

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2019

Mariana Kozáková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Střihová skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Záblesky Reality

BcA. Mariana Kozáková

Vedoucí práce: MgA. Adam Brothánek

Oponent práce: MgA. Jan Daňhel

Datum obhajoby: 26.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Editing

MASTER'S THESIS

THE FLASHES OF REALITY

Mariana Kozáková

Supervisor: MgA. Adam Brothánek

Reviewer: MgA. Jan Daňhel

Date of thesis defense: 26.9.2019

Academic degree: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Záblesky reality“ vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 3.9.2019

.....


podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

V této práci zkoumám realismus ve filmu. Zkoumám už samotný pojem, který je v rámci filmu, jemuž realita materiálů samou, komplikovaný. Přes výzkum toho, jak se v našem západním myšlení k realitě vztahujeme, jak o ní myslíme, se dostávám k důležitému vztahu mezi autorem, dílem a divákem. Autor v záblesku reality může na chvíli osvětlit realitu v jejím neuchopitelném smyslu. Nejde o nějaký návod, jak vždy postupovat, ani o obecnou teorii, spíše o výzkum, kdy a jak, se to povedlo v konkrétních případech, ať už v jeskynních malbách, renesanční fresce nebo ve filmech jako "My brother's wedding" Charlese Burnetta nebo v "La Terra Trema" Luchina Visconito, či v "Husbands" Johna Cassavetes. Zdrojem autentických momentů hodných výzkumů jsou i "dokumentární" texty Jamese Cooka, Michela de Montaigne. Zkoumání autentické řeči mě zavedlo až na večeri ke dvěma diktátorům, Stalinovi i Hitlerovi. Jelikož se ukazuje, že v záblescích reality je důležitá pozice autora, jsou součástí práce i pasáže, které ukazují moje, autorské myšlení, i můj vlastní výzkum práce s autentickým dialogem.

Klíčová slova

realismus, efekt reálného, Wittgenstein, James Cook, jeskyně, objektivní, subjektivní, řeč, jazyk, La Terra Trema, Husbands, My brother's wedding

Abstract

In this thesis, I examine realism in film. I examine the very concept, which is a complicated matter in the art of film, in which the reality is the material itself. Through researching how we relate to reality in our Western thinking, how we think about it, I discover how important in the case of realism is the relationship between author, work and the viewer. In a flash of reality, the author can for a moment illuminate reality in its complexity. It is not a guide, nor a general theory, but rather research of when and how it works. In concrete cases, whether in cave paintings, Renaissance frescoes or in films like Charles Burnett's "My brother's wedding" or in "La

Terra Trema" by Luchino Visconti or "John Cassavetes" "Husbands". The source of authentic moments worthy of research are also "documentary" texts of James Cook and Michel de Montaigne. Examining the authentic language led me to a dinner with two dictators, Stalin and Hitler. For it turns out that the position of the author is important for making the flashes of reality happen, the work also includes passages that show my -the author's- thinking, and my own research into working with authentic dialogue.

Key words

realisms, effect of real, Wittgenstein, James Cook, cave, objective, subjective, speech, language, La Terra Trema, Husbands, My brother's wedding

OBSAH

Úvod	9
Úhoří slovo	11
Vědecké myšlení	15
<i>Vpád osobní první: To když se myšlení samo-bodá do zad</i>	18
Od Platónovy úsečky po Wittgensteinův jazyk; Mímésis	20
<i>Vpád osobní druhý: Malinche znamená jazyk a jiné kauzality</i>	26
Svět jako hromada	28
Mýtus	31
<i>Vpád osobní třetí: Ostrakon</i>	34
Renesanční záblesky pomluv	35
Závěr první části	38
Záblesk reality jako pozdrav z minulosti: Ahoj, jeskyně, ahoj kamero	40
Záblesk reality jako můj/tvůj svět: Terra incognita	48
Záblesk reality jako metoda: prasátka skutečnosti (mezi Skyllou a Charybdou)	56
Záblesky reality jako metoda: Řeč, rozprávky u jídla	62
Závěr	71

Možná jsou rozinky na buchtě to nejlepší; ale sáček rozinek není lepší než buchta; a kdo je ve stavu dát nám plný sáček rozinek, nedovede proto ještě upéci buchtu, nemluvě o něčem lepším. Buchta není totéž co: posypat rozinkami.

Ludwig Wittgenstein¹

Příčina tvaru granátového jablka je skryta v duši rostliny, která řídí růst jablka.

Johannes Kepler²

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha: Mladá fronta, str. 102

² KEPLER, Johannes, *O šestiúhelníkové sněhové vločce, poutavé čtení o "ničem"*, 2. vyd. Praha: MatfyzPress 2016, str. 23

Úvod

Tato práce se zaměřuje na “*realismus*”. Autor prvního úvodního citátu by se nejspíš zhrozil, a nejspíš by mě chtěl plesknout jednu přes uši (*Ohrfeige*) nebo zatáhnout za vlasy (*Haareziehen*) jako své studenty na základce v *Trattenbachu*, neboť termín “*realismus*” je zoufale neurčitý. *Neurčitě* tuším, co se odkloňuje od *realistického*, ale “*realismus*” jako takový je mnohem překérnějším pojmem, jehož chápání se nutně muselo proměňovat v historii, stejně jako se proměňoval člověk a jeho chápání světa, *reality*. Ve dvacátém století se nám dostalo nového uměleckého odvětví, jehož matérií je realita sama, tedy k filmu. Dokonce až k dokumentárnímu filmu, jemuž není realita pouze matérií ale i námětem. Vskutku, námětem dokumentárního filmu, tak jak ho nejjednodušeji chápeme, je reálný svět, reální lidé, skutečné události, věci a lidé bez aranže, tak jak se v širém světě nacházejí. Toto chápání je však nepřesné, neurčité, jakési “*ano, ale...*”

Film není pouhým odrazem skutečnosti, ale její konstrukcí. Film se spíše podobá architektuře než kterékoli-mu jinému umění, protože nejde o napodobování přírody, ale o čistý produkt lidské imaginace.³ Tvrzení, že film není ničím jiným než dokumentem, zaznamenávání reality nepochybně pramení ze skutečnosti, že film jako médium musí vykreslit veškerý význam fyzicky. Toto přiblížení skutečným povrchům v kombinaci s velkou volností pohybu v čase i prostoru přináší film blíže než kterýkoli jiné médium k naší vlastní náhodné zkušenosti se životem. Tvůrce filmu však může ohýbat zdroje svou vůlí a přibližovat tak skutečnou strukturu reality.⁴

To, že film je snímáním světa sama o sobě, ho nečiní automaticky “*realistickým*” uměním, naopak v tomto kontextu nemá smysl o tom vůbec uvažovat, neboť ve filmu je realita vždy už sama přítomná. Na druhou stranu se pro filmaře více než v jakémkoliv jiném umění stává důležitá otázka autenticity, realističnost, pravdivost jejich díla. Pro nás, filmové tvůrce se to stává jakýmsi úhelným měřítkem naší práce, nechceme dělat falešný film, chceme dělat

³ DREYER, CARL, “*Thoughts on My Craft*,” IN *Sight and Sound* č.25 Winter, London 1955-1956, p. 128-129.

⁴ ROEMER, Michal, *Surfaces of the Reality* IN *Film Quarterly* vol. 18 Autumn, Los Angeles 1964, p. 15-22

pravdivý film a nezáleží na žánru, nezáleží na stylu. Zkoumání vztahů, jak jsme schopni v umění pracovat s autenticitou, s realitou, je cílem této práce.

Při hledání “*realismu*” ve filmu nemá smysl hledat něco, co je nejvíce neutrální. Médium ze své podstaty nemůže být inertní, ale jeho schopnost zrcadlení nás může zaskočit jak bouře v horách. Napodobuje, ale někdy jako by složitou neuronovou sítí vztahů, které médium propojuje, blikne světlo, záblesk, které jí na okamžik rozjasní celou plnost světa (a jehož struktura je za naším jazykem⁵) v celé své kráse. *Záblesk reality*.

⁵ vis. Wittgensteinovo mlčení

Úhoří slovo

Otázka po realismu je tak stará jako otázka po kráse, a každá *doba* a každá *kultura* měla svou odpověď. Užití termínu "realismus" se objevuje v 19. stol. a referuje ke stylu, který se snaží *objektivně* zobrazovat *kriticky* *přezkoumatelnou realitu* bez zaujmutí *subjektivního* stanoviska, jak nám tvrdí heslo na Wikipedii⁶. "Podobá se", pravil by Sókratés, *ale...* Co je to kriticky přezkoumatelná? Měřitelná? Fyzikálně? Očima, nosem, ušima? Nebo naopak celostně uchopitelná intelektem? A jak v tomto přezkoumávání figuruje subjekt?

"Realismus" je jedním z oněch kluzkých termínů, kdy pokud aplikujeme logiku, narážíme na svoje vlastní (jazykové, epistemologické) limity. "*Logic's hell!*" pronášel Russel během rozhovorů s Wittgensteinem, vyjadřujíc tím pocit při promýšlení logických problémů, jejich nesmírnou obtížnost, jejich tvrdost a jejich *kluzkost*. (Byl to pocit, že jazyk může přicházet se stále novými a nemožnými požadavky; a tak zmařit jakékoli vysvětlení.) "*To je ta potíž, do níž se zaplétá Sókratés, když se pokouší podat definici nějakého pojmu. Stále znovu se vynořuje nějaké užití slova, které se zdá neslučitelné s pojmem, k němuž nás přivedlo jiné užití slova. Řekne se: Tak to přece není! - ale tak to přece je! - a nedá se dělat nic jiného, než si tyto protiklady stále opakovat.*"⁷

Roland Barthes ve studii "Efekt Reálného" identifikuje "realismus" v románech Flauberta a Micheleta, novelistech 19. století. "Efekt reálného" podle něj vzniká v momentu redundantního popisu. Když je v textu zmíněna věc, která není ani vhodná, ani signifikantní. Přebytný detail, který autor nechal v textu. Ale musí být všechna vyprávění signifikantní? "*Konkrétní reálno se stává dostatečným odůvodněním řeči.*"⁸ Konkrétní detaily beze slova označují.

Cítíme, co znamená realistický styl. Za realistickým stylem tušíme určitý verismus, naturalismus, neokrášlenost, věcnost a popisnost. Realismus nás naučili identifikovat jako *historický styl* v literatuře, výtvarném umění, dokonce v

⁶ **Realismus** jako obecný znak uměleckého díla je míra zobrazení "kriticky přezkoumatelné" reality dílem bez zaujmutí subjektivního hodnotícího stanoviska. "Kriticky přezkoumatelná" realita je především v jazyce formulovatelná, vědecky formalizovatelná, empiricky ověřená (nebo prakticky v blízké budoucnosti ověřitelná), všeobecně platná; někteří teoretici pojem chápou ještě silněji (například naivní materialisté realitu ztotožňují s fyzikálními procesy).

⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha: Mladá fronta, str. 50

⁸ BARTHES, Roland, *Efekt reálného*, Praha: Aluze 2006, str. 78

opeře.⁹ Znamená to však, že umělci před vznikem “realismu” jako stylu tvořili nerealisticky? Že neměly cit pro konkrétní, nesignifikantní detaily?

Podívejme se na jeskynní malby, o jejich účelu, zda měl rituální či jiný charakter se můžeme dohadovat, nicméně v tom, co člověk doby kamenné zobrazuje, jsou důležité postavy jeho světa; především zvířata. Není pochyb, že se je pravěcí umělci/umělkyně, šamani/šamanky snažili zachytit co *nejvěrněji*. Na druhou stranu, existovalo v té době slovo pro realitu? Takové moderní, neuchopitelné slovo? Zbytečné slovo, neboť proč pojmenovávat něco, co je zjevné a co nemá *opak*. Konkrétní detail v jejich kontextu neměl ještě smysl, neboť označující i označované bylo v jednotě.

“Logic’s hell!” Je snění a sny opakem reality? Nebo jsou někde pod ní, nad ní? Vztahovala se už u přírodních národů dichotomie skutečné/neskutečné k fantazii/realitě? Nebo to, že šamani léčili ve snech nemocné a navštěvovali se navzájem, jen vypovídá, že sny a imaginace byly jen dalším dílkem skutečností?

Slovo realismus pochází z latinského *realis* = věcný, skutečný; od slova *res* = věc. Už tímto pojmenováním odstraňujeme zázrak žitého světa a okrouháváme ho na strohé místo stvořené z *věcí*. Wittgenstein k tomu ve svém traktátu přitakává: *“svět je stvořený z věcí, a jen věci můžeme pojmenovat a tudíž poznat.”* Sám se k tomu ale později vyjádřil kriticky. Z odmítnutí hlavních tvrzení *Traktátu* učinil úhelný kámen své pozdní filosofie.¹⁰ *Traktát* má právě tu symetrii, ladnost a zjevnou přísnost, jež přináší podobné intelektuální potěšení jako třeba elegantní důkaz v matematice. Za tento charakter však platí příliš draze, neboť jeho symetrie a přísnost vedou k přehnanému zjednodušování témat, jimiž se zabývá. Přehazuje perspektivu. *“To, že nám nepřijde nápadné, když se kolem sebe rozhlížíme, přecházíme po místnosti, pociťujeme své vlastní tělo atd., atd., jen ukazuje, jak přirozené pro nás tyto věci jsou. (...)* *Nepřipadá nám to nápadné a ani nám to nikdy nápadné připadat nebude, protože právě tímto způsobem vnímáme. Nikdy o tom nepřemýšlíme a je to pro nás vlastně nemožné, protože **nic, co by bylo protikladem formy našeho***

⁹ Zajímavé, že v utilitárním umění naprosto nedává smysl. Realistická architektura? Realistický porcelán?

¹⁰ GRAYLING, Anthony C., *Wittgenstein – Průvodce pro každého*, 1. vyd. Praha: Dokořán 2007, str. 31

světa neexistuje. (...) *Vždyť co je dáno, je tak samozřejmé. To by v tom museli být všichni čerti, kdyby to byl neúplný obraz, zachycený z nějakého pokriveného úhlu.*"

Pro člověka tedy není svět složen z věcí, ale ze vztahů mezi nimi a z fyzického vztahu, které k nim má. Samotný popis věci je vždy vázán k subjektu. "Realismus" je tedy tautologie, snažíme se přiblížit k něčemu, co už je samozřejmé, jenom své intenci dáváme jiné jméno. Wittgenstein následně odsuzuje samotné slovo realismus tam kam patří, směrem k metafyzice, neboť už samo o sobě předjímá určitý výklad. "Realismus", "idealismus" atd. jsou od počátku metafyzická¹¹ pojmenování. Tj. poukazují na to, že přívrženci těchto směrů jsou přesvědčeni o tom, že mohou říci něco určitého o podstatě světa.¹² Tj. tito přívrženci jsou přesvědčeni, že odhalili "pravdu", nicméně objevili pouze inklinaci, tíhnutí k určitému stylu, subjektivní inklinaci, kterou považují za nadřazenou ostatním přístupům.

Právě z tohoto důvodu je slovo realismus kluzké, neboť odporuje samo sobě. Předjímá objektivitu, věcnost, ale samo o sobě je interpretací, obsahuje hodnocení už ve chvíli, kdy ho člověk vysloví a přesto má pocit převahy. Pokud pravím, že něco je "realismus", tak se dokonce domnívám, že můj pohled na realitu a realita sama si jsou rovné, můj pohled je ten *správný*. Sókratés by řekl: *podobá se*. To je ovšem přijatelnější verze synonyma slova "realistický", neboť alespoň naznačuje interpretaci.¹³ Stejně tak mohu u filmu říci, že působí "autenticky." Ale proč? V tom, jak byl sestaven se podobá realitě, jak ji znám nebo spíše, jak ji prožívám.

Je trochu podezřelé operovat s termínem "realismus" v rámci hodnocení umění, nebo spíše, nemá to smysl především v hodnocení filmů, které se

¹¹ „(z řec. meta ta fysika, za fyzikou, snad podle uspořádání Aristotelových spisů, kde toto dílo následovalo „za“ knihami o přírodě), první, základní část filosofie, věnovaná jednak bytí jako takovému, podstatám, příčinám (obecná m., ontologie), jednak nejvyššímu jsoucímu, první příčině, absolutnu. V novověku často kritizována jako nemožná nebo zbytečná.“ S73OKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, s. 615

¹² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, s.117

¹³ „Ten z vás, lidé, je nejmoudřejší, kdo jako Sókratés poznal, že jeho moudrost nestojí opravdu za nic.“ PLATÓ., *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*, 1. vyd. Praha: OIKOYMENH 2012, Obrana Sókrata 23b

všechny snaží být do jisté míry realistické. Základním kamenem filmové situace je důvěra diváka. Jakmile film ve své vlastní konstrukci přestane fungovat, divák se začne obávat, že mu ten dům spadne na hlavu, nebo se ztratí v jeho temném sklepe.

Ve filmové teorii, s termínem realismus operujeme, ale jako by šlo spíše o *vektor*, určité směřování, které se jako vlákno táhne napříč filmovými styly. Ve filmové praxi, ve střižnách a na placech operujeme s jinými termíny. *Autentický, opravdový, uvěřitelný*. U dokumentárního filmu komentujeme překvapivou autenticitu (často na hranici absurdnosti), říkáme “*to nevymyslíš*”.

Co ovšem realismus předjímá je určitá *problematizace reality*, neboť to už samo o sobě říká buď, že něco je realistické, anebo není, anebo, že něco se více blíží realitě víc než něco jiného.

Proto je důležité při ohledávání termínu “realismus” nahlédnout do dějin myšlení, jak s “realitou” operuje. Co jiného je filosofie, než dějinami údivu nad realitou a pokus o její uchopení, návod, jak se k ní vztahovat?

Od člověka v mýtu, kterému mýtus nabízel odpovědi na každou možnou otázku, jsme se dostali k člověku vědeckému, který hledá odpovědi na otázky, jichž má nepřeberné množství a s každou nalezenou odpovědí, se objevují otázky nové.

Vědecké myšlení

„Pythagorova a Platónova myšlenka jediného racionálního a matematického skrytého základu světa a Aristotelova představa řádu jako soustavného uspořádání našich zkušeností jsou dva antické kořeny vědy.“¹⁴

Problematizaci reality v historii nalzáme už v řecké filosofii. „*Neboť právě filosofu náleží tento stav, diviti se; vždyť není jiného počátku filosofie než tento...*“ praví Platón ústy Sokratovými v dialogu *Theaitétos*.

Řekové přicházejí s vědou¹⁵ a naším dědictvím je vědecké myšlení. Tedy tendence k hledání řádu a vše vysvětlujících axiomů a odklon od neproblematizované skutečnosti mýtického člověka.¹⁶ „*Aristotelés pojetí vědy podstatně rozšířil a vztáhl ji na všechny oblasti zkušenosti, pokud je ji možné soustavně uspořádat. Tak vznikla logika jako nauka o pravidlech řeči a argumentace, fyzika jako nauka o přírodě, psychologie, zoologie, politika, rétorika, poetika a etika. Také pro něho je věda soustavné zkoumání skutečnosti, jehož cílem je pravé a jisté poznání a porozumění.*“¹⁷

Představa, že pravé poznání skutečnosti přichází s jejím rozparcelováním na jednotlivé kolonky, že jde o pochopení pomocí *rácia* nebo interpretaci smyslů, je děsivým dědictvím aristotelismu. „*Logic's hell!*“, nebo jak

¹⁴ SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, s. 192

¹⁵ „Astronomii i geometrii pěstovaly už kultury Blízkého východu, zejména Babyloňané a Egypťané, a dosáhli v nich podivuhodných výsledků. Jednalo se však o konkrétní návody, jak řešit tu či onu úlohu. Tak Egypťané věděli, že naměří-li na provaze tři úseky o délkách v poměru 3:4:5 a vytvoří z nich trojúhelník, bude to trojúhelník pravoúhlý. Teprve Řekové však pochopili, že se nejedná o jednotlivou shodu okolností, ale o obecnou zákonitost, kterou vyjádřili slavnou Pythagorovou větou a také dokázali. Teprve oni také založili vědu jako soustavu přesného vědění a Eukleidés se ji dokonce pokusil přesně vybudovat z několika základních a nepochybných tvrzení čili axiomů.“

SOKOL, Jan. *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, s. 187

¹⁶ „Obvykle se říká, že filosofie vznikla tehdy, když překonala mýtické myšlení: zatímco v mýtu žije člověk tak, že neklade otázky (neboť mýtus je svět, v němž jsou odpovědi dány předem, před otázkami), filosofie se naopak vyznačuje tázáním: problematizací.“ PETŘÍČEK, Miroslav, Úvod do současné filosofie, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, str. 10

¹⁷ SOKOL, Jan, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, s. 189

pravil o něco víc krypticky a o něco víc nesnášenlivě Nietzsche: “*Knowledge kills action!*”¹⁸

Osvícenství¹⁹, které oficiálně spojilo objektivní poznání s vědou, mechanikou a vůbec s “*racionalitou*” zrychlilo tempo moderní doby. Jednou z vlastností filmu je, že je velice “*technologický*”, je možný jen díky technologiím, které jej umožňují. Bez vývoje optiky, chemie, fyziky, mechaniky atd. by se lidstvo nikdy nedostalo ani k filmové kameře, ani k filmu. Přesto je ale tato návaznost na techniku, a náročnost produkce i postprodukce, problematická, filmař není inženýrem, ale umělcem a často se na to v komplexnosti natáčení i střihu zapomíná.

Nehodlám zde však kopat do vědy. Je milé neumírat na mor, je příjemné cestovat, je zábavné jít do kina a je pohodlné být doma v teple. Bylo by však naivní předpokládat, že všechny tyto výhody si na nás nevyžádaly nějakou daň. Každý pokrok ji vždy přináší.

Příklad z praxe: ještě v nedávné době se točily filmy převážně na filmový materiál, od režiséra a kameramana to vyžadovalo dlouhou přípravu a během natáčení soustředěnou zdatnost, neboť filmový materiál není levný a hlavně nedovoluje okamžitou kontrolu natočených obrazů. Po každém natáčecím dni, nebo po sérii natáčecích dní, probíhaly projekce takzvaných denních prací, na nichž se sešli všichni důležití členové štábu, střihače/střihačku nevyjímaje. Pro praxi to mělo několik zásadních kvantitativních a kvalitativních významů. Natočeného materiálu nebylo přemrštěně mnoho. Poměr použitelných záběrů versus nepoužitelný byl na mnohem vyšší úrovni. Nejde mi o umělecké hodnocení, spíše o to, že v dnešní době digitálních čipů a dočasných úložišť, se už nekladou takové nároky na *rozlišovaní*²⁰ tvůrců.

Zpátky k vývoji vědeckého myšlení. Během osvícenství je kosmologické paradigma vystřídáno historickým.²¹ A věda se v západní společnosti stává

¹⁸ “The knowledge kills action, for action requires a state of being in which we are covered with the veil of illusion.” NIETZSCHE, Friedrich W., *The Birth of Tragedy*, 2003 Blackmask Online., str. 22

¹⁹ Jsou osvíceni, ale nevyzařují....ba jsou tak hluší, že by rádi slyšeli hlas Pána Krista na gramofonové desce...(HOLAN, Vladimír, Noc s Hamletem 1964)

²⁰ V onom Sókratovském smyslu

²¹ VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*. 1. vyd. Praha: Academia 2009, s. 16

hrdinou historie. Dějepis základní školy vypráví příběh o Galileu Galilei a objevech tehdejší astronomie v téměř pohádkové verzi, o hodném vědci a zlém papežovi. Ono “*a přece se točí!*” je věta, kterou by mohla končit nějaká bajka, nebo by se tamtéž mohla uplatnit jako refrén. Boudo budko, kdo v tobě bydlí? Opati, preláti, kardinál s biskupem a párek papežů. Vědec, hrdina, kosí bludy a přináší *informace*. Náboženský model světa je nařčen z toho, že jest modelem, tudíž pověrou nedovzdělanců.²²

²² “Pověra a náboženská víra jsou zcela odlišné. První vzniká z bázně a je svého druhu falešnou vědou. To druhé je důvěra.” WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha: Mladá fronta, str. 110

Vpád osobní první: To když se myšlení samo-bodá do zad

Část mého mozku, z nějakého důvodu především tu vpravo nahoře..., stimuluje představa, že je svět velký logický mechanismus, tisíce soukolí a jemných pružinek vyluzujících sta tisíce rytů. Velkolepý pohyb, taneček, balet zahlédnutý v odrazech a náhodných a přesto tak přesných! rytmech města. Půvab i hrůza a hlavně nekonečná, absolutní přesnost, která nemá nic společného s pravidelností ani s celostí čísel. Ale pak se ozve ta druhá část, nalevo uprostřed: a šeptá jediné slůvko pořád dokola: souhvězdí, souhvězdí! Viděli jste někdy ty nesmyslné trojúhelníky a kosočtverce, ve kterém kdosi kdysi viděl vozku nebo kentaura? Patvar s ocáskem, který má být býk? A zde se mi zapíná vědecké myšlení, vtlučené do mě státním vzděláním. Bilióny hvězd, promítnuté na naši obloze, biliony vesmírných těles, které spolu nemají nic společného a jen dole na zemi si je lidské oko, toužící a bažící po systémech, po řádu, speče do jednoho tvaru, jemuž přisoudí příběh. Absurdní, dětinské-ale. Ale!

V duchu vidím papeže jak se mračí směrem k Polsku. Tenhle Koperník! Tyhle Koperníci, Galileové a Keplerové. Kéž jim všem explodují močové měchýře! Panuje jakýsi obecný názor, že církev se vědě bránila z důvodu samozřejmé zbednělosti. Pánbíčkáři jako banda ignorantů, která pro samé dogmata interferuje s lidskou podstatou, se zvědavostí.... Ale já vidím papeže a všechny ty rudolící kardinály jak již cítí první závany nebezpečí. Protože když se na vědu podíváme opravdu, opravdu do důsledků, tak káže vodu, pije víno. Věda nám neustále dokazuje, jak moc je svět okolo nás složitý a nahodilý v souhrě miliónu pravidel a stejného počtu výjimek a případových souvislostí. Chce vysvětlovat, ale komplikuje, vyvolává pochybnosti. Ano, ne, možná, za určitých podmínek, v prostředí vakua.²³ Ideální koule o velikosti jablka poznání.

Lidstvo skrze vědu zdánlivě vyspělo. Zjistilo ale, že není středobodem Vesmíru. A pak se my, produkty dospělosti díváme na hvězdy, rozeznáváme labuť a Kasiopu, Draka (to je ten domeček uprostřed) a severní korunu. Ale už v okamžiku, kdy se nám to prastaré světlo dávno mrtvé hvězdy obtiskne na

²³ "Ptám se nespočetnými nepodstatnými otázkami. Kéž bych se mohl prodat tímto lesem!" WITTGENSTEIN, Ludwig, *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha: Mladá fronta, str. 104

sítnici, se ironicky ušklíbáme. Nemůžeme si pomoci. Souhvězdí je konstrukt a hvězdy jen další slunce rozestá v nekonečnu. Iphonem hvězdy nevyfotíš.

Od Platónovy úsečky po Wittgensteinův jazyk: Mímésis

Pokud zkoumáme realismus, nebo lépe řečeno, pokud se pídíme za realistickým stylem, není možno přeskočit jeden termín. A to *mímésis*, kterou Jan Sokol ve svém Slovníku filosofických pojmů stručně vysvětluje takto: *Mímésis: „ (řec., představení, nápodoba), pův. divadelní představení, u Platóna odsouzena jako nápodoba napodobeného, u Aristotela princip umění jako tvůrčí napodobení (poiésis)“²⁴*

Platón je skutečně k *mímésis* poněkud pejorativní, dokonce jí ve své úsečce rozdělující vztahy mezi obrazem a skutečností klade na nejspodnější místo. Pro jeho uvažování mi připadá příznačné, že užívá *geometrické představy*.

“Mysleme si úsečku, která nám bude zobrazovat vše, co v jakémkoliv smyslu slova jest, nebo co má na bytí něčeho alespoň nějaký podíl. Úsečku si mysleme svisle, neboť už sama její vertikálnost je obrazem povahy vztahů, které budeme sledovat. Nyní úsečku rozdělíme na dvě části (podle Platóna ji máme rozdělit dokonce zlatým řezem):

*I. Oblast **myšlení** (νόησις, nóesis). Někam sem bude patřit například „kruh sám“. V horní části úsečky je svět idejí, dle Platóna jediný skutečný svět.*

*II. díl úsečky, totiž ten dolní, bude představovat vše viditelné nebo jinak vnímatelné. Je to oblast **vnímání** (αἴσθησις, aísthesis), oblast **mínění** (zdání, δόξα, dóxa). Někam sem bude patřit například nakreslený kruh.”²⁵*

Už na tomto rozdělení je vidět, jak separuje platonismus hmatatelný svět vůči abstrakci. Konstrukty našich myslí jsou skutečné, kdežto jsoucno jest šalba a relativismus- mínění. I. díl je podle něj skutečnější než II., a to proto, že nepodléhá vzniku ani zániku.²⁶ (Další námitka vůči jsoucnu. Zneklidňující neustálá proměnlivost. To s čím se zenbuddhismus smiřuje jako se světem v

²⁴ SOKOL, Jan, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, s. 618

²⁵ KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*. Studie je součástí výstupů grantového projektu Platón a umění jeho doby 1997, <http://www.fysis.cz/>, kap. 4 Úsečka

²⁶ KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*. Studie je součástí výstupů grantového projektu Platón a umění jeho doby 1997, <http://www.fysis.cz/>, kap. 4 Úsečka

podobě neustálého chvění osikového listu, tam kam Hinduismus staví Šivu Nátaradžu, Šivu Ničitele, který v tanci tvoří i ničí, tam se Platón přičí a odmítá.)

Dolní díl úsečky, který bychom mohli nazvat hmatatelnou nebo viditelnou realitou, dělí Platón na dva oddíly. Jedná se o *podřadné* přirozené obrazy, které prožíváme jako skutečné a dle běžného zvyku jim říkáme věci.

“Vyšší z nich, **II.a**, Patří sem tedy vesměs látkové přirozené obrazy idejí, kterým běžně ze zvyku říkáme „věci“.”^{27 28 29}

A konečně se dostáváme do oblasti, která nás zajímá nejvíc, a již Platón opovrhne nejvíc. “Oddíl, **II.b**, představuje stíny a odlesky toho, co bylo obsahem oddílu předchozího. Je také zkušenostně vnímatelný, ale vše to je ještě méně skutečné, než byly ony běžné „věci“ našeho okolí. Jeho obsahem jsou především přirozené nelátkové obrazy působené něčím látkovým, např. silueta stínu stromu nebo odlesk měsíčního úplňku na vodní hladině. Někam sem spadnou i různé klamy, přeludy a fantazijní představy. Zde je největší proměnlivost, přímo jakýsi rej mnohosti. Právě charakter této oblasti Platón určuje jako pouhé napodobování, zobrazení (*εἰκασία, eikasia*).”³⁰

A právě napodobování zvětšuje vzdálenost od pravdy!³¹ Jsme na opačném konci úsečky než je pravdivý svět “idejí”. Sem spadá umění, jde o jakousi nápodobu nápodoby (*μίμησις μιμησεως, mimésis mimeseos*), tedy zdvojení nápodoby. Matoucí zrcadlo, stín stínu. Člověk si pak splete hvězdy s jejich odrazem na jezerní hladině.³²

Lze si představit, že pro Platóna by bylo umění filmu tím nejhorším možným, světelné stíny ve zdánlivém pohybu promítané na plátno v temné,

²⁷ Patří sem tedy třeba viditelné a hmatatelné kameny nebo stromy, ale i „kruh“ měsíčního úplňku. Je to oblast našeho běžného života a jeho obstarávání, oblast běžných příjemností i bolestí.

²⁸ K obsahu tohoto oddílu se vztahuje **důvěra** (*πίστις, pistis*), neboť právě na důvěře je založeno naše běžné reagování na okolí.

²⁹ KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*. Studie je součástí výstupů grantového projektu Platón a umění jeho doby 1997, <http://www.fysis.cz/>, kap. 4 Úsečka

³⁰ tamtéž

³¹ “Základní problém Platónova popisu je patrně v tom, že v nejnižším oddíle shrnuje dohromady *nápodobu a imaginaci*.” Zdeněk Kratochvíl tamtéž.

³² Rčení čaroděje Vilgefortze z knihy A. Sapkowskiho

jeskyni podobné místnosti! Možná by i filmu vyhradit onen bod na konci úsečky. Jde o zobrazení zobrazení. *Mimésis mimeseos mimeseos*. Políčko filmového pásu, *negativ*. Neustálá proměna filmových políček, jež optickým klamem v nás simuluje dojem pohybu. Noční můra Platónské jeskyně.

Platón se z jednoznačného odmítnutí umění jako $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma \mu\mu\eta\sigma\epsilon\omega\varsigma$ zachraňuje pomocí “rozpomínání” a “výchovy”. Je to rozpomínání se duše na skutečná jsoucna (ideje), která viděla při své nebeské okružní jízdě (sic!) v doprovodu bohů.

Jak je vidět na základním kameni západní filosofie, v platonismu, je vztah ke jsoucímu, reálnému, hmatatelnému světu zatížen nedůvěrou.

Přesto, jestli je pro západní kulturu něco charakteristické, je to neustálá oscilace mezi materialismem a ideovostí. První nás v současné době vede k ekologické katastrofě, druhé zapříčinilo úlety do ideologií, hybnou silou nacismu i komunismu byla vize nerealistická utopie, jakéhosi ideálního světa. Podobně jako se v psychologii mluví o dvojakosti vztahů, hluboký narcismus zakrývá vnitřní nejistotu a přehnaný altruismus sebelásku, tak se náš vztah k realitě (na rozdíl od člověka mýtického, který žil zapuštěn do reality a neproblematizoval jí) pohybuje v extrémech. Trauma a nepřijmutí vyvolává poruchy.

Dalibor Veselý spojuje *mimésis* s reprezentací, kdy *mimésis* pojmenovává jako tvořivé napodobování. Cituje Hanse-Georg Gadamera, “reprezentace neznamena, že něco prostě zastupuje něco jiného, jako by to byla náhražka, která se vyznačuje méně autentickým a spíše nepřímým důkazem existence. Naopak, to co je reprezentováno, je samo přítomno jediným možným způsobem, který je k dispozici.”³³

Reprezentaci si můžeme představit jako opačný vektor *mimésis*, jedním směrem existuje mimetický vztah, druhým reprezentační, napodobují, ano, ale tím, že napodobují zároveň k něčemu odkazují. Platón ono něco externalizoval, posunul ono reprezentované mimo hmatatelný svět a stvořil svět idejí, ke kterému se člověk marně natahuje. Skutečný svět leží mimo tento svět.

Tato představa mi vždycky připadala problematická, vždyť co má člověk jiného než tento svět? Samozřejmě existuje přesahující, transcendentální, to

³³ VESELÝ, Dalibor: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*.

1. vyd. Praha: Academia 2009, str. 16

všichni (nebo alespoň většina) nějak cítíme, ale jakoby to by bylo spíš zakódované do našeho jsoucna než odsunuto do abstraktního mimo-světa, jímž kdysi proletěla naše duše.

V kontrastu k platonismu stojí Wittgensteinovo pojetí *mimésis* a to především v jazyce jako základním reprezentačním nástroji. Je však důležité také zmínit další důležitý rozdíl, tam kde Platón (ne)vidí “věc”, tam staví Wittgenstein *fakta*. Svět není souhrn věcí; pro Wittgensteina se svět skládá z *konfigurací* věcí, z fakt, to jest z věcí v určitých vztazích. Co to je fakt, si můžeme představit analogií k výroku (např. v logice). A jako můžeme komplikovaný výrok rozložit na nejjednodušší, elementární výroky, můžeme i fakta převést na elementární fakta, která jsou složena z předmětů či věcí (a analogicky výroku: ze jmen). Je zábavné, jak se v těchto úvahách přibližuje řeckým atomistům.³⁴ Akorát, tam kde atomisté hledali jednotící prvek, štěpí Wittgenstein fakta do nekonečné mnohosti.

Přestože jak si dále ukážeme, se věnuje omezením jazyka a limitám toho, o čem vůbec můžeme *smysluplně* myslet, nepohrdá lidskou touhou po zkoumání absolutních vztahů, jak s nimi operuje například etika.³⁵ Vykresluje k tomu zajímavý fyzický obraz: *útočení na hranice naší klece*.

*“Kdybychom z našeho těla zanechaly jen průhlednou bulvu, nedokázaly bychom rozlišit objekty na větší a menší, nehybné oko ve volném prostoru by nemohlo mít představu prostoru, které ho obklopuje.”*³⁶ Vidění je něco fyzického vychází z dalších pocitů které jsou lokalizované v mém těle a ne z něčeho čistě

³⁴ “Wittgenstein zásadně neuvádí žádné příklady, jimiž by svá tvrzení ilustroval, a proto ani blíže neurčuje, co jsou elementární fakta, co jsou věci, z nichž se tato elementární fakta skládají; příklady neuvádí proto, protože určení toho, čím jsou tyto “atomy”, je podle něj úkolem speciálních věd, nikoli filosofie.”
PETŘÍČEK, Miroslav, *Úvod do současné filosofie*, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, s. 133

³⁵ “Z přednášky o etice, Cambridge 1930: Toto útočení proti hranicím naší klece je zcela a naprosto beznadějně. Pokud etika tryská z přání něco říci o posledním smyslu života, o absolutní dobrou a o tom, co je absolutně hodnotné, dotud nemůže být žádnou vědou. Nic z toho, co vypovídá, nerozmnožuje v žádném smyslu naše vědění. Je však dokladem určité tendence v člověku, které si nemohu vysoco nevážit a již bych se za žádnou cenu nechtěl posmívat.”
PETŘÍČEK, Miroslav, *Úvod do současné filosofie*, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, s. 144

³⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, s.134

vizuálního. Nemohu se ke světu osobně *nevztahovat*. Podobně “živě” mluví i o jazyce.

“Jazyk je soubor různých „praktik”, různých způsobů „jednání”, z nichž každé má svou vlastní logiku a své vlastní zákonitosti. Jako příklad lze uvést např. popisování, pojmenovávání, tvrzení, tázání, ale právě tak i řešení hádanek, vyprávění příběhů apod. Toto vše jsou podle Wittgensteina jazykové hry. Avšak, abych se takto mohl učit jazyku, musím již podle Wittgensteina znát „jazykovou hru” zvanou ostenzivní definice slova, neboť jinak bych nemohl vědět, zda ukazující prst ukazuje na stůl anebo zda se tím chce pouze upozornit na jeho barvu anebo na to, čemu stůl slouží.”³⁷ Proto Wittgenstein tvrdí: “jazyk se učím používat stejně, jako se učím chodit, tím, že do fungování jazyka jakoby vrůstám, že se jej učím používat. A co znamenají slova, to se dozvídám tak, že se jich učím používat. A tedy: Jazyk je forma života.”³⁸

Dále dodává: *“Co nazývám znakem, se musí nazývat znakem v rámci gramatiky, je to něco na filmovém pásu, ne na plátně. S naším jazykem se nacházíme takřikajíc nikoli v doméně promítaného obrázku, nýbrž v doméně filmu.”*³⁹

Tím chtěl Wittgenstein říci, že existuje jakási prekoncepce jazyka, neboť znak je zástupcem faktu. V daném diskurzu může dávat smysl jeho použití v nějaké větě, ale v daném diskurzu může být předmětem s mnoha významy, kde záleží nejen na mluvčím, ale i na příjemci té zprávy a jejich interakci. Znak je už součástí gramatiky, pravidel, tomu čemu říkáme realita, která je složena z aktuálního vztahu mezi subjekty a objekty, je to něco na filmovém pásu, ne na plátně. Jazyk, právě proto, že existuje v čase, je složitě uchopitelný, ale mluvená řeč je vždycky *reálná*. Protože existuje v čase, je vždycky fyzická. Podobně jako prostor vidění.

Kapitolu o řeči a prostoru vidění zakončuje Wittgenstein takto: *“Ani slovo “přítomnost” tu přirozeně není na místě. Neboť do jaké míry lze o realitě říci, že je přítomná? Leda, kdybychom ji zasadili do nějakého jí cizího času. Sama o*

³⁷ PETŘÍČEK, Miroslav, *Úvod do současné filosofie*, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, s. 137

³⁸ PETŘÍČEK, Miroslav, *Úvod do současné filosofie*, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, s.146

³⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, s.130

sobě přítomná není. Naopak, realita spíše obsahuje čas. Tím pádem obsahuje i jazyk."⁴⁰

Wittgenstein tedy spojuje rozdělenou Platónovu úsečku, jakékoliv vnímání reality, jakékoliv myšlení vychází z jazyka, který je jakoby schovaný za ním. Což nás ale jakoby odklání na druhou stranu. Platónský, stvořený svět (který se ale rozděluje na různé kategorie, jak ho můžeme vnímat), se náhle stává výhradně lidským, téměř na hraně solipsismu. Nebo v optimističtějších vysvětlení: jako lidé, umíme poznat pouze vztahy mezi věcmi, věci samotné, ve své stvořenosti, proměnlivosti, jsou pro nás myšlenkově neuchopitelné. Přesto ale existují. Taková věc sama o sobě, v onom minimalistickém smyslu, jest pak věcí bez signifikatního označení, má tedy onen "efekt reálna", ale ve filmu, který je ze své podstaty jazykem, něčeho takového můžeme docílit jen stěží. *Záblesk reality* možným ale je, jde o přesné vykreslení vztahu, kdy blesk osvítl i to, co je okolo jazyka.

Zkoumáním filmu, jsme lapeni v trojitě pasti, film jednak rozvíjí jazyk vlastní, ne nadarmo se mluví o filmovém jazyce a ještě lépe o filmové řeči, na druhé straně uchopuje svět, který stojí mimo náš jazyk, ale my ho jinak než jazykem vnímat neumíme a ještě ke všemu je tento *náš* jazyk součástí reality.⁴¹

Tím myslí Wittgenstein, že "*v umění je obtížné říci něco, co by bylo tak dobré jako: neříci nic.*"⁴² Tedy pouze ukázat tento trojitý vztah.

⁴⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, s.137

⁴¹ (Je to ona složitá situace, kdy se baron Prášil tahem za vlastní vlasy vytáhne z bažiny i s koněm).

⁴² WITTGENSTEIN, Ludwig, *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha, Mladá fronta 1993, str. 40

Vpád osobní druhý: Malinche znamená jazyk a jiné kauzality

Myslím, že jsem měřila necelý metr, když přišlo velká změna, která se dotkla i nás dětí. Budou nové peníze, budou jiné peníze. Z nuly na sto. Ukazovali jsme si hrsti haléřů a pětihaléřů, které jsme pak vzrušeně schovávali v bunkrech mezi zlatým deštěm. Poslední nákup ve spodním patře Koospolu. První nákup v Supu: vymodlené dětské jogurty v podobě modrého a červeného gelu (ble). Cpu se červeným gelem a dělám jak mi chutná. Zdánlivou rovnost nahradil zdánlivě volný pohyb trhu. Více banánů, víc pomerančů. Už nedocházel toaletní papír. Pravidla nabídky a poptávky, paradigma svobody. Adidós levisós. Zákon trhu, který stejně jako celá ekonomie -vždyť je tam přece hodně matematiky- rád předstírá, že je exaktní a nikoliv pouhou společenskou vědou. Fungování trhů jako pátý Keplerův zákon.

Hranice povolili a našinec se náhle ocitl ve světě sahajícím za chalupu, až za les. Ahoj moře! Ahoj! Ve svých snech se plavím po Vltavě přes oceán až do Brazílie, podobně jako Kolumbus, za zlatem a kořením.

Nový ekosystém a nové prostředí organismus mění. Hledá se rovnováha. Rostlina nebo živočich se adaptuje, pokud chce přežít. Zákon džungle se přehodnocuje dle nově nahozené karty. Pěstování kolumbovských brambor zachraňuje Irsko před hladem, dokud nepřijde mokré léto 1845.⁴³ Rajská jablíčka oblažují italskou kuchyni a tisíce druhů pralesních kytek roste (ale nevykvete, nepokvete,) mezi radiátory českých domácností; domov a vězení květináčů. Roztomilí ušáci plení Austrálii a vesnické meze- ty nově vznikající na zvalchovaných družstevních polích- dusí hrozivý bolševník velkolepý⁴⁴ jemuž vtipálek dal jméno Héraklovo. Walter Raleigh přiváží tabák do Anglie a jejímu veličenstvu Bětce nebo-li Á-jedničce to připadá tak nějak sexy. Měl zlatý zub či zlatý kroužek v nose? Chodili spolu kouřit za Tower nebo za katedrálu v Cantenbury? Dlouho si neužil svého rebelantství, tenhle úplně první kuřák ve třídě. Kuba skotský ho nechá stít. Šklebící se hlava se kutálí cestou

⁴³Phytophthora infestans (bramborová plíseň) původem z Ameriky se rozšířila tak rapidně, že zničila většinu irských zdrojů obživy.

KLEISNER, Karel. *Biologie ve službách zjevu: K teoreticko-biologickým myšlenkách Adolfa Portmanna*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008. 250 s. (cs. wikipedia)

⁴⁴ *Heracleum mantegazzianum*

*Marie Stuartovny. Kuřáctví bylo pokřtěno. Kapka rebelie, kapka elegance.
Walter Raleigh, pirát gentleman, naučil Evropany "tomu ohavnému zvyku"⁴⁵
"Chtějí snad dobří královi muži napodobit zvyky Indů, otroků to Španělů?" Inu,
ano, chtějí, všechny ruce nahoře.*

*Zatím za mořem umírají indiáni na neštovice a na ((ne)španělskou)
chřipku. Opíjejí se do slastného deliria. Umírají na kašel, boláky a střelný prach.
Conquistadoři roznášejí neštovice a bojkotují produkci chininu určenému k
léčbě malárie. Z padlých pyramid vyloubávají zlato, do dětí na oplátku vtloukají
Krista. Mnoho z těchto dětí jsou nechtění míšenci indiánek, znásilněných nebo
držených v přihrádkách jako milenky na cestu. Z Jihoamerických Malinche se
stávají Marie. Krom jazyka⁴⁶ ale indiánky dobyvatele obdarují ještě něčím navíc.
Zásnubní dary. Slabost, roztřesenost, odulé orgány a postupná demence.
Gratulujeme k syfilidě.*

*Džungle nesmlouvavě rychle pohlcuje ruiny nasáklé krví. Vysoké
pyramidy i jednoduché příbytky aztéckých a inckých měst teď patří jaguárům a
hadům a v noci setkáním žen. Provedly krvavou obět' a vyslovily kletbu,
čarodějné uřknutí. S očima lesklýma pomstou a drogou naskákaly do tůně plné
jedovatého bahna, které se vsáklo do kůže a uhnízdlilo mezi nohama.⁴⁷ To ti
dávám, tak se ti vydávám. Hnijte pěkně odspoda. Gratulujeme k syfilidě a
kapsám zlata.*

*Za kradené zlato trochu zatuchlé lásky v přístavech Evropy. Pomalé
šilenství se šíří bordely starého kontinentu. Syfilis česky "příjice" se potuluje
Evropou přes tři a půl staletí, až se naleptá na mozek jednoho ruského snílka. Z
Uljanova se stává Lenin. V jeho snech se jako jaguáři plíží obnažené ženské s
jazyky do půli stehen a okolní džungle voní krví.*

⁴⁵ "Tabák je všední bylinou, která (i když pod rozličnými názvy) roste téměř všude. Prvně ji počali užívat barbarští indiáni jako konzervant nebo jako lék na příjice, špinavé onemocnění, k němuž jsou tito špinaví lidé náchylní (jak všichni muži vědí) kvůli nečistotě a zchromlosti jejich konstitucí a neúnavnému horku jejich klimatů" - Z pamfletu krále anglického a skotského Jakuba I. "Counterblast to tabacco" 1604

⁴⁶ *Malinchce*. Cortezova otrokyně, překladatelka, milenka, matka jeho syna Martina. Dá se říct, že cestovateli pomáhala s dobýváním, když mu osvětlovala vztahy mezi jednotlivými národy Jižní Ameriky. Taky se dá říct, že neměla na vybranou a že ji do otroctví prodala vlastní rodina. Od jejího jména je odvozen pojem "malinchismus" aneb odmítnutí vlastní kultury a ztráta identity v kultuře cizí, třebaže nepřátelské.

⁴⁷ Syfilidě se také říkalo "ženská nemoc" či "francouzská nemoc" či „divadelní nemoc“

Svět jako hromada

Co mě vedlo ke srovnání platónského uvažování a Wittgensteinova pojetí? Připadají mi jako dva extrémy, naprosto rozdílný přístup, jak můžeme o světě, o skutečnosti, o realitě uvažovat. Na jedné straně se nacházíme v pasti domnívání se a vnímání, naše duše se matně rozpomíná na skutečnou a dokonalou pravdivost, která je v nekonečnu, s níž jde operovat pouze v rámci matematických pojmů, na druhé se pohybujeme v pavučině našeho vlastního jazyka. Oba ale tíhnou za otázkou po pravdivém.

Připomeňme ještě formální stránku Platónových textů, Sókratés, hrdina jeho knih, je postavou, jejíž filosofická zkoumání probíhají především na základě jeho dialogu se sofisty, aspirujícími studenty nebo jinými členy obce. V knize Jana Patočky "Sókratés" autor poukázal na rozdíl mezi filosofií Sókrata a filosofií Platóna. Jde především o řeč, *logos*. *"Ducha zkornatělého se Sókratés snaží učinit opět elastickým, dostat ho zpět do živého proudu. Léčit pomocí diskuze. Ukázat přesné uvažování, přesné názvosloví a vytrhnout tak ducha pokriveného, neboť kdo si odporuje neříká nic, vyjadřuje nic."*⁴⁸ Tato myšlenka tvoří základ sókratovské metody: sice se pohybuje v logu, ve slovech, ale dotýká se jsoucna živých, mluvících, ve slovu se vyjadřujících bytostí. *"Jsoucno, které je řečí odhaleno, není u Sókrata hotové, předchází kosmické jsoucno, nýbrž ke slovu se hlásící bytí člověka."*⁴⁹ Tato interpretace jakoby by negovala Platónovi abstraktnější, geometrické úvahy, neboť ukazuje (podobně jako Wittgenstein o dvě tisíciletí později), že svět a člověk jsou přítomny už v řeči a z této mříže se nevymaníme, naší jedinou možností je naučit se ji správně rozpoznávat, uvědomovat si prostor, který ohraničuje. V tom je také důvod, proč Sókratés rozmlouvá o otázkách krásy, etiky, státnosti ne se státníky a umělci, ale především se *sofisty*, vždyť jejich doménou je řeč a v řeči je radno zkoumat tyto hodnoty.

Pokud se vrátíme o krok zpátky, k presokratikům, například Hérakleitovi, má řeč hlubší vazby ke kosmologii. Pro Herákleita není řeč nahodilostí lidského

⁴⁸ PATOČKA, Jan. *Sókratés*, 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství v Praze 1991, str. 110

⁴⁹ PATOČKA, Jan. *Sókratés*, 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství v Praze 1991, str. 112

života, nýbrž manifestací hlubšího bytí, do něhož je člověk zařazen. *“Slovo je výrazem pravdy věcí, říká více a hloub než člověk míní. Vlastním subjektem řeči je veškerenstvo věcí, které jen používá člověka k tomu, aby se vyjadřovalo, přičemž člověk sám si toho ani nebývá vědom.”*⁵⁰

Heraikleitos neškatulkuje svět do kategorií. *“Jako hromada ledabyle nasypaných věcí je nejkrásnější svět.”* *“Vypadá to jako výrok cynika moderní doby a ne jako odkaz archaické moudrosti. Žádná sebemenší stopa organizace, žádná struktura, natož pak hierarchická! Atributy té hromady jsou provokativními opaky krásy i uspořádanosti, což patří k základnímu významu výrazu kosmos.”*⁵¹

To že má být nejkrásnější? Leda snad pro toho Hérakleitova boha, jemuž *„je všechno krásné dobré, a řádné, pro lidi určitě ne!”* Je to provokace proti geometrizaci, aritmetizaci a logizaci světa; provokace proti estétství, kauzalitě i finalitě.⁵² Není to konstrukt přímky složitě rozdělující jsoucno a definující poddruhy lidského myšlení na *nús* anebo *dóxis*, na nazírání rozumem a pouhé domnívání. Naopak, je v to především pokora myšlení, ostře kontrastující s mírně arogantním *“vím, že nic nevím”* Sókratovského pojetí, které naznačuje, že partner v dialogu, ví ještě méně, tedy ani *neví, že nic neví.*⁵³

V jiném zlomku se dochovalo Hérakleitovo doznání: *“prohledal jsem sebe sama.”* V kontrastu k známému nápisu v Délské věštírně, kde apollinské kněžky pronášely orákulum. Γνώθι σαυτόν (*Gnóthi sautón*, „Poznej sám sebe“.) Zajímavým detailem, který si neodpustím zmínit je, že kněžka, *médium* zvaná pýthie seděla na trojnožce a schovaná za plentou. Je tak možné, že tazatel, který chtěl poznat svůj osud, se ho dozvěděl skrze *stíny na plátně.*

Dle Kratochvíla je nápis Apollónovým doporučením: *“Poznej, jak vlastně spíše nejsi než jsi, jak jsi pouze na způsob proměn a rozporů. Nejde o nitrozpyt;*

⁵⁰PATOČKA, Jan. *Sókratés*, 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství v Praze 1991, str. 111

⁵¹ „řec. ozdoba (srv. dnešní kosmetika), řád, svět, vesmír.“ SOKOL, Jan, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r.o. 2010, s. 601

⁵² KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2006, s. 256

⁵³ Jak bylo zmíněno výše, Sókratés zdárně této metody užíval ve své pozici učitele. Neboť jde o efektivní způsob, jak provokovat a zapálit *mladé* myšlení.

*archaická ani klasická doba žádné svědomí nezná. Jednota, celistvost a trvalost náleží delfskému bohu a člověk na ní může mít pouze podíl, právě díky své odpovědi iniciované Apollónovou výzvou.*⁵⁴

Hérakleitos neodpovídá *“k, thx, nomo normie, jsem woke, yeet!*⁵⁵” ale odpovídá, že se o to *pokusil a přijmul* poznání sama sebe ve své nebožské mnohosti, rozpornosti a prázdnoty, tedy pomíjivosti.

*“Spící je jenom mnohý a současně žádný, zatímco probuzený zakouší jednotu v mnohosti. Hérakleitos si “žádá sebe sama”, ne být poučován cizí řečí k cizímu obrazu.*⁵⁶

Co je potřeba k probuzení? Neprojektovat totalitní struktury poznání a hierarchického řazení. Jinak se budeme v oné “hromadě” pouze, hrabat, ať už “ledabyle” nebo ziskuchtivě; nebo budeme snít o jejích dokonale popsatelných zákonech. *“Vždyplatná řeč ukazuje každou položku této hromady a každý vztah uvnitř ní jako možné znamení, které vyslovuje určení té hromady a dějů v ní. Ta hromada je vždy v pohybu.*⁵⁷

Právě tady se nachází inspirační moment, který je velice užitečný, jde o to, najít vlastní řeč s pokorou k jinému, nedovolit si přehnané sebevědomí, že jsem našel jakousi univerzální pravdu, ale autentickou pravdu, která mě jako konkrétní osobu spojuje se světem, i společnostmi. Jde o probuzení do vlastního vztahu, který se světem mám. Je to fakt, vztah, tedy něco stejně jako okolní svět v zásadě neustále proměnlivého, ale s pevným bodem uprostřed, mým vlastním bytím.

⁵⁴ KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, Praha: Herrmann a synové 2006, s. 124

⁵⁵ současný čengliš slang: *k*: ok, *nomo*: zkrácenina never more: nikdy více, *normie*: pejorativní označení příliš normálního člověka, opak hipstera, *woke*: “probuzený” referuje k procesu uvědomění si vlastních vrozených privilegií, například u bílé rasy, mužů a jejich výhod v patriarchátu. Probuzený člověk se pak podle toho i chová, uznává feminismus, ekologii, vyvarovává se apropriaci. Občas může mít výraz “*woke*” lehce ironický význam, pokud to osoba se svojí nalezenou morálkou dává příliš okatě najevo nebo se cítí povznesena nad ostatní. *Yeet*: čistý výraz energie, nadšení, zde užito v podstatě jako adjektivní citoslovce, přeložitelné například jako výkřik: *boží!*

⁵⁶ KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2006, s. str.125

⁵⁷KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2006, s.257

Mýtus

Mýtycký člověk se od současného vědeckého neliší tím, že by byl *hloupější*, idiot myslící si, že svět stojí na obří želvě, že Slunce je jeden z bohů prohánějící se po nebi ve svém zlatém voze. Je úsměvné, že si připadáme tak povýšení vůči svým předkům, ano kvantitativně toho o světě víme víc, ale měli bychom si také uvědomit, že toho o podstatě věcí nevíme zase tolik. Nebo jinak: vědecké poznání světa se může stát za pár tisíciletí stejně úsměvné jako pro nás mýtus. Odhalit to nemůžeme, neboť je to klec, ve které žijeme, naše mozky jsou systematicky od dětství formované vědou a jejím způsobem uvažování, což je do jisté míry pochopitelné v exaktních vědách, ale v humanitních, v *lidských* naukách poněkud ošemetnější. Ale žijeme v paradigmatu vědy, s tím se nedá nic dělat. Stejně jako byl dřív *člověk mýtický*, tak je *člověk vědecký* a jako všechno, i ten má svou expirační dobu. To se odvážím tvrdit, v co se změní netuším, neboť nemohu uvažovat o věcech mimo svojí řeč, mimo můj svět, podobně jako si nemohu představit barvu, která neexistuje.

Je zajímavé, že scifi, tedy *science fiction*, nejběžnější žánr, který si představuje člověka budoucnosti, už ve svém názvu cílí na *vědu*. Budoucí homo sapiens sapiens sapiens, se právě díky *vědě* dostane do dalšího stadia lidstva. Změní se morálka, struktura společnosti, náboženství (pokud vůbec jako taková bude ještě existovat), ale paradigma vědy zůstane. Budeme cestovat vesmírem, těžit lithium na Ganymédu a objevovat Zemi podobné ráje, kde na nás v lepším případě čeká společnost sexu chtivých humanoidů, v horším monstra, inteligentní bytosti, které se místo opic vyvinuly ze švábů. (V těchto představách má limity zase naše imaginace)

Chci tím jenom naznačit, že stejně jako se nemohl mýtický člověk násilím vytrhnout z mýtu a představit si sama sebe mim něj, tak podobně se my neumíme vymanit z prismatu vědy, jsme v něm plně lapeni.

V knize *Svatba Kadma s Harmonií* Roberto Calasso rozebírá řecké mýty. K mému šoku, nás v mládí učili mýty sice s dobrou vůlí, ale špatným efektem. Pro příklad: *Ariadnu* známe jako postavu z dobrodružství *Theseových*. Na rozdíl od její *nitě*, se její příběh po setkání s *Theseem* rozvětňuje. *Ariadna* jednou

umírá opuštěna milencem, jindy ho nechá a uteče s *Dionýsem*, jindy *Dionýsos* opustí ji a ona zemře žalem na ostrově. Variant tohoto příběhu jsou desítky. Pro mýtického člověka však není problematické, že si odporují. Nemá onen Sókratovský problém, že něco nemůže zároveň být a nebýt. Příběhy se překrývají, existují v jakýchsi vzájemně si neodporujících vrstvách. Mýty tvořily součást každodenního života a v jejich protikladech nebyl vnímán rozpor. Tuto dobu chápeme jako počátek našeho světa, jako primární stav, z něhož se racionální konstrukcí vydělila určitá hierarchie - příběhy byly uspořádány, zbaveny svých protimluvů, všeho nepohodlného a jako takové přirozeně brzy zapomenuty.⁵⁸

*"Na rozdíl od osob románu, připoutaných vždycky k jednomu gestu, prožívají postavy mýtu mnoho životů a mnoho smrtí. V každém z těch životů a smrtí jsou však obsaženy i všechny ostatní a rezonují v nich. Můžeme říci, že jsme přestoupili práh mýtu, teprve když mezi neslučitelnými příběhy postřehneme soudržnost."*⁵⁹

Zde analogie, která pro mě však ilustruje podobný vztah, jaký měl mýtický člověk k mýtu. Sériál *Simpsonovi* běží už přes dvacet let a titulní rodina se nijak nemění v čase, *Lisa* i *Bart* chodí stále do stejného ročníku základní školy, *Maggie* je stále batolete. Mnoho dílů se odehrávalo v budoucnosti, ale ty si vzájemně odporují, jednou je *Lisa* prezidentkou Spojených států, jindy nešťastně vdaná za drsňáka ("há-há") ze školy. Jako diváci to přijímáme.

Není možné, že právě frustrace z rychlosti a proměnlivosti světa kolem nás, se tolik lidí upíná k nekonečnosti televizních seriálů? Na rozdíl od člověka žijícího v mýtu, který vnímal proměnlivost jako obrodu uvnitř jednoho celku, který orchestruje božstvo, jsme my, lidé *doby vědecké* zakletí v lineárním čase, v neustálém technologickém vývoji.

Jeden z mýtů, který Callaso ve své knize cituje a jež mi zůstal nejvíce v paměti, protože krásně zpodobňuje jistou individualitu poznání, je mýtus o *Diovi*, který se během krátkodobého exodu před *Titány* ukryl v jeskyni a z hladu do sebe nasál celý svět, tmu, svět obklopující okeán i mocnou bohyni *Ananké* nebo-li nutnost. Pak celý svět vyvrhnul nazpátek. Jelikož *Zeus* jako jediný měl

⁵⁸ NAGY, Ladislav, *Roberto Callaso Svatba Kadma s Harmonií*, Praha: iliteratura.cz 9. 4. 2003, <http://www.iliteratura.cz/Clanek/10987/calasso-roberto-svatba-kadma-s-harmonii>

⁵⁹CALASSO,Roberto, *Svatba Kadma s Harmonií*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta 2000, s.45

celé universum v sobě, je jediným bohem, který vládne *všemu*, jelikož měl ono vše v sobě a jako jediný má absolutního poznání.⁶⁰ Však i nejsvatější, nepřístupné části delfského chrámu se říkalo *omfalos* – „pupek“.

⁶⁰ CALASSO, Roberto, *Svatba Kadma s Harmonií*, 1. vyd. Mladá fronta 2000, s.125

Vpád osobní třetí: Ostrakon

Přidržený námořník rozklepne vajíčko a rozhodne se plout na západ. Země se z toho zakulatí, Bolševismus se jako lepra rozleze ruským megastátem a nakonec co....dneska už máme penicilin....ale přichází další symptomy, třeba paneláky a pouště...Ha! Osudové el nino dějin. Mávnutí křídly, nahoru dolů nahoru a někde někomu spadlo jablko na hlavu a dostal nápad; v příběhu příběhů Eva kousla do jablka poznání s takovou chutí, že si ukousla špičku jazyka. Lilek rajče z Nového světa byl snově pokřtěn na rajské jablíčko, jablko z ráje, rajče poznání. Od primitivních kultur vykládající si svět pomocí vajec a ovocných plodů jsme se nezměnili. Nebo naopak, změnili, až moc, ale vejce a ovocné plody v jádrech našeho uvažování zůstaly.

Dalo by se namítat, že je za tím vším určitý fatalismus a neutuchající touha člověka rozumět vesmíru a sám sobě, skládání nekonečné nahodilosti do struktur a pevných rytmů. Tap tap, tadap tap. Souhvězdí. Kundera žertem: "život napodobuje umění," a tak si konstruujeme historii v příběh, historie jako román s tekutým kolektivním hrdinou. Sbírká anekdot na tabulkách či ostrakon⁶¹ se seznamem na nákup. Tam končí historická pravda. Pravdivé výmysly pro dospělé, stejně jako nepravdivé skutečnosti, totiž pohádky pro děti. Jedno navazuje na druhé, neboť to do nás vtloukli pohádkami v dětství... Dobro vítězí, zlo je potrestáno... Hloupý Honza je sice líný idiot, ale pozor! Dobré srdce zvítězí nad lží a nenávistí, šeptem lžeme dětem do očí: pravda vítězí, vítězí. Vítězové píší historii, ale v hlavě zní jako bzukot píseň poražených.

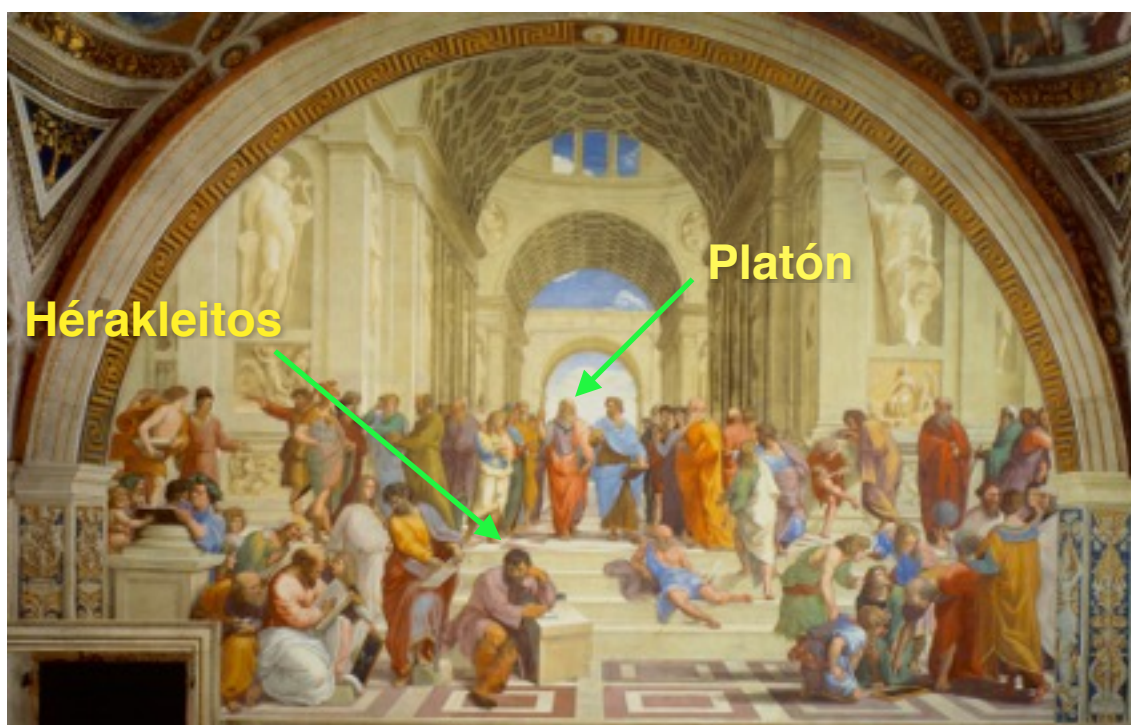
Holčička se ušklíbá. Dědek kouří cigarety plněné dýmkovým tabákem. Vyfukuje kouř do páry lesů svého dětství, mozek šťastně rozmlížený prášky. Míč se přehazuje ve hře bez pravidel. Starce uklidňuje jistota smrti jako jediný pevný bod v rozbředlosti života, děvče se mračí na bezbřehost za zahradou, mračí se na sbíhající se pole a z údolí vybíhající lesy. Eichmann se obrací udiveným úsměvem ke svým žalobcům, Klaus Barbie, Lyonský řezník natřený vysokým SPF, totiž USA, se dvacet let slunní v Bolívii, než ho vypátrají lovcí nacistů.

⁶¹ je řecké slovo označující „střep hliněné nádoby“. Pro svou snadnou dostupnost a lacinost byla v některých starověkých kulturách ostraka používána jako psací materiál sloužící k zápisu běžných každodenních či méně důležitých textů. Střepey sloužily i k takzvanému ostrakismu (střepinovému hlasování) o vypovězení občana ze starověkých Athén. vis. čs. Wikipedia

Renesanční záblesky pomluv

Nutno zmínit, že inspirace *Hérakleitem* a *Platónem* je ošidná v jedné věci, oba žili v době ještě zasazené do mýtu, první jmenovaný ještě plně, druhý naopak reprezentuje moment v lidské kultuře, kterým se chce z mýtu vymanit. *Hérakleitos* z *Efesu*⁶² žil cca 540 př. n. l. – 480 př. n. l. a svůj spis, z nějž se dochovaly jen zlomky, obětoval bohyni *Artemidě*, v jejíž chrámu v ústraní od společnosti působil. *Platón* -jak známo- žil v Athénách 427 př. n. l. – 347 př. n. l.) a působil jako *profesionální* filosof a pedagog.

Obr.1



Raffaellova freska "Athénská škola" krásně ilustruje jak západní kultura přijala tyto dva filozofy. *Hérakleitos* (obr.2) je zde zobrazený jako melancholik, mizantropicky otočený od společnosti, s pohledem upřeným k zemi, levou rukou si opírá svou těžkou hlavu odvrácenou od textu, který pravíci píše. Ukazuje svalnatá kolena v podhalené tunice.

⁶² Efes, pobřeží Malé Asie, dnešní Turecko

Obr.2



Obr.3



Naopak *Platón* (obr.3) je zahalený v jakémisi skvostném našaseném plášti. Raffael Santi jeho figuru komponoval do středu fresky, blízko bodu, kam se sbíhají přímky perspektivy. Pravicí ukazuje vzhůru, jakoby mimo tento “hmotný svět”, ku světu idejí. V levé ruce drží svůj spis *Timaios*, a v nároku se dotýká ramenem svého nástupce Aristotela. Obklopují je obdivovatelé seskupení tak, aby zdůraznili lineární perspektivu, jejíž úběžník leží mezi filosofem a jeho žákem.

Obr.4



Jak tvrdí Wittgenstein, předpoklad, že jsou si věci podobné je mylný, naopak máme vždy předjímat, že věci si jsou *zásadně nepodobné!* Přesto je zde zábavná analogie, předpokládá se, a jistá viditelná podobnost tu je, že *Platónova* podoba je vytvořena podle Leonarda da Vinci a *Hérakleitova* dle Michelangela Buonarroti. Zde je pro mě *záblesk reality*: Raffael Santi, sám ambiciózní mladík, maluje tuto fresku jen pár chodeb od Sixtinské kaple, jen pár kroků od zdoluhavou prací otráveného Michelangela. Nechci a nebudu popisovat, jaká fakta reprezentuje Leonardo da Vinci a jaká Michelangelo. To by byly přihlouplé nakousnuté domněnky, jimiž si lidé zjednodušují naraci historie. Ano, tito dvě velké postavy renesanční Florencie měly mezi sebou hluboké spory, Leonardo se přikláněl k vědě a jím motivovaném experimentu, kdežto Michelangelo k víře a mysticismu. A je to tady, interpretační zjednodušení, kterému jsem se chtěla vyvarovat.

Leonarda da Vinciho ani Michelangela Buonarrotiho skutečně neznáme, ale víme, jak byl reprezentován *Platón* a jak *Hérakleitós* v rámci renesanční tradice. První jako visionář od něhož se odpichuje celé západní myšlení. (Vždyť se i říká, že celá západní filosofie je komentářem k Platónovi⁶³...!), kdežto *Hérakleitos* je temným misantropem.

Analogicky k tomuto vztahu užil Raffael tváří dvou umělců, které oba dobře znal, tím pádem můžeme i my chápat *fakt*, v jakém byli ve své době pojmání, nebo a to je ještě zajímavější, vidíme jak sám Raffael chápal své dva kolegy. Leonardo je ten populární, elegantně oblečený do jemných látek, a to jemu je věnována úcta a zájem veřejnosti. Naopak Raffael zde Michelangelem nenápadně pohrdá, neboť podoba přisuzovaná jemu je oblečená jen ve skromné pracovní tunice, svalnaté nohy odhaleny, což naznačuje fyzickou práci, které se Michelangelo jako sochař nevyhýbal, ale nutno připomenout, že v této době bylo fyzickou prací ve vztahu k umění opovrhováno.

Říká se, že Leonardova dílna byla skutečně dílnou, mistr rozprávěl a žáci malovali (což nebylo nic neobvyklého). Naproti tomu sochařina byla hlučná, špinavá práce, vyčerpávající tělo. Raffael nám zde jasně říká, čemu on dává přednost a na koho on sám navazuje. Jde o jakýsi dokumentární, pravdivý *záblesk reality*. Zakonzervovaný srozumitelný fakt z minulosti. Jako hrozinka.

⁶³ vis A. N. Whitehead

Závěr první části

Realismus jako forma neexistuje, neb každá doba chápala a interpretovala realitu jinak, co však je možné zobrazit, je realistický fakt, tedy vztah mezi věcmi nebo jinými fakty naší žité skutečnosti. Realistický fakt je možno zkoumat a poukázat na jeho vlastnosti v konkrétních případech.

V další části práce budu zkoumat konkrétní realistické momenty v dochovaných "dokumentárních" textech i "obrazech" a jejich analogie ve filmu. Nejde mi o nějakou obecnou teorii všeho, platónská teorie všeho mi připadá v rámci tvorby neužitečná, neboť je to nárok k myšlení vědeckému. Filmovou matérií je realita sama, ať v hraném, či dokumentárním filmu, po formální, apollinské stránce má svoje zákony, ať už geometrické, optické, naratologické, abych to shrnula, skladebné. *"Nevyhraněnost vědomí hrozí rozplynutím, nápodoba vědomí zase hrozí izolací od všeho přirozeného."*⁶⁴ Rovnováha mezi obojím je pro imaginaci a tvorbu určující.

Záblesky reality v umění rezonují v člověku napříč generacemi. Vždyť matkou múz je *Mnémosyné*, bohyně paměti a jejich otcem pán blesků a univerza, *Zeus*.

Je soudný den.
A svíčka v nás hoří z obou konců.
Jatý sám sebou,
z tenat volám tě,
spanilá dcero Úrana a Gaie, zoufale,
sladce,
úpěnlivě volám,
jak sýčci v bázni volávají na smrt:
„Mnémosyné!“ „Mnémosyné!“
„Mé neštěstí!“ „Má bohyně!“
„Uchraň nás trestu na svobodě této!“⁶⁵

⁶⁴KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha, Herrmann a synové 2006, s.159

⁶⁵ Modlitba k bohyni paměti, ŠIKTANC Karel, *Adam a Eva*, 1.vyd. Praha 2001, Karolinum, s. 6

Půjde o zkoumání, o vymezení, ne o přesnou chemickou rovnici, jak stvořit “autentický” moment. Takový návod by byl chybný a vždy neplatný. V dílech před-filmových, které jsem vybrala, není žádný systematismus. Díla jsem vybrala z přirozeného důvodu, připadají mi inspirativní pro zkoumání realistických momentů, a jejich inspekce mi pomůže v podobném prohledávání děl filmových, v jejichž výběru už systém je, neb byly označeny za “realistické”.

Záblesk reality jako pozdrav z minulosti: Ahoj, jeskyně, ahoj kamero

Člověk si v noci zapaluje světlo -
jsa sobě mrtvý, má vyhaslý zrak;
živý se dotýká mrtvého,
když spí, má vyhaslý zrak;
probuzený se dotýká spícího.⁶⁶

18. prosince 1994 objevil Jean-Marie Chauvet a dva další speleologové prehistorickou jeskynní lokalitu ve vápencových útesech jižní Francie. Pro jeskyni, od té doby zvané *Chauvet* po svém objeviteli, to byl první vnější kontakt se světem venku, protože skalní skluz uzavřel její vchod před 25 000 lety. Ke svému nadšení speleologové objevili v jeskynním komplexu několik mistrností s různými typy maleb. O pár dnů později se na místo vrátili, aby místo vyfotografovali. Jak je vidět z fotografií, snažili se na fotografiích pózovat tak, aby fotografie alespoň ilustrovaly onen moment překvapení, nebo spíše údivu, které jeskyňáři prožívali ve skutečný den objevení.



Obr.5



Obr.6

Bohužel ale zvítězila inscenovanost, sekundární znakovost nad autentičností. Zamyšlení v podřepu, zamyšlení nad zápisníčkem, zamyšlení v lehkém nároku. Autentické fotografie z momentu, kdy se v jeskyně poprvé po 25000 letech (!) objevil člověk by byly nejspíš rozmazané, temné s náhodnými kusy fresek v detailu. To se můžeme jen marně domýšlet. Formálně by asi byly

⁶⁶ Herákleitův zlomek B26, KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha 2006, Herrmann a synové, s.157

fotografie horší, (ale to je relativismus) horší kvality, ale místo inscenovanosti, by se do nich promítlo něco autorského, třeba nadšení a rozrušení autora.

Malby v *Chauvetské jeskyni* jsou nádherné, doporučuji film Wenera Hercoga, který příběh jeskyně natočil dokonce ve 3D, díky čemuž má divák možnost ocenit rozměrnost jeskyně.

Těžištěm zájmu lidí, kteří malby stvořili, jsou především zvířata. Soby, nosorožci, prakoně. Lví freska, která snad je pokusem znázornit lva v pohybu, fascinuje především filmaře. Lev zastavený v různých momentech pohybu, podobně jako políčka filmového pásu zachycuje různá stádia pohybu v čase a oko si je pak při projekci spojuje zpátky v časové kontinuum. O imaginaci našich pravěkých předků toho moc nevíme, ale je hezké si představovat, že za dlouhých zimních večerů doby ledové oživovali stínohrou své malby a rozpohybovali ve své fantazii lva při lovu.

Preference zobrazování zvířat vůči člověku je v jeskyni Chavet zřejmá. Odlišit, co je “nepodstatný detail”, jež by přinášel efekt reálného je nemožný.

Důvody preference zobrazování zrovna zvířat se domýšlejí jak antropologové, tak historici. V době kdy malby vznikly, lidské kmeny ještě hodně migrovaly za stády zvěře a nebezpečné šelmy byly častým ohrožením. Zvířata byly obživou i nebezpečím, byly otázkou života i smrti, každodenní nutností. Malby tak mohly mít rituální charakter, přivolání dobrého lovu, nebo poděkování snědenému zvířeti. Aby se barvy (pigment, či dřevěné uhlí) na porézní stěně udržely, tak je nutné je smíchat s tukem nebo slinou zvířat.⁶⁷



Obr.7

⁶⁷ <http://www.webexhibits.org/pigments/intro/early.html>

Na druhou stranu mohlo jít o čistě mimetický zájem, touha zaznamenat svojí denní realitu, v jejímž středobodu stála obživa, tedy kořist-zvíře a na jejím okraji nebezpečí, predátor-zvíře. Je představitelné, že inklinace k zobrazování, ono volání *mimésis*, je touhou přirozenou, pravěký kreslíř maloval, co viděl, aby to, co viděl, mohl ukázat ostatním. V naší době přetékající obrazy je těžké si představit, že tehdy byla možná jenom osobní zkušenost a její přenos byl náročnějším procesem než dnes. Málokdo přežil setkání se lvem ve skoku a zdokumentovat tuto zkušenost bylo zásadní.

Jen minimálně je v jeskynních malbách jak v Chauvetu, tak jiných, zpodobňován člověk. Antropologové se domnívají, že šlo o víru archaických národů, že jim zpodobnění ukradne duši. Pokud se na malbách objevil člověk, tak jen velmi stylizovaně (například s ptačí hlavou.) Jako například na této fresce v Lascaux.



Obr.8

Co se však opakuje, a zde v Chauvetu také, jsou otisky rukou. Negativ ruky, zdůrazněný rudou hlinkou. Jde o podpis autora? Jakési grafity, jímž dává jednotlivec najevo: byl jsem tady? Nevíme. Ale tento obraz říká, že jeden konkrétní člověk, s jednou konkrétní rukou, zanechal zprávu, dokument svojí existenci. *Pozdrav*. Říkáme si: je už desetitisíce let mrtvý, ale díky otisku je jeho dotek existence stále hmatatelný, úplně nezmizel v propadlišti dějin. Jak se liší symbol ruky od namalovaných zvířat?



Obr.9

Proč právě on je oním *zábleskem reality*? Platón by to označil za pouhou bezcennou *mimésis mimésios*, onen nejspodnější stupeň své úsečky. S trochou imaginace si můžeme představovat, že jde o memento toho jediného zmoudřelého, který vyšel na světlo a snažil se přesvědčit ke stěně přikované lidi, že to, co vidí v jeskyni jsou pouhé stíny.⁶⁸ A ti ho za to utloukli, venku přeci žádné slunce není.

Přestože jsou ostatní kresby v Chauvetu v podstatě pozitivy, je otisk ruky **negativem**. Jako by tvůrce maleb připomínal sám sebe a svou roli stvořitele maleb. *Reprezentuje* svůj okolní svět (zvířata), ale připomíná že on sám je nositelem, médiem, reprezentace.

Odděluje sebou vytvořené kresby od okolního stvořeného světa, ale právě tím, že se přiznává k autorství, že se s dílem dává do vztahu, tak své dílo magicky zapouští do obklopující jednoty, jež byla mýtickému člověku vlastní. Ano, toto dílo jsem stvořil, ale stejně tak se dá říct, že bylo stvořeno skrze mě, tedy stále zapadá do jednoty vztahů žité reality. Je to přesným opakem, jak podobné vztahy vnímáme dneska. Dnes od umění především čekáme, že přijde s něčím *novým, převratným, inovativním*, co nás posune na přímce (nebo snad *úsečce*?) kupředu. Autoři jeskynních maleb se naopak utvrzovali v tom, co je obklopuje ve své proměnlivé jednotě a svou rolí v této jednotě. Říká: “Tento svět je přirozený a konfigurace jeho vztahů je daná a nic, co by bylo opakem našeho světa neexistuje.”

⁶⁸ viz. Platónova alegorie jeskyně

Další specifikou jest to, že je to právě negativ **ruky**, který funguje jako pečeť této jeskynní kaple. Vzpomeňme na Wittgensteinovu bulvu, vidění je něco fyzického. Právě otisk ruky, něčeho fyzického, zasazuje všechny malby jeskyně do určitého měřítka.

Přítomnost člověka tedy dává ostatní malby do kontextu. Tvar lidské ruky je něčím specifickým pro člověka, žádné zvíře nemá takto tvarovanou končetinu, podle některých studií vznikla řeč nejdříve jako gestické vyjádření, teprve později jí doprovodily hlasové signály.⁶⁹ Tělesné vyjádření, gesto, je tedy jakousi naší první komunikací, prvním jazykem.

Pečeť ruky, pozdrav konkrétního člověka je v tomto případě *zábleskem reality*, neboť ukazuje vztah mezi autorem, dílem a světem, tedy je to vzhled do konkrétního uchopitelného vztahu, na okamžik se zjeví v plnosti struktura oné reality. (Což ovšem neznamená, že jí jsme schopni rozumět! Jsme do ni schopni pouze nahlédnout.) Je zázračné, že se nám takto konkrétně zjeví minulost, ze které máme tak málo pramenů.

Přetočme se k prvopočátkům filmu a jak jej chápali bratři Lumiéři a jak byl film vůbec chápán i diváky. Zpočátku nešlo o umění ani kreativní vyprávění příběhů, ale o záznam konkrétní reality v určitém čase a prostoru, jež si pak zprostředkovaně mohli užít lidé po celém světě. Pohled na ulice New Yorku, pracovníky vycházející z továrny či příjezd vlaků, tedy jakési pohlednice z veřejného života.



Obr.10



Obr.11

⁶⁹ Jedním z důkazů je například blízkost centra pro jemnou motoriku a řeč v mozku. Trénování jemné motoriky u dětí zlepšuje jazykové schopnosti. Pomáhá autistickým dětem. (což je ale mimo rámec této práce)

Jako protipól veřejnému životu snímali Lumiéři zaznamenávali život intimní. Krmení dítěte nebo hráči karet.



Obr.12



Obr.13

V pozdějších dílech si začínali hrát s možnostmi média jako takového, že dokáže vyprávět příběh (nebo spíše anekdotu,) jako ve slavném Pokropeném kropičovi či, že si médium umí pohrávat s časem, jako ve stavbě zdi, která se díky puštění filmu pozpátku znovu postavila. Šlo však o hříčky, hlavním obsahem jejich práce byla ona běžná realita, na jedné straně veřejná, na druhé soukromá. Zajímavým faktem je, že si nepředstavovali, že se médium filmu posune směrem uměleckým, že jde v první řadě o dokumentování reality.



Obr.14

Jde o realistický styl? Jde o vcelku neutrální záznam běžné reality, většina jejich filmů se odehrává v jednom záběru, velikost záběru se pohybuje v omezeném spektru, většinou jde o celek. Tato formální volba klade precedenci realismu jako neutrálnímu a takzvaně objektivnímu⁷⁰ snímání. Ale neutralita nemůže přeci být rovná realismu. Jde pouze o rozpothybovanou fotografii, výsek minulosti, ale ne o onen zázračný *záblesk reality*, který nám podobně jako ona pečeť ruky v jeskyni na moment osvětlí onu konkrétní realitu.



Obr.15

Můj nejoblíbenější film bratří Lumiéru je krátký snímek, na kterém pánové a dámy vystupují z říční loďky po příjemné příjemné odpolední plavbě. Byl to asi slunečný den, neb pánové mají slaměné klobouky. Někteří z pánů si nemohou pomoci, nemohou potlačit své slušné vychování a pozvednutím klobouku a kývnutím hlavy zdraví kameramana, nebo snad nás všechny, neboť někteří se ani neubrání pohledu přímo do kamery. Právě tento osobní kontakt, spojený s archaickým zvykem nošení klobouku a zdravěním se jeho nadzvednutím, je oním nádherným zábleskem reality. Postava si všimá kamery, ruší tím neutralitu snímaného, neboť ho dává do vztahu s tím, kdo natáčí. I my si najednou uvědomuje přítomnost člověka za kamerou, konkrétní bytost a dokonce více pocítujeme rozdíl mezi námi a lidmi žijící ve *fin de siècle*, ano, jsou jinak ošaceni, ale především mezi nimi funguje jiný vztah společenský. Pozvednutý klobouk směrem ke kameře zpřítomňuje jak neviditelného filmového tvůrce, tak nás jakožto publikum, tak postavu v díle.

⁷⁰ přestože jak víme, objektiv může být různých velikostí

Všichni jsme na okamžik propojeni konkrétním vztahem, oním slušným pozdravem. Nás samé to vztahuje jakoby do minulosti, znovu do dob, kdy bylo normalitou nejen nosit klobouky, ale struktura vztahů se od našich lišila. Můžeme se domnívat jak moc nebo jak málo, pramenů máme v tomto případě spoustu, ale není ono krátké poodhalení mnohem mocnější než jakýkoliv interpretační, historický text?

Záblesk reality jako můj/tvůj svět: Terra incognita

9. dubna 1772 vyplouvá James Cook na svou druhou cestu kolem světa. Cestou si píše deník ze svých výprav. 22. listopadu míjí Mys Dobré Naděje a míří dále na jihovýchod. Pátrá po bájně Antarktidě. Přestože na jižní polokouli bylo léto, tak pátrání ztěžovaly ledovce.

“13. prosince 1772

O 12. hodině jsme se nalézali na 54° šířky; “Adventure”⁷¹ nám hlásila, že důstojník jeden ze stožáru vidí zemi. Ale byl to asi ledovec, ježto po dvou letech jsem tuto krajinu znovu prokřičoval a ničeho nenašel.⁷²

16. prosince 1772

Někteří z plavců se domnívali, že vidí přes led na jihozápadu zemi. Domníval jsem se zpočátku téhož, ale při zkoumání ledovců a různé jejich podoby za mlhy, změnil jsem svůj náhled. Na pokraji jsme viděli mnoho velryb, tučnic a některé bílé ptáky. Co pro nesmírnou rozlohu ledovým polem nazývám, jsou vlastně kusy ledu různé tloušťky a velikosti, které se k sobě pojí a jsou místy k sobě nakupeny. Takový led se nalézá ve vodách Grónska po dobu celého léta, a myslím, že tam není v létě chladněji, než zde.

15. ledna 1773

Zásobili jsme se čerstvou vodou z tajících ledovců a mimo to si mohlo mužstvo vyprat šaty a prádlo a na slunci je usušiti.

17. ledna 1773

Mezi 11. a 12. hodinou jsme pluli kolem jižního polárního kruhu v 39°35' východní délky, 66°36' jižní šířky. O 4. hodině odpoledne, když jsme pluli na jih, viděli jsme celé moře od jihovýchodu kolkolem na jih až k západ stejně ledem obklopené. O tři čtvrtě na osm v 67°15' jižní šířky jsme museli zarazit plavbu; nemohli jsme proniknouti ku předu, nebo led byl před námi sražen v hustou zed' a bránil dalšímu postupu.”⁷³

⁷¹ Cookova výprava se skládala ze dvou lodí, na jedné byl kapitán on sám, na lodi “Resolution”, doprovodem byla loď “Adventure”

⁷² COOK, James, *Druhá cesta kolem světa*. 1. vyd. Praha 1922, Ottovo nakladatelství - J. Otto, s. 15

⁷³ COOK, James, *Druhá cesta kolem světa*. Praha: Ottovo nakladatelství - J. Otto 1922, s. 15-19



Obr.16



Obr.17

Objevení “Terra Australis”^{74,75}, která tehdy byla na mapách “*terra incognita*” bylo Cookovým snem, ale za své tři plavby Antarktidu jen obkličoval, de facto ji nikdy neobjevil. Na Google mapách jsem našla přesné místo, o kterém psal v deníku ze 17. ledna. Na obrázku vidíme jak blízko se přiblížil, ale nikdy nedosáhl svého cíle. Neumíme si asi dnes už představit jak musel Cooka

⁷⁴ **Terra Australis** (také: *Terra Australis Incognita*, což z latiny volně přeloženo znamená „neznámá země na jihu“) byl předpokládán, avšak dosud neobjevený kontinent, který se objevoval na mapách od 15. do 18. století. Tento kontinent poprvé předpověděl Aristotelés. Ideu neznámé jižní pevniny pak v 1. století n.l. rozpracoval Klaudios Ptolemaios, jenž věřil, že Indický oceán je na jihu uzavřen dosud neznámou jižní zemí a že tato země udržuje v rovnováze země na severní polokouli. Během renesance byl Ptolemaios hlavním zdrojem informací pro evropské kartografy, kteří Terra Australis začali zakreslovat do svých map. zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Terra_Australis

⁷⁵ Dnešní Austrálie byla tehdy známá jako “Nový Jižní Wales”

a jeho společníky fascinovat tehdejší fakt, že se nacházejí v místě bílých míst mapy, prázdném to místě kartografie světa.

Důležitá je Cookem vepsaná analogie s Grónskem, právě proto, že se nacházel na podobném místě, které znal ze severu, jenom na druhé straně světa, byl schopen určité představy, co na úplném jihu leží, pozoroval ptáky a proudění vody, tušil tedy, že pod ledem je pevnina, ne jako na úplném severu, kde je pouze led. Tato "terra incognita" se tedy musí spíše než Arktidě podobat Grónsku.

Vyčerpaný dobýváním jihu, stočil Cook svou loď směrem k Novému Zélandu, ve svých denících podrobně popisuje setkávání s domorodci, jde o zajímavý autentický dokument o setkání se zcela odlišnou kulturou.

Dne 18. dubna 1773 pozval Cook na *Resolution* náčelníka s jeho dcerou.

"(...) Potom jsem je vedl k můstku. Nežli pohlavár na něj vstoupil, aby po něm šel na loď, vzal zelenou větévku do ruky, kterou několikrát loď uhodil, při čemž cosi říkal, jako by se modlil. Potom zastrčil větévku do řetězů mostu a vstoupil na palubu. Tento způsob uzavírání míru jest obyčejem u všech jižních národů. Vedl jsem je oba do kajuty, kde jsme chtěli právě snídati. Posadili se s námi ke stolu, ale nechtěli se jídla dotknouti. Pohlavár chtěl vědět, kde spíme a chtěl všechny kouty kabiny si prohlédnouti. Na všechno se díval s jakýmsi podivením. Ale nebylo možná jeho pozornost jenom na okamžik něčemu upoutati. Na naší lodi se dostali naši hosté do sebe. Pohlavár tloukl svou dceru, a ona plakala, ale ztloukla ho ještě více. Příčiny sporu jsme nezvěděli, ale dle všeho nemají na Zeelandě úcty k rodičům.

Když se upokojili, mazlili se s našimi husami a kočkou. Užívání židli a možnost přenášení je z místa na místo naplnila je úžasem."⁷⁶

Přestože jde o půvabnou situaci a Cookův popis není vůči domorodcům pohrdavý, je na tomto úryvku krásně zdokumentováno, jak zatěžko je nám uchopit *jiné*. Za prvé, všechno vnitřně poměřujeme s tím, co známe z domova, jak by řekl Emmanuel Levinas, náš domov je základní jednotkou našeho posuzování. Zároveň: "S *Druhým* se setkávám jako s tím, koho nelze zahrnout do žádné myslitelné jednoty. Nemohu do něho nahlížet a jsem odkázán na to,

⁷⁶ COOK, James, *Druhá cesta kolem světa Praha 1922, Ottovo nakladatelství - J. Otto*, str. 31

co mi on sám sdělí. Vůči každému celku je vnější; tato jeho exteriorita či transcendence probleskuje právě v jeho tváři.”⁷⁷

Cook, gentleman Anglie 18. století má jasnou a danou představu, jak by se děti (a obzvláště dcery) měly chovat ke svým rodičům. Na druhou stranu, protože nechápe obřad s větévkou, generalizuje a přikládá mu význam “uzavírání míru”, což je z jeho strany naprostá spekulace.

Stejně jako se Cook snažil prorazit cestu na jih, tak se snažil i pochopit domorodou kulturu zeelandskou, ale narážel, protože, stejně jako Antarktidu ji byl schopen vidět pouze jako cizinec, pouze z vnějšku.

Reprezentace menšin, například Afroameričanů byla od začátku v západní produkci problematická. Od stereotypních postav jako byla například chůva v Severu proti Jihu, přes dodnes kontroverzní blackface až po dobře míněnou snahu bílých režisérů, zobrazit realisticky život afroamerické společnosti. Pak přišel Charles Burnett⁷⁸, sám afroameričan a natočil film z prostředí, které znal, protože v něm sám vyrůstal. Jednalo se o předměstí LA, kde žije převážně černá komunita. Ve svém filmu užil částečně herců, částečně neherců. Film “*My Brothers Wedding*” z roku 1985 vyrůstá z přesně odpozorovaných detailů společnosti, v jaké režisér vyrůstal. Od pomády na vlasy, život na ulici a vůbec způsob chůze místních frajírků.



Obr.18

Pierce, hlavní hrdina filmu, pracuje jako pomocník v čistírně a opravně oděvů své matky. Přichází zákazník s roztrhanými kalhotami, že by je chtěl

⁷⁷ LÉVINAS, Emmanule, *Totalita a nekonečno*, OIKOYMENH, 1.vyd. Praha 1997, str. 12

⁷⁸ Filmová historie toto hnutí nazývá *LA rebellion*, jejich vzorem byly například anglické sociální dokumenty

opravit. Jsou to jeho kalhoty do kostela, tedy slavnostní a důležité kalhoty⁷⁹.



Obr.19

Když Pierce přinese kalhoty ukázat své matce, ta si zkušeným okem prohlédne kalhoty a řekne, ať pánovi vyřídí, že kalhoty opraví, ale že je ve

⁷⁹ Na vztahu mezi muži a kalhotami by se dala napsat celá esej. Pološílený filosof Karrer v Rustenschacherově obchodě s obleky svou holí vztekle mlátí do nabízených kalhot, neb mu připadají ušité z podřadné československé látky. (V Bernhardově Chůzi) Jaroslav Hašek v dopisech se svou milou Jarmilou, se zase zabírá tím, že si od Stránského zakoupil hnědé kalhoty, aby se jejímu otci nezdál jako pochybná, anarchistická existence. (Milostný listář)

skutečnosti nahradí kalhotami, které si nikdo nevyzvedl. Pierce zprávu vyřídí, načež mu starý pán doporučí, aby si jednou našel manželku jako je Piercova matka.

Zde se samozřejmě pohybujeme v prostředí fikčního příběhu, už jsme v mase narativní tkáně jak by řekl Barthes, ale přesto je tato konkrétní scéna něčím vyjímečná. Z vyprávěcího hlediska není nijak podstatná, nerozvíjí základní zápletku (zda půjde Pierce spíše na pohřeb svého zločinu náchylného přítele nebo na svatbu svého ambiciózního bratra). Muž s kalhotami je ve filmu náhodnou postavou, nijak se nerozvíjí. Volba vhodné partnerky také není hnacím motorem Pierce jako postavy.

Kalhotová scéna je spíše epizodou⁸⁰ nebo oním “nepodstatným detailem”, který ale celý příběh zasazuje do kontextu. Burnett si byl vědom, že svět afro-amerických předměstí je pro ostatní část populace *terrou incognitou*, proto si dal práci s přesným vykreslením vztahů v takovéto komunitě.

Burnett byl *domorodcem*, nemusel jako Cook interpretovat: ten se domníval, že chápe určitý znak (onu větévku) jako symbol míru. Když byl konfrontován s jednáním domorodců (když se otec s dcerou z neznámého důvodu prali), byl v pasti, nebyl schopen porozumět tomu, co se děje. Dokázal *popsat*, co se v situaci děje, proto nám zůstala ona svým způsobem legrační situace, mazlení s husou apod., ale tento popis je tou šalbou, stínem v Platónské jeskyni. Viděl, ale neviděl, slyšel, ale neslyšel a nerozuměl (a to doslova, jazykem domorodců nemluvil). “Efekt reálného” se v popisu chování ztrácí, protože se domorodcům Cook snaží porozumět, řečeno sémioticky: snaží se dosáhnout k jejich označovanému, nebo řečeno s Wittgensteinem, snaží se uchopit něco, co stojí mimo jeho jazyk, tedy mimo jeho dosah. Naopak Cookův lakonický deníkový zápis z 15. ledna 1773: “*Zásobili jsme se čerstvou vodou z tajících ledovců a mimo to si mohlo mužstvo vypratí šaty a prádlo a na slunci je usušiti.*” v sobě efekt reálného má, je toho jeho *terra cognita*, nic, co je potřeba interpretovat. Nesignifikantní označení.

Podobně je kalhotová scéna v podstatě nesignifikantní ve vztahu k naraci filmu. Příběh by se nezměnil, kdyby tato scéna byla z filmu vyhozena, ale...Proč tedy na mě měla tak silný efekt, když jsem film poprvé viděla (jako

⁸⁰ takových “kontextuálních” situací je ve filmu více

bych si z filmu pamatovala jenom tuhle scénu)? Přes jeden těsný krámeček (a záběrování tento efekt ještě podporuje) jsem nahlédla do vztahů komunity, do které nikdy nemůžu patřit, kterou nemohu nikdy úplně pochopit. Z této malé situace vyplývá spousta detailů o vztazích v “realitě” této komunity. Počínaje onou svátečností nedělní návštěvy kostela, která se vymyká z všednosti běžného života, přes onu propojenost vztahů mezi sousedy, až do nepříjemného zvyku starších poučovat mladé.

Nejde o nějakou universální úsečku, jež by bylo možné aplikovat na všechny afro-americké komunity, to vůbec, jde jen o chvilkový vhled, chvilkové nahlédnutí, *záblesk reality*. Nutno dodat, že tento moment je silně podpořen ostatními skladebními vlastnostmi díla. Divák spolu s hrdinou “trajdá” ulicemi sousedství, v širokých záběrech vynikne neustálý společenský život “venku”, který není jen ulice, ale různé plácky, pobožené zídky, jakýsi otevřený labyrint. Formálně je dílo překvapivě nesoudružné, například ke konci filmu se téměř náhodně objeví *voiceover*. Příběhově už to není vůbec “aristotelovsky” ideální. Základní dilema hrdiny se nedozvíme v expozici, ale někde v polovině. O rozuzlení jsme ostatně také ochuzeni. Jakoby spíše než příběh, spíše než hrdina, bylo pro Burnetta podstatné naučit nás svému jazyku⁸¹ pomocí drobných situací. Z Pátka se stává Robinson.

Je pak tedy možné *stvořit* takové nahlédnutí, pokud nejsme jako Burnett domorodcem? Je vůbec možné dostat se k “realismu” potažmo oním zábleskům reality, pokud se ke své látce dostávám *zvnějšku*?

Luchino Visconti měl titul hraběte. *Conte Don Luchino Visconti di Modrone*, tak znělo jeho plné jméno a pocházel z jedné z nejbohatších rodin severní Itálie. Přesto se proslavil jako režisér filmů z prostředí chudé jižní Itálie. Visconti, aristokrat-komunista, kterého Bazin dokonce nazývá marxistou-romantikem. Neorealismus, směr, který už ve svém názvu baží po realismu vznikl těsně po válce, ve čtyřicátých letech Mussolinim zničené Itálie. *Duce*⁸² měl film rád, ale takový, co vycházel z italského historického vkusu, z melodramat, bel canta a opery, film, natočený v pěkně nasvícených ateliérech s

⁸¹ Nutno zmínit, že pro afroameričany z daného prostředí, byl film zase naopak možností identifikace,

⁸² V roce 1930 podpořil vznik Mezinárodního filmového festivalu v Benátkách

krásnými herečkami v nových šatech, tedy film zobrazující ideální fašizovanou Itálii.

Neorealismus, ve svém původu levicové hnutí, se chtěl vymezit vůči fašismu, ukázat naopak pravou Itálii, tu za ateliéry, paláce s opadanou omítkou, děti v rozedraných šatech a bombami zničené silnice. Podobně jako Burnett o čtyřicet let později v předměstích LA, otáčí neorealisté kameru do exteriéru, do fotogenického prostředí italských měst i venkova. Morální apel, sociální apel připomíná radikální sovětské filmy 20. a 30. let, ale metoda a forma je zcela odlišná. Evropská citlivost se po válce změnila, už prosím žádnou manipulaci. André Bazin se k realistickému stylu vyjadřoval v kontextu neorealismu takto: *“Definovali bychom jako „realistické“, když všechny narativní prostředky podtrhují realismus, toho co se odehrává na plátně. Realitu nelze brát kvantitativně.“ Stejná událost, stejný objekt, mohou být reprezentovány různými způsoby. Každá reprezentace zahodí nebo zachová různé vlastnosti, které nám umožňují rozpoznat objekt na obrazovce. Každá reprezentace zavádí z didaktických nebo estetických důvodů abstrakce, které fungují více či méně leptavě, a proto nedovolují, aby originál existoval v celém rozsahu.(...)“*

Je nebezpečné, pokud filmař ignoruje realitu. Ze zvyku, či lenosti se dostává do bodu, kdy sám není schopen poznat, kde lži začínají a končí. *“Nemá smysl ho nazývat lhářem, protože jeho umění spočívá ve lhaní. Už prostě nemá kontrolu nad svým uměním. Je sám sobě náhražkou, a proto je odvrácen od dalšího dobytí reality.”*⁸³

⁸³ BAZIN, André, *An Aesthetic of Reality: Neorealism: (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation).* What Is Cinema?: Volume II. 1.vyd. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2005, s. 27

Záblesk reality jako metoda: prasátka skutečnosti (mezi Skyllou a Charybdou)



Obr.20

Inspirován knihou Giovanniho Vega a z pověření komunistické strany se Visconti v roce 1947 vydává do malé rybářské vesnice na Sicílii. Nemá však v plánu pouze transponovat příběh knihy a ilustrovat děj autentickým prostředím, spíše se jako průzkumník vydává do místa, ke kterému ho kniha inspirovala a jakoby se spíše zajímal o popis prostředí samotného, než o naraci. Na Sicílii odjíždí s jistou morální odpovědností, kterou podle něj jako filmař musí mít, jeho odpovědností je, co nejreálněji zobrazit prostředí chudých rybářů, ale bez odsuzování, bez vydírání diváka, tedy bez návodného ukazování. Proto se i vymezuje vůči přehnanému střihu ruských montážníků. Nechce vést diváka: podívej se sem, podívej se tam, ale chce ho spíše zapojit do prostředí, kde žádná z věcí nedostává symbolický význam, ale má podstatný význam sama o sobě. Ať už to jsou rybářské sítě nebo ořechy.

Technologie natáčení v Itálii již dovoľovala využití hloubky ostrosti (podobně jako u *Občana Kana*), ale naopak se nedostávalo kvalitních zvukových zařízení. Jak to tak bývá, tak se z omezení stala přednost. Visconti se v *La Terra Tremma* soustředí spíše na obraz, ve kterém může orchestrovat v širokém záběru davové scény a svobodně plout mezi rybáři a sítěmi, ženami udržující běžný chod života v pozadí, nad hrnci a prádlem.

Visconti byl cizincem mezi Siciliany, nejen svým původem ze severu, ale i jazykem. *La Terra Tremma* se ve zbytku Itálie musela pouštět s překladovými

titulky, až tam moc se tamní nářečí liší. Šest měsíců během výzkumu si Visconti zapisoval způsob řeči a výrazy místních, jejich obraty a metafory. Jazyk to byl podobný, ale přesto jiný. Spolu s Wittgensteinem bychom řekli, že sám sebe situoval do prostředí, které hodlal zobrazit, jako dítě se učí chodit, tak podobně Visconti studoval prostředí, o němž chtěl vyprávět.

Poznal místní vztahy, pouze ale do určité míry, což si sám uvědomoval. Nemohu se ke světu osobně nevztahovat, ale pomocí kamery můžu učinit určitý odstup a nechat svět "ubíhat", netvořit symboly, ale nahlédnutí do určitého "mýtického světa". A Visconti to hned v úvodu filmu přiznává voiceoverem v korektní italštině, který popisuje děj a charaktery. Právě tím popisem, což bychom jinak jako diváci brali jako tak trochu podraz, vždyť to je děj a charaktery máme vnímat sami, bez překladatele!, právě tím popisem nám naznačuje, že jsme návštěvníci zvenku, situuje nás jako návštěvu do křesla, která mlčky sleduje dění v domácnosti, a ať se v ní děje jakákoliv nespravedlnost, nepřísluší nám hodnocení ani akce. Pijeme čaj a jíme koláčky, kdežto hostitele sužuje hlad, vztek, láska i obyčejná smůla, a v nás jako v tlakovém hrnci bobtnají emoce. Právě takový efekt má *La Terra Trema*, přestože to je film socialistický (tedy v sobě skrývá určitou ideologii), neapeluje, spíš nás nechá procítit konkrétní realitu, nevolá na barikády, ale spíše říká: "opravdu to takto chceš?" Tam, kde by se podle Platónova ideálu mělo *vychovávat* hledáním vyšších idejí, vyšší pravdy, tam Visconti *vychovává* zobrazením touho nejprostšího jsoucna. Tvoří jakýsi moderní *polo-mýtický* svět, kde je moře a počasí nevyzpytatelné a osudové, geograficky je krajina Acitrezza položena jen kousek od nebezpečného průlivu mezi Skyllou a Charybdou, jsme v krajině Homérského vyprávění.

Sledujeme pád rodiny Valastrů, ale jakoby ve fragmentech, jsme jen návštěva, nezapomínejme. Stejně jako je široké moře, tak je široký tento polo-mýtický svět, z něhož spatřujeme výseky a nakonec jsme jako návštěva, která už obtěžuje hostitele vyhození ven, zpět do svého vlastního světa. Příliv, odliv. V *La Terra Tremě* nedostaneme dar na rozloučenou, ani katarzi, ani šťastný příběh. Příliv, odliv, život se děje, jeden mýtus navazuje na druhý, je to přeci jen svět jako hromada, neuspořádaný, proměnlivý. Víme, že je jednotný, ale nedokážeme na tuto jednotu dosáhnout.

Pokud' jde o ony *záblesky reality* v La Terra Tremě. Film jich je plný, už svou výchozí pozicí, kdy baží po efektu reálného. Když si rybář balí cigaretu vidíme celý proces a nejde o nějaký symbolický význam, není to symbol pro něco jiného.. To je v podstatě ale z Viscontiho strany estetická volba, stylová volba celého filmu.

Záblesky reality jsou v tomto filmu nejvíce vidět v oněch hraničních momentech. První, když jsme voiceoverem vtaženi do filmu a usazení do křesla jako návštěva, to nás dává do jasné pozice jako diváky. *“Hlt vína, trochu chleba, sardinky, člověk sní plody včerejší práce, aby měl sílu vrátit se na moře a vysloužit si trochu toho vína, sardinek a chleba na zítra.”* (Připomeňme Wittgensteinovy jazykové hry, záleží na interakci mezi mluvčím a na pozici příjemce zprávy. Jinak mohou mít předměty jakýkoliv význam.) Jsme posluchači, podobně jako se naslouchalo Homérovi, tak my nasloucháme voiceoveru, který objasňuje příběhové momenty nebo stavy charakteru.



Obr.21

Druhý *záblesk* je v momentu, kdy v davových scénách vidím holčičku, komparzistku, nervózně čekající na povel k akci. Víím, že postavy v příběhu nejsou herci, ale právě ta nervózní holčička, jako pán s kloboukem ve filmu bratří Lumiérů, mě vtahuje do tehdy přítomných vztahů, do komplexnosti celé situace. Prostí rybáři versus nákladná technika a světáčtí filmaři ze severu.

Třetí *záblesk reality*, který je však pro tento film určující, neboť je tento film velmi vizuální (další neurčité slovo, chci tím spíše říci, že práce s kamerou,

její pohyb a naopak pohyb uvnitř záběrů, jsou pro tento film výraznějšími skladebními prvky než například střih nebo zvuk). V momentu, kdy sledujeme dění v přístavu a kamera jej snímá z loďky. Houpeme se spolu s kamerou, v rytmu klidného podvečerního moře. Návštěvníci, ale stejně jako rybáři, i my jsme ovlivněni mořem, houpe se v křesle sem a tam, jsme jinde, ale jsme lidem ve filmu podobní, jsme stejně fyzičtí, i my jsme ovládáni svévolností osudu.



Obr.22

Visconti nicméně spíše maloval renesanční fresku než cokoli jiného, sám do výjevu nepatřil. Jde o vyjádření spíše impresionistické, o optické situace. Jeho přístup byl spíše estetický a to, že dokázal obsáhnout do svého díla realismus, *záblesky reality* je spíše dílem okolností a vkusu. Marxista-romantik. Aristokrat-estét.



Obr.23

Obr.24

Jako takový se ve svých dalších dílech obrátil k tomu, co mu bylo původem bliž. V *Gepardovi* ke stárnoucímu sicilskému princovi, *donu Fabrizioovi Salinovi*, existujícím v permanentní nostalgii nad neustálou proměnou světa

kolem. Ve *Smrti v Benátkách* k stárnoucímu muži prahnoucímu po neuchopitelné kráse mládí, jež dává zapomenout na smrt. Visconti se od příběhů v chudém sociálním prostředí obrátil k příběhům téměř melodramatickým a stylu téměř operetním. Ale není to logickým vyústěním jeho práce jako režiséra, jehož východiskem bylo zaznamenat “pravdivé” a to v jakémkoliv hávu? Není snad možné dotknout se skutečného, zažít efekt reálného v prostředí, kde jsou lidé zaopatření a netrpí hlady? Chudák má svoje problémy, král zase jiné. Není nutné se pohoršovat, že Visconti opustil cestu sociálního neorealismu. Vždyť stejně jako my, byl i on mezi rybáři pouhým návštěvníkem. Není proto logické, že se v hledání pravdivého obrazu obrátil tam, kde to znal nejvíce? Mezi aristokracií? Prohledat sebe sama? Zkoumat svět skrze jazyk, jehož jsem domorodcem? Jak je vidět na fotce z natáčení *La Terra Trema* (Obr.25), do prostředí ve svém elegantním, světáckém oblečení moc nezapadal.



Obr.25

Autor se nevyvaruje setkání s “jiným”, jinak bychom by všechny filmy byly jenom introspekci vlastního ega, ale je důležité chápat jak se s jiným setkávám. Cookovi popisy domorodců nám prozradí více o *něm*, než o domorodcích. Visconti se dokázal dostat k “realismu” domorodců, díky formálním postupům, kdy postavil jakousi pevnou trojnožku mezi sebou, realitou

a diváky, ale není divu, že se v dalších filmech obrátil do svého světa, zkoumat sám sebe. Burnett je inspirující v odvaze, kterou našel v zobrazování vlastního světa. Promluvit autentickým hlasem, poslat vzkaz v láhvi z uzavřeného světa ghetta.

Záblesky reality jako metoda: Řeč, rozprávky u jídla

Michel de Montaigne píše v úvodním vzkazu čtenáři svých Esejů píše toto:

“Máš čtenáři před sebou knihu počestnou. (...) Chci však, abych se v ní jevil zrakům ve své podobě prosté, přirozené a obvyklé, bez násilí a umělosti: líčím totiž sebe samého. Moje nedostatky vyjádří se v ní citelně, i můj vrozený způsob, pokud mi to slušný ohled na veřejnost dovolil. Kdybych se byl narodil mezi oněmi národy, které prý dosud žijí v sladké svobodě původních přírodních zákonů, ujišťuji tě, že bych se zde velmi ochotně představil úplný, a zcela nahý. Látkou mé knihy, milý čtenáři, jsem zkrátka já sám; není rozumné, abys plýtvál čas svým volným časem na námět tak lehkovážný a planý. Proto sbohem!

Na zámku Montaigne dne prvního března roku tisícího pětistého osmdesátého.”

A skutečně plní, co slíbil. Zkoumá sám sebe, jak fyzicky (V eseji Jak vypadám a jaký jsem), vliv svého otce na jeho moderní výchovu (otec, voják, se vrátil z tažení do Itálie okouzlen renesancí) i jak (špatně) hospodaří na svých statcích, i v následujících esejích, které se již věnují obecnějším tématům (O tom, že filosofovat znamená učit se umírat) pracuje s metodou zkoumání sebe sama. K tomu dodává *“O čempak kdy Sókratés jednal obširněji než o sobě? A k čemu častěji zaměřuje řeč svých žáků, ne-li k tomu, aby mluvili o sobě? Nikoliv o obsahu svých knih, nýbrž doslova o povaze a hnutích svých duší. (..) Mým povoláním a uměním je žít. (...) Já se však vystavuji celý, nabízím skeletos, na němž jsou na první pohled patrný žíly, svaly, každá součást na svém místě”⁸⁴* Na jiném místě je přiznává, že jeho kniha *“nepodává tedy mé učení, ale mé pátrání; a neklade si cíl poučit druhého, nýbrž mne samotného. Nemá mi být nicméně kladeno za zlé, jestliže ji sdělují čtenářům. Co posloužilo mě, může posloužit i čtenářům.”⁸⁵*

Díky cílené subjektivnosti jsou Eseje vzhledem do vztahů a žití v 16. století, popisem vlastního vzhledu vzhledu Montaigne prezentuje ideál mužské

⁸⁴ DE MONTAIGNE, Michel. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s.120

⁸⁵ DE MONTAIGNE, Michel. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s.119

krásy své doby (*Nuže, já jsem postavy podprostřední. Tento nedostatek je nevýhodný; zvláště pro ty, kdo zastávají místa a úřady; chybí jim totiž autorita, kterou propůjčuje statné vzezření a tělesná vznešenost. Je velmi mrzuté, když se po vás uprostřed vašich lidí někdo shání slovy: Kdepak je váš pán?, a dřív než to udělá vám, vysekne poklonu vašemu holiči nebo vašemu tajemníkovi.*⁸⁶)

Výčet schopností, které u sebe hodnotí, objasňují, co se od venkovského kavalíra té doby očekávalo. (*“Nedovedu vhodně zakončit dopis a jaktěživ jsem si nebyl neuměl příříznout brko, ani rozřezat pečení na stole⁸⁷, aby to za něco stálo, ani vystrojit koně postrojem, ani dobře nositi sokola a vhod jej vypustit, ani se dorozumět se psy, ptáky, koňmi”.*)⁸⁸ Právě díky tomuto detailu s pečením, je možno chápat jak Montaigne chápal své (nedokonalé) působení šlechtice, neboť k povinnostem pána domu od nepaměti patřilo, že předsedal rodinnému stolu i slavnostní tabuli hostů, aby pečení, která přicházela na stůl celá - často šlo o celé pečené zvíře - rozdělil na porce a podělil podle uznání a podle významu stolujících všechny přítomné.⁸⁹

Na druhou stranu, hlavním smyslem společného stolování je rozprávka. Jak přiznává Montaigne: “Jíst hltavě je neslušné, krom toho to i škodí zdraví: a já to dělám. Často se samým spěchem kousnu do jazyka, jindy do prstů. Ztrácím jídlem totiž volnou možnost rozprávky, která pokud je vedena zábavně a stručně, naše stolování přesladce koření. Dobře počastovat u slavnostního stolu není malým uměním ani malou rozkoší: ani velicí vojevůdci, ani velicí filosofové tento zvyk a toto vědění nezavrhovali.”

Je zajímavé, že právě jídlo a způsob stolování prozradí o člověku (a potažmo o kultuře) více než cokoliv jiného, snad proto, že je to něco, co provozujeme nějakým způsobem všichni a můžeme se k tomu nějak vztahovat. Existují dva autentické dokumenty, které popisují stolování Stalina a Hitlera. Milovan Djilas, jugoslávský politický delegát, popisuje večeři na Stalinově dače za Moskvou v roce 1943. “Dlouhý stůl byl z jedné poloviny pokryt jídlem na

⁸⁶DE MONTAIGNE, Michel. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 37-38

⁸⁷ O pečení se Montaigne zmiňuje na jiných místech. Rozřezání pečeně bylo důležitou funkcí pána domu.

⁸⁸DE MONTAIGNE, Michel. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 39

⁸⁹ DE MONTAIGNE, Michel. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 352

stříbrných tácech, pitím (především tvrdým alkoholem) a příbory. Každý si mohl sednout kam chtěl, Stalin nikdy neseděl v čele, ale vždycky seděl v té samé židli- první zleva od čela stolu. Taková večeře trvala kolem šesti hodin, od deseti večer, do pěti do rána. Právě zde pohlaváři během pitek a dlouhých, až filosofických rozhovorů (jak poznamenává Djilas) se formovala politika sovětského svazu. Také se ale vyprávěly anekdoty a hrály hry, jako například tato: každý musel odhadnout kolik stupňů pod nulou je venku, o kolik se netrefil, tolik panáků vodky musel vypít. Vzhledem k tomu, že večeře trvala tak dlouho, dostali se členové Politbyra do svých kanceláří až kolem poledne, čemuž se museli přizpůsobit diplomatické sbory. Stalin sám jedl tolik, že by to bylo mnoho i pro muže statnější postavy. Jakožto horal preferoval maso a sice nepil tolik jako Molotov nebo Berija (kterého Djilas označuje za opilce), ale pil nadstandardně: preferoval červené víno smíchané s vodkou (!).⁹⁰

Atmosféra těchto večeří, kde se míchal oplzlý humor s vnitřní hrůzou účastníku, zda je nenechá stále více paranoidní Stalin zítra zastřelit, kde se vyprávěly anekdoty o Slovanech, Němcích a Albáncích, ale za nimiž se skrýval Stalinův pan-slavický sen a kde se zesměšňovali západní spojenci (vždycky si vymyslí nějakou výmluvu, aby se nevylozili, třeba mlhu nebo Němce, směje se Stalin), čímž Stalin naváděl Jugoslávce východním směrem. Tyto večeře byly sice živou opilou rozprávkou, ale Stalin měl poslední slovo, a nikdy mu nikdo nic nenamítal.⁹¹

Naproti tomu máme k dispozici jiný historický dokument, a to Hitlerovy rozhovory od stolu, které jsou záznamem monologu, kterým obšťastňoval Adolf Hitler své hosty u oběda, večeře, nebo nad čajem a zákusky. V koutu místnosti seděla sekretář nebo sekretářka, kteří všechno zapisovali⁹². Představuji si to jako jakousi analogii mluvící hlavy. Dlouhá výpověď, kterou nemá nikdo odvahu přerušit. Pamětníci vzpomínají, že na rozdíl od jeho veřejných projevů byl v

⁹⁰ DJILAS, Milovan. *Conversation with Stalin*. 5. vyd. Londýn: Penguin Books, 2004, s. 54-58

⁹¹ "It all resembled rather patriarchal family with a crotchety head whose foibles always caused the home folks to be apprehensive. (Všechno to připomínalo spíše patriarchální rodinu vedenou bručounem, jehož rozmary znepokojovaly domácnost.) DJILAS, Milovan. *Conversation with Stalin*. 5. vyd. Londýn: Penguin Books, 2004, s56

⁹² Hitler striktně odmítal jakékoliv nahrávací zařízení.

těchto monolozích “svěží, flexibilní, někdy dokonce lehkomyšlný.”⁹³ Tedy až do obratu na východní frontě, po Stalingradu vyměnil posluchače, místo generálů, důstojníků a vysokých státních úředníků, museli jeho monologu naslouchat sekretářky, jeho osobní lékař-šarlatán a jeho vegetariánský kuchař.⁹⁴

Jedna ze sekretářek na to smutně vzpomíná. “*Po Stalingradu nemohl Hitler už poslouchat hudbu, a proto jsme museli každý večer naslouchat jeho monologu, který byl vždycky na stejné téma. Jeho mládí ve Vídni, Kampfzeit, Historie Člověka, mikrokosmos a makrokosmos. Na každé toto téma jsme věděli už dopředu, co bude říkat. Nudili jsme se. V žádném případě však nemluvil o tom, co se děje na frontě, to bylo tabu. Tyto monology trvaly někdy až do 8 hodin ráno.*” vzpomíná Eva Braunová.⁹⁵

Stalinův “dialog” a Hitlerův “monolog”. Oba dva způsoby konverzování, oba dva způsoby stolování nám o obou diktátorech dávají celkem jasnou, lidskou, představu, jakýsi obraz, který nepotřebuje interpretaci. Je to jako obraz, *záblesk reality*, který se díky psaným dokumentům uchoval v imaginaci lidstva. Není to jen popis konkrétní situace, ale hlavně způsob řeči, který v dané situaci používali. Jazyk, jak říká Wittgenstein je něco fyzického. Jazyk plyne v čase, ubíhá uvnitř fyzického času. Tomuto mechanismu v primárním světě může odpovídat pouze primární jazyk.⁹⁶

Práce s řečí je z mé zkušenosti jako stříhačky jak hraných, tak dokumentárních filmů to nejtěžší. V první řadě se hledá rovnováha mezi poměrem mluvení a mlčení v rámci celého filmu, neboť mlčení ve filmu (je to přeci záznam reality!), pauza může skrytě obsahovat více významů než slovo řečené. Na druhé straně, u hraných filmů jde o autentičnost řeči, což je pro režiséry a scénáristy vždy největší výzvou. Myslím, že vina je částečně v tom, jak se učíme myslet o filmu teoreticky, platónsky hledáme určitý ideál, určitou myšlenku, kterou se snažíme pak ilustrovat dialogy. Hledáme motivace postav,

⁹³ TREVOR-ROPER, Hugh. *Hitlers Table Talk 1941-44 (His private conversations)*. 2. vyd. NYC: Enigma Books, s. 15

⁹⁴ TREVOR-ROPER, Hugh. *Hitlers Table Talk 1941-44 (His private conversations)*. 2. vyd. NYC: Enigma Books 2000, s. 18

⁹⁵ TREVOR-ROPER, Hugh. *Hitlers Table Talk 1941-44 (His private conversations)*. 2. vyd. NYC: Enigma Books 2000, s. 19

⁹⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, s.129

jejich cíle, skryté cíle, čeho se domnívá, o čem rozumuje, ale to nám v práci s autentickou řečí svazuje ruce, protože jak bylo zmíněno výše, jazyk existuje v realitě, na filmovém páse a my hledáme odpovědi na *plátně*, místo abychom je zachytávaly na *filmovém páse*. Jde o onu trojitou past, která se nejvíce projevuje právě v užití řeči ve filmu: film jednak rozvíjí jazyk vlastní, ne nadarmo se mluví o filmovém jazyce a ještě lépe o filmové řeči, na druhé straně uchopuje svět, který stojí mimo náš jazyk, ale my ho jinak než jazykem vnímat neumíme a ještě ke všemu je tento *náš* jazyk součástí reality.

V dokumentárním filmu nastává princip opačný, jakýsi sochařský problém. Jak vysekat z přemíry častokrát půvabné řeči přiměřený tvar, aby se autenticita nerozbředla a zároveň dávala smysl k tomu, na co se divák kouká?

U hraného filmu poskytuje zajímavou lekci v autenticitě jazyka John Cassavates, který ve filmu *Husbands* použil zajímavou metodu. Hlavní postavy, oni manželé, byli jeho blízkými přáteli po mnoho let, film je odpovědí na jejich osobní boj s krizí středního věku.



Obr.26

Sám Cassavates vypráví, že film vznikl kvůli jeho drzosti a finanční nouzi. Během natáčení filmu v Římě navrhl italskému producentovi *hraběti* Bino Cicognovi dva filmy, jeden, o mexických dělnících a druhý, o kterém mu řekl pouze to, že v něm bude hrát Ben Gazzara, Petr Falk a on sám. “*A to budete i režirovat?*” podivil se hrabě. Cassavates sebevědomě odpověděl, že ano. Hrabě-producent si po přečtení scénáře k filmu o mexických dělnících rozhodl pro ten druhý. Co však nevěděl: scénář ještě neexistoval a Gazzara ani Falk nevěděli, že jsou do filmu obsazeni. Cassavates na rychlo sepsal hrubý scénář, který prokládal velkou mírou technických poznámek. Byl srpen 1968 a Ben

Gazzara byl zrovna v Praze na natáčení filmu *The Bridge at Remagen*. Cassavetes mu zavola: *“Bene, nenech se zastřelit. Sehnal jsem peníze na náš další film!”* A přestože Gazzara nevěděl, o jaký “náš” film se jedná, o pár týdnů později se setkat s Cassavetesem v Římě, kam se kvůli ruským tankům v Praze přesunulo natáčení *The Bridge at Remagen*.

Onen první scénář, jak přiznává Cassavetes, byl zhůvěřilou ohavností se všemi chybami prvního náčrtu. Úhledná fraška založená na mužích, kteří utíkají od svých manželek lákání nahodilostí volnosti. Když se však s Gazzarou a Falkem nad scénářem sešel, zjistil že se s tématem natolik ztotožňují, že se do psaní chtějí aktivně zapojit. Následoval několikaměsíční proces. *“Sházeli jsme se během každé volné chvíle, kterou jsme našli, abychom zhodnotil hodnoty tří mužů - tří Newyorčanů s prací, kteří už překročili mládí, kteří byli ženatí a šťastní a žili v Port Washingtonu, Long Islandu. Dlouhé rozhovory až do pěti hodin ráno. Tam a zpět příběh pokračoval.”*

Dialogy tedy Cassavetes tvořil tak, že se s přáteli sešli a rozprávěli. Cassavetes si rozhovory nahrával a prepisoval. Pak se vrátil s přepsaným textem a přátelé si rozprávěli znovu a Cassavetes to zase přepsal. Takhle nějak pořád dokolečka až z toho vznikl scénář.



Obr.27

Následující úryvek (vis. Příloha č.1) ze scénáře filmu (scéna v metru, hned po pohřbu v expoziční části filmu) jsem vybrala proto, že ukazuje, jak moc se podobá přirozené řeči přátel, skáče od tématu k tématu a přitom dokáže

reflektovat stav mysli, v jaké tito muži, jedoucí z pohřbu svého nejlepšího kamaráda jedou. Jsou zároveň smutní, zároveň se bojí, zároveň sní o tom, co mohlo být, ale musí řešit, co bude teď. Snídaně. Nicméně, v pozadí tohoto je skrytá hlubší otázka: Co bude dál? Když už někde v dohledu, tam kam mládí nedohlédne, stojí smrtka a brousí si kosu. Stejně tak pro postavy, stejně tak pro herce. Právě autentická řeč dokázala přenést tento těžko uchopitelný stav mysli.

Ano, dialog je to brilantní, ale proč právě on je pro mě *zábleskem reality*? Jenom proto, že vychází z autentického dialogu? To by bylo trochu málo.

Sama jsem Cassavetesovu metodu ozkoušela. Z nahrávky dvou svých přátel jsem sestavila scénu. Zábavné je, že se dialog točí kolem jídla. (Vis. 2. příloha práce). Nicméně jsem během procesu došla k několika objevům. Samotný přepis neříká nic. Je nutné text zeditovat a zasadit do kontextu, ale dostatečně jemně, jinak se autenticita ztratí ve hře znaků. Je nutné dialog zdramatizovat, vytvořit podle něj situaci. Jelikož jsem text psala při svém studijním pobytu v Californii, tak abych ho mohla sdílet s ostatními studenty, musela jsem ho přeložit do angličtiny, což mi působilo značné problémy. Jak přeložit vícevýznamové “vole”, které Matt a Joe, postavy v mém dialogu neustále opakují....Ten výraz má v každé větě jiný význam! A angličtina postrádá analogické slovo, které by bylo zároveň repetitivní a zároveň tak proměnlivé, nakonec jsem se musela spokojit s lakonickým “dude” nebo “bro”, které ale nikdy neobsáhnou komplexnost výrazu “*tyvole*”.

Stejně tak je překlad “*vlašák a tři rohlíky*” na “*coleslaw and three rolls*” poněkud nedůstojný, salát “*coleslaw*” nikdy nedosáhne bizardnosti složení “*vlašáku*”, tedy bramborového salátu s majonézou a “*točeňákem*”. Stejně tak jsem musela transponovat prostředí, naštěstí jsem na okraji Los Angeles znala jeden bar, *The Capri Lounge*, kde barmanka dovolovala hostům kouřit, takže se podobal českým hospodám před zákazem kouření. Ale americké bary se od těch našich liší, za každým pultem je velká televize a *The Capri* mělo v rohu mašinu na popcorn, který byl pro hosty zdarma. Vzájemným ovlivňováním zvoleného reálného prostředí s napsaným textem, vznikla scéna. Zůstává otázkou, zda by ve zvoleném prostředí fungovala jako onen *záblesk reality*. Ztrácí se autenticita cestou přes oceán? Zůstává naleptané na konkrétní místo

a hlavně na konkrétního člověka? Nebo je existenciální podtext scény a její *struktura*⁹⁷ natolik realistická, že by k onomu záblesku mohlo v dojít?

Už úvodní sekvence “Husbands”, montáž fotografií společného života čtyř přátel spojená se zvukem veselého nedělního odpoledne u bazénu, nám říká, že se budeme pohybovat ve filmu intimním, osobním. Sama nevím, jsou fotky skutečné, dokumentární fotografie ze života těchto přátel v jejich “občanském” životě, nebo jde o fotografie pořízené se záměrem, aby byly použity do filmu, nebo se jednoho dne sešly v dome na Long Islandu a řekli si, že by mohli takto vytvořit úvodní sekvenci?

Nevím, každopádně efekt to má jednoduchý: tento prolog nám říká, že jsou čtyři přátelé a žijí veselý rodinný život. Samotná expozice začíná pohřbem, jehož se zbylí tři přátelé: Gus, Harry a Archie zúčastní bez projevu větších emocí. Hned první scéna po pohřbu je ona scéna v metru (vis. 1.příloha práce) a právě v tom, jak je rozhovor veden je vidět záblesk reality. Nejde hned po aktuální emoci, ani po laciném symbolismu. Muži se baví o sportu, ale jako by tím zakrývali vlastní nejistotu z přízraku smrti, který zahlédli na pohřbu svého přítele. Oni také zemřou, oni také stárnou. Dialog sám na to však neupozorňuje, je to jakýsi podtext, který si tam my, jako diváci vkládáme. Struktura dialogu, ona odstředivost a dostředivost rozhovoru mezi přáteli, je vedena tak, že mu rozumíme, jako bychom mi sami byli oním čtvrtým, zemřelým kamarádem.

Cassavates důležitost dialogů zdůrazňoval tím, že před a za ně, skládal situace, točené na dlouhé sklo, jakoby z odstupu, a hlavně naplněné mlčením, takže se v nás dozvuky dialogu dohrávají.

Například za dialogem v metru je montáž, kde Gus, Harry a Archie spolu závodí v ulicích New Yorku, strkají se, šťouchají jako radostné děti. Vrcholí to basketbalovou hrou, která je v pár záběrech skutečnou basketbalovou hrou, ničím jiným. Až tím se unaví a je prostor na další dialog.

“Opravdu nevím, o čem jsou Husbands. Dalo by se říci, že se jedná o tři ženaté chlapy, kteří chtějí něco pro sebe. Neví, co chtějí, ale zděsí se, když zemře jejich nejlepší přítel. Nebo byste mohli říci, že to jsou tři muži, kteří hledají lásku a nevědí, jak toho dosáhnout. Snažím se mluvit s herci a pokusit

⁹⁷ Strukturou myslím přirozený spád dialogu, jeho odbočky, vpádávání do řeči, pomlky a mlčení. Skutečné dialogy mají jakousi odstředivou sílu, točí se tam a zpět, spíš se podobají volnému tanci než čemukoliv jinému.

se zjistit, co v daný moment opravdu cítí. Může to být drsné nebo hořké; mohu dovolit cokoli, pokud vím, že jsme čestní. Pracovali jsme bez příběhu, v podstatě bez příběhu, a pracovali jsme rok, abychom se pokusili jej vyřešit a získat, abychom z toho něco dostali.

Když natočíte film, jehož zájmem je uchopit velmi obtížné téma, vypořádejte se s tím do hloubky, zjistěte, zda najdete něco v sobě. Pokud to osloví další lidi a oni najdou v sobě také něco, co budou moci rozvíjet ve svém osobním životě, je to skvělé.”⁹⁸

⁹⁸ CASSAVETES, John, CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*, 1. vyd. NYC, Farrar, Straus and Giroux 2001, *Chapter on The Making of Husbands (1969-1970)*

Závěr

Filmovou matérií je realita sama, ve chvíli, kdy jí chceme uchopit, nám však klouže mezi prsty. Proto je podstatné zkoumání “realismu” ve vztahu k filmu. Myslíme filmem, film se vztahuje k našemu celkovému nazírání. Už nejsme člověk mýtický, který viděl jednotu a zároveň proměnlivost věcí, jsme lidé vědečtí, svět máme rozsekaný a jeho poznání, které si nalháváme, že je skutečné, je jen teoretické. Film, který jediným uměním celostním, který jediný operuje s celou skutečností a dokáže tak alespoň na moment, v jakémś *záblesku reality* zobrazit klec jazyka, ve kterém žijeme, je z tohotu důvodu citlivý na vztah mezi autorem a jeho dílem, jeho divákem a jeho předmětem. Záblesky reality jsou jako ty hrozinky v úvodním úvodním citátu. Sami o sobě, nejsou dobré, jsou chutné v buchtě. Pečení buchty se týká jednoty filmu, což však nebylo předmětem zkoumání této práce. Nicméně je důležité, jak s hrozkami autor nakládá, nesmí jich dát do buchty moc, pak by příliš ztěžkla, a byla by škoda jich použít málo, pak by byla buchta příliš suchá a popravdě, i méně výživná.

Zkoumání “*realismu*” ukazuje, že autor staví jakousi trojnožku. Dalo by se říci trojúhelník: tak jedině můžeme určit bod v prostoru, ale já se chci vyhnout geometrické představě, ne proto, že by byla nepravdivá, ale protože mi připadá jako neefektivní v rámci filmového realismu. Trojúhelník je příliš obecný a podobnost trojúhelníků příliš zjevná, což je jaksi proti duchu realismu. Film je trojnožka. Musí pevně stát. Záblesk reality je jakýmsi okamžikem, kdy uvidíme obrys Pýthie za plátnem.

Ukazuje se, že prahneme po reálném, autentickém, proto se v dnešní době operuje s termíny jako “nenarativní fillm” nebo “minimalismus”. Ale nemá smysl psát scénáře, točit takové filmy jaksi v “luftu”, protože pak bohužel zůstanou skutečně prázdné. Autor musí jak pečlivě odpozorovat mikrokosmos prostředí, které přetváří, tak si uvědomovat svou pozici vůči němu a pozici diváků. Stejně jako nemohu řečí, kterou neznám, hovořit, nemohu vyprávět svět, který neznám, z nějž nemám odpozorované autentické strukturní detaily, ať už je to řeč nebo způsob balení cigarety.

Současná doba k tomuto názoru inklinuje. “*Inuité inuitům*”, říkají v Kanadě. Ať si inuité točí své vlastní příběhy, ne, že někdo přijede na návštěvu,

vytáhne kameru, trochu se pozeptá a zase odjede. Lehko si to uvědomíme v dokumentárním filmu, ale co ve fikčním? I tam se zdá, že výrazní autoři jdou takzvaně “do sebe”. Carlos Reygadas, jeden z nejméně výraznějších autorů současnosti, v geniální úvodní scéně *Post Tenebras Lux* točí vlastní děti a zvířata, jak pobíhají v dešti po louce v mexických horách. Na místě kde byl zcela jistě několikrát, tváře, které znal, v detailech, v celcích, s kapkami deště. I kamera je na okrajích lehce rozostřená, což jakoby simuluje uvědomění si vlastního vidění. Celá tato sekvence je jedním dlouhým zábleskem reality, jako bychom nevěděli, v jakém žánru se pohybujeme, je to dokument, rodinný film? Co je na tomto filmu fikčního? Co není? Já jako divák jsem svědek této bouře s nimi. Je to chytání blesků, a zároveň záblesk člověka žijícího v mýtu, který se v nás stále ještě ozývá, alespoň na moment, když se zavřeme do jeskyně a hledíme na stíny na plátně.

Použitá literatura

BARTHES, Roland, *Efekt reálného*, Praha: Aluze č.3/2006, s.120

BAZIN, André, *An Aesthetic of Reality: Neorealism: (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation).*” *What Is Cinema?: Volume II.* 1.vyd. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2005, 226 s.

CALASSO,Roberto, *Svatba Kadma s Harmonií*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta 2000, 280 s.

CASSAVETES, John, CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*, 1. vyd. NYC, Farrar, Straus and Giroux 2001, *Chapter on The Making of Husbands (1969-1970)*, 400 s.

COOK, James, *Druhá cesta kolem světa.* 1. vyd. Praha 1922, Ottovo nakladatelství - J. Otto, 159 s.

DJILAS, Milovan. *Conversation with Stalin.* 5. vyd. Londýn: Penguin Books, 2004, 160 s.

DREYER, CARL, “*Thoughts on My Craft,*” IN *Sight and Sound* č.25 Winter, London 1955-1956, 200 s.

GRAYLING, Anthony C., *Wittgenstein – Průvodce pro každého*, 1. vyd. Praha: Dokořán 2007, 144 s.

HOLAN, Vladimír, *Noc s Hamletem*, Praha: Dokořán 2004, 78 s.

KEPLER, Johannes, *O šestiúhelníkové sněhové vločce, poutavé čtení o “ničem”*, 2. vyd. Praha: MatfyzPress 2016, 94 s.

KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Délský Potápěč k Hérakleitově řeči*, 1. vyd. Praha: Herrmann a synové 2006, 527 s.

MONTAIGNE DE, Michel. *Eseje.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, 394 s.

LÉVINAS, Emmanule, *Totalita a nekonečno*, OIKOYMENH, 1.vyd. Praha 1997, 276 s.

PATOČKA, Jan. *Sókratés*, 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství v Praze 1991, 158 s.

PETŘÍČEK, Miroslav, *Úvod do současné filosofie*, 1. Vyd. Praha. Herrmann & synové 1997, 180 s.

- PLATÓN, *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*, 1. vyd. Praha: OIKOYMENH 2012, Obrana Sókrata, 112 s.
- ROEMER, Michal, *Surfaces of the Reality*. 1. vyd. Film Quarterly vol. 18 Autumn, Los Angeles 1964, 64 s.
- SCHULZ, Karel. *Kámen a bolest*. 7. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, 631 s.
- SOKOL, Jan, *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 6.vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o, EPUB, 766 s.
- ŠIKTANC Karel, *Adam a Eva*, 1.vyd. Praha, 2001, Karolinum, 100 s.
- TREVOR-ROPER, Hugh. *Hitlers Table Talk 1941-44 (His private conversations)*. 2. vyd. NYC: Enigma Books, 2000, 790 s.
- VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 348 s.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2007, 87 s.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Rozličné poznámky*, 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1944, 160 s.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofické poznámky*. 1. vyd. Praha: Filosofia 2015, 388s.

Internetové zdroje

KRATOCHVÍL, Zdeněk, *Platón a umění jeho doby, Rozluka filosofie a umění*. Studie je součástí výstupů grantového projektu Platón a umění jeho doby 1997, <http://www.fysis.cz/>

Pamflet krále Jakuba I. "Counterblast to tabacco" 1604
<https://www.laits.utexas.edu/poltheory/james/blaste/blaste.html>

NAGY, Ladislav, *Roberto Callaso Svatba Kadma s Harmonií*, Praha: iliteratura.cz 9. 4. 2003,

<http://www.iliteratura.cz/Clanek/10987/calasso-robotto-svatba-kadma-s-harmonii>

NIETZSCHE, Fridrich W., *The Birth of Tragedy*, 2003 Blackmask Online., 66s. <http://www.russoeconomics.altervista.org/Nietzsche.pdf>

Jeskyně Chauvet: <http://archeologie.culture.fr/chaudet/en/media-library>, <https://thedebrisfield.wordpress.com/2017/11/13/chaudet-cave-origins-and-afterlife/comment-page-1/>

Citované filmy

Repas de bébé, La Sortie des usines Lumière,
Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon,
L'Arrivée d'un train à la Ciotat, (bratři Lumière 1895)
Démolition d'un mur, Une partie de cartes (bratři Lumière 1896)
La Terra Trema (Luchino Visconti, 1948)
Il Gattopardo (Luchino Visconti, 1963)
My Brother's wedding (Charles Burnett, 1983)
Husbands (John Cassavetes, 1970)
Post Tenebras Lux (Carlos Reygadas, 2012)

Seznam obrázků

1. *Athénská škola*, Raffael Santi, 1509-10
2. Detail Hérakleita, *Athénská škola*, Raffael Santi, 1509-10
3. Detail Platóna, *Athénská škola*, Raffael Santi, 1509-10
4. Zdůraznění perspektivy, *Athénská škola*, Raffael Santi, 1509-10
5. Dokumentární fotografie z "objevení" jeskyně <http://archeologie.culture.fr/chaudet/en/media-library>
6. Dokumentární fotografie z "objevení" jeskyně <http://archeologie.culture.fr/chaudet/en/media-library>
7. *Lev ve skoku*, Detail z jeskyně Chauvet,
8. *Muž s ptačí hlavou*, Jeskyně v Lascaux

9. *Otisk ruky*, Detail z jeskyně Chauvet
10. Screenshot z filmu *La Sortie des usines Lumière* (bratři Lumièři 1895)
11. Screenshot z filmu *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (bratři Lumièři 1895)
12. Screenshot z filmu *Repas de bébé*(bratři Lumièři 1895)
13. Screenshot z filmu *Une partie de cartes* (bratři Lumièři 1896)
14. Screenshotsy z filmu *Démolition d'un mur* (bratři Lumièři 1896)
15. Screenshot z filmu *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon* (bratři Lumièři 1895)
16. 39°35' východní délky, 66°36' jižní šířky na Google mapách
17. Terra Australis Incognita, 1657 (Jan Janssonius)
18. Screenshot z filmu *My Brother's wedding* (Charles Burtnett, 1983)
19. Screenshotsy z filmu *My Brother's wedding* (Charles Burtnett, 1983)
20. Screenshot z filmu *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948)
21. Fotka z natáčení *La Terra Trema* (1947)
22. Screenshot z filmu *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948)
23. Screenshot z filmu *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948)
24. Screenshot z filmu *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963)
25. Luchino Visconti během natáčení *La Terra Tremy* (1947)
26. Screenshot z filmu *Husbands* (John Cassavetes, 1970)
27. Screenshot z filmu *Husbands* (John Cassavetes, 1970)

Příloha č. 1:

Dialog v metru, *Husbands* (1970, John Cassavetes)

Well, what are we gonna do?
Well, we can do anything we wanna do.
So what do you wanna do?
I mean, what do you prefer to do?
I mean, if you had a preference?
Well, I'd be a professional athlete
because they really put out.
And they got no excuses,
and they feel good, and they get sweaty.
You know, you have a beer,
and you're with guys you like.
I was gonna be a basketball player.
I had all the moves. I was quick enough.
Too short.
I love baseball. I love golf.
I love pool. I love track.
I love Ping-Pong. I love volleyball.
I love badminton. What else is there?

- Football.

- Lacrosse! Now there's a hell of a game!

What are we gonna do?
Harry, you don't care.
Archie, I'd like to know how you feel.
You know, it's a terribly...
It's a terribly sad thing
when a man reaches around 27,
the years are going by,

and then he realizes that he's never
gonna be a professional athlete anymore.

And then you reach 30!

And then you know it's over,
and then you begin to watch other athletes
and you begin to see
when they're gonna give out.

- Do you ever feel that way?

- I felt that.

- Well, the legs go at 35. The legs.

- I got a hell of an idea.
Let's have a light breakfast.

- Why a light breakfast?
Why not a heavy breakfast?
Oh, Harry...

- Harry, Harry, Harry.

- I'm hungry.

- Light breakfast.

- Everything's light.

- You get your money?

- I got everything.

-

- Where we going? We got 40 stops.

-You're right.

Forty more stops. The man is right again.

Příloha č.2
autorský dialog

1.MATT STRAW AND JOE TURTLEDOVE IN A BAR IN GLENDALE, LOS ANGELES

At midnight the bar is almost empty. Joe Turtleneck and Matt Straw, in their mid 20s are sat at the counter. The TV above plays World Series highlights. Dodgers lost, Astros won. It's a montage of people hugging, players kissing their celebrity girlfriends in disturbingly endless shots. In contrast to the cheerful TV, in the bar plays weirdly depressive and dramatic music until the BARTENDER turns it down. Reluctantly he brings another two beers to JOE and MATT but they don't pay any attention to him. They sit in quiet, previous conversation still hangs in the air. Between them a bowl of popcorn from a now empty popcorn machine in the corner. Next to it sleeps another costumer, VECTOR a man in his early thirties. The BARTENDER cleans VECTOR'S table but let him sleep. VECTOR is a regular.

Strangely, it rains outside.

Joe reaches for his beer bottle and takes a sip. Matt pours his drink into a glass. They both already have had a few. Joe suddenly find the lost thread of the conversation...

JOE

When you just know what you want and it's not enough, there's always more to have but you just can't have it for some reason. You take what you can. Depends on the person, right? Everybody has different preferences...

You are grateful for every moment... like when you can buy some coleslaw and three fresh rolls.

I get *psyched* when I am able to buy some coleslaw and three fresh rolls. And some people would say, that it's not good enough.

To be well fed is crucial, right?

Especially considering breakfast is the most important meal. And we, dude, we are just fucking it up, really. At least me for hundred percent and I think you also...

(CONTINUED)

MATT

I think I get what you're saying...

JOE

(interrupts him)

The least you can do is to buy stupid cornflakes, dude, pour some milk over it and you have a nutritious breakfast. I know it's not the best at least it is something.

Joe sips more of his beer.

I never eat breakfast. I wish I could wake up an hour before I have to go to work. I would put some music on, have a coffee and take my time. Maybe a cigarette in peace, you now? I've done that maybe four times. Ever.

MATT

I've never.

JOE

Just simple breakfast. Some eggs...

MATT

Well, I always get up ten minutes before I have to leave...

JOE

Well...

MATT

That's the worst..
(pause)

But, dude, what do we have to complain about?

JOE

But....It's not...I was saying....Though you may not be in an ideal position, I was just thinking, that you should accept each moment as it is and be grateful...even though you can do better.

(pause)

(MORE)

(CONTINUED)

JOE (cont'd)
Be happy about that damn coleslaw
and three fresh rolls or our
popcorn right now...

MATT
Haha.

JOE
Enjoy what you have at the
moment...

VECTOR
Good night.

MATT and JOE are startled, they did not see VECTOR coming.

MATT
You are going to sleep?

VECTOR
I was already falling asleep.

MATT
Right.

VECTOR
I am going to lay down...

MATT
Sure, good night!

JOE
Take care!

Bye!

MATT
Ciao!

VECTOR steps outside. He moves slowly, still wakening. We see his silhouette in the door.

VECTOR
It's raining!
(pause)

JOE
The moments without the things you
wish for may be better than the
moments when the "things"
happen. We just have to be happy
in the present.

(CONTINUED)

(pause, beer bottles
clings...)

I feel like, it even somehow
broadens your perception of the
situation....well....
you get interested in your
surroundings what is going on, not
going on.

Me, you, the smell of popcorn and
beer...I call it the "the moment in
present"

damn, we don't have any popcorn
left.....dude.....

MATT
Not even Coleslaw

JOE
Not even Coleslaw. Or even three
fresh, white rolls-

MATT
I have to pee.

JOE
Go.
(pause)

Matt left for the bathroom, Joe is silently waiting. We hear
the rain outside. A group of young drunk people passes by
the outside window. They cling to each other and sing. But
the out of tune song quickly fades away. The bar feels even
more silent.

Matt comes back.

JOE
Let's smoke a cigarette, he?

MATT
Yeah, shit....

JOE
Oh shit... You don't have any..

MATT
We've already finished my pack...

(CONTINUED)

JOE
(sight)

MATT
Shit. Maybe we should just go...

JOE
Or we can have a joint.

MATT
If you want.

JOE
Let's do it.

2.MATT AND JOE STAND UNDER THE ROOF OUTSIDE

JOE is finishing rolling a joint, Matt stares into the rain. It rains a lot, so both of them have to cling to the wall, otherwise they would get wet...

MATT laughs

JOE
What?

MATT
Nothing? Should something be?

JOE
Or nothing...

Joe lights up the joint.

Matt laughs again.

JOE
What?

MATT
I just remembered the music played during the World Series highlights... Tududa tududa.

Matt sings and JOE joins him

MATT,JOE
Tududa, tududa. Tududa, tududa...

MATT
Such a cheerful moment and such a depressive music.

(CONTINUED)

Like a counterpoint...
(pause)

Dude, are you hungry as me?

 JOE
Yeah

 MATT
Joint?

 JOE
Holly cow, I've put too much weed
in it. Tried to save the tobacco we
have left. Though we have enough
for like ten joints...

 MATT
Please not...

 JOE
Not as strong as this one,
obviously. But
there...is...still....plenty...
 ((end))

Příloha č.2
autorský dialog

1.MATT STRAW AND JOE TURTLEDOVE IN A BAR IN GLENDALE, LOS ANGELES

At midnight the bar is almost empty. Joe Turtleneck and Matt Straw, in their mid 20s are sat at the counter. The TV above plays World Series highlights. Dodgers lost, Astros won. It's a montage of people hugging, players kissing their celebrity girlfriends in disturbingly endless shots. In contrast to the cheerful TV, in the bar plays weirdly depressive and dramatic music until the BARTENDER turns it down. Reluctantly he brings another two beers to JOE and MATT but they don't pay any attention to him. They sit in quiet, previous conversation still hangs in the air. Between them a bowl of popcorn from a now empty popcorn machine in the corner. Next to it sleeps another costumer, VECTOR a man in his early thirties. The BARTENDER cleans VECTOR'S table but let him sleep. VECTOR is a regular.

Strangely, it rains outside.

Joe reaches for his beer bottle and takes a sip. Matt pours his drink into a glass. They both already have had a few. Joe suddenly find the lost thread of the conversation...

JOE

When you just know what you want and it's not enough, there's always more to have but you just can't have it for some reason. You take what you can. Depends on the person, right? Everybody has different preferences...

You are grateful for every moment... like when you can buy some coleslaw and three fresh rolls.

I get *psyched* when I am able to buy some coleslaw and three fresh rolls. And some people would say, that it's not good enough.

To be well fed is crucial, right?

Especially considering breakfast is the most important meal. And we, dude, we are just fucking it up, really. At least me for hundred percent and I think you also...

(CONTINUED)

MATT

I think I get what you're saying...

JOE

(interrupts him)

The least you can do is to buy stupid cornflakes, dude, pour some milk over it and you have a nutritious breakfast. I know it's not the best at least it is something.

Joe sips more of his beer.

I never eat breakfast. I wish I could wake up an hour before I have to go to work. I would put some music on, have a coffee and take my time. Maybe a cigarette in peace, you now? I've done that maybe four times. Ever.

MATT

I've never.

JOE

Just simple breakfast. Some eggs...

MATT

Well, I always get up ten minutes before I have to leave...

JOE

Well...

MATT

That's the worst..
(pause)

But, dude, what do we have to complain about?

JOE

But....It's not...I was saying....Though you may not be in an ideal position, I was just thinking, that you should accept each moment as it is and be grateful...even though you can do better.

(pause)

(MORE)

(CONTINUED)

JOE (cont'd)
Be happy about that damn coleslaw
and three fresh rolls or our
popcorn right now...

MATT
Haha.

JOE
Enjoy what you have at the
moment...

VECTOR
Good night.

MATT and JOE are startled, they did not see VECTOR coming.

MATT
You are going to sleep?

VECTOR
I was already falling asleep.

MATT
Right.

VECTOR
I am going to lay down...

MATT
Sure, good night!

JOE
Take care!

Bye!

MATT
Ciao!

VECTOR steps outside. He moves slowly, still wakening. We see his silhouette in the door.

VECTOR
It's raining!
(pause)

JOE
The moments without the things you
wish for may be better than the
moments when the "things"
happen. We just have to be happy
in the present.

(CONTINUED)

(pause, beer bottles
clings...)

I feel like, it even somehow
broadens your perception of the
situation....well....
you get interested in your
surroundings what is going on, not
going on.

Me, you, the smell of popcorn and
beer...I call it the "the moment in
present"

damn, we don't have any popcorn
left.....dude.....

MATT
Not even Coleslaw

JOE
Not even Coleslaw. Or even three
fresh, white rolls-

MATT
I have to pee.

JOE
Go.
(pause)

Matt left for the bathroom, Joe is silently waiting. We hear
the rain outside. A group of young drunk people passes by
the outside window. They cling to each other and sing. But
the out of tune song quickly fades away. The bar feels even
more silent.

Matt comes back.

JOE
Let's smoke a cigarette, he?

MATT
Yeah, shit....

JOE
Oh shit... You don't have any..

MATT
We've already finished my pack...

JOE
(sight)

MATT
Shit. Maybe we should just go...

JOE
Or we can have a joint.

MATT
If you want.

JOE
Let's do it.

2.MATT AND JOE STAND UNDER THE ROOF OUTSIDE

JOE is finishing rolling a joint, Matt stares into the rain. It rains a lot, so both of them have to cling to the wall, otherwise they would get wet...

MATT laughs

JOE
What?

MATT
Nothing? Should something be?

JOE
Or nothing...

Joe lights up the joint.

Matt laughs again.

JOE
What?

MATT
I just remembered the music played during the World Series highlights... Tududa tududa.

Matt sings and JOE joins him

MATT,JOE
Tududa, tududa. Tududa, tududa...

MATT
Such a cheerful moment and such a depressive music.

(CONTINUED)

Like a counterpoint...
(pause)

Dude, are you hungry as me?

 JOE
Yeah

 MATT
Joint?

 JOE
Holly cow, I've put too much weed
in it. Tried to save the tobacco we
have left. Though we have enough
for like ten joints...

 MATT
Please not...

 JOE
Not as strong as this one,
obviously. But
there....is...still....plenty...
 ((end))