bélu Tarra, Tsai Ming Lianga a Abbáse Kiarostamiho.

Cimentův pojem kinematografie pomalosti dále rozvíjí Matthew Flanagan a píše, že pro filmy řadící se do proudu pomalé kinematografie je „charakteristický jedinečný způsob reflexe, v němž jsou vždy významné forma a temporalita, a zmírnění tempa slouží k nahrazení jinde dominantního prostředku narativní kauzality.“<sup>6</sup> Flanagan definuje společné formální rysy jako „užívání (někdy až extrémně) dlouhých záběrů, opomíjené způsoby vyprávění a zřetelně vyjadřovaný důraz na ticho a každodennost“.<sup>7</sup> Harry Tuttle, autor webové stránky *Unspoken Cinema* věnované pomalým filmům<sup>8</sup>, uvádí jako jejich základní rysy „absenci zápletky a slov, pomalost a odcizenost.“<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Romney, Jonathan. *Are you sitting comfortably?* [online]. Dostupné z www:

<https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

<sup>5</sup> Ciment, Michel. *The state of cinema*. [online]. Dostupné z www:

<http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.siff.org/fest03/special/state.htm>

<sup>6</sup> Flanagan, Matthew. *O estetice pomalosti v současné kinematografii*. Z anglického originálu *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (16:9, č. 29/2008) přeložila Anna Vondřichová A2 Kulturní čtrnáctideník, 2012, č.6

<sup>7</sup> Tamtéž.

<sup>8</sup> Tuttle je kritický k pojmu pomalá kinematografie a upřednostňuje označení kontemplativní.

<sup>9</sup> V originále: “plotlessness, wordlessness, slowness, and alienation”.

[online]. Dostupné z www: <http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html>

Podle Flanagana je koncept pomalosti zřetelný již v moderních poválečných filmech a ve filmech experimentálních, ale teprve v posledních dekádách se ustanovil jako institucionalizovaný filmový žánr.<sup>10</sup> Rozšiřuje výčet filmařů řazených do proudu pomalé kinematografie, mezi nimi uvádí i belgickou režisérku Chantal Akerman.

Vzhledem k tomu, jak jsou výše zmíněné stylistické prostředky v poslední době často využívány, Flanagan navrhuje uvažovat o nich jako o určitém strukturálním a formálním principu. Zavádí pojem estetika pomalosti. „Při dlouhých záběrech dopřejeme očím bloudit uvnitř rámu a pozorovat detaily, jež by při rychlejším vyprávění zůstaly zamířené nebo jen naznačené. V příběhu je neustále oslabována obvyklá hegemonie zápletky, návaznosti a psychologické motivace, až je všechno (obsah, herecké výkony, rytmus) na stejné úrovni.“<sup>11</sup>

## 2.2 POLITICKÁ ROVINA POMALÝCH FILMŮ

V diskuzích o pomalém filmu bývá často zmiňována jejich politická rovina.<sup>12</sup> Podle Davida Companyho je pomalost reakcí na ideologii masové zábavy, televizi a konzumní životní styl, které po druhé světové válce začali dominovat v kultuře v Evropě a v severní Americe. Company píše, že „být radikální v této situaci znamenalo být pomalý. (...) Tvrdošíjný odpor vůči rychlému tempu a ziskem poháněné modernizaci se jevil jako jediné kreativní řešení.“<sup>13</sup> Flanagan k tomu dodává, že i pro

---

<sup>10</sup> Podle Flanagana je úmyslné nakládání s trváním a „pomalostí“ patrné již v poválečném italském neorealismu, pokračuje v evropském modernistickém filmu padesátých a šedesátých let a ve vysoce modernistické, strukturální a materialistické kinematografii v šedesátých a sedmdesátých letech. [Flanagan, Matthew. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* 2012, s.: 4.]

<sup>11</sup> Flanagan, Matthew. *O estetice pomalosti v současné kinematografii*. Z anglického originálu *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (16:9, č. 29/2008) přeložila Anna Vondřichová A2 Kulturní čtrnáctideník, 2012, č.6.

<sup>12</sup> Objevují se i hlasy, které pomalé filmy shledávají jako pasivně agresivní a jejich politický potenciál považují za nulový. Shoonover odkazuje na článek v *Sight and Sound*, ve kterém Nick James pomalé kinematografii vyčítá, že „brání naší schopnosti ocenit Hollywoodský narativ a otupuje naši schopnost pozornosti a snižuje naši mentální kapacitu.“ James končí svůj editoriál výzvou, že doufá v aktivnější formy rebelie. [Schoonover, Karl. *Wastrels of time: Slow cinema's labouring body, The political spectator and the queer. Slow Cinema*, Edinburgh University press, 2015, s.: 153, 154.]

<sup>13</sup> Company, David. „When to be Fast? When to be Slow?“ *The Cinematic*. Ed. David Company. London; Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2007. s.:10.

některé současné filmaře funguje odpor vůči pozdně kapitalistické kinematografii jako osvobozující a úmyslný postoj.<sup>14</sup>

Ira Jeffe ve své rozsáhlé studii o pomalé kinematografii *Slow Movies (2014)* uvádí, že zastánci pomalosti se pravděpodobně nejvíc blíží politické levicové orientaci vzhledem k jejich „kritice globalizace a kapitalismu stejně jako uspěchanosti.“<sup>15</sup> Za zásadní rys pomalých filmů považuje strnulost a prázdnotu, které dávají divákům možnost ponořit se do vlastních úvah a spoluvytvářet film.<sup>16</sup>

Míru souvislosti mezi konceptem rychlosti, o něhož se opírá dominantní normativní paradigma pozdněkapitalistického systému práce, sociálními hodnotami a současnou audiovizuální kulturou řeší někteří autoři ve sborníku *Slow cinema (2015)*.<sup>17</sup> Pomalost v jejich pojetí otevírá prostor pro novou perspektivu smyslového vnímání a problematizaci těchto hodnot, systémů a kulturních režimů. Schoonever se ve svém příspěvku věnuje zkoumání způsobu, jak pomalý film vstupuje do debaty politiky diváctví (politics of spectatorship). Rozebírá, jak neproduktivní „tělo na plátně“ zviditelňuje práci diváka při sledování filmu.

---

<sup>14</sup> Flanagan, Matthew. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, 2012, s.: 125.

<sup>15</sup> Jeffe, Ira. *Slow movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 32

<sup>16</sup> Tamtéž, s.: 18.

<sup>17</sup> Barradas a De Luca odkazují na příspěvky Song Hwee Lima, Asbjorna Gronstada a Karla Schoonevera. [De Luca, Tiego and Barradas, Nuno Jorge. *Slow cinema*, Edinburgh University Press, 2015, s.:15.]

### 3. ÚVOD DO FILMOGRAFIE CHANTAL AKERMAN

„Filmy, které vám utečou, ani nevíte jak, vám kradou život. Já chci, abyste o těch dvou hodinách, které s mým filmem strávíte, věděli.“<sup>18</sup>

Akerman je často spojovaná s filmovým minimalismem<sup>19</sup>, bývá také označována za předchůdkyni žánru pomalé kinematografie a její filmy jsou do tohoto proudu řazeny.<sup>20</sup> Jerome Momcilovic považuje za logické, že filmy Chantal Akerman spadají do kategorie filmů, které se soustředí na délku. Zároveň to ale považuje za nešťastné, protože tak vzniká dojem neúnosně dlouhých filmů, včetně obavy, že budou působit jako „vězení času.“<sup>21</sup> Podle něj představují pravý opak vězení, osvobozují pohled a umožňují tak i divákům se osvobodit a aktivně zapojit do filmu.

Belgická režisérka vstoupila do filmového světa bez odborného vzdělání, a jak sama uvádí, rozhodla se natáčet filmy poté, co viděla snímek Jeana-Luca Godarda *Bláznivý Petříček* (*Pierrot le fou*, 1965) a hluboce ji zasáhlo, že film může být uměleckým dílem.<sup>22</sup>

Po natočení několika krátkometrážních filmů proslula ve svých pětadvaceti letech zejména díky již v úvodu zmíněnému filmu *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel*, který Ivone Margulies pojmenovala jako „filmové paradigma sjednocující feminismus a antiluzionismus.“<sup>23</sup>

Velký vliv na tvorbu Akerman mělo její setkání s americkou experimentální scénou během jejího pobytu na počátku sedmdesátých let v New Yorku. O filmu *La Region Centrale* (1971) Michaela Snowa prohlásila, že jí ukázal „vztah mezi filmem a tělem, a čas jako nejdůležitější aspekt filmu.“<sup>24</sup> Strukturální filmy se často natáčely

---

<sup>18</sup> Rosen, Miriam. *In her own time: an interview with Chantal Akerman*, Artforum

<sup>19</sup> Viz.: Bordwell, David a Thompson Katrin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze, 2007, s.: 589.

<sup>20</sup> Např. Çağlayan, Orhan Emre. *Screening Bordon: The History and Aesthetics of slow cinema*. PhD thesis, University of Kent, 2014, s.: 65.

<sup>21</sup> Momcilovic, Jérôme. *Chantal Akerman Dieu se repose mais pas nous*, Capricci, 2018, str.: 30.

<sup>22</sup> Viz. rozhovor s Chantal Akerman <https://www.youtube.com/watch?v=vCxr2x1-M3g>

<sup>23</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 5.

<sup>24</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 3.

v reálném čase a záměrně pracovaly s dlouhými záběry. Díky filmům, které viděla v Anthology Film Archives v této době, si Akerman uvědomila, že film nemusí být narativní, aby generoval emoce a vytvářel napětí mezi obrazy.<sup>25</sup>

Předmětem diskuzí bývá častěji její hraná tvorba, ale minimálně stejně pozoruhodná je její dokumentární dílo. Ve svých hraných i dokumentárních filmech často záměrně pracuje s dlouhými záběry, frontální kompozicí obrazu a statickou kamerou. V rozhovoru se Scottem MacDonalodem konstatuje, že sama nachází mnoho podobností mezi svými fikčními a dokumentárními filmy. Zmiňuje, že zejména rámování a střihová skladba jejích filmů se často podobá. Do souvislosti dává způsob komponování a práci s trváním záběrů ve filmu *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* a filmovou řeč ve svých dokumentárních filmech *D'Est, Sud (1999)* a *De l'autre côté*.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Koresky, Michael. Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies, [online]. Dostupné z www:

<https://www.criterion.com/current/posts/1351-eclipse-series-19-chantal-akerman-in-the-seventies>

<sup>26</sup> MacDonald, Scott. Chantal Akerman *On D'Est, Sud and De l'autre côté*. A *Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 273. [online]. Dostupné z www:

[https://books.google.cz/books?id=XFCJrLHhxWcC&pg=PA268&lpg=PA268&dq=akkerman+it+is+very+cinematic&source=bl&ots=R8m7DKWtgB&sig=ACfU3U12APuh5P73rwoqyW\\_VtSB1d-47Jw&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKewiaoZiu-Y7kAhU3SRUIHRGBArEQ6AEwGnoECACQAQ#v=snippet&q=east&f=false](https://books.google.cz/books?id=XFCJrLHhxWcC&pg=PA268&lpg=PA268&dq=akkerman+it+is+very+cinematic&source=bl&ots=R8m7DKWtgB&sig=ACfU3U12APuh5P73rwoqyW_VtSB1d-47Jw&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKewiaoZiu-Y7kAhU3SRUIHRGBArEQ6AEwGnoECACQAQ#v=snippet&q=east&f=false)

## 4. ANALÝZA FILMŮ D'EST A DE L'AUTRE CÔTÉ

### 4.1 K CYKLU FILMŮ O HRANICÍCH

Filmy *D'Est*, *De l'autre côté*, *Sud* a *Là-bas* (2006) dohromady tvoří cyklus filmů o hranicích a vysídlení, jak ve smyslu fyzickém, tak i v duševní a kulturní rovině.<sup>27</sup> Ve své práci se soustředím na dva z těchto snímků. Oba mnou zkoumané filmy byly natočeny jako dokumentární filmy a posléze byly přepracovány také jako videoinstalace.<sup>28</sup> Snímky od sebe dělí deset let. Oba bývají zmiňovány jako filmy pomalé kinematografie.<sup>29</sup> Oba pracují s dlouhými záběry, jízdami a frontálním kompozicí. Film *D'Est* byl natočený na super 16mm filmový materiál a *De l'autre côté* kombinuje super 16mm, DVD a archivní záběry.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Viz. Rapord Nicolas, *Over There: Chantal Akerman presents From the Other Side at FIAF*, 2015. [online]. Dostupné z www: <https://www.filmcomment.com/blog/over-there-chantal-akerman-presents-from-the-other-side-at-fiaf/>

<sup>28</sup> Videoinstalace s názvem *From the East* vznikla v roce 1995 z materiálu natočeného pro film *D'Est*. Film *De l'autre côté* vznikl v roce 2001 a z něj vzešla instalace s názvem *From the other side* byla prezentována na Documentě 11 v roce 2002.

<sup>29</sup> Viz. Flanagan, Matthew. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film, 2012, str.: 25.

Viz. Harry Tuttle [online]. Dostupné z www:

<http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html>

<sup>30</sup> Akerman v rozhovoru se Scottem MacDonalodem uvádí, že film *De l'autre côté* je v jistém smyslu "nečistý", musela svým postavám klást otázky, což je něco, čemu by se z hlediska stylistiky filmu raději vyvarovala, zároveň kombinuje film, video a archivní záběry. Případá jí důležité, že film, který vypráví o lidech, kteří jsou označováni jako "nečistí" na sebe bere také takovou formu. [Rozhovor Scotta MacDonalda s Chantal Akerman. *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 273.]

## 4.2 D' EST

Film *D'Est* zaznamenává několikaměsíční cestu Akerman po zemích bývalého východního bloku bezprostředně po pádu železné opony. Jak vyplývá z textu, který napsala k videoinstalaci vzniklé z materiálu natočeného pro film *D'Est*, jejím záměrem bylo zachytit pomalou proměnu tváří a krajiny v zemích, které prochází významnou společensko-ekonomickou transformací.<sup>31</sup> Akerman popisuje, že jediným způsobem, jak tyto skutečnosti zachytit, je postupovat „koktavým, pomalým a pozvolným přístupem.“<sup>32</sup> Alice Lebow ve své studii o Akerman uvádí, že stejně jako v celém její filmové tvorbě se i v *D'Est* vyskytuje několik tropů - vykořenění, obsese, každodennost, tělo a opakování.<sup>33</sup> Tyto tropy se objevují ve spojení s dlouhým trváním záběrů a frontální kompozicí.

*D'Est* nemá žádný komentář, dialogy a nepoužívá titulky, ani když v záběru někdo promluví. Začíná v létě ve východním Německu, pokračuje přes Polsko, Bělorusko, Ukrajinu, Litvu a končí uprostřed tuhé zimy v Moskvě. Film kombinuje statické záběry krajiny, záběry s frontální kompozicí a pomalé jízdy. Jak píše Akerman v průvodním textu k filmu, *D'Est* je na hranici dokumentárního filmu a fikce. Pohybuje se mezi realismem a hyperrealismem.<sup>34</sup>

Spíš než popisné velkolepé záběry se v tomto filmu soustředí na náhodné detaily. Pozorujeme muže sedícího na lavičce na blíže neurčeném místě v zemích bývalého sovětského bloku, krajinu, kterou projíždí auta, koňské povozy, ženy na poli sbírající brambory, taneční zábavu v kulturním domě, skupiny lidí kráčejících zimní krajinou do neznáma. Výrazným a pravidelně se objevujícím motivem jsou záběry na fronty lidí, čekajících na zastávkách autobusů, na vlakovém nádraží, ve frontě na chleba. Skrze tyto každodenní a zdánlivě nepodstatné výjevy se Akerman daří zobrazit tvář země v přechodu mezi dvěma ideologiemi.

---

<sup>31</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 201.

<sup>32</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 211.

<sup>33</sup> Lebow, Alisa. *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*, Duke University Press, 2003, s.: 38.

<sup>34</sup> Lebow, Alisa. *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*, Duke University Press, 2003, s.: 62.



### 4.3 DE L'AUTRE CÔTÉ

Film *De l'autre côté* plyne na začátku nového tisíciletí a pohybuje se podél plotu dělícího Mexiko a Spojené státy. Jediné, co víme, je, že se odehrává v období krátce po útocích z 11. září 2001. Film *De l'autre côté* začíná ve městě Agua Prieta v Mexiku a postupně se vydává na cestu podél plotu až do města Douglas v Arizoně.

Prvotní motivací autorky k natočení filmu *De l'autre côté* byl novinový článek o případech, kdy američtí občané berou řešení nelegální migrace do vlastních rukou. Zaujalo ji, že o imigrantech mluvili jako o špinavých, stejně jako se během druhé světové války mluvilo o Židech.<sup>35</sup> V rozhovoru pro *Mousse Magazine* Akerman popisuje, že když záběry plotu dělícího obě země ukázala své matce, která byla přeživší holocaustu, spouštělo to v ní její hluboce internalizovanou zkušenost, o které nebyla schopná hovořit. Záměrem filmu je se na tuto internalizaci napojit.<sup>36</sup>

Formálně se film skládá z přímých výpovědí na kameru z mexické i americké strany plotu a observačních záběrů z prašných pohraničních měst, ve kterých se odehrávají výjevy z každodenního života. Záběry z měst okolo hranice jsou statické, ale uvnitř plné pohybu. Kamera sleduje projíždějící auta, děti hrající fotbal nebo cedule podél plotu v arizonské poušti. Amy Charlesworth tyto pasáže popisuje slovy „kamera se soustředí na to, co se zdá, že nic není.“<sup>37</sup> Pozorujeme například muže, který okopává půdu uprostřed pustiny. Díky dlouhému trvání záběru je možné si všimnout, že krajina v pozadí je protkaná dlouhým plotem, sotva znatelným při letmém ilustračním pohledu. Často se právě zdánlivě banální záběry stávají zásadními díky své délce, což divákovi poskytuje možnost hledat nové významy, pozorovat detaily. Mezi jednotlivými výpověďmi se film line v dlouhých pomalých jízdách okolo plotu dělícího oba státy.

---

<sup>35</sup> Rozhovor Scoota MacDonalda s Chantal Akerman. *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 268.

<sup>36</sup> Lebovici, Élisabeth. *No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave: Chantal Akerman*, MousseMagazine [online]. Dostupné z [www: http://mousemagazine.it/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/](http://mousemagazine.it/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/)

<sup>37</sup> Charlesworth, Amy. *On Absence and Saturation in Chantal Akerman's De l'autre cote (From the Other Side)*. *Oxford Art Journal*, 2017, s.: 294.

#### 4.4 DÉLKA ZÁBĚRU, TRVÁNÍ

„Dlouhé záběry vám zpřítomní tu cestu. (...) Ty záběry nemůžete zapomenout, zapíšou se vám pod kůži, a na tom trvám.“<sup>38</sup>

Hledání samotné definice toho, co je a není dlouhý záběr, může být problematické. Tiego de Luca a Nuno Barradas Jorge citují Matildu Mroz: „To, co by jednomu divákovi mohlo připadat jako příliš dlouhé, může pro jiného představovat prodloužené uchvácení.“<sup>39</sup> Právě dlouhé záběry jsou charakteristické pro filmografii Chantal Akerman.<sup>40</sup> Stejně tak s nimi pracuje i v obou výše zmíněných filmech.

Ve filmu *De l'autre côté* je pozoruhodný dlouhý záběr v polovině filmu, který následuje po scéně, v níž u stolu v restauraci sedí devět ilegálních migrantů, kteří se neúspěšně pokusili překonat hranice. Jeden z nich čte nahlas dopis, který nazývá jejich manifestem a který končí slovy: „Z ničeho jsme přišli a do ničeho se vracíme.“<sup>41</sup> Následuje třináct minut dlouhá jízda podél plotu dělícího obě země až k celnici na americké hranici, kde pozorujeme jedoucí auta, jedno za druhým. Auta se za soumraku štosují do dlouhých řad u celnice a v tu chvíli se obrátí směr jízdy a jednou zatáčkou se ocitáme ve spoře osvětlených ulicích pohraničního mexického městečka, které je téměř pusté.

Akerman často zmiňovala, že je pro ni důležité, aby divák při sledování jejích filmů vnímal svoje myšlenky a cítil čas.<sup>42</sup> Souslednost mezi záběrem o lidech právě okradených pašeráky a dlouhým záběrem na plot, který v tu chvíli zrcadlí všechny

---

<sup>38</sup> Citace Akerman z článku Nicolase Raporda. Rapord, Nicolas. *Over There: Chantal Akerman presents From the Other Side at FIAF*, 2015. [online]. Dostupné z [www: https://www.filmcomment.com/blog/over-there-chantal-akerman-presents-from-the-other-side-at-fiaf/](https://www.filmcomment.com/blog/over-there-chantal-akerman-presents-from-the-other-side-at-fiaf/)

<sup>39</sup> Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, 2013, s.: 41.

<sup>40</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 8.

<sup>41</sup> V originále: „ De nada venimos, a nada nos convertimos.“

<sup>42</sup> Momcilovic cituje Akerman z její knihy *Autoportarait en cineaste*: „Čas není pouze v záběru, existuje také v divákovi, který jej sleduje. On ten čas vnímá. Ano, i když tvrdí, že se nudí. A i když je opravdu znuděný a čeká na další záběr. čekat na další záběr znamená také cítit se naživu, cítit existenci. Je z toho zle či dobře, to záleží .. (...) Často se říká, ani jsem si nevšiml, jak ten čas uplynul. Je možné spatřit čas? a pokud jsme neviděli čas plynout, není to, jako by nám ten čas byl ukraden?“ [Momcilovic, Jerome. *Chantal Akerman Dieu se reposa mais pas nous*. Capricci, 2018, s.: 31]

jejich ztracené naděje a nejistotu, vytváří plochu pro reflexi. Charlesworth popisuje přetahování délky záběru ve filmu *De l'autre côté* jako prvek, který divákovi umožňuje být ohromen, ponořit se do meditativních úvah, případně v rámci snahy o pochopení příběhu filmu i do úvahy nad tím, kdy už záběr skončí a jaký bude následovat.<sup>43</sup>

Záběr na plot je zpočátku doslovný a zcela konkrétní. Poté, co se stále stejný plot před námi vine už několikátou minutu, se stává abstraktním. Opět konkrétní podobu nabývá v momentě když kamera projíždí kolem mexické ženy chodící mezi auty při prodeji občerstvení, nebo ve chvíli, kdy do kamery pohlédne Američan v kovbojském klobouku.

Síla tohoto záběru spočívá v tom, jak se z konkrétního stává abstraktní a zase konkrétní, což je možné díky jeho dlouhému trvání.<sup>44</sup> V rozhovoru pro *Artforum* popisuje Akerman princip přecházení z konkrétní roviny do abstraktní právě v souvislosti s délkou záběru. Záměrně pracuje s prodlouženým trváním, aby dosáhla toho, že záběr ukazuje něco jiného než pouhou informaci o konkrétním obraze.<sup>45</sup>

Pravidelně se opakující dlouhé záběry na ploty a projíždějící auta působí jako symbolická ztvárnění všech výpovědí, které již zazněly, i těch, které zaznít nemůžou. Příběh bratra, syna, matky - těch, kteří zmizeli při pokusu překonat hranici a dostat se na druhou stranu, o nichž ve filmu mluví jejich příbuzní. Plot, který se hypnoticky vine v záběru je plochou, do které jsou tyto příběhy zapsány. Diváka náhle vytrhávají a poutají si jeho pozornost výjevy, které se v záběru objeví a zase mizí. Například okolo procházející lidé, nebo řidiči aut, kteří občas pohlédnou přímo do kamery. Vzhledem k tomu, že divák nedostává jasný interpretační rámec, musí se spolehnout na vlastní výklad a sám si vytvářet významy. Vzhledem k délce trvání záběru i

---

<sup>43</sup> Charlesworth, Amy. *On Absence and Saturation in Chantal Akerman's De l'autre cote (From the Other Side)*. Oxford Art Journal, 2017, s.: 294

<sup>44</sup> Ivone Margulies poukazuje na vliv strukturalistů a zejména Michaela Snowa a na to jak se propisuje do způsobu, jakým obraz u Akerman osciluje mezi "konkrétním-materialistickým" statusem a jeho "naturalisticko-reprezentativní" podobou. Prodloužené trvání záběru se podle Margulies u Akerman stává filmovým transformátorem mezi abstrakcí a figurací. [Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 3.]

<sup>45</sup> Rosen, Miriam. *In her own time: an interview with Chantal Akerman*, Artforum [online]. Dostupné z [www: https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572](https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572)

zdánlivě banální výjevy nabývají na důležitosti. Například zvuk helikoptéry, který zazní při dlouhé jízdě kolem plotu, evokuje pátrání po zmizelých, kontrolu hranice a dodává plotu znepokojivý rozměr.

Momentů, kdy se Akerman na konkrétním výjevu pokouší o abstraktní přenositelné sdělení, je ve filmu několik. Film začíná výpovědí chlapce, který mluví o tom, jak jeho bratr zmizel při pokusu o překročení hranice. V tomto záběru zní v podkresu skladba „Duo Seraphim“ Claudia Monteverdiho. Stejný hudební motiv se objeví znovu v posledním záběru filmu, ve kterém sledujeme tok projíždějících aut v noci na losangeleské dálnici. Zvukový doprovod tvoří komentář Akerman. Vypráví fiktivní příběh o mexickém muži, hledajícím svoji matku, která ve Spojených státech beze stopy zmizela. Hudba, která nemá žádnou spojitost s místem, kde zaznívá, ani s kontextem filmu, pomáhá vytvořit univerzální rovinu sdělení. Ve spojení s nočním záběrem na rušný provoz na americké dálnici, funguje hudební podkres jako motiv ztracenosti a vykořeněnosti. Divák si spojí, že stejný hudební motiv slyšel již v prvním záběru filmu, který pojednával o ztrátě. Akerman popisuje, že záměrně pracovala s hudebním motivem tak, aby jej přenesla do více symbolické roviny. Připadalo jí důležité, aby hudba nebyla ani mexická ani americká, jak bývá běžné pro filmy zabývající se podobným tématem. Chtěla, aby film nebyl naturalistický, proto použila skladbu Claudia Monteverdiho. Hudba tak film pozvedá do emblematické roviny, vytváří z něj film o vykořeněnosti a o tom, jak jednáme s „druhým.“<sup>46</sup>

Ve filmu *D'Est* je sedmiminutový záběr v druhé polovině filmu, který zachycuje davy lidí čekající v zimě ve frontách na autobusovém nádraží. Záběr začíná na ulici, ve tmě a sněhu a pomalu se pohybuje až k zastávce autobusů a sleduje frontu čekajících lidí. Tváře se mění před očima, někteří se dívají do kamery, jiní si jí nevšímají nebo záměrně uhýbají pohledem. Záběr funguje podobným způsobem, jak je naznačeno výše u filmu *De l'autre côté*. I zde se odvíjí pomalý soustavný pohyb, který umožňuje pozorovat tváře a těla lidí čekajících na zastávce autobusu. V délce trvání záběru se pro diváka nabízí mnoho interpretací, nevyřčených příběhů

---

<sup>46</sup> Rozhovor Scotta MacDonalda s Chantal Akerman. *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.:268.

vepsaných do postav, které sledujeme. Po delší době se konkrétní postavy a tváře stávají abstraktní strukturou. V momentech, kdy postavy splývají ve tmě s okolní krajinou a lze rozeznat jen těla v zimních kabátech a beranicích. Když se po chvíli kamera v pomalém tempu přibližuje, lidé se opět zjevují ve své konkrétní podobě a vynořují se detaily. Plachý výraz ženy v beranici, gesto, kterým si muž skrývá tvář před kamerou, pobavený úsměv chlapce v uniformě. Občas je některá tvář natolik výrazná, že se zaryje do paměti. Akerman popisuje, že ve tvářích lidí, kteří jsou ve filmu zachyceni, je vyjádřeno něco stále nedotknutého a často v opozici s uniformitou davu. V těch konkrétních tvářích vnímá něco „nezničeného, něco, co umožňuje na chvíli zapomenout na pocit ztráty, na svět na okraji propasti, pocit, který podle ní člověka udeří, když přijede na východ.“<sup>47</sup>

Záběry na fronty lidí čekající na zastávkách zachycené pomalu se pohybující kamerou jsou motivem, který se ve filmu několikrát opakuje. Margulies nabízí interpretaci, že v těchto záběrech je obsažena „kritika západního vnímání východní Evropy jako homogenní masy.“<sup>48</sup> Píše, že konkrétní tváře v sobě obsahují jakousi vzpouru uniformitě davu.<sup>49</sup>

I v tomto záběru se prolíná abstraktní s konkrétním. Divák pozoruje postavy v záběru s vědomím toho, že se nacházejí ve specifické historické situaci. Teprve se formuje nová kulturní a politická identita, která s sebou přináší také obavy a nejistotu. S tímto klíčem je možné sledovat jednotlivé detaily a promýšlet příběhy těch, kteří se ve filmu objeví. Tím, že je záběr v pohybu, není možné se na zastavit u jedné jediné tváře a zabřednout příliš dlouho do její konkrétní podoby.

---

<sup>47</sup>Alisa Lebow cituje Akerman s odkazem na text *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est* by Kathy Halbreich and Bruce Jenkins, s.: 8,9. [Lebow, Alisa. *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*, Duke University Press, 2003]

<sup>48</sup> Margulies, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996, s.: 200.

<sup>49</sup> Tamtéž.

S tím souvisí Flanaganova úvaha, že „estetika pomalosti osvobozuje čas, protahuje jej.“<sup>50</sup> Nabízí interpretaci, že pomalé záběry umožňují divákovi větší soustředěnost a z toho plynoucí porozumění a možnost reakce.<sup>51</sup>

Na obou výše zmíněných záběrech je pozoruhodné to, že je to právě jejich délka, která umožňuje, aby nabyly symbolického významu. Kdyby tyto záběry neměly prodloužené trvání a fungovaly jen jako ilustrativní záběry daného prostředí, nebylo by možné vnímat spojení a metafory, které v nich jsou přítomné, ale vyjevují se až po delší době.

Záběr plotu ve své délce symbolizuje nejen propast mezi námi a těmi druhými v konkrétní situaci na hranici Mexika a Spojených států, ale promlouvá o univerzálním konfliktu mezi námi a tím z „druhé strany“. Můžeme v něm vidět koncentrační tábory, jako matka Akerman, nebo zdi, které buduje izraelská vláda.<sup>52</sup> Nabízí se také analogii se současnou migrační krizí.

Stejně tak obrazné jsou i záběry lidí čekajících ve frontách na autobusovém nádraží ve *D'Est*. Tváře lidí čekajících na nádraží se stávají metaforou proměny, která se právě v dané zemi děje, metaforou minulosti, která je do nich vepsaná a metaforou zmařených nadějí, které s sebou přinesou korupční aféry a privatizace jen o pár let později. Tím, že filmy Akerman hovoří univerzálním jazykem a neupínají se na konkrétní historické reálie, je možné v nich nacházet paralely k historickým i aktuálními událostem.

---

<sup>50</sup> Flanagan, Matthew. *O estetice pomalosti v současné kinematografii*. Z anglického originálu *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (16:9, č. 29/2008) přeložila Anna Vondřichová.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Akerman v rozhovoru tuto možnou analogii zmiňuje. Rozhovor Scotta MacDonalda s Chantal Akerman pro *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, s.: 269.

#### 4.5 FRONTÁLNÍ KOMPOZICE ZÁBĚRU A POHLED DO KAMERY JAKO PROSTŘEDEK PRO SETKÁNÍ S DIVÁKEM

V obou filmech jsou používány záběry s frontální kompozicí obrazu. V *De l'autre côté* jsou to zejména záběry, ve kterých Mexičané a Američané vypráví své příběhy. Užití záběru s frontální kompozicí je u výpovědi na kameru poměrně konvenčním způsobem zobrazení v dokumentárních filmech. U Akerman je takovéto komponování promyšleným prvkem, skrz který buduje vztah mezi postavou na plátně a divákem. Lidé jsou situováni čelně ke kameře, která je zabírá v polocelku. Není příliš blízko ani daleko a divák může získat dojem, že se výpověď obrací přímo na něj.

Záběr z filmu *De l'autre côté*, při němž u stolu sedí skupina lidí, kteří se právě neúspěšně pokusili překročit hranici, je komponován frontálně a kamera je statická. Všichni kromě muže, který čte manifest, uhýbají pohledu kamery, někteří se snaží skrýt tvář a pohnuté emoce. Mezi postavami na plátně a divákem vzniká v tomto konkrétním záběru napětí. Všechny postavy kromě jedné se vyhýbají přímému očnímu kontaktu s kamerou. Až po zaznění věty „z ničeho jsme přišli a do ničeho se vracíme“ pozvednou někteří zrak a dívají se přímo do kamery, potažmo na diváka. Tento přímý kontakt tváří v tvář vytváří pro diváka silné spojení s postavami. Tím, že vystavuje diváka tváří v tvář postavám ve filmu, vzniká prostor, ve kterém si divák uvědomuje sám sebe.<sup>53</sup> Popisuje, že frontálním záběrem se divák dostává blíž k filmu, protože je jeho perspektiva brána v potaz. Pohled postavy na plátně diváka přímo vyhledává. Divák se nestává voyeuem, jako kdyby byl záběr komponovaný ze strany, z nadhledu či podhledu.<sup>54</sup> Stává se aktivním pozorovatelem.

Ve filmu *D'Est* jsou frontálně komponovány záběry, ve kterých pozorujeme výjevy z každodennosti. Nejedná se o výpověď na kameru jako ve filmu *De l'autre côté*. Pozorujeme ženu, která ve svém bytě poslouchá hudbu a u toho krájí salám nebo stařeny na poli sbírající brambory. Akerman předkládá každodenní výjevy přímo

---

<sup>53</sup> Rosen, Miriam. *In her own time: an interview with Chantal Akerman*, Artforum [online]. Dostupné z www: <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

<sup>54</sup> Tamtéž.

divákovi, což spolu s prodlouženou délkou záběru, vytváří dojem, jako by divák podobný výjev viděl poprvé v životě a dodává mu na jedinečnosti.

Na začátku filmu, po záběrech letní krajiny a projíždějících aut se divák ocitá naproti muži, který sedí na lavičce a kouří cigaretu. Otevírá se prostor zamýšlet se nad postavou konkrétního muže, o kterém ale divák nemá žádné přesné informace. Nezbyvá mu než pozorovat detaily, sledovat jeho rachitické tělo v rudém nátělníku, jeho těkavý pohled. Momcilovic k tomu poznamenává, že „je jako dítě a stařec dohromady.“<sup>55</sup> Dívá se do kamery a zase uhýbá pohledem, působí nejistě, jako by nevěděl, kde zakotvit. Díky frontální kompozici a délce záběru nemůže ani divák uniknout jeho rozpakům. Když na závěr muž odhodlaně pohlédne do kamery, záběr okamžitě skončí, což může v divákovi vyvolat pocit, že bližší setkání v místě, které čelí závratné společensko-politické proměně, není možné.

Claire Atherton, střihačka většiny filmů Akerman, k frontálním záběrům poznamenává: „Chantal měla ráda frontální záběry. Nebylo to z její strany formální rozhodnutí, ale spíš vkus, téměř potřeba. Frontální záběr není popisný, neoznačuje, ale vytváří prostor pro percepci a reflexi. To je prostor, na kterém jsme pracovaly při střihu. Je to prostor pro diváka, aby mohl zažívat, cítit a hledat.“<sup>56</sup>

Z této perspektivy je tedy možné vnímat užití frontálních záběrů u Akerman jako politické gesto, ve kterém apeluje na diváka. Dává mu prostor pro aktivní zapojení se do filmu nejen vlastní interpretací, ale i posouváním svých vnitřních hranic.

Dlouhé záběry na fronty lidí čekajících na zastávce ve filmu *D'Est* fungují na podobném principu, ale vytvářejí ještě naléhavější apel na diváka. Lidé stojí čelem k pomalu se pohybující kameře. Takový způsob zobrazení evokuje panoramatické olejomalby z 19. století, jejichž záměrem bylo vzbuzovat v divákovi iluzi, že je součástí dané historické události.<sup>57</sup> Dlouhé pohyblivé záběry u Akerman fungují

---

<sup>55</sup> Momcilovic, Jerome. *Chantal Akerman Dieu se repose mais pas nous*. Capricci, 2018, s.: 31.

<sup>56</sup> Atherton, Claire. *Hommage a Chantal Akerman par Claire Atherton* [online]. Dostupné z [www: https://www.cinematheque.fr/article/726.html](https://www.cinematheque.fr/article/726.html)

<sup>57</sup> V rozhovoru se Scottem MacDonalodem Akerman v této souvislosti zmiňuje, že při tvorbě filmu *D'Est* neměla ponětí o pohyblivých panorámách. Nicméně pro mě jako diváka se tato interpretace nabízí. [MacDonald, Scott. *Chantal Akerman On D'Est, Sud and De l'autre coté.. A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 263.]



podobným způsobem. Divák je ponořen do toku obrazu, cítí se být jeho součástí a ztrácí vědomí sebe. Z plynulého toku ho náraz vytrhávají některé pohledy do kamery a navrací ho zpět k sobě.

V sedmiminutovém záběru z první poloviny filmu, ve kterém kamera frontálně zabírá desítky lidí, čekajících ve tmě a sněhu na autobus, je výrazný moment, ve kterém žena v beranici a kožichu vykřikuje něco do kamery. Zdá se rozhořčená, ale není zjevné, v čem její rozhořčení spočívá. Je možné, že se hněvá na přítomnost kamery a vymezuje se proti zásahu do soukromí. Protože však kamera pomalým pohybem pokračuje na další tváře, její konkrétní hněv se stává pouze obecným podnětem pro úvahu, zda film je či není invazivní. Akerman k této scéně uvedla, že žena byla pouze rozčilená, protože auto s kamerou jelo příliš pomalu a zpomalovalo tak autobus.<sup>58</sup> Ať už je divákova interpretace této situace jakákoliv, funguje jako vytržení z plynulého toku obrazu a promlouvá přímo k němu.

---

<sup>58</sup> Rozhovor Scotta MacDonalda s Chantal Akerman pro A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers, s.:261

## 4.6 POLITICKÁ ROVINA

V kontextu pomalé kinematografie je často diskutována i její politická rovina. Rancière definuje politické (vzpurné) umění jako takové, které nepodléhá pouze jednomu režimu, a proto lze vnímat jeho politické i estetické poselství.<sup>59</sup> Akerman se daří v obou filmech prostřednictvím estetického zobrazení vymanit diváka z panujících podmínek, v tomto případě ze zavedených interpretačních schémat. Vytvářením ambivalentních obrazů umožňuje divákovi najít si vlastní způsob čtení. Domnívám se, že její pojetí filmu je bytostně politické ve smyslu, jak působí na diváka a jaký má aktivizační potenciál.

Rancière zmiňuje film *De l'autre côté* jako příklad politicky angažovaného umění, jehož političnost spočívá v tom, jakým způsobem převrací geopolitické a ekonomické otázky do estetické roviny. V tomto smyslu oceňuje u Akerman, že se na rozdíl od většiny filmařů neupíná na věci příliš evidentní, jako je zjevný rozpor mezi stavem americké ekonomiky a předsudky amerických nacionalistů, nebo na dramatickou situaci při překračování hranice. Ve filmu s těmito prvky pracuje odděleně. Soustředí se na výpovědi aktérů, na mexické straně hranice o nadějích, strastech a ztrátách a na americké straně o obavách a strachu. V meziprostoru se pohybuje v dlouhých jízdách podél plotu dělícího obě území.<sup>60</sup>

Význam plotu lze v takto nastoleném rámci uvažování považovat za mnohoznačný. Jak jsem již uvedla výše, plot přestává být konkrétním plotem na hranici Mexika a Spojených států a nabývá podoby jiných plotů (fyzických i pomyslných) v jiných místech a historických kontextech. Navzdory tomu, že je politická rovina ve filmu přítomná imanentně, působí celá situace o to více zneklidňujícím dojmem. Takové znázornění konfliktu vyvolává bezradnost a otázku, zda je možné překonat vzdálenost mezi sebou a „tím druhým.“

---

<sup>59</sup>Rolle, Karin. Jacques Rancière - Dvě "vzpoury" umění, časopis Umělec, 2009/1, dostupné online

<http://divus.cc/london/cs/article/jacques-ranciere-the-two-resistances-of-art>

<sup>60</sup> Rancière, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing group, 2010, s.: 149, 150.

Akerman ve filmu *De l'autre côté* politický podtext užívá vědomě.<sup>61</sup> Uvádí do souvislosti politicko-filosofickou rovinu tohoto filmu se svými jinými filmy. „Takže je politický a filosofický stejným způsobem - nebo možná ještě víc - jako filmy *Je tu il elle* (1974) a možná i víc než *Jeanne Dielmanová*“.<sup>62</sup> Ve stejném rozhovoru hovoří také o politické rovině filmu *D'Est*. Podle ní *D'Est* stejně jako *Sud a De l'autre côté*, obsahuje různé vrstvy historie a také to, jak je možné v některých dnešních událostech vidět jiné historické události.<sup>63</sup>

S touto mnohovrstevnatostí v dokumentárních filmech záměrně pracuje.<sup>64</sup> Jako příklad uvádí scénu z vlakového nádraží. Nachází se v polovině filmu a je složena z několika dlouhých pomalu se pohybujících záběrů. Lidé, kteří čekají na nádraží na vlak, evokují další situace a historické události. Akerman popisuje, že jí tyto záběry vždy evokují fotografie z druhé světové války a řady v koncentračních táborech.<sup>65</sup> Fronta, masa čekajících lidí se v tomto filmu stává zástupným objektem, který reprezentuje nejistotu, naději, strach, ale také události z jiné doby, na které upozorňuje autorka, když mluví o tom, že v záběrech vnímá i nejistotu Židů, když je odváděli do koncentračních táborů.<sup>66</sup> Interpretací, které lze vztáhnout na tento konkrétní záběr, je mnoho. Můžou představovat deportaci během druhé světové války, lze v nich spatřit obrazy z evropských nádraží během migrační krize, a je možné je vnímat jako zcela konkrétní obraz lidí čekajících na vlak v Moskvě na začátku devadesátých let. I navzdory interpretační mnohoznačnosti, kterou takový záběr evokuje, svojí délkou a intenzitou nevyhnutelně vyvolává v divákovi silné emocionální a myšlenkové pohnutí.

Právě frontální pohled i délka záběrů fungují jako prostředek politické aktivizace diváka. Pohled z očí do očí i skrze filmové plátno apeluje na diváka, nutí ho k určité konfrontaci. Nejen s danou postavou a situací, v níž se nachází, ale právě s vlastními diváckými schématy uvažování a konformitou vlastní životní situace.

---

<sup>61</sup> MacDonald, Scott. Chantal Akerman *On D'Est, Sud and De l'autre côté.. A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 268.

<sup>62</sup> Tamtéž, s.:268

<sup>63</sup> Tamtéž, s.:259.

<sup>64</sup> Rozhovor Scotta McDonalda s Chantal Akerman pro *A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, s.: 260.

<sup>65</sup> Rosen, Miriam. *In her own time: an interview with Chantal Akerman*, Artforum

<sup>66</sup> MacDonald, Scott. Chantal Akerman *On D'Est, Sud and De l'autre côté.. A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002, s.: 260.

## 5. ZÁVĚR

Ve své práci jsem analyzovala film *D'Est* a *De l'autre côté* z hlediska žánru pomalé kinematografie. Zaměřila jsem se na dva formální prvky - délku trvání záběru a práci s frontální kompozicí. Zkoumala jsem, jaký je význam těchto formálních prvků v dokumentárním filmu. Na vybraných záběrech, ať již v podobě fronty ve filmu *D'Est* nebo na zobrazení mexicko-americké hranice formou plotu ve filmu *De l'autre côté*, jsem ilustrovala princip prolínání konkrétní a abstraktní roviny, s níž autorka pracuje. V kombinaci délky trvání záběru s frontální kompozicí obrazu vzniká napětí mezi postavou na plátně a divákem filmu. Sledovala jsem jak nakládání s formálními prvky podporuje sdělení a nabízí interpretační mnohoznačnost. Jak sama v práci dokládám, u Akerman se jedná o funkční záměr, kterého se těmito prostředky snaží dosáhnout. Domnívám se, že právě skrze frontálně komponované záběry v kombinaci s jejich délkou vzniká apel na diváka. V obou filmech je divákova perspektiva brána v potaz a je mu umožněno se na filmu aktivně podílet.

## 6. POUŽITÉ ZDROJE

ATHERTON, Claire. Hommage a Chantal Akerman. 2015. [online]. Dostupné z www:

<https://www.cinematheque.fr/article/726.html>

BORDWELL, David a THOMPSON Katrin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze, 2007.

CAMPANY, David. "When to be Fast? When to be Slow?" *The Cinematic*. Ed. David Company. London; Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2007.

ÇAGLYAN, Orhan Emre. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of slow cinema*. PhD thesis, University of Kent, 2014.

CIMENT, Michel. *The state of cinema*. Address speech at the 46th San Francisco International Film Festival, 2003. [online]. Dostupné z www:

[http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/s\\_tate.htm](http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/s_tate.htm)

DE LUCA, Tiego and BARRADAS, Nuno Jorge. *Slow cinema*, Edinburgh University Press, 2015.

FLANAGAN, Matthew. O estetice pomalosti v současné kinematografii. Z anglického originálu *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* (16:9, č. 29/2008) přeložila Anna Vondřichová, 2012 [online] Dostupné z www:

<https://www.advojka.cz/archiv/2012/6/ze-vzdechu-se-muze-stat-roman>

FLANAGAN, Matthew. 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film, 2012 [online]. Dostupné z www:

<https://core.ac.uk/download/pdf/12826724.pdf>

CHARLESWORTH, Amy. *On Absence and Saturation in Chantal Akerman's De l'autre cote (From the Other Side)*. Oxford Art Journal, 2017.

JEFFE, Ira. *Slow movies*. New York: Columbia University Press. 2014.

KORESKY, Michael. Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies, 2010 [online]. Dostupné z www:

<https://www.criterion.com/current/posts/1351-eclipse-series-19-chantal-akerman-in-the-seventies>

Lebovici, Élisabeth. *No Idolatry and Losing Everything that Made You a Slave: Chantal Akerman*, MousseMagazine [online]. Dostupné z www:

<http://moussomagazine.it/chantal-akerman-elisabeth-lebovici-2011/>

LEBOW, Alisa. *Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's D'Est*, Duke University Press, 2003.

MacDonald, Scott. *Chantal Akerman On D'Est, Sud and De l'autre coté.. A Critical Cinema 4: Interviews with Independent Filmmakers*, 2002. [online]. Dostupné z www:

[https://books.google.cz/books?id=XFCJrLHhxWcC&pg=PA268&lpg=PA268&dq=akkerman+it+is+very+cinematic&source=bl&ots=R8m7DKWtgB&sig=ACfU3U12APuh5P73rwoqyW\\_VtSB1d-47Jw&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiaoZiu-Y7kAhU3SRUIHRGBArEQ6AEwGnoECACQAQ#v=snippet&q=east&f=false](https://books.google.cz/books?id=XFCJrLHhxWcC&pg=PA268&lpg=PA268&dq=akkerman+it+is+very+cinematic&source=bl&ots=R8m7DKWtgB&sig=ACfU3U12APuh5P73rwoqyW_VtSB1d-47Jw&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwiaoZiu-Y7kAhU3SRUIHRGBArEQ6AEwGnoECACQAQ#v=snippet&q=east&f=false)

MARGULIES, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*, Duke University Press, 1996.

MOMCILOVIC, Jérôme. *Chantal Akerman Dieu se repose mais pas nous*, Capricci, 2018.

RANCIERE, Jacques. *Dissensus: On politics and aesthetics*, Continuum International Publishing group, 2010.

RAPORD Nicolas, *Over There: Chantal Akerman presents From the Other Side at FIAF*, 2015 [online]. Dostupné z www: <https://www.filmcomment.com/blog/over-there-chantal-akerman-presents-from-the-other-side-at-fiaf/>

ROMNEY, Jonatahan. *Are you sitting comfortably?* The Guardian, 2000 [online]. Dostupné z www: <https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

ROLLE, Karin. Jacques Ranciere - Dvě "vzpoury" umění, časopis Umělec, 2009/1, [online]. Dostupné z www: <http://divus.cc/london/cs/article/jacques-ranciere-the-two-resistances-of-art>

Rosen, Miriam. *In her own time: an interview with Chantal Akerman*, Artforum [online]. Dostupné z www: <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

Unspoken cinema blog

<http://unspokencinema.blogspot.com>

SCHOONOVER, Karl. *Wastrels of time: Slow cinema's labouring body, The political spectator and the queer. Slow Cinema*, Edinburgh University press, 2015.