

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra animované tvorby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ANIMACE A MYŠLENÍ
Způsob zobrazování myšlenek v animovaném filmu

Alžběta Suchanová

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Děcká, Ph.D

Oponent / oponentka práce: Doc. Ak. Mal. Michaela Pavlátová

Datum obhajoby: 12.9.2019

Přidělený akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV FACULTY

Department of Animated Film

BACHELOR THESIS

ANIMATION AND THINKING
Method of displaying ideas in animation film

Alžběta Suchanová

Supervisor: Mgr. Eliška Děcká, Ph. D

External reviewer: Doc. Ak. Mal. Michaela Pavlátová

Date of defense: 12.9.2019

Academic degree awarded: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

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

ANIMACE A MYŠLENÍ
Způsob zobrazování myšlenek v animovaném filmu

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Velké poděkování patří vedoucí práce Elišce Děcké, za její bezbřehou trpělivost, cenné rady a optimistický přístup. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za podporu a konzultace mých závěrečných prací.

Abstrakt

Práce si klade za cíl prozkoumat způsoby, jakými lze v animovaném filmu zobrazovat a přibližovat ideje a teoretické koncepty (filosofické otázky, společenské problémy, slovy obtížně popsatelné emoce aj.). Stěžejním prvkem práce je rozbor celovečerního animovaného dokumentu *Je muž, který je vysoký šťastný?* od režiséra Michela Gondryho, který je natočen formou animovaného rozhovoru s lingvistou Noamem Chomskym.

Předmětem mého zkoumání je Gondryho práce s myšlenkami, které divákovi vysvětluje a přibližuje právě skrze animaci. Práce s myšlenkou v animovaném filmu je ústřední motiv vzniku následujícího teoretického textu. Zamýšlím se nad tím, jakým způsobem je v animaci možné zobrazovat konkrétní teze a zda právě prostřednictvím této formy nedochází k výjimečné redukci, tj. například k používání symbolů a obecně vytváření klíčů k jejich pochopení.

Abstract

The text deals with the question of thinking in animation film. How to show and concrete ideas and theoretical concepts (philosophical questions, social problems, emotions hard to express in words and so on). Main theme is analysis of animated document *Is the man who is tall happy?* from director Michel Gondry. The movie is made as an animated interview with linguist Noam Chomsky.

The subject of my investigation is Gondry's work with thoughts which are exposed to the viewer through animation technique. Operating with an idea in animated film is a key motive of this document. I consider how to show concrete problems through animation and I seek answers for the way of using symbols and creating clues to understand them.

Klíčová slova

animace, animovaný dokument, Michel Gondry, Noam Chomsky

Key words

animation, animated documentary, Michel Gondry, Noam Chomsky

OBSAH

1. ÚVOD	1
1.1 Cíl práce a motivace	1
1.2 Osobní zkušenost	2
2. VZTAH OBRAZU, TEXTU A MYŠLENÍ	4
2.1 „Je jazyk adekvátním výrazem všech realit?“	4
2.2 Časovost animovaného filmu a nadčasovost filmu Nosorožci	5
3. ROZBOR FILMU JE MUŽ, KTERÝ JE VYSOKÝ, ŠŤASTNÝ?	8
3.1 Gondryho animované klipy a jeho používání efektů	8
3.2 Lingvista Noam Chomsky	10
3.3 Způsob animace a použitá technika	11
3.4 O filmu a co sděluje	14
3.5 Gondryho představivost a zobrazování Chomskyho myšlenek	17
3.6 Co nám film říká	19
4. ZÁVĚRY VYVOZENÉ Z ANALYZOVANÉHO FILMU	21
4.1 Vypovídání animovaného obrazu	21
4.2 Rozdíl textu a obrazu	22
5. ZÁVĚR	24
Seznam použitých pramenů	25
Seznam příloh	27
Obrazová příloha	28

1 ÚVOD

1.1 Cíl práce a motivace

Tato práce si klade za cíl prozkoumat vzájemné ovlivňování obrazu a textu. Vztah mezi animovaným filmem a tím, co nám beze slov dokáže ukazovat. Je lepším nástrojem než psaný text a slovo? Chci prozkoumat, zda je animovaný film adekvátním nástrojem pro sdělování filosofických otázek a myšlenek. Dochází při animaci k plochému zjednodušení závažného nebo argumentačně složitého tématu anebo je tomu naopak? Je animace v něčem rafinovanější?

Nebo také jak se ptá filosof Miroslav Petříček ve svém *Myšlení obrazem*: „Je možné mluvit o myšlení i tam, kde není prostředkováno pouze textem, nýbrž i obrazem, kde dosahuje obecného právě proto, že je v ustavičném doteku s konkrétní zkušeností našich smyslů? Jaké jsou podmínky toho, aby bylo možné myslet obrazem?“¹.

Na animovaném filmu mě fascinovala jeho unikátní schopnost předat divákovi, pomocí různých nástrojů kterými disponuje, nějakou složitější myšlenku, navést ho k přemýšlení skrze obraz, který není z reálného světa, a právě proto o to víc podněcuje imaginaci, mě na animovaném filmu vždy fascinovala.

Proto jsem intuitivně předpokládala, že díky těmto vlastnostem je animace ideálním prostředkem i pro dokumentární film, že dokáže zobrazit rekonstrukci představ anebo vzpomínek aktérů jednodušeji, než pokud bychom se je snažili zrekonstruovat hranými záběry, které by jen napodobovaly skutečnost, působily neautenticky nebo by ani nebyly realizovatelné. V animaci již automaticky víme, že se jedná o jinou rovinu skutečnosti, a protože se nesoustředíme na srovnávání s realitou, nemáme žádný předobraz pravdy, který

1 PETŘÍČEK M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s.7

bychom aplikovali.

Například polský režisér Krzysztof Kieślowski by také raději sáhl po animovaném dokumentu neboť mu právě jakási „nereálnost“ nebo „předstíraná realita“ na klasickém dokumentu překážela. „Kieślowski zahájil svou kariéru bojem proti falešné reprezentaci (absenci adekvátního obrazu sociální reality) v polském filmu prostřednictvím dokumentů: posléze si však povšiml, že když člověk rezignuje na falešnou reprezentaci a pokusí se bezprostředně uchopit realitu, ztratí ji, tak od dokumentů přešel k fikci.“²

Nyní chci zjistit, jsou-li mé předpoklady správné. Tedy zda je animovaný film výjimečným médiem pro sdělování myšlenek a filosofických úvah. A jestli nás prostřednictvím smyslů dokáže ovlivnit a dotknout se nás více, než psaný text či pouhé slovo.

1.2 Osobní zkušenost

Zajímá mě, jak obraz nakládá s informací, kterou nese a zprostředkovává. Přemýšlím o tomu i ve své práci, když kreslím ilustrace do kulturního čtrnáctideníku A2. Často jsou to eseje a texty, ve kterých není žádný předobraz, kterého bych se mohla chytit, ale musím vymyslet obraz pro myšlenku, protože tyto texty jsou poměrně teoreticky složité. Když se ale ponořím do tématu, začnou vystupovat určité symboly a sémiotické znaky, skrze které se mohu alespoň dotknout některých základních myšlenek daného článku.

Ilustrovala³ jsem například článek o politické korektnosti v USA⁴, kde byl zmiňován i prezident Donald Trump. Nakreslila jsem tedy zeď z dřevěných prkýnek, na kterou zrovna někdo namaloval bílou barvou siluetu Spojených států amerických. Odkazovala jsem tím především na pověstnou zeď mezi Mexikem a USA, kterou je Donald Trump odhodlán postavit. Trump

2 ŽIŽEK S. *Lacriame rerum*, Praha: Nakladatelství AMU, 2015, s. 35

3 viz. Příloha č. 1

4 BEGUIVIN A. *Made in USA*, A2, 2018, č. 23, s. 18

takzvaně „nazývá věci pravými jmény“, čímž se snaží bojovat proti politické korektnosti. S tímto přístupem, pak snadněji odráží útoky na svoji osobu; když říká, že nechce, aby do USA přicházeli další Mexičané; protože to podává jako upřímné sdělení, které by se jeho rivalové báli vyslovit. Pak je jednodušší obhájit si i stavbu velké zdi oddělující Mexiko od USA. Trumpova nenávist vůči muslimům, Mexičanům a jiným menšinám, které v USA žijí, je pak v obrázku reprezentována právě „bílou Amerikou“ namalovanou na zdi. Zároveň je ale jasné, že to je pouze obrazec připomínající Spojené státy americké na nedomalované zdi. Nabízejí se i další varianty výkladu. Například, že zeď nedomalovali dělníci, kteří jsou právě jedni z imigrantů, které chce Trump vyhošťovat (tedy eufemisticky – posílat domů), protože se na nečem takovém, jako je tato zeď, nechtějí podílet. Nebo naopak na zeď namalovali zcela úmyslně právě siluetu USA jako vzdor, jako jakousi ironickou zprávu.

Možná je ale nejlepší obrazy do slov vůbec nepřekládat. Neboť jak se domníval historik umění William John Thomas Mitchell, tak pečlivá lingvistická interpretace obrazů v podstatě brání jejich hlubšímu porozumění. Pro mne, jako pro čtenáře, je zábavné u cizích ilustrací, nacházet právě ty skryté významy a domýšlet, co bylo záměrem autora a co je pouze má vlastní interpretace na základě čteného textu.

V animovaném filmu se tomuto lze věnovat ještě mnohem hlouběji, s použitím pohybu a zvuku nám nabízí široký prostor pro naši imaginaci. Tím, že se myšlenka může rozvíjet v určité časovém úseku umožňuje širší argumentační vývoj (na rozdíl od jednoho samostatného obrázku). Dobrým příkladem je pro mě animovaný film *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (*Is the Man Who Is Tall Happy?*, 2013) od Michela Gondryho, na jehož případu bych ráda popsala jeho způsob zobrazování této mentální reprezentace, tedy reprezentace vnější reality světa, obrazů, které ho napadají v mysli, ve spojení s určitými pojmy, se kterými se ve filmu pracuje.

2 VZTAH OBRAZU, TEXTU A MYŠLENÍ

2.1 „Je jazyk adekvátním výrazem všech realit?“⁵

Ráda bych v této části ujasnila propojenost myšlení s obrazy. „Nervový vzruch je nejprve přenesen v obraz! První metafora. Obraz zase ztvárněn ve zvuk! Druhá metafora.“⁶ Slovo je tedy zobrazení nerového vzruchu ve zvucích. Mentální obraz je tak prvním zobrazením, první reprezentací podnětů z vnějšku. Slova a pojmy jsou pouze metafory věcí, které nepocházejí z jejich podstaty a navozují pocit, že existuje jakási univerzální praforma, každého pojmu. „Iluze uměleckého přenosu nervového vzruchu v obrazy je ne-li matkou, teda alespoň babičkou každého pojmu.“⁷ Nebo jak podobně píše Mitchell: „Slovo je obrazem myšlenky a myšlenka je obrazem věci.“⁸

Je pro nás tedy přirozenější představovat si pomocí obrazů, které nepodléhají pravidlům a konvencím textu a slov a jsou zcela v moci naší imaginace. „Obraz je, Goodmanovými slovy, skladebně a významově *nepřetržitý*, kdežto text využívá sadu symbolů, s kterou nemá *žádný společný prvek*, je ustanovena z mezer, které se klenou bez významu.“⁹ Obraz je nahuštěnější symboly než strohé médium textu.

Obrazová řeč jako by přeskočila řeč textu a vedla rovnou do divákovy mysli bez prostředníka. Když člověk sleduje animovaný film, z obrazů a jejich pohybu si rovnou intuitivně odvozuje skryté významy. Používáním vizuálních symbolů se snáze spojí s divákovým vědomím, symboly jsou koncentrovanější a pochopitelnější než text nebo mluvené slovo a také jsou jednodušší pro přenos více podtextů.

5 NIETZSCHE F. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, Praha: Oikoymenh, 2007, s. 11

6 NIETZSCHE F. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, Praha: Oikoymenh, 2007, s. 12

7 NIETZSCHE F. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, Praha: Oikoymenh, 2007, s. 15

8 MITCHELL, W. J. T. *Iconology*, Chicago: The University of Chicago, 1986, s. 22

9 MITCHELL, W. J. T. *Iconology*, Chicago: The University of Chicago, 1986, s. 68

Myšlení a obraz jsou si tedy velmi blízké. Pokud pak vezmeme v potaz vztah filmového obrazu a myšlení je zde téměř ideální prostor pro reprodukování myšlenek díky pohybu a iluzornímu prostoru. Divák je ve tmě kinosálu zcela pohroužen do děje, který se odehrává na plátně před ním, tak, že téměř zapomene na svojí existenci a po dramatické scéně nebo na konci filmu se se studem přistihne, jak nepřístojně klečí skrčen na sedačce kousající si nehty napětím. Film se natolik dostal „pod jeho kůži“, že pro něj přestal existovat okolní svět a zcela se pohroužil do myšlenkového světa filmu a jeho způsobu uvažování.

Jak si všímá Petříček: „Mezi myšlením a obrazem je zcela jistě nějaká velmi těsná souvislost, pozoruhodné přitom je, že pole, na kterém se velmi nápadně setkávají, je filmový obraz, který není pouhým obrazem pohybu, nýbrž sám je pohybem, obrazem-pohybem.“¹⁰

Filmový obraz tedy není jen ilustrací myšlení, ale ukazuje nám, že každý obraz je komplexní a složitý – podobně jako myšlenky. Myslím, že pokud by se zde Petříček zabýval animovaným filmovým obrazem, bylo by toto tvrzení ještě přesnější.

2.2 Časovost animovaného filmu a nadčasovost filmu Nosorožci

Animace by nám vlastně mohla sloužit jako jakási aplikovaná filosofie. Dokáže objevovat nevyřčené a zhmotňovat myšlenky v uchopitelnou materii, díky níž se propojuje hmota a duch. Ne náhodou slovo animace pocházející z latinského anima znamená duši. Původně tedy ve významu vdechnutí života a pohybu, ožívování neživého (kresby, loutky, atd.), ale označení animovaný zde můžeme chápat i jako oduševnělý. Tedy film, který nám dokáže zprostředkovat

10 PETŘÍČEK M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s.29

nějaké upřímné a hluboké sdělení pomocí své jedinečné obrazové řeči fantazie. Film, který vdechne život myšlenkám, a díky kterému je lépe pochopíme.

Animovaný film je také zcela unikátní svojí časovostí. „Neumí se vyjadřovat v reálném čase, proto nedokáže vytvářet prvoplánovou iluzi skutečného života, ale zato umí na malé ploše pregnantně vyjádřit i hlubokou filosofickou myšlenku.“¹¹ Díky této nadčasovosti nebo bezčasí je pak takový animovaný film snáze přenositelný v čase. Stejně jako by nás ve starém hraném dokumentu či filmu upomíná na jeho stáří dekorace, kostýmy nebo technika záznamu, tak i v animaci lze zhruba rozpoznat stáří filmu právě skrze použitou techniku nebo i díky špatné kvalitě obrazu, opotřebením filmového materiálu atd.

Přesto věřím, že animovaný film dokáže být nadčasovější nežli ten hraný. Jeho časoprostorem totiž není reálný lidský život, ale tvůrčí pohybuující se magický prostor, který v sobě nese určité poselství zašifrované ve znacích a symbolech. Animovaný film má výsostnou schopnost uchopit čas zcela specifickým způsobem, kdy několik let nebo století může pomocí nadsázky a obrazové zkratky zredukovat a zhustit do pár sekund. Tím vytváří vlastní časovou zónu, ve které může být komplexní složité poselství převedeno do snáze pochopitelného tvaru.

Za takový nadčasový animovaný film považuji například film *Nosorožci* (Die Nashörner, 1965) režiséra Jana Lenici, který si jako předlohu vybral divadelní hru *Nosorožci* (Rhinocéros, 1959) dramatika Eugèna Ionesca. Ve filmu jde ve zkratce o to, jak se s lidmi často manipuluje, a jak snadno se nechají strhnout davem, pouze hlavní hrdina odolává (stejně jako Ionesco odolával nacismu a pozoroval, jak jeho přátelé této ideologii postupně propadají). Film nám ukazuje, jak lehce je moderní evropská civilizace náchylná k totalitám všeho druhu. To vše divák vstřebá beze slov a právě skrze symboly, jakým je například onen nosorožec – stádovité zvíře, neohrabané a těžkopádné, s tlustou kůží, přes

11 DUTKA E. *Scénáristika animovaného filmu*, Praha: Nakladatelství AMU, 2012, s.20

kterou k němu máloco pronikne. To by se také dalo metaforicky převést z dnešního pohledu právě na lidi, kteří před druhou světovou válkou propadli nacistické ideologii.

A toto je právě ona nadčasovost, kdy v dnešním světě budeme tento film vnímat znovu jako varování, před podobnými sklony ve společnosti, které se evidentně opakují či v nás přetrvávají, když dnes vidíme opětovnou tendenci lidí následovat populistické autoritáře. Jak píše spisovatelka Naomi Kleinová: „[...] nikdy nepodceňujte sílu nenávisti. Nikdy nepodceňujte, jak lákavé je chopit se moci nad „těmi druhými“, ať už to jsou migranti, muslimové, černoši, Mexičané, ženy – prostě „ti druzí“ v jakékoli podobě.“¹² Témata, která přináší *Nosorožec* by měla být neustále oživována v paměti lidí, protože je důležité připomínat si, jak lehce se dá sklouznout k jednoduchému pojetí světa, které nám tyto autoritáři nabízejí.

¹² KLEIN N. *Ne nestačí*, Praha: Argo, 2019, s. 100

3 ROZBOR FILMU JE MUŽ, KTERÝ JE VYSOKÝ, ŠŤASTNÝ?

3.1 Gondryho animované klipy a jeho používání efektů

Svoji filmařskou kariéru Gondry začínal natáčením vizuálně uchvatných videoklipů pro vlastní kapelu *Oui Oui*, kde hrál na bicí, a posléze pro renomované umělce jako *Rolling Stones*, *Daft Punk*, *Massive Attack*, *White Stripes* a další.

Právě prostor videoklipu umožňuje velikou hravost a otevřenost veškeré možné fantazii. „Míchání animace a živé akce k vytvoření sérií divokých surrealistických podivně krásných světů, videa, která sloužila jako povolávací karty do světa filmu.“¹³ Gondry také natáčel množství televizních reklam. Například ta pro firmu *Levi's* drží Guinnessův rekord za nejvíce ocenění pro televizní reklamu.

Pro Gondryho filmy je příznačná jakási magičnost, hravost a velká vynalézavost, což možná zdědil po svém dědečkovi Constantu Martinovi, který se stal známým hlavně svým vynálezem *Clavioline*, předchůdcem analogového syntezátoru. Téměř u každého Gondryho filmu nebo klipu přemýšlím, jaký postup práce používal nebo jak daného efektu docílil. Zajímavé je, že se málokdy opakuje, a ačkoli ve většině jeho prací je cítit velmi silný a jedinečný autorský rukopis, vždy přijde s nějakým novým nápadem nebo ten starý ještě vybrousí k dokonalosti. Divák pak jen zírá a netuší, jak mohl být daný záběr proveden.

Gondry do své tvorby často včleňuje osobní myšlenky a strachy ze svého dětství. Dokonce i sám o sobě říká, že je jako někdo, komu je navždy dvanáct let. Právě jakýsi dětinský rukopis je pro každou jeho práci velmi charakteristický, působí nahodile, ale ve skutečnosti je velmi promyšlený. Vždy dokáže překvapit

¹³ *Rotten Tomatoes*. Dostupné online:

<https://www.rottentomatoes.com/celebrity/michel_gondry> [cit. 20.8.2019].

neotřelým způsobem zobrazování svých idejí a snů, invenčně používá dekorace a kameru. Například v seriálu *K smíchu* (Kidding, 2018), kdy ve třetí epizodě *Každá bolest potřebuje jméno* (Every Pain Needs a Name)¹⁴ v jednom záběru, který trvá neuvěřitelné dvě minuty, zachytí kamera, která je neustále v plynulém pohybu, naprostou charakterovou proměnu snímané postavy, a k tomu i zcela organickou proměnu celého bytu, kdy změní kompletně celou scénu včetně zdí a nábytku.

Zcela přirozeně také kombinuje hranou akci s animací, jako tomu bylo třeba ve velmi oceňovaném klipu *Human Behaviour*¹⁵ pro islandskou zpěvačku Björk, která má v klipu před sebou na talíři svíjející se loutku můry nebo se choulí v břiše velkého plyšového medvěda¹⁶. Efekty, které používá, jsou často velmi jednoduché, ale zároveň vizuálně zajímavé, jako například v klipu pro Foo Fighters k písni *Everlong*¹⁷, kdy se z ležící ženy v posteli stane strhnutím deky a paruky bubeník kapely.

Počítačové efekty používá spíš pro jednoduché akce jako prolínání více záběrů, duplikování postav, rekvizit, nebo kombinování více obrazů v jednom, například v klipu pro Kylie Minogue k písni *Come into My World*¹⁸. Právě touto svou jednoduchostí jsou tyto efekty ale uchvacující. To s jakou samozřejmostí se věci organicky proměňují a hýbou, je velmi uhrančivé a diváka to velmi účinně dokáže vtáhnout do děje.

Po úspěšných videoklipech se Gondry obrátil i k tvorbě celovečerních filmů. Právě rozmazané hranice mezi těmito dvěma formáty z něj dělá jednoho z nejnepředvídatelnějších a podnětných režisérů dneška. Například v jeho

14 'Shooting Shaina's Sequence' BTS of Ep. 3 | Kidding | Season 1. Dostupné online:

<https://www.youtube.com/watch?v=w_YeNwON8aE> [cit. 20.8.2019].

15 Björk - Human Behaviour (Official Music Video). Dostupné online:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KDbPYoaAiyC>> [cit. 20.8.2019].

16 viz. Příloha č. 2

17 Foo Fighters - Everlong (Official Music Video). Dostupné online:

<<https://www.youtube.com/watch?v=eBG7P-K-r1Y>> [cit. 20.8.2019].

18 Kylie Minogue - Come Into My World. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=63vqob-MlIQ>> [cit. 20.8.2019].

pravděpodobně nejznámějším filmu *Věčný svit neposkvrněné mysli* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004), je velmi patrná jeho zkušenost s videoklipy a krátkometrážními filmy, kdy montáž mizejících vzpomínek evokuje jakousi klipovitost, malé celky jsou poskládané do jednoho velikého a přitom každý z nich působí i jako samostatný prvek. Stejně tak tomu je i ve filmu *Prosíme přetočte* (Be Kind Rewind, 2008), kde dva protagonisté musejí znovu natočit filmy jako *King Kong* (King Kong, 1933) nebo *Krotitelé duchů* (Ghostbusters, 1984). To provádějí zcela nízkorozpočtově za pomoci kreativních řešení, podobně jako Gondry natáčel své první filmy.

V dalším filmu *Pěna dní* (L'Écume des jours, 2013) pak zase naplno pracuje s animací prostřednictvím snových obrazů a zcela jedinečného fantastického světa.

3.2 Lingvista Noam Chomsky

Jako ústřední film, ve kterém vidím koncentrovány již zmíněné kvality a výhody animovaného filmu, je film *Je muž, který je vysoký, šťastný?* od Michela Gondryho. Jedná se o animovanou konverzaci s lingvistou Noamem Chomskym. Režisér objevil Chomskyho, když ho viděl ve filmu *Rebel bez ustání* (Rebel Without a Pause, 2003) a *Vyrábění souhlasu* (Manufacturing Consent, 1992), který je založen na stejnojmenné Chomskyho knize. Jak se režisér nechal slyšet, byl ohromen Noamovou prací a faktem, že je jedním z nejdůležitějších žijících vědců. Gondry tedy cítil, že chce nějak přispět, to byla na počátku jeho hlavní motivace.

Noam Chomsky se narodil 7. prosince 1928 ve Spojených státech amerických do židovské rodiny a právě hebrejská kultura ho hodně ovlivnila, protože jeho rodiče se velmi zajímali o kulturní sionismus. Studoval filosofii a lingvistiku, ale pro širokou veřejnost se stal známým hlavně díky svým politickým komentářům a knihám, které se věnují právě globálním problémům,

jako jsou válečné konflikty, zahraniční politika USA, nukleární zbraně, globální oteplování nebo vzestup fašismu. Díky kritice zhoubného vlivu ekonomických elit na politiku a kulturu v USA začal být nazýván disidentem západu. Tohoto tématu se ale divák ve filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* dočká pouze okrajově, je mu ale podrobně přiblížena Chomskyho akademická činnost, ve které měl opravdu velké úspěchy. Jeho práce „[...] od padesátých let způsobila zásadní převrat na poli lingvistiky tím, že s jazykem zacházel jako s jedinečnou lidskou, biologicky založenou kognitivní schopností“¹⁹. Pomohl spustit takzvanou *kognitivní revoluci*, která odstartovala moderní studium mysli. Chomsky je také velmi plodný autor, vydal více než sto knih.

Pro téma mojí práce mi tento film připadá ideální také proto, že práce se znaky, symboly a abstrakcí v animaci se tu využívá při rozhovoru právě s Chomským, lingvistou, který se celý život zabývá vyjadřováním a řečí. Nabízí tak paralely v symbolické řeči myšlenkových map a myšlenky vizualizuje.

3.3 Způsob animace a použitá technika

Film je, jak už je u Michela Gondryho zvykem, kombinací ručně kreslené animace a reálně snímaných pasáží, ve kterých vidíme oba hlavní protagonisty při rozhovoru²⁰, což navozuje dokumentární dojem. Film je ale z velké většiny pouze animovaný (Gondry animoval i sebe s Chomským při rozhovoru)²¹. Formu animovaného filmu si režisér zvolil, protože se tak divákovi stále připomíná, že nesleduje realitu, ale autorovu interpretaci, jeho záměr. Na rozdíle od hraného filmu, který může divákem manipulovat prostřednictvím montáže – tou se dá dosáhnout dojmu, že sdělení přichází od zobrazovaného objektu a ne

19 JAMES A. MCGILVRAY, *Noam Chomsky American Linguist*. Dostupné online: <<https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky>> [cit. 20.8.2019].

20 viz. obrázek č. 3

21 viz. obrázek č. 4

od filmaře. U animace si divák stále připomíná, že nesleduje realitu, ale nějaký autorův záměr.

Technika, kterou Gondry používal, je zcela jednoduchá. Na prosvětlovacím stole kreslil barevnými fixy *Sharpie* na papír, fázi za fází a snímal je zeshora 16mm kamerou *Bolex*. Nutno dodat, že také nepoužíval žádnou postprodukcii. Veškerá animace se tak odehrávala na jeho animačním stole.

Barevně vytváří Gondryho animace trochu dojem starých přebarvených hudebních klipů. Všechny barvy, kterými kreslí, jsou velmi zářivé a jasné. Je to tím, že je film invertně převeden do negativu. Proto, když Gondry používal fotografie pro pozadí nějaké animované akce, musel si je vytisknout v negativní podobě, aby se v konečném filmu pak jevila pozitivně.

Analogovou kamerou snímá celý film, tedy i ony reálné pasáže. Jelikož je 16mm kamera při chodu velmi hlasitá, začlenil režisér vynalézavě i tento chrastivý zvuk do obrazu, kde animuje i samotnou kameru. I přes takovéto nevýhody ji používá, protože vytváří texturu, kterou Gondry cítí jako velmi kinematografickou. Myslím si, že tento pomalý proces, kdy se nasnímaný materiál musí poslat vyvolat do laboratoře, pak zpracovný materiál shlédnout, a pak klidně i celý přetočit, je Gondrymu blízký svou poetičností, a dnes už i výjimečností a závanem starých časů.

Podobný pocit mám při focení analogovým fotoaparátem, kdy člověk musí chvíli přemýšlet, zvolit vhodnou kompozici a nastavit všechny parametry fotoaparátu, a teprve poté zmáčknout spoušť. Oproti digitálním fotoaparátům, kdy člověk vyfotí několik desítek fotek za pár minut, ale ve finále nemusí být žádná z nich tak dobrá, jako právě ta analogová, na kterou se musí čekat, je finančně dražší a často v sobě nese nějaký moment překvapení. Člověk zároveň při tvorbě animace s filmovým materiálem doslova cítí, jak mu film vzniká pod rukama, může se ho dotýkat.

Možná bylo symbolické i zvolení této techniky, která v dnešní době už není zdaleka tolik dostupná a používaná a vytváří pocit, že nemůže být zkrátka lehce smazána oproti digitálně natočenému filmu, který je uložen někde na disku. Tím možná chtěl Gondry dodat natočenému materiálu vážnost a předvést, že si svého objektu – Noama Chomskyho – opravdu váží. Díky této technice

a absenci postprodukce bylo někdy nutné mít na animačním stole více papírů přes sebe. Tím vzniká často rozmazaný dojem, který vlastně pro zobrazování Chomskyho vzpomínek působí velmi přirozeně a navozuje dojem rozpomínání na zamlženou minulost.

Stylizovaná Gondryho kresba často připomíná novinové karikatury nebo zcela rané animace, jako byl například *Kocour Felix* (Felix the Cat, 1919)²². Postavy jsou velmi jednoduché, ohraničené silnou linkou fixu. Díky velké zkratce si může Gondry dovolovat protahovat postavám krky nebo končetiny a všemožně je transformovat do jiných objektů. Tím dodává filmu dynamiku a neustálý pohyb, v každé chvíli se transformací můžeme nečekaně dostat někam úplně jinam.

Hudbu ve filmu používá režisér hlavně k dokreslení a podtržení určitých nálad. Je velmi klidná. Většinou slyšíme klavír nebo housle. V jedné pasáži, kdy se Gondry ptá na Chomskyho zesnulou ženu Carol, se film na malou chvíli promění v zasněný romantický klip, ve kterém zpívá něžný ženský hlas. Většinou ale posloucháme pouze hlas Chomskyho nebo režiséra, který je případně doprovázen vrněním 16mm kamery *Bolex*.

Tématem filmu je Gondryho ilustrace Noamova úhlu pohledu na vědu a ztělesňuje pátrání po myšlenkách. Původně chtěl Gondry používat především abstraktní animaci, právě aby mohl vykreslit Chomskyho teorie, a také měl pocit, že to je jediná cesta, jak může ilustrovat jeho vědu bez přílišného

22 viz. obrázek č. 5

zjednodušování. Báł se ale, že bude nepřesný, a také, že pokud by byl celý film od začátku do konce pouze abstraktní, divák by ho vnímal nesjednoceně. Myslím si, že by mohl působit i nudně. Gondry tedy do filmu zasadil i zcela narativní části o lingvistově životě a vzpomínkách, které film velmi oživují a ukazují nám Chomskyho z jeho přirozené osobní stránky. I to bylo zcela záměrné, režisér chtěl ukázat jeho lidskost. Myslí si totiž, že když ho takto lidé uvidí, budou nakloněnější poslouchat, i jeho politicko-společenské názory.

3.4 O filmu a co sděluje

Název filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* je odvozen z věty „Muž, který je vysoký, je v pokoji“, kterou Chomsky použil ve své knize *Syntaktické struktury* (Syntactic Structures, 1957). Gondry se ho na tuto větu ptá, protože by se mu líbilo animovat to, co na ní Chomsky dokazuje. Ten se ale zeširoka rozpovídá o zpochybňování samozřejmých skutečností, a poté když se vrátí k původní otázce, začne ji vysvětlovat použitím jiné věty „Muž, který je šťastný, je veselý“.

Když z věty chceme udělat otázku, vezmeme slovo „je“ a dáme ho na začátek, tedy „Je muž, který je vysoký, šťastný?“. Takto větu vytvoří i malé dítě. Zvláštní ale je, že i přesto, že nemá znalost stavby vět a psaného textu, použije v otázce to druhé „je“ z původní věty a ne to první. To by znělo „Je muž, který vysoký je šťastný?“. Je to tedy operace instinktivní a nelogické gramatiky.

Gondry tento film natáčel hlavně pro své potěšení, měl ho jako svůj koníček. Natáčení trvalo zhruba tři nebo čtyři roky, kdy zároveň pracoval na jiných velkorozpočtových hraných filmech. V kontrastu s nimi cítil při práci na tomto filmu velkou svobodu, kdy byl po většinu času při jeho animování přítomen pouze on, papír, fix a kamera.

Film je mimo jiné o jazykových bariérách, o tom, jak různé jazyky mohou vést k nedorozuměním. Sám Gondry se v něm omlouval za svoji špatnou angličtinu, stěží se dokázal při rozhovoru vyjádřit (ještě k tomu má silný

francouzský přízvuk), a přesto dělal tento dokumentární rozhovor s mužem, který se právě vyjadřováním zabývá. To je poměrně ironické. Ale hrálo to v Gondryho prospěch, protože Chomsky by nic nesnesl více, než kdyby si Gondry hrál na to, že ví víc než on. Chomsky oceňoval právě jeho naivitu. Toto schéma učitele a žáka je z filmu hodně cítit, vidíme Gondryho nadšení pro Chomskyho osobu a jeho myšlenky a chceme s ním toto nadšení sdílet.

Ve filmu Gondry několikrát položí otázku a Chomsky ji pochopí zcela jinak. Pro diváka z toho pak ale vznikají legrační situace. Například, když Gondry mluví o tom, jak lidé vidí nějaký symbol, a až poté poprvé vidí objekt, který tento symbol reprezentuje, a přesto si je spojí dohromady. Chomsky to ale pochopil mnohem složitěji, tedy ve smyslu mentální reprezentace, vnitřního obrazu. Gondry se ho snaží přerušit a vysvětlit mu svoji základní banální myšlenku, ale Chomsky ho opakovaně utiší a pokračuje ve svém výkladu. Ten je podložen vtípnou animací, kde se hlava Gondryho vždy snaží něco říci, ale Chomsky ji v hovoru vždy rezolutně utne (v obraze přeškrtně²³). Sám režisér si zde uvědomuje svoji neschopnost, a tak do filmu vkládá vysvětlovací prostřih se slovy, že si uvědomuje, že bude vypadat jako idiot, ale přesto to z filmu nevystřihne.

Je sympatické, jak zde režisér nepodlehł autocenzuře a pro něj takto *trapný* okamžik ve filmu použil. Ukazuje tak divákům svoji lidskost a přirozenost, že i on dělá chyby a nehraje si na vševědoucího. Jak Gondry zmiňoval v jednom z rozhovorů²⁴, rozčilují ho lidé v televizi, kteří se snaží zdát být chytřejší než v reálném životě, má z nich pocit, že on sám je hloupý a zároveň jim to nevěří. Nevěří tomu, že lidé ve filmech přemýšlejí tak ryche, jak je to prezentováno, protože v reálném životě se to neděje. Již na začátku filmu Gondry upozorňuje na to, jak je z Chomskyho nervózní. Snižuje se tím pod jeho úroveň a navozuje

23 viz. obrázek č. 6

24 DP/30: *Michel Gondry docs "Is the Man Who Is Tall Happy?"*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=yDdlToDT2Qs>> [cit. 20.8.2019].

v nás pocit, že i my bychom s ním vlastně mohli vést podobný rozhovor (to také díky jeho chápavé reakci na Gondryho přešlapy), což nás pak ještě více vtahuje do děje.

První otázku, kterou Chomskymu pokládá, je ohledně jeho první vzpomínky z dětství. Na jednu stranu je to něco velmi osobního a na druhou je to velmi propojeno s jeho prací, kdy se zabývá osvojováním jazyka a učení se u dětí. Plynule tedy v rozhovoru přecházejí do lingvistické sféry, protože právě osvojování si jazyka začíná již v raném dětství.

„Podle Chomskyho děti projevují „obyčejnou“ kreativitu — přiměřené a inovativní používání souborů konceptů – prakticky od svých první slov. S řečí si osvojují tisíce bohatých a jasně vyjádřených myšlenek, aby si porozuměly, když si hrají, vymýšlejí a mluví spolu. Zdá se, že rozumí mnohem víc, než čemu byly naučeny – nebo dokonce mohly být naučeny. Taková znalost tedy musí být nějakým způsobem vrozená.“²⁵

Chomsky tedy ve filmu zajímavě popisuje, jak dítě v prvních osmnácti měsících života získává základní charakter jazyka. Dále mluví o způsobu učení dětí ve školách. Sám prošel velmi pokročilou základní školou, kde děti nebyly známkovány, ale byly podporovány v tom, co je bavilo. Učení by podle Chomskyho nemělo být pouhé nalévání vědomostí, ale studenti by měli dokázat získané vědomosti kritizovat nebo i zpochybňovat a ptát se. Jinak hrozí, že se myšlenky budou stále jen replikovat a nikam dál se neposunou. Žádná věda by se nerozvinula, kdyby si lidé nepokládali otázky, kdyby se spokojili s tím, co se na první pohled zdá očividně jasné.

25 JAMES A. MCGILVRAY, *Noam Chomsky American Linguist*. Dostupné online: <<https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky>> [cit. 20.8.2019].

3.5 Gondryho představivost a zobrazování Chomskyho myšlenek

Při otázce na první vzpomínku z dětství se z reálného záběru na Chomskyho, přechází v animaci skrze rámeček videa do obroučku brýlí na jeho hlavě, a pak rovnou do jeho mozku, kde sedí jako malý kluk v kuchyni své tety. Na takových obrazových proměnách je postaven charakter celého filmu. „Každý znak, každá proměna, každé zakřivení nebo zvětšení čáry, každá změna textury nebo barvy je nabita sémantickým potenciálem.“²⁶

Gondry si hodně hraje s velmi složitými pohyblivými mapami všemožných čar a tvarů, které se postupně organicky rozprostírají po celém obraze. Působí to jako jakýsi psychický automatismus, kdy se autor zcela nechává vést svým intuitivním proudem asociací, kterým se pak snaží odhalit podstatu myšlenky, kterou ilustruje. Tyto kresby také často cyklí nebo i recykluje. Takový způsob animování, tedy postupné přikreslování čar na jeden papír, je poměrně časově usporná technika, bez které by vytvořit takovýto celovečerní film, trvalo asi podstatně delší dobu.

Režisér se prý nechal jen vést svojí představivostí a „[...] hodně z Chomskyho přemítání je ilustrováno ručně čmáranicovým stylem, který se hodí na ozřejmování některých z více výjimečných konceptů, které jsou přednášeny“²⁷. Chomskyho vyprávění ho přirozeně navedlo k určitému způsobu kresby.

Stejně jako v Gondryho jiných filmech nebo videoklipech, i zde nacházím vtip a smysl pro jednoduché geniální zobrazení. Například ve chvíli, kdy Chomsky ve svém výkladu používá slovní obrat „až k tomuto momentu“, kterým akorát překlenul své vyprávění ke konci teze, kterou poté navazuje. Gondry ovšem v obrazu vtipně použije a překrutí slovo „moment“ doslovně. Slyšíme,

26 MITCHELL, W. J. T. *Iconology*, Chicago: The University of Chicago, 1986, s. 67

27 ANDREW PULVER, *Is the Man Who Is Tall Happy? - Berlin 2014: first look review*. Dostupné online: <<https://www.theguardian.com/film/2014/feb/09/is-the-man-who-is-tall-happy-review-noam-chomsky-michel-gondry>> [cit. 23.8.2019].

že v tu chvíli zapnul kameru, ve kterou se také proměnila animovaná čára, které doposud vedly tok vypravění. Když Chomsky vysvětluje svoji tezi, ke které dospěl, v obraze vidíme animovanou kameru, která promítá reálný obraz Chomskyho (tedy v tom momentu, kdy to vysvětloval)²⁸.

Chomskyho učení je hodně o ptaní se a zpochybňování věcí. Symboly, které Gondry používá pro zobrazování vědeckých myšlenek často připomínají stromy nebo kořeny. Rozvětvené jako myšlenky nebo jako tkáně v lidském těle. Pokud ale Chomsky mluví o svém osobním životě, je se čeho obrazově více chytout, a tak je animace více ilustrativní a doslovnější.

Emocionálně silná scéna, kdy se ho Gondry ptá na jeho nedávno zesnulou ženu Carol. Její smrt ho zasáhla natolik, že o ní ani není schopen mluvit. V animaci je symbolicky zobrazen Chomskym, který je sám smutný ve velké posteli, ale když odhrne peřinu vedle sebe, je tam díra. On do ní skočí a vypluje v mracích, jak jede se svojí ženou na kole. Tato scéna působí velmi silně, především, když vzápětí slyšíme, že měli svatbu, když jim bylo okolo dvaceti let a zůstali spolu až do její smrti v pozdním věku.

Když Chomsky mluví o učení, které nemá být naléváním vědomostí do studentů, ale kladením provázků, po kterých se mohou svobodně pohybovat, maluje Gondry lahev, ze které se přelévá voda do nádob, které se mračí. Potom v druhé variantě chodí veselé nádoby okolo vlnících se čar, které vedou z lahve. Kdybychom neslyšeli text (a na lahvi by nebyl viditelný nápis *učení*), nejspíš bychom scénu pochopili tak, že vidíme nějaké nádoby, které mají emoce a nelíbí se jim, když se do nich nalévá voda, ale raději po vodě chodí. U symbolů je proto důležité vědět, v jakém diskusu se pohybují. Zasazení do kontextu nám prozradí klíč, podle kterého je máme číst.

Jak vysvětluje Mitchell: „Obrázek orla na Severoamerických indiánských petroglyfch může být podpisem bojovníka, znak kmene, symbol kuráže

²⁸ viz. obrázek č. 7

nebo pouze obrázek orla. Význam obrazu nepotvrzuje sám sebe jednoduchým a přímým odkazem k objektu, který zobrazují. Může zobrazovat myšlenku, osobu, "zvukový obraz" (v případě rébusu) nebo věc. Abychom věděli, jak ho číst, musíme vědet, jak mluví, co je správné o něm říct a co jeho jménem."²⁹.

3.6 Co nám film říká

Gondry podává velmi ucelený, autentický a lidský portrét jednoho z nevlivnějších žijících vědců. Poodkrývá nám Chomskyho osobní život, od dětství až po jeho staří, které nejraději trávil sám se svojí ženou.

Film je ale přínosný především tím, že neakademickému publiku přináší srozumitelnou cestou přístup k hlavním Chomskyho teoriím. Ten totiž po letech veřejného vystupování dokáže i složité myšlenky vysvětlovat jednoduchými obraty, takže jsou uchopitelné i pro nezasvěcené.

Přestože „[...] pan Chomsky mluví hlubokým, neměnným hlasem, který by mohl hraničit s uspávadlem, obzvláště když se přesouvá do abstrakce“³⁰, Gondry je vždy pohotový a stále nadšený se ptát dál. Díky tomuto přístupu, který je spojen s jeho zářivou a živou animací, udržuje naši pozornost. Toto schéma žáka a učitele, kdy se Gondry s úpornou naléhavostí stále ptá na další a další otázky, je povzbuzující a ponouká diváka ke zvědavosti. Upomíná nás, stejně jako to Chomsky několikrát ve filmu sám zmiňuje, že je důležité se stále ptát. Pouhé přitakávání nebo lhostejnost nás nikam dál nedovedou. Pokládáním otázek tak formujeme svůj vlastní pohled na svět a utváření svých postojů. Jak trefně píše Petříček: „[...] zcela obecně platí, že tělesně existující bytost nemůže nezaujímat (nějaký) postoj, neboť i postoj zvaný neutrální je postoj (jediné co nezajímá

29 MITCHELL, W. J. T. *Iconology*, Chicago: The University of Chicago, 1986, s.28

30 MANOHLA DAGRIS, *Animating the Mind of Noam Chomsky*. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2013/11/22/movies/is-the-man-who-is-tall-happy-a-michel-gondry-documentary.html> [cit. 23.8.2019].

postoj, je mrtvé tělo)³¹. Pouze zvědavost, zpochybňování a kritický pohled nám mohou přinést nové poznání.

Ačkoli je film velmi vrstevnatý a intelektuálně náročný, neměl by nás odrazovat. Je pravdou, že je velmi těžké na první shlédnutí postřehnout všechno, co film ukazuje a sděluje. Obě roviny, obrazová a zvuková, jsou natolik hutné a sdělné samy o sobě, že se člověk občas přistihne, že přemýšlí pouze nad jednou z nich, ačkoli dohromady tvoří smysluplný celek. Sám režisér říkal, že po třicátém shlédnutí filmu v něm stále i on sám nachází nové významy nebo některým věcem lépe rozumí. Myslím ale, že to vůbec není na škodu a je to právě jeden z ukazatelů kvalitního nadčasového díla.

Jak psal Václav Havel: „Mám naopak rád, když lze dílo vykládat různě, když je tak trochu hádankou [...] dílo, zdá se mi, by mělo být vždycky jaksi „chytřejší“ než jeho autor, a on by měl před ním nakonec stát v podobném údivu a pln otázek (jako divák).“³².

To, že myšlení toho filmu je složité, odpovídá na složitost světa. Je otevřené do hloubky a nechává diváka, aby si sám dál kladl otázky, které už Gondry nestihl položit. Neboť „[...] myslet – řečeno jinak, abychom získali jiný úhel pohledu – znamená rovněž vymýšlet jiné otázky, než jsou ty, na které známe odpověď.“³³.

31 PETŘÍČEK M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s.47

32 HAVEL V. *Dopisy Olze*, Brno: Atlantis, 1990

33 PETŘÍČEK M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s.40

4 ZÁVĚRY VYVOZENÉ Z ANALYZOVANÉHO FILMU

4.1 Vypovídání animovaného obrazu

Na základě rozboru filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* soudím, že animovaný film je adekvátním nástrojem pro sdělování filosofických myšlenek, protože svými vlastnostmi často i předčí psaný text. Použitím obrazu a zvuku nás činí koncentrovanějšími na dané téma. Obraz nás vtáhne do prostoru samotné představivosti a pomáhá správně pochopit a formulovat sdělovanou myšlenku. Dokáže i z nevyřčeného vytvořit neartikulovatelný smysl.

Animovaný obraz je schopen pracovat se smyslovostí jiným, možná intenzivnějším, způsobem, než „pouhé“ slovo v racionálním, tj. jednoznačném smyslu. Skrze smysly je s diváky v užším kontaktu.

Mohli bychom skepticky namítat, že snaha ukazovat ideje obrazovou formou vede pouze k zoufalým formám alegorie, že obraz tím přichází o svůj původní účel, který opouští a zvrhává se ve způsob psaní, který svou kvalitou přenosu informací psanému textu ani nekonkuruje.

Ale jak namítá Petříček: „Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché.“³⁴ Jenže obraz tím, že neobsahuje žádné slovo, nám dává svobodu, do něj slova a ideje vkládat. Navíc jeden obrázek, například psa, může v různých kontextech znamenat mnoho věcí najednou (věrnost, rok psa nebo jen psa) a také způsob jeho zobrazení ponese jiné emoce (hodný pes, zlý pes nebo jen silueta psa jako znak), kdežto pouhé slovo *pes* nám jinou informaci nepředá. Můžeme si ji domýšlet, ale to už bude zcela subjektivní soud. To, co se dozvíme z obrázku psa je intuitivní a snadno pochopitelné, není to svázáno s jazykem. Mluvit skrze obrazy je přirozené. Nesnažme se obrazy podřizovat tomu, co říkají, protože ukazování není to samé, co vypovídání.

³⁴ PETŘÍČEK M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s.33

4.2 Rozdíl textu a obrazu

Propast mezi jazykem a obrazem dobře ilustruje obraz malíře Reného Magritta *Zrada obrazů* (*La Trahison des images*, 1929)³⁵. Vidíme na něm realisticky namalovanou dýmku a pod ní je nápis „Ceci n'est pas une pipe“ tedy „Toto není dýmka“. Obraz se snaží reflektovat vztah slova a obrazu tím, že nás nabádá

k přemýšlení o způsobu, jakým k nám obrazy hovoří. Samozřejmě, že to není reálná dýmka, je to pouze obraz dýmky, dalo by se jednoduše shrnout.

Ale Mitchell si všímá ještě něčeho jiného: „Magritte ukazuje vše, co ukázat lze: napsaná slova, viditelný předmět. Jeho skutečným cílem je však ukázat to, co nejde vyobrazit ani učinit čitelným, trhlinu v reprezentaci jako takové, pouta, vrstvy a slabiny diskursu, prázdný prostor mezi textem a obrazem“³⁶.

Oba objekty na plátně, tedy obraz dýmky a text, vnímáme tak, že text komentuje obraz dýmky. Zároveň ale existují odděleně a text v obraze vlastně obraz dýmky jistým způsobem narušuje.

Podobně vnímám vztah animace a mluveného slova, které sděluje myšlenky. Vždy mezi nimi bude právě taková propast. Přesto si ale myslím, že pro sdělování myšlenek je animace velmi vhodná. A to z důvodů, které jsem zde již uváděla. Tedy její práce se zvukem, pohybem, symboly, které mají vždy mnoho významů oproti slovům a díky tomu, že podporuje představivost. Rozvíjí v nás myšlenky za hranice svého verbálního sdělení. Ačkoli se dohromady s textem nebo slovem nikdy dokonale nepropojí, byla by chyba to po nich vůbec chtít. Musíme je vnímat jako dvě entity, které jsou soběstačné a pouze se doprovázejí.

Rozdíl textu a obrazu se může přeložit také jako rozdíl mezi kulturou (uměle vytvořenou lidmi) a přírodou (přirozeně bezprostřednou), který vnímáme

35 viz. obrázek č. 8

36 MITCHELL W. J. T. *Teorie obrazu*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2016, s.82

jako určitý druh soutěže, zda rozum vyhraje nad smysly a nebo naopak. Myslím, že bychom měli podpořit společnou harmonii obou prvků a ještě více podpořit imaginaci, která se z našeho svět vytrácí více než rozum.

5 ZÁVĚR

Po předchozích stránkách nacházím své předpoklady, že animovaný film je vyjímečným médiem pro sdělování myšlenek, jako správné. Jelikož může obsahovat mnoho rovin, včetně roviny mluveného slova, dokáže se diváka dotknout prostřednictvím více smyslů a výsledný dojem pak působí přirozeněji než například psaný text.

Doufám, že animovaný film najde v budoucnu větší prostor právě ve sféře dokumentu, kde by mohl tyto své schopnosti velmi dobře zužitkovat. Myslím, že využití animace na tomto poli, ještě zdaleka nedosáhlo všech svých vrcholů.

Seznam použitých pramenů

- Beguvin Alan, *Made in USA*, A2, 2018
- Björk - *Human Behaviour (Official Music Video)*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDbPYoaAiyC>> [cit. 20.8.2019].
- Dagrís Manhóla, *Animating the Mind of Noam Chomsky*. Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2013/11/22/movies/is-the-man-who-is-tall-happy-a-michel-gondry-documentary.html>> [cit. 23.8.2019].
- Dutka Edgar, *Scénáristika animovaného filmu*, Praha: Nakladatelství AMU, 2012
- *DP/30: Michel Gondry docs "Is the Man Who Is Tall Happy?"*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=yDdlToDT2Qs>> [cit. 20.8.2019].
- *Foo Fighters - Everlong (Official Music Video)*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=eBG7P-K-r1Y>> [cit. 20.8.2019].
- Havel Václav, *Dopisy Olze*, Brno: Atlantis, 1990
- Klein Naomi, *Ne nestačí*, Praha: Argo, 2019
- McGilvray James A., *Noam Chomsky American Linguist*. Dostupné online: <<https://www.britannica.com/biography/Noam-Chomsky>> [cit. 20.8.2019].
- *Kylie Minogue - Come Into My World*. Dostupné online: <<https://www.youtube.com/watch?v=63vqob-MljQ>> [cit. 20.8.2019].
- Mitchell William John Thomas, *Iconology*, Chicago: The University of Chicago, 1986
- Mitchell William John Thomas, *Teorie obrazu*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2016
- Nietzsche Friedrich, *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*, Praha: Oikoymenth, 2007

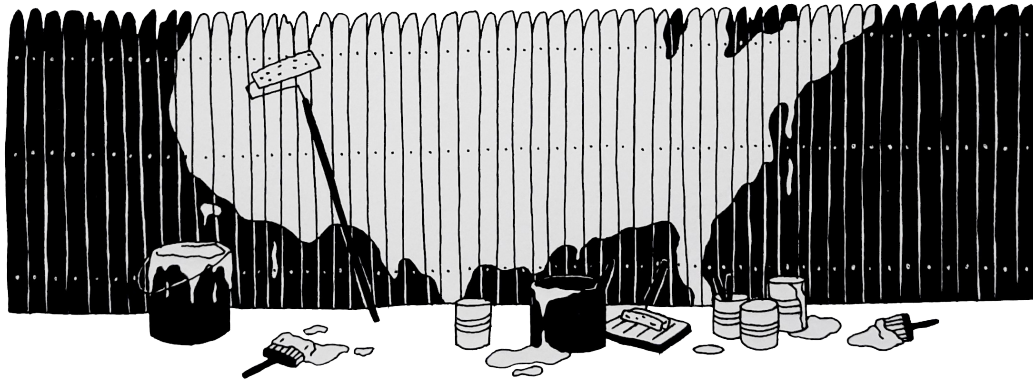
- Petříček Mirsolav, *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009
- Pulver Andrew, *Is the Man Who Is Tall Happy? - Berlin 2014: first look review*. Dostupné online: <<https://www.theguardian.com/film/2014/feb/09/is-the-man-who-is-tall-happy-review-noam-chomsky-michel-gondry>> [cit. 23.8.2019].
- *Rotten Tomatoes*. Dostupné online: <https://www.rottentomatoes.com/celebrity/michel_gondry> [cit. 20.8.2019].
- 'Shooting Shaina's Sequence' BTS of Ep. 3 | Kidding | Season 1. Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=w_YeNwON8aE> [cit. 20.8.2019].
- Žižek Slavoj *Lacriame rerum*, Praha: Nakladatelství AMU, 2015

Seznam příloh

- Příloha č. 1 – vlastní ilustrace do A2
- Příloha č. 2 – záběr z klipu *Human Behaviour* (1993)
- Příloha č. 3 – záběr z filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (2013)
- Příloha č. 4 – záběr z filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (2013)
- Příloha č. 5 – *Kocour Felix* od Maxe Fleishera
- Příloha č. 6 – záběr z filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (2013)
- Příloha č. 7 – záběr z filmu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (2013)
- Příloha č. 8 – obraz *Zrada obrazů* (1929) od Reného Magritta Příloha č. 1

Obrazová příloha

Obrázek č. 1



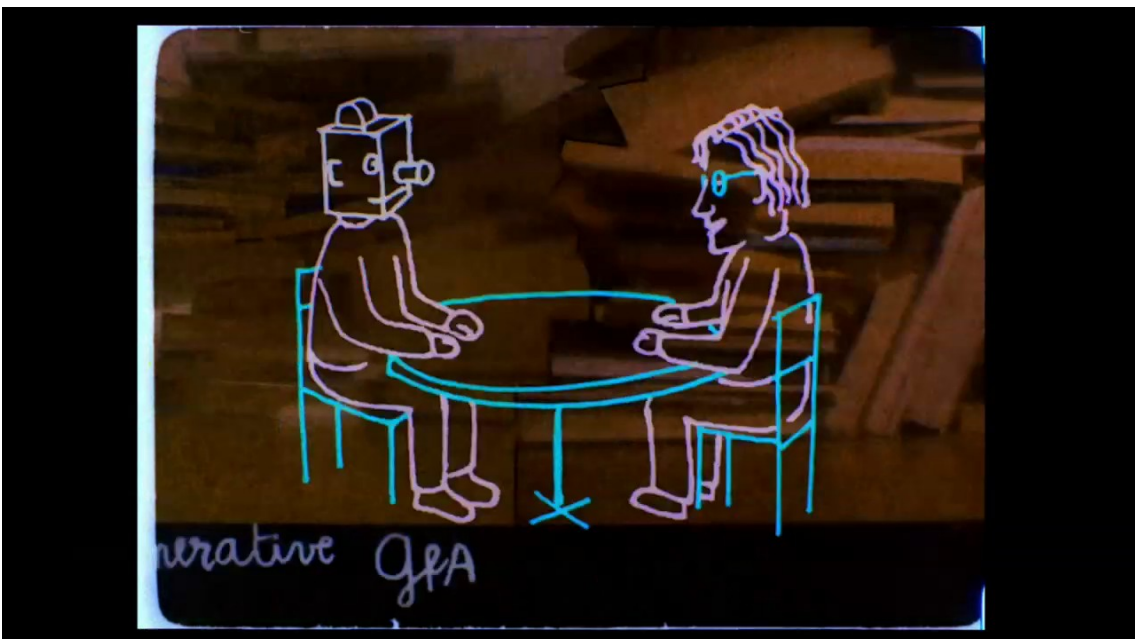
Obrázek č. 2



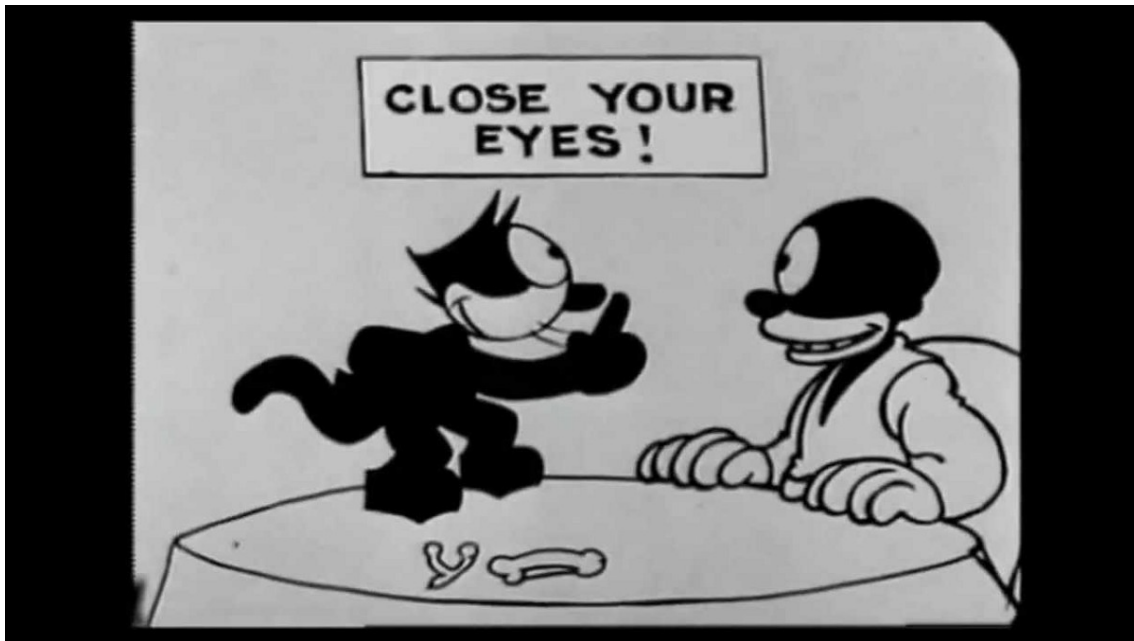
Obrázek č. 3



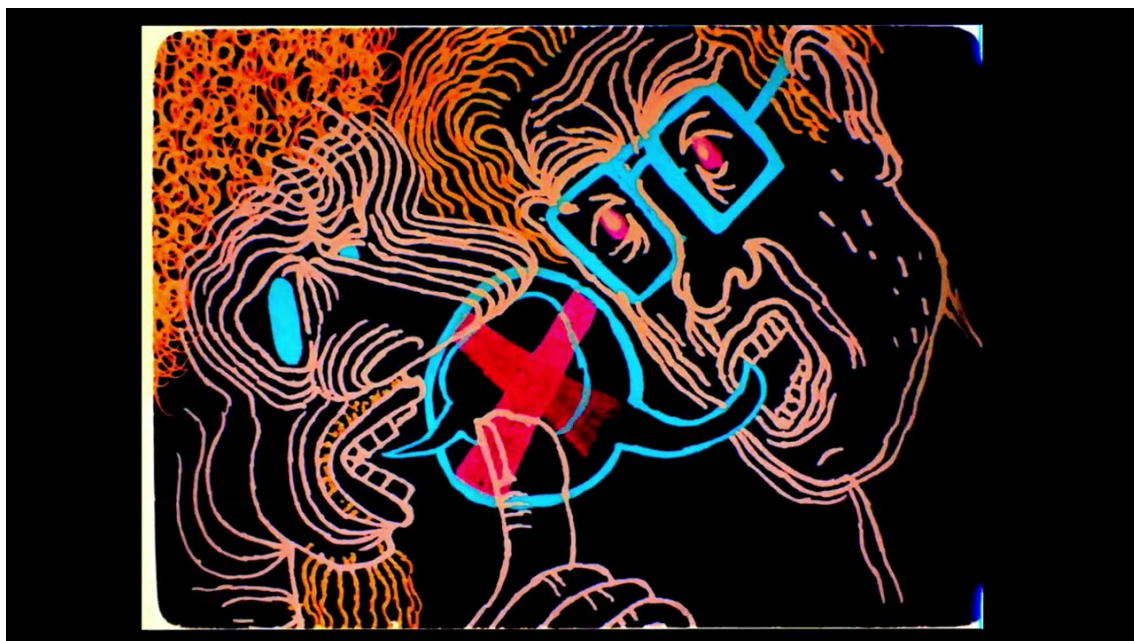
Obrázek č. 4



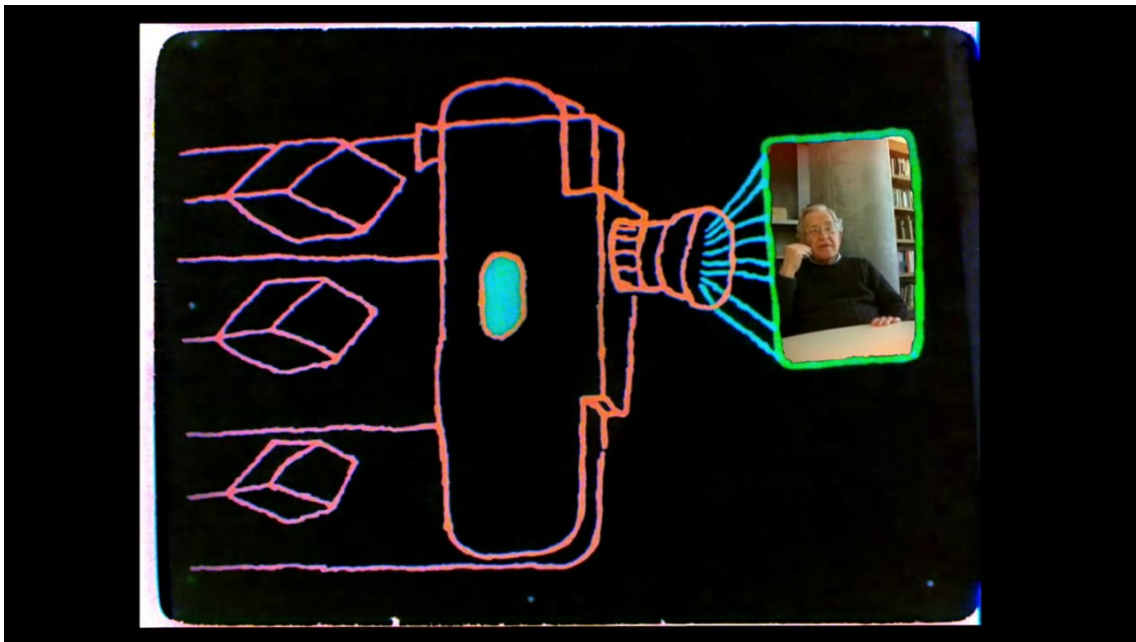
Obrázek č. 5



Obrázek č. 6



Obrázek č. 7



Obrázek č. 8

