

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský studijní program

Katedra režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Philippe Grandrieux :
Kinematografická procházka mezi temnotou a světlem**

Jana Švagrová

Vedoucí práce : Mgr. Zdeněk Holý

Oponent práce : MgA. Václav Kadrnka

Datum obhajoby : 16.09.2019

Přidělovaný akademický titul : MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Master's study program

Directing department

MASTER'S THESIS

**Philippe Grandrieux :
Cinematographic walk between darkness and light**

Jana Švagrová

Supervisor : Mgr. Zdeněk Holý

Thesis opponent : MgA. Václav Kadrnka

Date of thesis defense : 16.09.2019

Academic title granted : MgA.

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Philippe Grandrieux :
Kinematografická procházka mezi temnotou a světlem

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá autorskou kinematografií současného francouzského režiséra Philippa Grandrieux. Zkoumá tematiku chůze jako motiv opakující se v jeho filmech; tento bazální pohyb je zároveň element ovlivňující metodu natáčení a uvažování o filmové tvorbě, se kterou je úzce spjatá. Cíl je odhalit jak chůze ovlivňuje tvorbu filmu a apeluje na celostní tělesný zážitek v kině.

Klíčová slova : Philippe Grandrieux, chůze, Nová francouzská extrémista, avant-garda, haptický film, vyprázdněná narace, světlo, tma, tělo, Dziga Vertov, italský neorealismus, Gilles Deleuze

Abstract

The thesis focuses on the cinematography of a contemporary French director Philippe Grandrieux. The main topic which is explored here is the act of walking as a recurrent motif appearing in his films; it is also a basic element influencing the method of his filming. The goal is to discover how walking affects filmmaking and thus it is an experience which appeals to the body of cinema as a whole.

Key words : Philippe Grandrieux, walk, New french extremity , avant-garde cinema, haptic film, weak narration, light, darkness, body, Dziga Vertov, Italian Neorealism, Gilles Deleuze

OBSAH

Předmluva.....	8
Úvod.....	10
I - Chůze jako pohyb umožňující film.....	17
1.1. Touha po zaznamenání pohybu na počátku filmu.....	18
1.1.1. Chůze coby ontologický prvek k poznání lidské podstaty přenesen do filmu.....	18
1.1.2. Proč chtít filmovat chůzi ? Zaznamenat pohyb v těle, energii, primární vitální elán.....	21
1.2. Chůze v kineplastice.....	22
1.2.1. Kineplastika : Komplexita mezi divákovým pohledem a předmětem díky pohybu herce a kamery která ho následuje.....	22
1.2.2. Chůze s kamerou za protagonistou pro pocit volnosti a společnou procházku s hercem za filmem.....	25
1.3. Muž s kamerou : Následování figury v pohybu.....	26
1.3.1. Chůze pro osvobození od klasického narativního příběhu dle neorealistické metody.....	27
1.3.2. Chůze coby tempo dávající prioritu přítomnosti nad zápletkou....	30
1.3.3. Postavy jsou vykonstruované díky chůzi.....	31
1.4. Iniciační gesto na počátku filmu umožňující vstup do filmu.....	32
1.4.1. Informe koncept primární beztvárnosti, abstraktní záhada.....	33
1.4.2. Fyzicky angažující gesto.....	35
II - Vynoření se z temnoty na světlo.....	38
2.1. Na počátku byla tma.....	39
2.1.1. Hraniční chůze mezi dvěma extrémy (tma - světlo) : zjevení.....	39
2.1.2. Pomyslná zaslepenost postav podpořená estetikou lowkey stylem.....	42
2.1.3. Překročení časových limitů individuálního vnímání.....	44
2.2. Barva za přimhouřenými víčky.....	45
2.2.1. Chromatická škála coby vodítko k interpretaci filmu.....	45
2.3. Chůze jako západní meditace, reminiscence.....	47
2.3.1. Kinematografie jako obraz nepřítomnosti či reminiscence.....	48
2.3.2. Efekt : trans, meditativní účinek chůze, vibrace.....	49
2.4. Pohyb záběru slepého filmaře.....	51
2.4.1. Technika : blind filming.....	51
2.4.2. Cíl – obnova vidění, spojení mezi protagonistou, filmařem, divákem.....	53

III - Závěrečný Přechod.....	55
Obrazová příloha	61
Filmografie.....	66
Bibliografie.....	67

Předmluva

Svou diplomovou práci jsem od počátku chtěla zaměřit na tvůrce, který by sloužil jako příklad a inspirace svou nezávislostí ve výrobě a autorskou invencí, která by film řadila bez komplexů či namyšlenosti, ze kterých by mohli být posléze kritikami či obecnstvem nařknutý, mezi umění.

Jistá poslední tendence autorské tvorby, která již trvá několik let, na rozdíl od komerční tvorby, mnohdy tlačící na akci či sentiment, se vyznačuje naturalistickým minimalismem, většinou bez hudebního doprovodu, nenápadným následováním protagonistů anebo dlouhými záběry celků, nastavující záměrnou vzdálenost, aby divák mohl dojít k znepokojivému sdělení o tom, jak je současná společnost dysfunkční a přitom si nad tím užil cynického vnitřního smíchu nebo alespoň melancholického povzdechnutí – na příklad Maren Ade, Andrej Zvjagincev, Cristian Mungiu, Ruben Östlund.

I když si těchto autorských výpovědí a jejich přístupu k tvorbě cením, jejich díla jsou perfekcionistaicky komponovaná a strohý minimalismus vyžaduje od svého autora umět si tento koncept prosadit. Chtěla jsem se naopak zaměřit na tvorbu, která by se nespokojila s uplatněním funkčního schématu, ale pokoušela by se hledat něco jiného, co by strnulého diváka i mě samotnou coby začínajícího režiséra probudilo a podpořilo k více imaginativnímu plastickému přístupu k filmu.

Delimitace začala v rámci frankofonního odvětví filmu, jelikož ovládám tento jazyk a autorskému filmu se ve Francii stále celkem daří oproti jiným evropským zemím, kde dotace na film nevytváří tak podpůrné podmínky. Blízká spolupráce režiséra s kameramanem se jevila v tomto rámci klíčová¹, proto mě nejdříve napadla dvojice Bruna Dumonta s Yvesem Capem. Jan Březina, starší kolega z katedry režie, již napsal

¹ FORMAN Miloš a NOVÁK Jan, Co já vím ? Autobiografie Miloše Formana, Atlantis, 1994, str 173-174 :
"Pro kameramana by bylo nejlepší, kdyby mohl natáčet film bez herců. Každý záběr by si pak mohl nasvítit tak dokonale, že by si ten obrázek mohl pověsit doma na zed. Režisérový by se zas ideálně pracovalo bez kamery. Nic by pak neomezovalo jeho herce v tom, aby se svou citovou bezprostředností pod kůži své postavy."

velmi kvalitní práci, se kterou bych se nechtěla měřit, spíše se na ni odkázat, najdete ji v knihovně FAMU pod titulem : *Duchovní dimenze ve filmech Bruna Dumonta*. Dumont se bohužel ve svých posledních třech filmech s Yvesem Capem nejspíše už neodvratně odloučil, možná také proto, že zavřel určitou kapitolu své tvorby a jeho nové náměty se začaly řadit do daných filmových žánrů², jejichž hranice svým pojetím dále překopává a aktualizuje. Potom se nabízela Claire Denis a Agnes Godard, které i nadále tvoří spolu a jejichž filmů si velmi cením, patří mezi vizuální reference k mému absolventskému filmu. Po krátké rešerši jsem ale našla až příliš bohaté monografie a reference, od kterých by se mi těžko vzdalovalo a jejichž terén už byl mnohokrát přebírán a prozkoumán.

Coby Terru Incognitu, zatím méně českou doktrínou prozkoumaný terén, kterou jsem si zvolila k exploraci, je tedy Philippe Grandrieux. Obskurní nezávislý režisér, který záběruje sám, kameraman/ka mu slouží většinou pouze k připravení světelného a technického dispozitivu³. Jeho práce se dá popsat jako revolta před standardními postupy jak komerčního tak artového rázu. Korpus analyzující jeho tvorbu je méně rozsáhlý. Tyto dva argumenty mi sloužily k sebezpotvrzení, že jsem našla něco, s čím se dá začít pracovat.

2 Camille Claudel, 2013 – biografické drama, Líná Zátoka, 2016 - burleskní komedie, Janička, 2017 - biografický muzikál, všechny tři filmy jsou natočeny kamerou řízenou Guillaumem Deffontainesem

3 Rozdělení práce kameramana ve Francii na dva posty : 1. cadreur : záběruje, čili manipuluje s kamerou, zajišťuje kompozici záběrů a většinu pohybů kamery, vybírá parametry snímání vztahujících se k záběru - poloha kamery, výběr objektivu (ohnisková vzdálenost), místo herců a prvků scénérie, rytmické pohyby / 2. chef opérateur neboli directeur de la photographie : v úzké spolupráci s režisérem navrhuje estetiku osvětlení, vede tým osvětlovacích elektrikářů, kteří umístí projektory a příslušenství podle jeho pokynů, podle dohody s režisérem může zajistit záběr i světlo.

Úvod

Dílo Philippa Grandrieuxe zde bude vykládáno a interpretováno skrze motiv chůze.

Toto téma jsem si vybrala, jelikož iluze pohybu jako takového, je to na čem je film založený. Zkoumat filmem produkovanou iluzi pohybu a jakou interpretaci tento pohyb může mít. Liší ho od jeho předchůdců, umění a médií jako například malby, fotky, sochy, architektury, literatury a hudby. Zároveň chůze herce a popřípadě chůze filmaře je stylistický a dějotvorný prvek, který orientuje film do prožívání přítomného okamžiku, který je médiem filmu zvěčněn narozdíl od divadla. Znehybněný divák v kinosále následuje filmovou chůzí svým zrakem a je pozván na svou osobní pomyslnou metaforičtější procházku a prožitek.

Budu Grandrieuxovu tvorbu zkoumat skrze kategorie, které se dají najít v každém filmu. Strukturálně se dá říci, že je 5 částí, které jsou rozhodující v jeho tvorbě :

- 1.záběr - pohyb kamery
- 2.světlo
- 3.tělo herců
- 4.rytmus
- 5.střih

Jelikož rozebrat každý element v jedné části této diplomové práce by sice mělo výhodu jednoduchosti a srozumitelnosti, neukázalo by nám to však vztahy mezi těmito složkami a vzniklé souvislosti. To, co mě zajímá, je rozbor konkrétních audiovizuálních postupů v Grandrieuxových filmech, které používá, dále k čemu jinému může sloužit film, než k epickému vyprávění či popsání atmosféry a také to, jak Grandrieux postupuje během každé etapy tvorby filmu.

Jako literární podklad a rámec interpretace k rozboru této tematiky budou sloužit

předně texty od těchto autorů : Henri Bergson, Etienne-Jules Marey, Jean-Jacques Rousseau, Ludwig Wittgenstein, Raymond Bellour, Gilles Deleuze.

Chůze je tu chápána jako neodlučitelný prvek neorealismu ve filmu. Díky chůzi se neorealistické filmy odpojily od západního pojmu času, aby se zapsaly do trvání a vrstevnatějšího chápání prostoročasu. Chůze umožnila tomuto médiu se emancipovat od strnulých studiových metod natáčení. Právě proto jsem si stanovila chůzi coby limitující tematiku a zároveň prvek inherentní ke Grandrieuxově tvorbě.

Tam, kde se většina filmařů spokojí s vyprávěním příběhu pomocí zápletky a dialogů, Grandrieuxovy filmy působí především na vnímání sensorického typu. Všechny Grandrieuxovy celovečerní filmy vynikají strohou a záměrně zneklidňující formou, obsahují minimum dialogů a jsou často zaměřeny na fyzičnost. Výrazný prvek jeho estetiky spočívá ve faktu, že většina jeho filmů jsou natáčena ruční kamerou Grandrieuxem samotným, který následuje své herce.

Rozbor se bude tedy zabývat jak tematikou chůze coby motivem ve filmu, tak formou natáčení coby chůzí filmaře a pohybu celého štábu za filmem v momentě jeho formace. Forma se tu stává obsahem podle konceptu Gilles Deleuze. To, o čem film pojednává, se předá díky formě a ne naopak. Podle Deleuzovy teorie, která rozděluje obraz od jeho reprezentace a dává přednost formě nad vyprávěním⁴, nejde o formalismus, ale díky formě se ukáže vztah člověka ke světu, k jeho reprezentaci. Technika se skryje díky točícímu se filmu, pohybu v záběru.

"Jeden je umělcem pouze za cenu toho, že ví, že to, co ostatní nazývají formou, je prožíváno jako obsah, jako ta věc o sobě samé; a proto bezpochyby patří do opačného světa, odkud se veškerý obsah jeví jako čistě formální - včetně našeho života."⁵

⁴ DELEUZE Gilles, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Obraz – čas 2, Paris, Minuit, 1985, str.66. také ZABUNYAN Dork, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007, str.105-140

⁵ NIETZSCHE Friedrich, *Posmrtné fragmenty, Fragments posthumes*. Podzim 1887-březen 1888, T13,1976, str.213

Forma zde má ontologickou dimenzi. Film vzniká z formy, čili s použitím pěti výše zmíněných elementů (pohyb kamery, světlo, herci, rytmus, střih).

Chůze tu má pro mě také ve svém jinovýznamovém použití význam coby západní druh meditace podle Rousseaua. Jde jak o fyzický vnější pohyb těla, tak o vnitřní duchovnějším pohyb mysli, která vrhá vnímání pozorovatele či jeho činitele do prožívání přítomného okamžiku. Otázka, jak tento proces funguje, tu bude níže zkoumána.

Grandriexův první snímek, *Temnota*, je kritiky a teoretiky řazena mezi základní díla a *Nové francouzské extremity*⁶. Tento termín byl sice poprvé použit pejorativně americkým kritikem Jamesem Quadtem, dnes už je běžně používán stejně jako například *Berlínská škola*. Jedná se o koncepty vytvořené kritiky více jak jejími členy, kteří sami neuznávají, že by patřili do jednoho záměrného proudu tvorby, která by komunikovala mezi sebou a stavila se v jednom bloku proti dosavadní tvorbě. Mezi společné znaky Nové francouzské extremity, mimo provenienci a nezávislost produkce, jsou používány termíny jako "tělesný" či "surový" film. Konkrétněji řečeno, ve filmech jsou trpící, často nahá těla, což jsou prvky, které by tyto filmy spojovaly a řadily do jedné škatule. Někteří filmoví kritici vymezují časově tento proud od přelomu dvacátého a jednadvacátého století až po dnešek⁷. Jde o filmy považované za náročné, jelikož jejich narace je často vyprázdněná⁸. Násilí se v nich může jevit jako samoúčelné, neodůvodněné, jelikož je nemotivované a nevysvětlené. Hlavní postavy, které jej vykonávají, nejsou ničím obzvláště sympatické, pro osvobozující humor tu

6 PALMER Tim, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Brutální intimita : Analýza současného francouzského filmu, Wesleyan University Press, (2011) https://en.wikipedia.org/wiki/New_French_Extremity

7 NECHVÍLOVÁ Kateřina, *Gaspar Noé, Nešťastný řezník a střikající sperma*, přidáno v Úterý, 08 Zář 2015 12:25 <http://literarky.cz/kultura/film/20570-gaspar-noe-neastna-eznik-a-stikajici-sperma>,

8 HOLÝ Zdeněk, *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*, Cinepur choice, Cinepur : <http://cinepur.cz/article.php?article=838>

snad ani není prostor⁹. Svým přímým působením na diváka a jeho pudy sondují hranice možností, jak zabrat co nejpůsobivěji vnitřní a vnější lidské boje.

V rámci této diplomové práce se výlučně soustředím na Grandrieuxovy tři první celovečerní filmy, které považuji jako reprezentativní výsledek a celek jeho předešlé tvorby. Jeho vedlejší tvorba bude případně zmíněna, kdyby bylo třeba vysvětlit nebo doplnit určitá stanoviska. Poslední čtvrtý film jsem záměrně vyřadila, jelikož jsem z něj sama příliš rozpačitá na to, abych se pokusila o jeho hlubší rozbor a svou estetikou mi příliš vybočuje z trojice jeho prvních filmů, jeho narace je obohacená o voice-over který orientuje diváka. I přes tuto subjektivní přiznanou limitaci zmíním Jessicu Lee Gagnée, což je kameramanka, která se podílela na osvětlení v jeho posledním celovečerním díle. Její svědectví přinejmenším poslouží jako praktický popis práce pod vedením Grandrieuxe.

První polovina této práce se bude zabývat otázkou jak je pojem chůze úzce spjat s filmem od jeho počátků, proč Grandrieux privileguje chůzi s hercem nebo za ním coby způsob natáčení a jak může být v jeho filmech motiv chůze interpretován.

V druhé polovině se dostaneme k hlubšímu rozboru praktického natáčení a režie podle Grandrieuxe. Poté následuje analýza jak chůze umožňuje bazální střídání světla a tmy, ontologický význam této změny, rozklíčovat estetiku a možnosti v chromatické škále použití světla, její možný výklad v Grandrieuxově filmografii a hypnotický efekt tohoto pohybu jak na filmaře tak na diváka, což otevírá otázku záměru a manipulace, které zůstanou otevřené.

⁹ Výjimkou která potvrzuje pravidlo by tu byl právě film Gaspara Noého *Sám proti všem*, Seul contre tous, France, 1998, 98min, který vybočuje z popsaného proudu svým černým humorem. <https://www.csfd.cz/film/111047-sam-proti-vsem/prehled/>

Chůze mezi temnotou a světlem

Sfinga

Který živočich má jen jeden hlas, ale přitom má někdy dvě nohy, někdy tři, někdy čtyři, a je nejslabší, když jich má nejvíc?

Oidipus

Člověk, protože jako batole leze po všech čtyřech, v mládí stojí pevně na dvou a ve stáří se opírá o hůl.

Podle starých řeckých bájí a pověstí Sfinga nemilosrdně roztrhala každého, kdo nenašel správné řešení. Teprve Oidipus odpověděl správně a zbavil tak Théby této nestvůry. Klíčovým poselstvím její hádanky byla výzva, která v ní byla skryta a visela u Apollónovy věštírny v Delfách „*Poznej sebe sama*“. Pouze ten, kdo ji vztáhne na sebe a v sobě hledá odpověď, dokáže a odváží se pohlédnout na život v celé jeho celistvosti, pouze ten vyvázne. Oidipus sice hádanku uhodl, ale svému osudu neutekl. Překážky, jenž mu byly postaveny tu byly, aby je překonal a v tom spočívalo jeho zrání. Člověk se tedy ve své podstatě pohybuje mezi rozumem a emocemi, jasnozřivostí a zaslepením, aby naplnil svůj osud, by řekli staří Řekové, nebo žil svůj život, který spočívá v nekonečném návratu téhož, jak by řekl Nietzsche¹⁰.

Grandrieux tento opakující se pohyb života a chůze jako taková zaměstnává jak ve svém provedení, tak ve své podstatě : poznej sám sebe skrze chůzi, bychom mohli dodat. Výzva, která je v ní skrytá, se objevuje v jeho filmech vůči divákovi, který po shlédnutí jeho filmů integruje do své psyché zážitky této podívané, což ho obohatí o nové zkušenosti díky imerzivnímu efektu těchto filmů.

Figura Oidipa zde není náhodně zmíněná. V prvním Grandrieuxově filmu, *Temnota*, je na začátku filmu krátká sekvence, která časoprostorově nesouvisí s

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich, Tak pravil Zarathustra, Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, Dostupné online : https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf

ústřední postavou vraha, na kterého je hlavní příběhová linka zaměřená. V této sekvenci kráčí dítě se zavřenými očmi krajinou, ruce napřažené před sebe (viz obrazová příloha č.1) . Archetypálně se blíží k Oidipovi slepotou a tápáním tělo mrtvé starší ženy, na které naráží, Iokasté.

Grandrieux využívá všechny tři polohy chodce, které Oidipus popsal, nelineárně. Chůze je považována za jeden ze znaků, který liší člověka od ostatních primátů a bipedů. Znak stavu nadřazenosti, který by člověka emancipoval a dělil od nevědomých zvířat a nesvéprávných batolat, což jsou zároveň taktéž dvě figury, do kterých se dostane člověk skolen na zem v regresivní situaci a které v něm Grandrieux hledá.

Ve filmech Grandrieuxe jít je podstoupit riziko pádu a sestoupení do nižších forem bytí. Toto platí obzvláště v *Jezeře*, ve kterém Alexi chodí každý den sekat dříví nehostinnou zimní krajinou, aby uživil rodinu. Alexi pracuje na dřeň. Na začátku filmu podlehně při chůzi hlubokým sněhem epileptickému záchvatu, který ho skolí na zem a sebere mu vládu nad svým tělem. Z přirozeného tempa chůze se stane nekontrolovatelná imploze, která z jeho těla udělá organické magma¹¹. Vědomí jeho lidských hodnot je přitom vytěsněno a jiné síly operují jeho tělem v podobě nátlaku. Grandrieux vědomě vybral tento klinický stav inspirován popisem kníže Miškina z *Idiota* od Dostojevského¹². Jde o patologii, při které se vědomí odpojí od civilizovaného proudu, bariéra s přírodním společenským útvarem se rozmělní, světlo střídá tmu.

Stejně tak postava prostitutky Melánie v *Novém životě* míří během filmu k proměně, která končí pádem do pekelné podzemní dimenze, kde ponížena na čtyřnohou hyenu

¹¹ Zpětně se nemůžu bránit srovnání této akce s filmem Věry Chytilové, *Vlčí bouda*, 1986, kde postavy mimozemšťanů se zmitají každý večer ve sněhu, chlad jím umožňuje přežít na zemi aby přihlíželi jak se lidstvo zatím samo sebe navzájem vyhubí kvůli své malichernosti.

¹² BRENEZ Nicole, *The Body's Night*. Interview with Philippe Grandrieux, Rouge, 2003, on line : <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html> ; DOSTOJEVSKIJ Michajlovič Fjodor, *Idiot*, 1869, Ikar, Odeon, 2014, překlad : Felix Kostolanský a Hana Kostolanská,

požírání kusy těla. Pád přichází, když je tíha lidskosti neudržitelná, aby se dosáhlo širšího vědomí a pud sebezáchovy dosáhl k obnovené touze žít, ale třeba trochu jinak. Proto se tento katastrofický hororový film nazývá *Nový život*, měl by ho totiž poskytnout po jeho shlédnutí divákovi. „*La Vie nouvelle* nás záměrně táhne dolů do pekla a navíc po nás chce, ať si toho považujeme“¹³, jak to okomentoval Greg Hainge.

Zůstat ve vertikální pozici nebo oběma nohama na zemi je u Grandrieux morální podmínka, aby si člověk mohl zachovat svou lidskou důstojnost. „Zůstaň ve stoje!“ takto zní imperativ, který křičí sadistický klient na Melanii a přitom ji bije, čímž znemožňuje aby splnila jeho požadavek. Když se pak Melanie chvěje jako raněné zvíře na zemi, klient si blahosklonně sedne do křesla kde sám onanuje, čímž si zachová pozici nad ní a zároveň se sníží k uspokojení svého perverzního pudu. V ten moment je zabírán kamerou z dálky a rozostřeně, čímž je zabráněno divákovi navázání s jeho úhlem pohledu. Seymour a Roscoe, dvě další postavy téhož filmu, se navzájem přidržují, když odcházejí v podnapilém stavu z baru a když jeden spadne, ten druhý ho vytáhne zpátky nahoru. Jejich chůze zračí jejich přátelství a blízkost. Po společném pádu je to tentokrát barmanka nočního podniku, která jim nařizuje, ať se zdvihnou. Ne nadarmo se familiárně ve francouzštině opilci říká „australopiték“¹⁴ kvůli vrávoravé chůzi, jakožto předchůdce *homo sapiens* a moderního člověka. Roscoe bude sdílet podobný odlidšťující osud jako Melanie s tím rozdílem, že je to on, kdo svalen k zemi hordou psů se stane jejich potravou. Motiv psa, svalení na kolena, odlidštění a degradace se také nachází na konci Kafkovy knížky, *Proces*¹⁵. Tato paralela ovšem

¹³ HAINGE Greg, Philippe Grandrieux – Sonic cinema, Ex:centrics, Bloomsbury, 2017, str. 110.

¹⁴ Australopithecus je rod vyhynulých hominidů,...Jeho zástupci s největší pravděpodobností patří k vývojové linii moderního člověka. ... Pánevní kosti austrálopitéků vykazují všechny zásadní znaky lidské bipedie - spolu se stabilními klouby dolních končetin poskytovala oporu plně vzpřímenému tělu a pomáhala udržovat rovnováhu při dvojnohé chůzi. - <https://cs.wikipedia.org/wiki/Australopithecus>

¹⁵ KAFKA Franz, *Proces*, 1925, Euromedia, 2004

končí zde, jelikož pojem, studu který je u Kafky zásadní, je u Grandrieux v *Novém životě* cizí.

Grandrieuxův záměr se dá shrnout na tato jeho slova :

*„To, čeho se snažíme dotknout, už od prvních maleb v jeskyních, je dlouhá niterná procházka člověka v čase. Snažíme se toho horečně dosáhnout, vytrvalou snahou a úsilím a to prostřednictvím zastoupení obrazy, otevřít noc subjektu, jeho neproniknou hmotu, tělo, ve kterém přemýšlíme, rozhrnout pod světlem tajemství našeho života.“*¹⁶

I - Chůze jako pohyb umožňující film

Grandrieux, stejně jako jeho předchůdci na počátku kinematografie, došel k filmu díky své touze zaznamenat pohyb (1.1.). Chůze, coby privilegium člověka, je dramaticky využitá. Výchozí pozice jeho postav a *de facto* herců dává jeho filmům bod, od kterého se kinematografické vyprávění odvíjí.

Díky pohybu herce a kamery, která ho následuje, vzniká komplicita mezi divákovým pohledem a předmětem, kineplastika (1.2). Chůze s kamerou za protagonistou umožňuje pocit volnosti pro společnou procházku s hercem za filmem.

Styl filmování, který charakterizuje jeho estetiku, tkví v záběrech pořízených většinou z kamery na rameni. Kamera je pro něj opravdové technické prodloužení jeho vlastního těla. Dziga Vertov a italský neorealismus jsou inspirace, které ho dovedly k tomuto postupu (1.3.). Umožňuje mu takto jednoduše následovat postavu chodce, čímž poskytne větší prostor přítomnému okamžiku nad psychologickým vyprávěním a zápletkou.

¹⁶ GRANDRIEUX Philippe, glanés dans divers entretiens, 1999-2002, souhrn z více interview, on line : <http://derives.tv/propos-de-philippe-grandrieux/>

Grandrieux sám coby režisér - kameraman potřebuje nastartovat své natáčení pohybem, který pro něj představuje iniciační gesto umožňující vstup do filmu (1.4.).

1.1. Touha po zaznamenání pohybu na počátku filmu

1.1.1. Chůze coby ontologický prvek k poznání lidské podstaty přenesen do filmu

Z historického hlediska v *Nové mechanice pohybu člověka a zvířat*¹⁷, (publikováno v roce 1798), Paul-Joseph Barthez, lékař a encyklopedista, se soustředil na zkoumání celkového fungování těla, zejména na části podílející se na provádění pohybu. Barthez po detailní studii odvodil, že spojující prvek, který ovládá pohyb v lokomotivních činnostech lidského těla, zůstane nevysvětlitelný. To něco pojmenoval "zásadní princip" nebo-li "princip života "(le Principe Vital)¹⁸. Dle Bartheze se jedná o první příčinu progresivních pohybů člověka a zvířat¹⁹. Tento zásadní princip ovládá každou část těla, která se pohybuje a komunikuje s ostatními pohyblivými částmi a je podle jeho výzkumu vnější jak tělu, tak duši, tudíž i rozumu. Nevychází z nich, což ovšem nevylučuje, že na ně má vliv. Grandrieux tento typ pohybu zajímá právě proto, že se ve svých filmech pídí po něčem primárním, tělesném a nevědomém.

Jean Jacques Rousseau, francouzský pre-romantický filozof a duchovní otec Revoluce,

17 BARTHEZ Paul-Joseph, *Nouvelle Mécanique des mouvements de l'homme et des animaux*, Carcassonne, 1798

18 BERNIER Réjane, La notion de principe vital chez Barthez: Essai historico-critique, *Archives de Philosophie*, Vol. 35, n° 3 (juillet-septembre 1972), str. 442; dostupné on-line : https://www.jstor.org/stable/43033462?newaccount=true&read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

19 „příčina, která produkuje všechny jevy života v lidském těle “ - ibid 3. , str 429

sám velký adept chůze,²⁰ byl přesvědčen, že správné použití rozumu závisí na vývoji smyslových orgánů a jejich využití během pohybové aktivity, jako je procházka přírodou, udržující zdravé tělo. Rousseau se pravidelně procházel, aby povzbuzoval své filozofické myšlení tím, že vystavoval své smysly různým prostředím. Následoval tímto starodávný ideál stimulace myšlení přes chůzi. Chůze tudíž může a posteriori ovlivnit mysl, stejně jako sledovaná chůze protagonisty v imerzivním filmu působí na mysl diváka, který se ve své kontemplaci dostane do pohyblivého stavu mysli.

Během industriální revoluce v 19. století byl bezchybný pohyb zdravých těl považován za klíč k vědeckému a sociálně-ekonomickému pokroku. Koncept pohybu zahrnoval několik pragmatických realit : mechanický pohyb strojů, fyzický pohyb těl pracovníků, pohyb mysli (rozumu) a pohyb (pokrok) historie. Evropské Osvícenství, které zakotvilo v rozumu vrcholnou lidskou hodnotu, se možná přecenilo, jak nám ukázaly dějiny dvacátého století i naše doba, kde racionální člověk přivedl svět na pokraj ekologické a morální zkázy.

„Pro člověka je jeho bližní nejen možným pomocníkem ale i sexuálním objektem a zdrojem pokušení. Člověk je skutečně pokoušen uspokojit svou potřebu agrese na úkor svého bližního, využít jeho práci bez kompenzace, zneužít ho sexuálně bez jeho souhlasu, přivlastnit si jeho majetek, ponížit jej, způsobit mu bolest, utrpení a zabít ho. *Homo homini lupus*: Kdo by měl odvahu před všemi poučeními života a historie popřít toto přísloví ?“²¹

Nicole Brenez použila tuto citaci Freuda, aby přiblížila, o čem Grandrieuxův film *Nový život* vypovídá, co se týče lidské psychiky na počátku 21. století.

²⁰ ROUSSEAU Jean Jacques, *Les Reveries du Promeneur solitaire*, 1817, éditions des Ebooks libres et gratuits, dostupné v pdf non line, https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf

²¹ Člověk je člověku vlkem...BRENEZ Nicole, *La Vie Nouvelle nouvelle vision*, Léo Scheer (22 février 2005), str 56., původní zdroj : FREUD Sigmund. "Freud, Civilization and Its Discontents, 1930 (excerpt)". The History Guide. Retrieved 28 June 2015. On line : https://en.wikipedia.org/wiki/Homo_homini_lupus

Grandrieuxovy filmy, stejně jako Delfské přikázání o poznání lidské náture, kladou obdobný nárok na své diváky. Troufám si tvrdit, že záměr je osvobodit se od zajetých společenských schémat, a vytvořit si nový vztah ke svému podvědomí a tělu díky filmovému pohybu. V jeho kinematografické chůzi nejde o cvičení rozumu a úsudku, nýbrž spíše o otevřenost vůči vjemům.

Podle francouzského filmového teoretika Michela Mourleta²² je rolí filmaře ponořit divákovo vědomí do filmu. Tímto vytvořit určitý druh fascinace, která mu znemožňuje se odtrhnout od obrazu, jde o nepostřehnutelný pohyb pozornosti a těla směřujícího směrem k plátnu, jde o napětí divákovy pozornosti. Vylučuje kritické vědomí :

„Ani není nutné něco vědět o příběhu, který se před námi odehrává, jeho minulost, možnou budoucnost, náš časoprostor splývá s tím imaginárním diegetickým, jsme přítomni a zároveň mimo v jakési abstraktní dimenzi, která je čistou krásou oddělena od podmínek které jí umožňují. Takže v určitých mimořádných okolnostech života jsme mimo sebe, jakoby odcizeni od naší činnosti, zcela lapeni zvenčí filmem.“

Divák nejde do kina jen proto, aby všechno chápal, ale také proto, aby vystavil svou citlivost, která prochází jeho tělem, vnějším vjemům. Zatímco divák nehybně sedí v kinosále, Grandrieuxovy filmy poskytují levé racionální hemisféře mozku odpočinek, zatímco ta pravá, tvořivá a emotivní, je stimulována, na rozdíl od mainstreamových filmů, které se spokojují s pouhým tlumením té první půlky.

Potom v paradoxu nudy a shonu každodenního života je každá odchylka, snění, či procházka vítaná - Grandrieuxovy filmy ale působí spíše jako noční můry, jelikož zároveň poukazují na destruktivní lidské tendence. Chtít přejít příliš rychle z temnosti mysli do světla poznání může být zničující. Pohyb spočívající v chůzi tedy stojí za podrobnější studií.

²² MOURLET Michel, Sur un art ignoré : la mise en scene comme langage au cinéma, Ramsay (5 novembre 2008), Ramsay Poche Cinéma, str. 47

1.1.2. Proč chtít filmovat chůzi ? Zaznamenat pohyb v těle, energii, primární vitální elán

Esence filmu pochází z touhy zaznamenat lidský pohyb, bez ní by snad toto médium nikdy nevzniklo. Eadweard Muybridge, anglický fotograf z počátku 20.století, je jeden z prvních, kdo se pokusil pomocí chronofotografie²³ (viz obrazová příloha č. 2), zaznamenat proces chůze, aby odhalil skutečné fáze pohybu, neviditelné lidskému oku. Ve stejné chvíli ve Francii se vědec Étienne-Jules Marey zabýval stejnou otázkou²⁴. Křižovatka vědeckých studií s fotografickou reprezentovatelností pohybu rozostřila hranice mezi uměním a vědou, čímž vznikla bohatá korespondence mezi nimi.

Marey nabídl druhou linii přístupu k zobrazení a analýze somatického pohybu. Díky jeho chrono-fotografiím pořízeným fotografickou puškou, inspirovanou fotografickým revolverem, astronoma Julese Janssena²⁵. Jeho zéběry měly za účel vědecky rozfázovat a zaznamenat lidský pohyb, díky vybraným bodů těla²⁶ (viz obrazová příloha č. 2). Tento proces posloužil přiblížení se plynulosti pohybu jako později ve filmu.

Mareyova koncepce pohybu byla blízká Bergsonově filozofii, představoval si, že skutečný stav a esence pohybu tkví právě v jeho nerepresentovatelné pomíjivosti.

²³ Žánr fotografie, který se zabývá snímáním rychlých pohybů, první Muybridgeova studie byla vytvořena na popud guvernéra státu Kalifornie Lelandem Stanfordem, který tvrdil, že kůň při svém běhu musí mít v určitý okamžik všechny čtyři nohy nad zemí. Muybridge použil řadu fotoaparátů spojenou jednou šňůrou a mezi jednotlivými snímky nastavil prodlevu dlouhou čtvrt vteřiny. Výsledkem tohoto experimentu byla série fotografií detailně zachycující fáze běhu koně, která byla základem pro animaci. Díky získanému grantu v letech 1884 až 1885 Muybridge pokračoval v těchto experimentech a pořídil několik tisíc fotografií zachycujících pohyby mužů, žen, dětí a i různých zvířat. - SPIŘÍK Jakub, Analýza a konstrukce chůze, BcA, Masarykova Univerzita, 2012, str 10.

²⁴ BORDWELL David a THOMPSON Kristin, Dějiny filmu : Přehled světové kinematografie, Akademie múzických umění (AMU), NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2007, str. 12-13

²⁵ Ibid 23. str 11.

²⁶ MAREY Étienne-Jules, "Natural History of Organised Bodies," trans. C. A. Alexander, in Annual Report of the Board of the Smithsonian Institution for the year 1867, str. 288., on line : <www.bium.univparis5.fr/histmed/medica/cote?marey200> Last accessed datum

Jeho fotky můžou zaznamenat různé momenty, začátek a konec, ale plynulost pohybu vždy bude iluze, kterou spojí a vytvoří pouze lidské oko²⁷. Filmový pohyb je tedy iluze a dokumentární snaha zachytit svět takový jaký je je předem odsouzená k neúspěchu, jelikož invence či fikce je filmová podstata. Po shlédnutí *Temnoty* jeden známý francouzský kritik řekl na obranu tohoto filmu: "Pochopil jsem, kde je skutečná obscénnost: v jasnosti předstíraného reálu a jeho ideologii."²⁸

Grandrieux, stejně jako Marey, se zajímá o toky energie v těle a svou kamerou se pokouší zaznamenat jeho organický rytmus. Chůze je nejbazálnější typ lidského pohybu, který ve své podstatě je úzce spjat s filmem.

1.2. Chůze v kineplastice

1.2.1. Kineplastika : Komplikita mezi divákovým pohledem a předmětem díky pohybu herce a kamery, která ho následuje

Chodec formuje svou cestu, otevírá ji či adaptuje své touze či potřebě dle kontextu, je zároveň paradoxně omezen zvoleným směrem. Dualistická ontologie, vytyčující jasnou dělicí čáru mezi subjektem-chodcem a objektem-cestou, během chůze zaniká.

Chodec nemůže skutečnost jen ovládat, nýbrž se jí musí, stejně jako ostatní živí tvorové, přizpůsobovat. Chůze tvaruje chodce, který dává tvar zároveň své cestě, jde o plastický vztah²⁹.

²⁷ MAREY Étienne-Jules, *Movement*, trans. Eric Pritchard (New York: D. Appleton, 1895), str. 169-185

²⁸ BELLOUR Raymond, *Pro Temnotu*, Pour Sombre, revue trafic n° 28, P.O.L. Éditeur, 1998, http://www.grandrieux.com/content/sombre_trafic_texte_01.php

²⁹ FAURE Elie, *De la cinéplastique*, 1920, Paris, Séguier, 1995, str.20-21

Elie Faure, zdůrazňuje že termín plastika se tradičně používal na hodnocení forem, které jsou nehybné. Film, jakožto nová umělecká disciplína, je svou podstatou předurčen, aby lépe než ostatní média ukázal plastiku díky přemístění, čili kineplastiku.

Filmovat chůzi umožňuje kinestézii - cit pro pohyb, pohybovit, a dává to možnost vytvořit filmovou řeč, která se naváže mezi pohybem kamery a divákovým zrakem, který ho instinktivně následuje.

„Kdybych postavil kameru do rohu a herci by přišli každý jeden za druhým přednášet své texty s gesty naučenými v divadle, tak už se nejedná o film, přeměnil bych diváka na mrzáka před kterým prochází procesí s viditelnou reprezentací.“³⁰

Jakoby se kamera zastavila před divadelní scénou aby ji zvenčí zaznamenávala. V této situaci jde o spektakl, nejde o přímý kontakt se světem, nabízí to, co nám již dávno klasické divadlo dalo. I současné divadlo je dál v boření hranic mezi reprezentací a publikem. Komplicita mezi divákovým pohledem a předmětem je tím zrušena.

Chodec ve filmu tím, že se vydá na cestu, zároveň chtě nechtě vystaví publikum možnosti a riziku setkání. Podle Michala Böhma, který ve své diplomové práci zkoumal fenomén vyprázdněné narace³¹, může být divákova empatie vůči postavám vybudována méně klasickým způsobem, než jen díky příběhu a kauzalitě, co se týče psychologicky motivovanému jednání postav. Citové vazby diváka na postavu může být dosaženo tím, že postava je nám ve filmu stále na očích a pociťujeme s ní plynutí času, aniž bychom znali její motivaci citů a jednání. U Grandrieux je dle této metody

³⁰ MOURLET Michel, Sur un art ignoré : la mise en scene comme langage au cinéma, Ramsay (5 novembre 2008), Ramsay Poche Cinéma, str. 38

³¹ BOHM Michal, Fenomén vyprázdněné narace, .opírá se o - Engaging characters. Fiction, emotion and cinema (1995) Murraye Smithe, kde autor přichází s myšlenkou toho, že silná vazba na postavu může vzniknout právě z neznalosti její psychologie a z potřeby jí porozumět.

tomu tak ve všech filmech, jelikož jednání jeho postav bývá nevyzpytatelné a příběh neposkytuje dostatek elementů, aby se logicky či emotivně divák napojil na hlavní postavy. K napojení dochází díky sledování chůze jeho postav.

Nyní několik praktických příkladů z Grandrieuxových filmů.

Nejvíce nomádský Grandrieuxův film je nespíš *Temnota*, kde hlavní postava, Jean kočovní divadelník, který nemá svůj stabilní domov, následuje autem trasu Tour de France. Úvodní jízda, která následuje Jeanovo auto, projíždějící lesnatou horskou krajinou, připomíná Kubrickův začátek *The Shining*³², i když u Kubricka jde o záběry pořízeny z vrtulníku. Stejně tak se potuluje po pahorcích Lenz v Buchnerově knize³³, Jean putuje jako hrdinové od Walsera nebo Becketta, kde se spíše motají ve smyčce dokola. Pro něj pokrok není, jelikož čas není lineární, nýbrž kruhový, a vše se Nietzscheovsky točí a opakuje s variacemi. Film začíná a končí jízdou, kde je na okraji vozovky vidět hlouček turistů, kteří se přišli podívat na závod.

Jeanův pohyb není úplně svobodně motivovaný, kvůli svému pudu k zabíjení je odsouzen k neustálému úniku a absolutní vykořeněnosti. „Rolling stone gathers no moss“ válící se kámen neobroste mechem, jak říká psychiatr ve Formanově *Přeletu nad Kukaččím hnízdem*³⁴ MCMurphymu. Neustálým pohybem se vyhýbá zodpovědnosti a starosti o jiné, odchýlení z této trasy nastane s Claire, kdy se pro ní několikrát vrátí, jeho bloudění ustane a bude orientované její pozicí.

Jean většinou neodchází od místa smrti, ale odjíždí svým autem dál. Pohyb v autě postrádá element chůze a řadí tento pohyb mezi industriální společenské invence. Umožňuje takto rychlou „automatickou změnu scénérie“ podle Michele

32 KUBRICK Stanley, Osvícení, *The Shining*, Velká Británie / USA, 1980, 119 min, Opening scene on line → https://www.youtube.com/watch?v=kiV3J_e977Q

33 BÜCHNER Georg, Dílo, Lenz, 1835, Odeon, 1987

34 FORMAN Miloš, *Přelet nad kukaččím hnízdem* - One Flew Over the Cuckoo's Nest, USA, 1975, 133 min, <https://www.csfd.cz/film/2982-prelet-nad-kukaccim-hnizdem/prehled/>

Bernsteina³⁵, střih je díky tomu nervnější, prudší, umožňuje častější změnu atmosféry.

Na druhou stranu, jít zajišťuje svobodu, pocit, díky kterému člověk vlastní sám sebe, svobodu, která sjíždí z předem narýsovaných silnic. Grandrieuxova estetická a technická specifita tkví v tom, že se vydává na cestu se svými postavami, aby spolu došli ke společnému filmu.

1.2.2. Chůze s kamerou za protagonistou pro pocit volnosti a společnou procházku s hercem za filmem

Během natáčení *Nového života* odmítal Grandrieux vidět jakýkoliv zaznamenaný obraz z filmu – *rushs*, aby jeho vize nebyla ovlivněna projekcí během natáčení. Chtěl, aby se obraz zaznamenal direktně do jeho zornice pro pocit tělesnosti : „*oko je taženo optickým strojem, oko, které pohltí to, co se mu naskytne, jakoby rentgenovalo okolí a bylo úplně zapojeno...abych zůstal ve filmu a abych si prodíral cestu touto citlivou masou, nic netušící, která nepatří ani k technickým znalostem, ani k vyprávění či rozvinutí příběhu.*“³⁶

Může se to zdát jako abstraktní mluvení, ale jde o velmi konkrétní postup. Grandrieux používá takový typ kamery a osvětlení, aby se mohl volně pohybovat. Na place není žádný monitor, před kterým by ostatní lidé ze štábu seděli a jedli sendviče, zatímco se připravuje záběr. Nejde o to čekat, až se těžká technika osvětlení nastaví a potom se celá scéna obestaví clonami a stínidly, kde by byl limitovaný terén, kde se štáb bude

³⁵ BERNSTEIN Michel, *La dérive au kilometre*, Potlach, 1954-1957, Paris Gallimard, 1996, str.65

³⁶ BRENEZ Nicole, *The Body's Night*. Interview with Philippe Grandrieux, Rouge, 2003, on line : <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>

obratně pohybovat jako akrobati, aby nebyl odpojen nějaký životně nutný přístroj. Všechna tato nuzná práce, která zpomaluje kreativní proces, je daná stranou, aby se mohlo natáčet podle rytmu pohybu herců v přírodním nestudiovém prostředí. Grandrieux nemá storyboard, nezkouší, nečeká na to, až někdo klapne, aby jeho záběr začal. Nenechá se spoutat technikou, která souvisí s natáčením. Technika je opravdu prodloužením jeho zraku. Chopí se kamery a začne herce natáčet na místě³⁷, bez toho, aby jim předem dal jakékoliv pokyny. Začne na ně mluvit, dává jim různé instrukce, ale nejedná se tolik o improvizaci jako spíše o snahu se zkoordinovat v chůzi, v pohybech, aby měli stejné tempo a šli na procházku spolu.

„Řekněme, že pro mě otázka inscenace zahrnuje zřízení technického nastavení procesu, ve kterém může být žádoucí záběr vyroben.“³⁸

1.3. Muž s kamerou – násladování figury v pohybu

Grandrieux filmuje většinou jen s kamerou na rameni. Za jeho předchůdce a inspiraci se dá považovat sovětský avantgardní filmař, Dziga Vertov, *Muž s kamerou* z roku 1929, nazýván teoretiky jako kino-pedestrian³⁹, což spočívá v kameře na tripodu, která pochoduje, pozoruje a zaznamenává události dle své libosti. Jde o kombinaci mechanických kvalit optiky kamery, která dokáže zaznamenávat obraz lépe než lidské oko a antropomorfické lidské možnosti chůze, která umožňuje kameře být v

³⁷ „Závidím každému dalšímu herci, který s Philipem Grandrieuxem bude pracovat,“ říká o své zkušenosti herečka Natálie Řehořová, která se představila v roli Hege. „Byli jsme v lese, okolo hory, Philippe s kamerou na rameni nám dává pokyny během akce, neustále nás slovně vede tam, kam chce a potřebuje. Kolikrát jsme ani nevěděli, co budeme točit za záběr. Často jsme na místě improvizovali, a pak vznikly neuvěřitelné scény. Prostě jen my herci, naše intuice, totální nasazení od Philippa a celého štábu, který tvořilo jen pár odhodlaných lidí,“ Pavel Sladký, „Letní filmová škola Uherské Hradiště 2017, on line : <https://www.fdb.cz/film/jezero-un-lac/tisk/76176>

³⁸ GLOVER Michael, Interview with Philippe Grandrieux – Offscreen, Volume 20, Issue 4 / April 2016, <http://offscreen.com/view/interview-with-philippe-grandrieux>

³⁹ OZGEN-TUNCER Asli, The image of walking - The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism, University of Amsterdam, 2018

neustálém pohybu. Pro realizaci maximálního potenciálu kinematografie je podle Vertova klíčem flexibilní, vysoce mobilní systém nahrávání a filmař, který dokáže unést a lehce manipulovat kameru.⁴⁰ Tento způsob natáčení je ovšem klasicky většinou používán v rámci dokumentárních filmů, které se nezaobírají natolik krásou a estetikou obrazu, nýbrž kladou důraz na věrohodnost a rychlost zaznamenání událostí. Grandrieux sám má dokumentární průpravu, která ho naučila být ve správné vzdálenosti vůči hercům a předmětům, které filmuje, být v pravém ohnisku. Podle jeho slov "dokument je velmi přesná škola vzdálenosti"⁴¹. Má ve zvyku pracovat s malým pohotovým štábem. Důvod, proč Grandrieux preferuje tento typ natáčení, se přibližuje k italskému neorealismu, kde chůze byl jedním z prvků, díky kterému se příběh osvobodil od svých klasických narativních vzorců.

1.3.1. Chůze pro osvobození od klasického narativního příběhu dle neorealistické metody

Cesare Zavattini, teoretik italského neorealismu⁴², scénárista a režisér zároveň, postup nazval "pedinare", což je italské slovo pro stalking či následování někoho bez jeho vědomí, jako techniku pro tvorbu filmů. *Pedinare* u filmu znamenalo, že někdo jde jako detektiv, neurčuje sám kam se vydá, ale snaží se zjistit, následovat. Etymologie slova v italštině je odvozena z italského slova pro nohy, "piede."

⁴⁰ TOMAS David, Vertov, Snow, Farocki: Vision and the Posthuman, New York, Bloomsbury Publishing, 2013, str. 5.

⁴¹ GRANDRIEUX Philippe : « Le monde à l'envers », Cahiers du cinéma n° 532, Février 1999

⁴² Pojem "neorealismus" vyvolal v celé Evropě velkou diskusi mezi tvůrci a kritiky v Evropě Čtyřicátých a padesátých let. André Bazin, který rozsáhle psal o italské kinematografii v této době, poznamenal "Slovo neorealismus bylo nahozeno jako rybářská síť přes poválečné italské filmy." Pro něj, "Neorealismus jako takový neexistuje." Vzhledem k rozmanitosti stylu v neorealismu, Bazin používal tento koncept v jeho psaní jen jako výchozí bod k analýze a vyšetřování jejich rozdílů a společných bodů. V tomto smyslu Bazinův teoretický náhled měl společný záměr s Cesarem Zavattini, který film pojímal jako vyšetřování. Bazinovo teoretické zkoumání hlavních žil, aberací, spojení nebo křížovatek v neorealismu tvořil filmový vesmír který se shodoval s následováním Zavattiniho ve městě který se snažil "odhalit realitu."

Zavattiniho metoda filmování je založena na předpokladu že "skutečnost porušuje všechna pravidla"⁴³, aby se toto tvrzení doložilo, stačí vyjít ven s kamerou a „setkat se s realitou“.

Tímto se přibližoval k Vertovově formuli : "Vyjděte s kamerou." V roce 1955 Roberto Rossellini uvedl, že "neorealismus spočíval v následování někoho a sledování jeho objevů a dojmů", kladl důraz na čekání před následováním postav, "pohyb postavy určuje pohyb kamery"⁴⁴, jde tedy o vyjádření subjektivity postavy. Italská kamera je podle André Bazina "téměř živou součástí kameramana, okamžitě v souladu s jeho vědomím"⁴⁵. Pohyblivé záběry, které sledovaly neorealistické poutníky, zůstávaly natočeny často na improvizovaných jízdách, výška byla výhradně na úrovni očí, což kameře dávalo lidskou přítomnost, i když kamera byla na kolejích, a rozlišuje neorealistické sledovací snímky od "božské povahy" jejich hollywoodských protějšků, které používají jeřáby a jiné technické pomůcky pro to, aby show byla velkolepější. Podle Gillesa Deleuze souvisí putování v italském neorealismu se vznikem nové společenské reality v poválečné Evropě, která je "disperzivní" a "lakunární"⁴⁶, jako Minimal Music od Philipa Glassa, kterou Grandrieux občas na place pouští. Jde o díla, která jsou rozřezána, rozdrčena, roztržena na kousky. Grandrieux mnohým vadí, protože nevypráví scénářem⁴⁷, narušuje tak úmyslně zvyky diváků a jejich pohodlí. V podstatě nechce, aby něco chápali, pouze aby vnímali.

43 ZAVATTINI Cesare, Some Ideas on Cinema, Sight and Sound 23:2, 1953, str. 58.

44 ROSSELLINI Roberto, citován in Springtime in Italy: A Reader On Neo-Realism, David Overbey, Talisman Books, London, 1978, str. 97-98.

45 BAZIN André, What is cinema ? Volume 2, Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation, University of California Press, 2005 str. 84.

46 DELEUZE Gilles, Cinema 1: The Movement-Image, London: Continuum, 2005, str. 214

47 Jeho scénář k Temnotě měl původně pár stránek, které natáhnul na 130 stran tím že napsal dialogy které stejně nehodlal použít, jen pro to aby získal finanční podporu. HAINGE Greg, Philippe Grandrieux – Sonic cinema, Ex:centrics, Bloomsbury, 2017, str. 101

Pro Deleuze kinematografická procházka neboli "vycházkové filmy" vyjadřují tuto společenskou realitu a vytvářejí nový obraz, který je charakteristický svou disperzní situací⁴⁸ a záměrně slabými narativními vazbami. Představuje takto klíčovou fázi v emancipaci filmového vyprávění od logiky příčiny a následku, která je typická v hollywoodském stylu vyprávění.

*„Já sám často vlastně nerozumím tomu co vyprávím, tak není důvod, proč by to měli vědět ostatní.“*⁴⁹

Tento přímočarý provokativní výrok značí především o Grandrieuxově odporu k psychologizujícímu příběhu ve filmu. V synopsi *Temnoty* na Allociné⁵⁰ se dozvíme o mnoho více narativních prvků a detailů než při shlédnutí filmu, který operuje spíše jako vizuální a auditivní smršť, která se přes nás převalí.

Přes všechno, vývoj kterým film prošel od svých začátků to vypadá, že příběh s pointou zůstává hodnotou, díky které se divák může zachytit najisto filmu, pokud je zápleтка dobře vybudovaná. Jít jiným směrem je riskantní a ne moc populární stanovisko. Tato situace působí jako výzva pro filmaře, kteří se chtějí a potřebují vzdálit od narativního, kauzálního schématu a sociálního psychodramatu, kde se sleduje evoluce postav. Grandrieux se nenechal spoutat imperativem pravděpodobnosti, realistickým dekorem a přesností časové posloupnosti. Jeho postavy jsou většinou překvapeny na půli cesty, nevíme odkud pocházejí ani kam míří, za jakým cílem a z jakých důvodů, nacházejí se v bezčasu, není tu ani začátek ani konec. Jde tu o filmy které používají prvky kinematografu aby poskytly zážitek, který má přímý impakt na diváka nehledě na to, jak film skončí.

⁴⁸ Jako příklad jsou uvedeny Rosseliniho filmy *Roma*, *Città Aperta* a *Paisà* který je natočen jako o sérii přerušených setkání - DELEUZE, *Cinema 1: The Movement-Image*, str. 216.

⁴⁹ Ibid 43.

⁵⁰ Francouzský ekvivalent on-line platformy jako je čsfid

1.3.2. Chůze coby tempo dávající prioritu přítomnosti nad zápletkou

„Film, se nevykládá ale prožívá.“⁵¹

„Víra v příčinnou vazbu je pověra.“⁵²

Na rozdíl od klasických filmařů se Philippe Grandrieux nevydal na cestu za filmem pro to, že by se chtěl podělit o své životní příběhy nebo vykládat poučné filozofické děje. Začal se zajímat o film primárně jako o médium umožňující pohyb obrazům vzbuzující emoce. Jde tudíž o režiséra, který se ve své poetice věnuje formálnímu výzkumu vynalézavě a radikálně zároveň.

Deleuze se opírá o Bergsonovu filozofii pohybu⁵³, když popisuje, že pohyb je charakteristický svou časovou přítomností, jelikož narozdíl od prostoru, ve kterém je vykonán, se nedá rozdělit na více částí :

„Prostor konání je minulost, pohyb je přítomnost akce výkonu. Prostor vykonání je dělitelný, vskutku dělitelný do nekonečna, zatímco pohyb je nedělitelný, nebo nemůže být rozdělen, aniž by se kvalitativně změnil při každém rozdělení.“ ⁵⁴

Tímto postava, kterou sledujeme, jak někam jde, bloudí, nebo se jen bezúčelně prochází v exteriérech, poskytuje filmu určité tempo, které dává prioritu přítomnosti před zápletkou.

Pro Grandrieuxe filmovat chůzi je způsob, jak se dostat ke svému filmu, následovat svou postavu s kamerou. Vzbuzuje to v něm, stejně jako v publiku, elán a touhu lapit

⁵¹ GODARD Jean Luc, Archive INA, Bouillon de Culture 1993 partie 1 – interview s Bernardem Pivot, on line : <https://www.youtube.com/watch?v=jrqBgH69IT0>

⁵² WITTGENSTEIN Ludwig, Tractatus lógico-philosophicus, 1918, Knihovna Novověké tradice a současnosti, Svazek 59, Praha, 2007, 5.1361, str 47 , on line : <https://vitpokorny.files.wordpress.com/2015/02/tractatus.pdf>

⁵³ BERGSON Henri, Creative Evolution 1907 a Matter and Memory 1896

⁵⁴ DELEUZE Gilles, Cinema 1: The Movement-Image , London: Continuum, 2005, str. 1.

to nepolapitelné, princip života, který se ukrývá v pohybu. Určitý úhel pohledu na postavu, která jde, umožní skulinu, otevřenost, čili možnost. Postava z Grandrieuxových filmů není simulovaný člověk, jde o imaginární bytost, o experimentální ego, figuru například jako u Bressonových modelů, s tím rozdílem, že Grandrieux nenutí herce cokoliv automaticky opakovat. Když něco nesedí, tak se vyzkouší něco jiného. Při natáčení neříká „zopakujeme si tento záběr“, neboť kdyby se neustále měl točit stejný záběr, touha po scéně a filmu vyprchá, nýbrž říká „natočíme nový záběr, abychom objevili a dostali se blíže ke scéně, kterou chceme natočit.“⁵⁵

Díky sledování chůze postavy, o které jen pramálo ví, se divák ocitne ve stejném prožívání přítomného okamžiku postavy, která je ve svém subjektivním časoprostoru bez zátěže psychodramatu. O postavě si tak může udělat svou vlastní doměnkou dle jejího způsobu konání a bytí.

1.3.3. Postavy vykonstruované jejich způsobem chůze

„Nejde o to se pít po existující psychologii postav, které jsou poutané na jedno malé zrádné tajemství, které by pak bylo na konci filmu odhaleno.“⁵⁶

Grandrieux vybírá⁵⁷ protagonisty svých rolí ne podle toho, co technicky umí, ale podle toho, nakolik se dokážou angažovat, zapojit, jestli jejich přirozená chůze odpovídá postavě. Chůze nám poskytuje tímto příležitost pozorovat způsob chůze, který je každému vlastní a leccos o něm prozradí, bez toho, abychom o postavě předem

⁵⁵ GRANDRIEUX Philippe : « Le monde à l'envers », Cahiers du cinéma n° 532, Février 1999

⁵⁶ KAGANSKI Serge, Philippe Grandrieux : le plein des sens, Les Inrockuptibles, 27/11/02 01h01 – on line
<https://www.lesinrocks.com/2002/11/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-le-plein-des-sens-11104452/>

⁵⁷ „*Hrát pro Filipa, nikdy před tím jsem někomu neposkytl tolik důvěry. Hrát vlastně není to správné slovo. Jde víc o odpoutání se. Nezáleží na tom jestli jste dobrý nebo špatný, prostě tu jste nebo ne.*“ Anna Mouglalis, pour son rôle dans La vie nouvelle - Archive INA, on line : <https://www.youtube.com/watch?v=vIhVFW-NtHE>

cokoliv konkrétního věděli. Postava je tímto charakterizovaná v rámci všední činnosti v dlouhých sekvencích složených z krátkých záběrů.

K tomu, aby se Grandrieux mohl sám dostat do svého filmu, potřebuje herce, který nebude hrát přesně naučenou roli, ale poskytne mu něco naturalistického, přirozeného, co sám bude chtít použít ke konstrukci svého filmu. Nějaké gesto nebo pohyb, který by nám dával impulz a chuť jít s tou postavou dál coby divák, inspiroval režiséra k prozkoumání svého prvotního úmyslu a energii herci, který jej vykonává.

1.4. Iniciační gesto na počátku filmu umožňující vstup do filmu

Všechny tři Grandrieuxovy filmy začínají kontemplací něčeho neviditelného nebo nepochopitelného, níže zmíněného o *informe*. První chůze protagonistů nás pokaždé nasměruje od prvotní záhady, která může být statická či pasivní, do akce.

V *Temnotě*, po krátké jízdě za autem na silnici, vidíme publikum dětí, jak extaticky pozorují loutkové představení (viz obrazová příloha č.4), bez toho, aby se nám poskytli proti-pohled. Následuje rozostřený záběr na chlapce, který jde po louce se zavázanými očima, v pozadí dřevěná chata – krajina a snový nádech jak z *Ivanova dětství* od Tarkovského⁵⁸. Chlapec jde směrem ke kameře, ruce vpřed mu slouží v orientaci místo očí / Potom další jízda/ probuzení Jeana/ chůze za Jeanem, který se bezúčelně prodírá lidmi, kteří se přišli podívat na Tour de France. Rodiny na kraji vozovky. Stejně jako v *Lovcově noci*⁵⁹ Harry Powel přijede po řece, Jean přijede po stejné trase, po které vede Tour de France. Jean se nikdy nezastaví a projíždí před lidmi. Pohyb je nezávislý na postavě. Podivná normalita těchto lidí, kteří sledují Tour de France, je proti-obraz temnému světu Jeana.

⁵⁸ TARKOVSKIJ Andrej, *Ivanovo dětství*, Sovětský svaz, 1962, 95 min, <https://www.csfd.cz/film/32346-ivanovo-detstvi/prehled/>

⁵⁹ LAUGHTON Charles, *Lovcova Noc*, The Night of the Hunter, USA, 1955, 92 min, <https://www.csfd.cz/film/25907-lovcova-noc/prehled/>

V *Novém životě* jde o podobný postup a strukturu, nejdříve se ze tmy vynoří hlouček lidí pozorující něco, mimeticky jako diváci filmové plátno (viz obrazová příloha č.5). Protipohled je nám též odepřen/ stříh a jsme v krajině kde pochodují dvě postavy/ stříh chůze a výměna pohledů úvodního tria mužských postav, stříh na scénu zkracování vlasů Melanie, hlavní protagonistky/ stříh, následujeme Seymoura, který prochází strip-klubem.

V *Jezeře* film začíná pohledem na Alexiho který kácí strom⁶⁰ / tichý pád stromu v zasněženém utlumeném lese / chůze Alexi který vleče poražený strom/ Alexi sám padá k zemi a má epileptický záchvat/ Krajina okolo, která tiše přihlíží jeho boji / Chůze Alexiho domů, kde na něj už někdo čeká.

1.4.1. Informe → koncept primární beztvárnosti, abstraktní záhada

Grandrieux to něco, co nevidíme, ale je tu na začátku, nazývá „informe⁶¹“.

Na začátku filmu je nám předloženo mystérium a pak střídání různých akcí, gest a chůze. Tímto se vybuduje nejistý terén pohybu, který posléze poskytne jak jeho tvůrci, tak divákovi, chuť film následovat a něco zažít. Jako kdyby Grandrieux tímto pohybem dával život svému filmu, poháněn touhou prozkoumat prostor a kapacity svého a protějščího těla. Jde o šém, který zasadí do čela Goléma, který najednou ožije a dá se do pohybu.

Filmový Žurnalista Francis Ouellette Grandrieux označil jako cestovatele, který

⁶⁰ Nepochybně sekera se kterou postava sejme strom, už se nejspíš jistou dobu nepoužívá k tomuto účelu, ale to je v rámci filmu jedno. Na na čem záleží je gesto a zvuk který to poskytuje.

⁶¹ Informe – fr, adj. Beztvarý, amorfni, bez energie, bez života, zmíněno v *Rétrospective Grandrieux GRANDRIEUX : DE A À G...*, HABIB André, *Classe de maître avec Philippe Grandrieux*, 20 décembre 2012 - <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525> . „Když mluvíme o začátku tak by se mělo vycházet z beztvárného, jsem tím stále více přesvědčen. Pro mě beztvárnost, je to, co mi dává přístup k filmu, beztvárnost je fakt že se neví.“ Philippe Grandrieux

objevuje nové terény⁶². Grandrieux se k tomu staví s těmito slovy:

„Mám pocit, že natáčení filmu je především budování možností krajiny, jde o duševní krajinu, afektivní krajinu, a že v této afektivní krajině začnu postupovat, chodit, překonávat oblasti této krajiny, ale aniž bych o tom věděl, protože kdybych si to uvědomoval v momentě kdy začnu natáčet scénu, myslím, že už bych ji nemohl natočit.“

Během chůze postava, kterou sledujeme, jeho či její "já", se jakoby vstřebávalo dovnitř k nám do introspekce. Vnitřní a vnější krajiny splývají stejně jako mysl diváka s filmem, který pozoruje. Jakoby se díky chůzi vytvořily skuliny, které prolínají jinak nepropustné dva celky, venku a uvnitř, tělo a psychiku, individualitu a společnost.

V dnešní společnosti se vnímání obrazu života dospělého jedince smrskává na jeho společenskou funkci či často práci. Film může tedy sloužit k tomu, aby připomněl člověku jeho tělo. Natáčet tedy zezadu postavu, která někam jde, je pro Grandrieuxe způsob, jak se chopit své touhy ohledně filmu, který má natočit. Spolu s hercem vykračují dopředu k nejistému horizontu.

Tímto pohybem se přiblíží k jeho tělu, čímž naváže kontakt, vztah mezi dvěma tělesy, která se pokusí jít spolu. Tím, že se přiblíží k tělu herce, se přiblíží ke svému filmu, díky touze, která vznikne tímto pohybem. Způsob, jakým film začíná, je rozhodující pro umístění toho, koho má před sebou, do pohybu, který jej pak může provázet filmem⁶³.

Tím, kdo je tímto umístěn, je sám Grandrieux coby filmař, ale také divák, který bude poté film sledovat. Pro filmaře je to příležitost filmovat přítomnost, pozorovat důkladně tělo herce a jeho okolí, stromy, oblohu. V jisté neorealistické tradici je veškerý dekor, na rozdíl od filmového studia, už na místě. Labilní svět, k jehož pohybu

⁶² Ibid 43.

⁶³ Ibid 43.

se přidá chodcův krok.

1.4.2. Iniciační fyzicky angažující gesto

Jelikož jde v Grandrieuxových filmech o tvorbu ve smyslu tvoření v přítomném momentu, je pro něj důležité, aby první scéna, kterou natočí, byla ta, která ho spolu se svým štábem a herci zasadí prakticky do filmu. Celý jeho film na tom závisí, první scéna mu dá rytmus a tonalitu, které je budou provázet do konce. Vdechne energii scénáři, který byl dosud jen literární básní nebo plochým receptem k něčemu, co je třeba stvořit, ale hlavně ne reprodukovat či jen provést.

V *Jezeře* je první natočená scéna chronologicky skutečně první scénou ve filmu. Při natáčení ale scéna začínala dříve než to, co je nám dáno spatřit na scéně. Pro Grandrieuxe bylo důležité začít gestem, které není pouze symbolickým aktem, ale hlavně je fyzicky angažující :

„Celý štáb byl pod kopcem se stromy a najednou závod začal. Dima (Alexi) začal utíkat a já jsem utíkal za ním. Doběhli jsme ke stromu a on ho začal sekat, v jeho těle byl určitý rytmus, dech síly, kterou mu dodala skutečnost té akce tím, že tam všude okolo bylo tolik sněhu, že jsme museli vyběhnout, že jsme se ocitli v tomto velkém lese, v neuvěřitelném tichu, kde hory jakoby hřměly, protože tam bylo okolo hodně lavin, tak jsme se najednou ocitli ve filmu.“⁶⁴

Je to obrovská výhoda pro hercovu hru, který má více svobody, když se pohybuje v prostředí s velikostí přírodního formátu namísto stísněného studia.

Grandrieux se tímto vždy vydává vstříc určitému nebezpečí, které je pro jeho tvorbu stimulující. Jeho natáčení splývá s filmem. Nejde o to natočit předem naplánovaný Hitchcockovský storyboard, v tom případě by se cítil být vedle filmu a ne v něm. Jde o proud a začátek natáčení určuje vstup. V těchto podmínkách není

⁶⁴ Ibid 43.

prostor pro sofistikované osvětlení a zvuk se dělá většinou v postprodukci nebo i dopředu. Jessiga Lee Gagnée se ukázala být velmi vynalézavým DOP tím, že vynalezla speciální systém přenosného osvětlení umožňující následovat Grandrieuxův pohyb⁶⁵. Grandrieux je ten typ režiséra, který si musí sám vyvinout svůj zájem a vztah k filmu tím, že pozoruje to, co je prakticky na místě, na place a pracovat v určitém stavu opojení, utíkat od své postavy ke krajině a zase nazpátek.

V *Temnotě* první scénu, kterou natočil je tou nejhrubší, jde o zabíjení.

„Natáčeli jsme v malém pokoji, kde jsme vypnuli téměř všechna světla, zapnul jsem velmi nahlas hudbu na place takže nebylo skoro možné se navzájem slyšet, ani mezi sebou mluvit. Najednou tu byla možnost existence toho filmu, aby se věci děly tak, jak si to film vyžadoval⁶⁶“.

V *Novém životě* zvolil Grandrieux jako první scénu zkracování vlasů, která by ho měla provést filmem. Už jen tím, že šlo o gesto, které nebylo možné opakovat, se tato scéna ukázala být zásadní a klíčová. Herečce doopravdy uřežou ostrým vojenským nožem dlouhé vlasy, to celé se děje ve vybydleném domě v bulharské pustině, kde je prach a pozice herečky nebo spíše její postavy je snížena či ponížena. Boyan přinese Melaniu jako bezvládné polonahé tělo do místnosti, kde jí nejdříve položí na stůl, aby si ji prohlédl jako kus drůbeže, kterou se chystá rozporcovat. Načež následuje čtyřminutové zkracování vlasů, při kterých si Boyan vychutnává každý pohyb, kterým přeměňuje Melaniu k obrazu svému.

Grandrieux předem vysvětlil herečce proč a jakým způsobem s ní bude zacházeno a domluvili se na postupu. V rámci jeho způsobu natáčení reálu bylo vyloučeno, aby stříhání vlasů bylo jen jako a aby po zbytek filmu herečka nosila krátkou paruku.

Nový život se posouvá dál od *Temnoty*, a to jak hrubostí, tak sledem. Temnota měla

⁶⁵ «We had to feel like we could be in a dream», Malgré la nuit: Interview with Jessica Lee Gagné, di Lorenzo Baldassari, Alberto Libera, on line <http://specchioscuro.it/jessica-lee-gagne-malgre-la-nuit-interview-intervista-con-jessica-lee-gagne-dop/>

⁶⁶ Ibid 43.

minimálně jako klasický narativní prvek fakt, že jsme sledovali film skoro z pohledu jedné hlavní postavy.

„V novém životě nejde o jednu postavu, ale o celý mikrosvět, který je velmi neprůhledný, narušený. Víme, že se to odehrává na východě, je tam prostitutka, mafiáni, mladý Američan, ale určitá neprůhlednost, zpomalení možnosti vidět, slyšet, vnímat, která se prolíná naopak se zrychlenými fázemi těchto kapacit. Z jedné strany bráním divákovi přístup k filmu a z druhé ho tlačím k plátnu...⁶⁷”

Divák tímto neprochází mimeticky změnou, která by byla čitelná u postavy, kterou sleduje. Sleduje děj, akci, díky které vychází ze sebe, ze svého každodenního života, opakovatelnosti svých zvyků a světa médií, kde jsi jsou všichni navzájem podobní. Díky akci se také postava liší od ostatních a stává se jednotlivcem. Dante pravil : „V každém činu, hlavním záměrem toho, kdo jedná, je odhalit jeho vlastní obraz.”⁶⁸ U Grandrieux se často mezi činem a osobou otevře trhlinka – Jean jakoby se nepoznával v roli zabijáka, kterým je. Grandrieux nechtěl vykreslit perverzní postavu, chtěl se vyhnout konotaci sadomasochisty, který by měl už sociologický impakt, řazení do škatulek a ukazování amorálního příkladu, anomálie. Jeho postava je více neprůhledná a jeho násilí je čisté, bez vysvětlení a motivací. Akt zabíjení ho dává do jiné dimenze od diváků a režiséra samotného. Nezabíjí pro radost. Jde spíš o závrať, o odevzdání, větší záblesk, který nikam nevede. Samozřejmě že je to nepřijatelné, že by měl být zatčen a odsouzen, ale tento film nepojednává o této morální složce. Jde o kolísavou hraniční chůzi mezi dvěma extrémy, světlem a tmou, které se přiči logice všednosti a šedivosti.

⁶⁷ KAGANSKI Serge, Philippe Grandrieux : le plein des sens, Les Inrockuptibles, 27/11/02 01h01, on line : <https://www.lesinrocks.com/2002/11/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-le-plein-des-sens-11104452/>

⁶⁸ Ibid 50.

II - Vynoření se z temnoty na světlo

Tma zůstává zapomenutým původem filmu. Vynoření se obrazů ze tmy doprovází Grandrieuxovu logiku a koncept primární beztvárnosti, které je třeba, aby bylo možno něco zahlédnout. Jeho koncept nazývaný *informe*⁶⁹. Přejít z povědomého černa mysli na světlo stvoření je záměr Grandrieuxovy kinematografie, která funguje jako zjevení (2.1).

Po zážitku tmy se dostaneme ke světlu, které zase oslní jako nekonečné Nietzscheovo opakování, které doprovází život. Jeho hra se světelností a ostroší imituje přimhouřené oči. Určitá škála barev je předem určena pro každý jeho film sloužící coby narativní prvek (2.2.).

Během pohybu chůze vyplouvají na povrch vzpomínky, představy, touhy, které se mísí a způsobují určitý vír, který má meditativní účinek. Grandrieuxovým cílem je, aby se divák dostal do určitého transu, polospánku, a kinosál je k tomu příhodné místo (2.3.).

Formálně i Grandrieux se sám nechává unést rytmem natáčení a nepřeje si vše vidět. Jeho kamera která spočívá v natáčení na *blind* – *blind filming* má umožnit reprodukovat první pohled na svět, obnovit naše vidění, potenciál našeho zrakového vjemu a jeho zpracování (2.4).

⁶⁹ „Je to od toho neformovaného, neviděného odkud se má začínat. Když mluvíme o začátku, a jsem tím čím dál více přesvědčen. Pro mě *informe* – je to co mi pomůže se dostat ke svému filmu, *informe* je fakt že nevíme, Bacon to popisuje, začínal své malby díky své fascinaci vůči ústům, k nezaměnitelné touze která ho přitahovala nejdříve k části těla, až potom přijde další element a pak vznikne celé tělo.“ Baconův Křičící papež – *Screaming pope* je vizuální reference kterou Grandrieux použil na poslední záběr Saymourova výkřiku - *Rétrospective Grandrieux, GRANDRIEUX : DE A À G...Classe de maître avec Philippe Grandrieux, par André Habib, 20 décembre 2001*

2.1. Na počátku byla tma

„Žijeme v záblescích, - to nemůže být snadnější! Ale tma tu byla včera.⁷⁰“

2.1.1. Hraniční chůze mezi dvěma extrémy (tma - světlo) : zjevení

Opakující se motiv v Grandrieuxových filmech je vynoření se postavy ze tmy na světlo. Střídání světlo / tma je jeden z bazálních principů kinematografu, díky které lze prožít filmovou událost na plátně v absolutně temné místnosti⁷¹. Tma jakoby sloužila ke zpochybňování nadměrné jasnosti ploché reprezentace reálu na plátně. Stejně jako Beckett popisuje své postavy jako hudební nástroje, které přicházejí a odcházejí podle potřeby hudby⁷², tak se Grandrieuxovy postavy objevují a zase mizí jako blikající světélka v noci. Rytmicky jde o náhlé zmizení a náhle znovuobjevení⁷³.

Grandrieux potřebuje při své tvorbě, stejně jako dítě se zavázanými očima na začátku *Temnoty*, něco uchopit, ale k tomu, aby bylo možno něco najít, nesmí být na začátku nic. Určitá slepota je tedy součástí filmu.

Nejprve zaslepenost hlavní postavy v *Temnotě* : Jean je odstřižen od ostatních lidí, od jakékoliv možnosti vztahu ke svému bližnímu. Je uvězněn v kůži, která je na něj příliš velká, která se skládá z hor, z lesů, ze záblesků slunce. Je nucen soužít s pocity, o kterých nic neví a nic s nimi řízeně nedělá. Nejde o sériového zabijáka, který by měl úchylku zabíjet. Jde o kus temnoty, která se rozpíná, zaslepená svými pudy.

Potom přijde Claire, tiše se vynoří a pomalu jde mlčky směrem k Jeanovi, který

⁷⁰ CONRAD Joseph, "We live in the flicker -- may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday."

— Heart of Darkness - <https://www.goodreads.com/work/quotes/2877220-heart-of-darkness>

⁷¹ Na příklad dílo Arnulf Rainer, 1960, od Petera Kubelky který střídá jen 4 elementy, světlo, tmu, hluk, ticho v různých sekvenčních variacích, on line : https://www.youtube.com/watch?v=Uj-_WhYf-Wg

⁷² BECKETT Samuel, *Krapp's Last Tape*, 1960

⁷³ HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, str.757

rdousí tanečníci v autě zaparkovaném před klubem. Její jednoduchý pohyb vpřed a pohled odpojí Jeana od bestiálního kompulzivního pudu k zabíjení. Grandrieux délkou této scény zvyšuje napětí situace. Nechá Claire pomalu se vynořit a zase zaplout zpět do noci (viz obrazová příloha č.6). Figura je lapena tmou ze které vyplula, ztratí se v neprůhlednosti noci, rozdíl mezi formou a pozadím se díky tmě anuluje. Nejspíš není náhodné, že jméno Claire znamená "světlé" ve francouzštině. Její postava je ta, co přinese do temnoty Jeanovi noci trochu světla díky své neposkvrněnosti, jeho rutina se bortí, začíná mít o někoho jiného starost a potřebu ji chránit jak před okolním světem, tak před sebou samým.

Jejich první setkání je symptomatické, děje se na silnici při silném dešti. Každý sedí ve svém autě, uvidí se nejdříve přes zamlžená, deštěm orosená okna vozidel. Jean je první, kdo stáhne okénko aby lépe viděl a promluvil na Claire. Tato scéna je vidět nejdříve z jeho pohledu a potom z jejího. Na konci scény jsou oba dva v jednom obraze spojení snímání zezadu, jak oba dva sedí v Jeanově autě. Jean se pozastaví nad beztvárnou formou Claire, která se ukrývá před světem ve svém autě a pobídne jí k pohybu.

„Claire je panna nejen fyzicky, ale také co se týče emocí a života. Ten kdo jí přinese světlo je postava, která nás odpuzuje". 74

Temnota je příběh, ve kterém jsou postavy archetypální. Vlk, který žije v lese, a panna. V mytologii se panny vždy přiblíží k monstrům. Je třeba, aby Jean svedl vnitřní boj sám se sebou předtím, než se mu dostane světla a uvědomí si v posledním objetí při milování s Claire na pláži, že je tohoto citu také schopen a odkloní se takto od své osudové mytologie směrem do života. Opravdové téma, které je v *Temnotě* formálně rozebrané, je estetika, neprůhlednost těla, elektrické tření mezi světlem a tmou, svítání a soumrak, jak se derou do plátna.

74 RENAUD Nicolas, RIOUX Steve, RUTIGLIANO Nicolas L. Na začátku byla tma, 1999, octobre 14, interview s Philippem Grandrieuxem - <http://www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html>

V *Jezeře* je vynoření se ze tmy použito téměř systematicky ve scénách uvnitř domu. Když se Alexi vrací z lesa, ženská figura na něj čeká přede dveřmi a vyjde mu naproti. Teprve později se dozvídáme, že jde o jeho slepou matku, proto její krok vpřed se podobal svou nejistotou dítěti se zavázanýma očima na začátku *Temnoty*. Následují záběry zevnitř, ze tmy vysvitnou vlasy dívky filmované zezadu, pomalý pohyb od shora dolů ukazující nezaostřenou tvář slepé matky a její nehybnou visící bezmocnou ruku, potom fragmenty velkých detailů obličejů a rukou sestry a bratra, které se svírají a tímto prozrazují jejich incestní vztah. Scény interiérů jsou díky tomuto částečně odhalujícímu postupu velmi zvláštní pro diváka, který nemá šanci vytvořit z fragmentů povědomě celek místnosti. Prostor domu je neustále ponořen do tmy obepínající postavy, které v něm bloudí a krouží kolem sebe. Rodina žijící v něm je takto vnímána jako organický celek zbloudilých těl, které na sobě navzájem zhoubně lpí. Světelné omezení prostoru přidává na intimitě pohledu na těla postav, které jsou světlem postaveny na piedestal ikon z renesančních maleb od Carravaglia nebo Rembrandta van Rijn.

2.1.2. Pomyslná zaslepenost postav podpořená estetikou lowkey stylem

Ve tmě se Beckett, stejně jako jeho postavy⁷⁵, cítí méně osamělý. Tma je coby útočiště, kde se postavy drží svého pevného zázemí, zatímco světlo představuje krutost života. Tento proces a estetika má své původy již v sedmnáctém století, v renesanční malbě a manicheismu, kde se světlo staví proti temnotě – *chiaroscuro*⁷⁶, šerosvit, který modeluje světlem a stínem. U filmu a fotografie se ekvivalent nazývá nasvícení stylu *lowkey*⁷⁷, vyznačující se převahou tmavých tónů a vysokým

⁷⁵ Ibid 58.

⁷⁶ BROWN Blain, *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*, Edition 3, CRC Press, 15 septembre 2016, CRC Press, str. 49

⁷⁷ Ibid 61.

kontrastem mezi světlem a stínem. Jeho kultovní použití, které se blíží nejlépe jako reference pro Grandrieuxe, je V *Apocalypse now*⁷⁸ při nástupu postavy kapitána Kurtze během jeho blouznivých monologů.

Ve francouzštině je pořekadlo, které zní: *extrémy se dotykají a slučují*. Například velmi studená voda může zanechávat stejný pocit pálení jako horká voda, stejně tak když se člověk koukne přímo na slunce, je oslněn až do nevidomosti. Světlo se nedá představit bez stínu.

Toto tvrzení vysvětluje přitažlivost mezi Claire a Jeanem v *Temnotě*. Scéna, ve které vidíme poprvé zřetelně Jeana je, když se zpocený probudí a hledí přímo na lampu, do které tupě naráží můra. Jeho ruka je odkrvená, stejné ruce, které předtím znásilnily jednu ženu, jakoby první násilí ve filmu bylo pouze v jeho snu. Asociace lampy a můry je zrcadlový odraz slunce a smrti. Sekvence dítěte, které kráčí krajinou se zavázanýma očima a narazí na bezvládné tělo ženy, která leží s otevřenýma očima v trávě, o to více dodává snovosti předešlým scénám. Tato scéna je prostřižená pohledem na slunce, které je zatemněné mraky se sníženou clonou. Slunce tu krajinu odlidšťuje a vyvolává tíživý pocit, který bývá tradičně spojován spíše s nocí či alespoň se stmíváním, tímto je prostředkem gradace, vyjadřuje vzrůstající napětí a tíživou atmosféru. Grandrieux o své postavě řekl, že nezabíjí ze zvrhlosti kvůli tomu, že by mu to způsobovalo rozkoš či radost, ale spíše z určitého oslepení⁷⁹, a protože nemá „*přístup k druhému, žádný přístup k jinakosti či alteritě, jde o člověka uvězněného v opakování, v opakující se posedlosti stejného*". Jeho pohled na lampu po vraždě a opakujících se jízdách je oslněný, předešlý děs a hrozba se pomalu rozpouští. Jean vstává, proklepe si ruku, jde do zhasnuté koupelny, kde si chrstne vodu do obličeje,

78 COPPOLA Francis Ford, *Apokalypsa, Apocalypse now*, USA, 1979, 153 min – adaptace románu *Srdce Temnoty* od Josepha Conrada

79 RENAUD Nicolas, RIOUX Steve, RUTIGLIANO Nicolas L. Au commencement était la nuit, Na začátku byla tma, 1999, octobre 14, rozhovor s Philippem Grandrieuxem - <http://www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html>

aby zase lépe viděl ve tmě. Návrat do života potlačuje předešlé vjemy a staví je stranou, aby se po sléze opět vrátily. Jean bude zabíjet znovu. Toto oslnění vedoucí k vraždě připomíná postavu Meursaulta z *Cizince* od Alberta Camuse⁸⁰. Jean se stejně jako Meursault staví proti společnosti bez toho, aby ji záměrně provokoval, utíká od slunce a vyhýbá se společnosti. Jen v momentech vraždy jakoby nad touto silou, která organizuje společnost, vítězí smrtí, kterou zaviní bez toho, aby za své činy nesl osobní zodpovědnost. Jakoby ho ta síla, která ostatním dává život a radost, naopak tlačila ke smrti. Zabíjením se odvrací od slunce, které ho trýzní, čímž způsobuje pomyslnou eklipsu - zatmění. Jean, stejně jako Meursault, se nebije se svými oběťmi, ale sám se svými pudy, které jsou způsobeny okolím a jinou vnější silou, která na něj tlačí a doléhá. Jde o absurdní opakující se boj noci těla se světlem krajiny. Jean v sobě nese napětí, které ústí v agresi. Setkání s Claire fyzicky změní tento postup práce, mění dosavadní paradigma uvnitř Jeana, jemuž se naskytne možnost jiné volby.

Jako u Becketta tu jde o konfrontaci v absolutním stavu nouze, hledání či zkoumání, jak jít do toho nejhoršího. „Opět zklamat, ještě lépe chybovat, nebo lépe hůř. Chybovat ještě hůř. Ještě bude hůř⁸¹.“

Grandrieux hledá nové způsoby, dekonstrukci, stejně jako Beckett hledal verbální defiguraci. Co se světla týče, Grandrieux přiznal, že mu nevadí přechod na digitál,⁸² při jeho způsobu natáčení je to dokonce výhoda. Při filmování na 35mm si nikdy nemůže být stoprocentně jistý, jak vyjde kontrast a barvy, které budou odhaleny až v laboratoři⁸³ v postprodukci. Kdežto při natáčení na digitál finální ladění už je vidět v hledáčku, což umožňuje být během natáčení v tom správném světle, čili v tom

⁸⁰ CAMUS Albert, *Cizinec*, 1942, překlad Svatopluk Kadlec : „Dnes to překypující slunce, které rozechvívalo krajinu, činilo kraj krutým a tíživým“, str 21, 1948, Praha : Václav Petr

⁸¹ BECKETT Samuel, *Cap au Pire*, traduit de l'anglais (Worstward Ho, 1982) par Edith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991, str. 8-9

⁸² GLOVER Michael, Interview with Philippe Grandrieux – Offscreen, Volume 20, Issue 4 / April 2016, <http://offscreen.com/view/interview-with-philippe-grandrieux>

správném naladění. *Jezero* bylo celé natočeno na malou kameru Mini DV.

V rámci této dekonstrukce Grandrieux často odbíhá od svých ústředních postav do redundantních scén, které nemají přímý impakt či návaznost na hlavní děj. Tímto odchyluje divákovu pozornost a míří jí ke kolektivnějšímu vnímání v jiném zcizovacím časoprostoru.

2.1.3. Překročení časových limitů individuálního vnímání

V *Novém životě* film začíná obrazem celku, který zabírá z dálky cosi, co se třpytí ve tmě. Hrubý střih, polo-celek nám odkryje hlouček lidí, jejichž přítomnost byla z dálky jen příзраčná. Trhaná ruční kamera se přiblíží a díky zoomu přejde z polo-celku na detail, pozastaví se takto na obličeji starší ženy, která, stejně jako lidé okolo ní, strnule pozoruje cosi v dálce. Kamera se lehce třese stejně jako zvuk, který tlumeně doprovází obraz ve stejné vibraci. Kamera se vrátí do celku a stejný postup vpřed, ale z jiného úhlu, sériově následuje a odhalí nám obličej ještě starší ženy, co stojí vedle té první. Další záběr zabere její pohled ještě z větší blízkosti odhalující slzu, která jí stéká po nehybné tváři. Série se uzavírá na obličeji třetí mladší ženy.

Tváře vyhublé světlem, těla zmrzačená temnotou. Celá scéna je ponořena v hluboké tmě a kontrastu lowkey, kdesi na poli, světlo lehce ukazuje zem a trávu pod nohama osvětlených postav. Grandrieux překročí časové limity individuálního vnímání a paměti tím, že se spojíme s celou skupinou lidí, kteří se dívají na svůj život z dálky. Jde o scény které vybočují z hlavní linky vyprávění, aby se divák napojil na samotné plynutí filmu. Znázorňují kolektivní pohled na minulost. Ohlédnutí se.

83 Agnes Godard, kameramanka Claire Denis, při natáčení *Krásné práce v Africe* si zapomněla první den natáčení vzít sebou expozimetr, na poušti nebylo možné sehnat náhradní, záběry i tak vyšly dobře díky jejímu zkušenému zraku a intuici „uvědomila jsem si že je to vlastně jednodušší, rychlejší a lehčí pracovat bez expozimetru.“ interview během Kameramanských dnů v Praze.

2.2. Barva za přimhouřenými víčky

Tak, jako si Grandrieux vybírá jednu scénu, se kterou začne natáčení a která jej a celý štáb přivede rovnou do praxe filmu, má rovněž předem silnou představu o tom, jaká chromatická škála a světlo by mělo dominovat filmu.

2.2.1. Chromatická škála coby vodítko k interpretaci filmu

Grandrieux natáče *Temnotu* v Haute-Loire, která se nachází v jeho rodném regionu, kde jsou lesy a uhelné doly. Světlo a barva místních luk vytvořily díky pod-expozici objektivu záhadný prostor ponořený ve zhaslé zeleni. Obloha splývá s horizontem, je tam plno hustých tmavě zelených lesů, kterými bylo třeba projít, aby se tyto plastické vjemy odhalily. Grandrieux o světle z té krajiny řekl : „Není pochyb o tom, že světlo, které máme na mysli, je to z raného dětství. Každý má své vlastní světlo, svou melancholii⁸⁴.“

V *Temnotě* šlo o tmavě zelenou barvu, která by jakoby byla prosáklá černým uhlím a absorbovala do sebe světlo z oblohy, přibližujíc k sobě zemi a oblohu. Svět je pod pokličkou, zelená pohlcuje svou tmavou pastou veškerý zdroj světla, jakoby šlo o mech, který se rozrůstá a zahaluje svět, který pomalu mizí v temnotě.

Bylo pro něj důležité, aby světlo mělo prudký zdroj, ale jeho vnímání a impakt byl jakoby oddálen sníženou clonou. Grandrieux při filmování mění otevření clony podle intuice. Tímto si sám hraje se světlem, které ovládá dle potřeby. Světlo se nehýbe podle diegetického pohybu, ale podle jeho zákroku, který se obtiskne direktně na negativ, kde je dojem zaznamenán fotogramy. Proto také jízda na začátku se jeví jakoby se děla v noci a na konci při jízdě siluety lidí během Tour de France vypadají jako duchové. Až když spatříme slunce na obloze je jasné, že jde o převrácené

⁸⁴ Ibid 8.

hodnoty a že jsou tyto scény natáčeny za dne.

V *Novém životě* sloužila jako reference Vlámská primitivní malba a škála žlutých a červených tonů u Rembrandta. Obecně jsou tyto barvy živé, ale u Rembrandta (viz obrazová příloha č.7) je tomu právě naopak. Světlo, které se o ně opírá, jakoby zhasínalo. Tmavé barvy jsou velmi husté a lesklé, což nebylo na filmu dostatečně vidět, bylo tedy třeba přidat filtr – internegativ, aby se pracovalo s kontrastem a lesklostí.

*„Slunce během celého filmu zůstává pod horizontem, nedokáže se vyšplhat výše, ale je tu, jako něco, co nás přidržuje a oslepuje a dává chut žít. V tomto případě tedy už nejde o melancholické pokušení, jelikož nic není úplně ztraceno, vše tu zůstává, může to zmizet, ale nebude to ztraceno. Jde jakoby o mnoho-úhelný pohled který smetává všechno před sebou bez nostalgie.“*⁸⁵

První scéna, kdy se vynoří skupina lidí ve tmě, byla natočena za snížené rychlosti, 8 obrazů za sekundu, aby jejich přítomnost a barva měla tu správnou vibraci a sílu. V pasáži natáčenou termickou kamerou bylo nutné natáčet za úplné tmy. Jen Grandrieux viděl v hledáčku kamery teplotu těl, která se vynořovala v šedých tónech podle síly emanace tepla (viz obrazová příloha č.8).

Při psaní scénáře se původně *Nový život* jmenoval *Přirozené vyprávění o zlu*⁸⁶. Grandrieux požádal svého spoluscénaristu Erica Vuillarda, aby napsal scénu, která by se odehrávala v totální tmě, kde by nebylo nic vidět, jakoby v pekle. Chtěl, aby tam byly skupiny mužů a žen, které by vykonávaly tajemná gesta, jakoby zaříkávadla. Šlo o to vytvořit fikci, která by se týkala Totemů a Tabu od Freuda: vražda otce jeho dětmi, akt extrémního násilí, který by zakládal podmínky k vytvoření civilizace.⁸⁷ V

⁸⁵ Ibid 63.

⁸⁶ Une histoire naturelle du mal

⁸⁷ BRENEZ Nicole , La Vie Nouvelle nouvelle vision, Léo Scheer (22 février 2005)

jednom rozhovoru Grandrieux uvedl, že pro tuto scénu vymyslel specifickou instalaci ve sklepe školy Múzických umění v Sofii. Spočívala v labyrintu, ve kterém se prodíralo 80 polonahých lidí, které předem požádal, ať vydávají různé zvuky. Šlo o to vytvořit podmínky, které by se podobaly jakémusi okultnímu kanibalistickému rituálu s kusy orgánů na zemi. Grandrieux přiznal, že během tohoto natáčení lidé doopravdy propadali hrůze.

V *Jezeře* Grandrieux postupoval podobně jako u *Temnoty* s tím, že jde o pravý opak. Rozdíl mezi dnem a nocí je smazán v jednom jediném převládajícím světle jako ve *Vampírovi*⁸⁸ od Dreyera. Film se odehrává v pozastaveném svitu, konstantní světelné lázni, která se promítá do sluchu jako neustálý hluk v pozadí. Scény v interiérech jsou naopak kontrastně laděny do tmavých patinovaných až bahnitých odstínů červené a hnědé,⁸⁹ které objímají postavy, jejichž figury vyplouvají a zanikají ve tmě osvětleny jakoby jen svícemi. Touto působivou vizualitou a díky chůzi Grandrieux diváka ukolébává do jiného stavu vědomí.

2.3. Chůze jako západní meditace, reminiscence

„K záchvěvům abstraktního a monotonního snění přidávám okouzující obrazy, které jej oživují. V mé extázi jejich předmět často uniká mým smyslům a čím víc bylo mé snění hluboké, tím víc mi je vykreslovalo živě. Často jsem víc uprostřed nich, než když jsem tam byl doopravdy.“ ⁹⁰

⁸⁸ DREYER Carl Theodor, *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye*, Vampyr, Německá říše / Francie, 1932, 75 min

⁸⁹ Předpovídají tak tony které byli použity následně v *Novém životě*.

⁹⁰ ROUSSEAU Jean Jacques, *Les Reveries du Promeneur solitaire*, 1817, éditions des Ebooks libres et gratuits, dostupné v pdf non line, https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf

2.3.1. Kinematografie jako obraz nepřítomnosti či reminiscence

Chopit se elementů přítomných během natáčení a uchopit díky nim nějakou vzpomínku či pocit, který je hluboko zakódovaný v každém z nás, díky obrazu dochází k intenzivnímu znovuprožití něčeho téměř univerzálního. Tento záměr je předem oznámen, či předznamenán, v jeho reportáži *Výška člověka* z roku 1989⁹¹. Jednalo se o poslední ze čtyř filmových snímků vysílaných v lokální televizi (TV Fnac). Byl odvysílán po rozhovoru s historikem umění Jean-Louisem Scheferem a s filozofem Paulem Virilio. Grandrieux udělal montáž obrazů z různých filmů a zpráv v čistě poetickém pojetí. Film byl inspirován textem spisovatele Charlese Ferdinanda Ramuze :

„Procházím se, zatížen spánkem / přecházím přes ulice, náměstí/ zahrady ve kterých bydlí mé tělo / Jsem tam kde je celý svět najednou / obrovský a bez vzdálenosti / tam kde jeden malý krok stranou / hmatem v té chvíli / náhle se zjeví tvář mé matky / zeleň louky/ klikatý vzor koberce / mé namydlené ruce v rukou mého otce / pálení kolena odřeného o zem / žár slunce/ září ve třpytkách listí / všechno proti všemu / se tu vrací v ruinách / zatímco stále bzučí / ozbrojený let ováda / mizí na konečkách prstů / bledost dítěte / najednou jsem zde / nos přilepený k břídlci / ruce napřažené, n a špičkách /oči zavřené, s celým tělem napnutým vpřed / a smazávám tabuli / celými dlaněmi i pažemi / loktem/ vlna svetru / prsty od slin / smazávám a píšu /co nejvyš /úplně nahoru/datum těchto dní/ tento křídový den s hořkou chutí/ na rtech / dnes ztraceném / navždy / jako čas jiného dne/ jako tento přímý moment / kde jsem.“

V této poetické reportáži odkrývá Grandrieux melancholii⁹², ze které pochází filmy.

⁹¹ La Taille de l'Homme (1989 / 30 min), <http://www.inattendus.com/2009/05/philippe-grandrieux-de-la-television-au-cinema/>

⁹² Melancholii ve Freudovském chápání coby ztráta neznámého objektu, který je odloučen od vědomí, opakování původní ztráty – FREUD Sigmund , Deuil et mélancolie, Extrait de Métapsychologie, on line : <https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-7.htm>,

Jde o pohled na kinematografii jako obraz nepřítomnosti či reminiscence. Stejně jako Stanley Brakhage, na kterého se plasticky a formálně občas odkazuje⁹³ co se portrétů krajiny týče, Grandrieux klade větší důraz na poetickou povahu než na sdělení ve vyprávění. Oba pracují s kinematografickou formou tak, aby plasticky odkrývala smyslové myšlenky jako základ vnímání.

Pro Grandrieuxe existuje oblast myšlení, jako je například vzpomínka či evokace, která je přístupná pouze prostřednictvím mystických a poetických stavů. Pokud je možné myslet určitý stav věcí, tak je podle Wittgensteina⁹⁴ také možné jej zobrazit. Přítomnost je to, co je nejvíce hmatatelné a jisté, a zároveň nám to neustále kamsi utíká. Během jedné sekundy si náš zrak a sluch povšimnou chtě či nechtě množství událostí a naší hlavou a tělem proběhne celé procesí pocitů a myšlenek. Každá chvilka představuje svůj vlastní vesmír, který bude poté zapomenut. Grandrieuxovy filmy zaznamenávají tyto mikro-vesmíry díky tomu, že položí diváka do určitého stavu vnímání.

2.3.2. Efekt : trans, meditativní účinek chůze, vibrace

„ Musíme být schopni si představit, že film by mohl být pouze poslouchán bez toho, abychom ho viděli. Že bychom přišli do kina, zavřeli oči, a při poslechu filmu bychom cítili jeho vibrující podstatu.“⁹⁵

93 BELLOUR Raymond: Pour Sombre, Revue Trafic #28, P.O.L Éditeur, 1998

94 WITTGENSTEIN Ludwig, « 3.001 « Un état de choses est pensable » signifie : nous pouvons nous en faire une image » *tratus lógico-philosophicus*

95 HAINGE Greg, Philippe Grandrieux – *Sonic cinema*, Ex:centrics, Bloomsbury, 2017, str. 200 – citát Grandrieux a Vassé 2009

Grandrieuxův záměr je z určitého hlediska dostat diváka do polospánku. Jde o mentální prostor, ve kterém jeho vnímání bude pozměněno, zpomaleno, plovoucí a rytmické. Půjde o změněný stav vnímání přibližující se astronautovi, který pluje ve stavu beztlíže jako v Kubrickově *Odysee*⁹⁶. Hainge ve své monografii o Grandrieuxovi zmiňuje, že velký počet detailních záběrů nebo záběrů zblízka podporují tuto změnu vnímání.⁹⁷ Tímto je divák přilepen k plátnu, vidí formy, ze kterých nemůže podvědomě rekonstruovat figurativní celek a umístit je přesně na své místo. Serge Kaganski, kritik z revue *Inrockuptibles*, který byl na place *Noci navzdory*, vidí v Grandrieuxovi figuru šamana, který zachycuje proudy, hudbu, rytmy. „Filmař, herci, technici, kamera a projektor tvoří jakési živé kolektivní těleso⁹⁸.“

Grandrieux se sám považuje za pouhého zprostředkovatele, převozníka nebo choreografa. Bere filmařinu jako typ transu – vibrace a proudy, kterými se nechá unést a pak je filmuje. Chce, aby se uvolnily archaické a primitivní síly, které jsou cítit ve filmu osvobozeného od logiky a rozumu. Nicole Brenez jej řadí mezi filmaře jako je Raymondo Carasco, který se zabývá šamanismem :

„ je to otázka přechodu z jednoho světa do druhého, ale ve jménu větší přesnosti. Trans je často považován za zmatený, ale ve skutečnosti má umožnit opak, jde o přístup k prohloubenějšímu vnímání reality“⁹⁹.

Pro tento efekt se musí sám Grandrieux nechat unést svou kamerou, občas i se zavřenýma očima.

⁹⁶ KUBRICK Stanley, 2001: *Space Odyssey*, 2001: *Vesmírná Odysea*, Velká Británie / USA, 1968, 149 min, <https://www.csfd.cz/film/5393-2001-vesmirna-odysea/prehled/>

⁹⁷ Ibid 78, str. 197

⁹⁸ KAGANSKI Serge, « Philippe Grandrieux en tournage, une cérémonie magique », *Les Inrockuptibles*, Novembre 2014., <https://www.lesinrocks.com/2014/11/20/cinema/tournage-malgre-nuit-philippe-grandrieux-11536654/>

⁹⁹ BRENEZ Nicole : *Physique de l'éblouissement.*, Entretien sur *La Vie Nouvelle*. « The Body's Night. Interview with Philippe Grandrieux », *Rouge*, 2003

2.4. Pohyb záběru slepého filmaře

„Oči. Je na čase vyzkoušet je zhoršit. Čím horší, tím lepší, tak proč nezkusit, aby bylo hůř. Více je přivřít. Poručit rozevřít je dokořán. Celé bílé a panenky. Tmavě bílé. Bílé? Ne, panenky. Černé temné díry. Mezery, které neklopýtnou.¹⁰⁰“

2.4.1. Technika : blind filming

Zhoršení u Becketta stejně jako u Grandrieux se zdá být nevyhnutelným průchodem k jinému možnému východisku. *Temnota* není pouze záměrně podexponována, kdyby tomu tak bylo, tak je dojem pravidelný a monotónní. Grandrieux ve svých filmech ukazuje, že estetika a rytmus jsou závislé na záběru a variaci světla. Spíše než mluvit o záběru by bylo přesnější to nazvat operací záběrování. Grandrieux mění záběr pohybem a přeastřováním, jeho styl a technika pochází z letité zkušenosti dokumentárního filmaře.

Přibližuje se k technice *drippingu* od Jacksona Pollocka proslulé tím, že sám malíř vykonává určité gesto a pohyb občas naslepo¹⁰¹. To, co se jeví v malbě jako už zavedená osvědčená technika, může ve filmování působit jako pošetilá výstřednost. Grandrieux se vyjádřil k tomuto zacházení ve filmování ve své poznámce o záměru :

Vždycky jsem sám natáčel své filmy, abych měl přímý, okamžitý a intuitivní vztah s tím, co je tady, s přítomností, je to pocit, nejprve jde o pocit, a emoce, pohyb duše, to je to, co musí být v záběru, nechat se unést tím co sám cítím, zapomenout se, pak teprve může být zabrána přítomnost druhého, toho co mám před sebou, a pak zapomenout na světlo, a občas zavřít oči, a přesto je to správně, samo se to zabere,

¹⁰⁰ BECKETT Samuel, Povídka z knihy První láska,, VYDAVATELSTVO, Mladá fronta, 2001

¹⁰¹ GRANDRIEUX Philippe : « Le monde à l'envers », Cahiers du cinéma n° 532, Février 1999

nemohu to lépe vysvětlit, tuto otázku přítomnosti a zapomínání, jde o pohyb a je tu záběr, [...]

Jde tedy hlavně v tomto gestu o zapomnění při činu před protějškem, ale také před samotnou kamerou, která váží přes 27kg. Kromě digitálu natáčí rád Grandrieux s 35mm bez armatury. Tato metoda natáčení upřednostňuje pohyb uvnitř záběru stejně jako pulzaci záběru jako takového, záběr se neustále usměrňuje, seřizuje, jeho rám je tím rytmizován tak, aby nebyl limitován přesnou čarou či něco obkresloval. Filmař sám sebe zapomene při své aktivitě filmování. Vymazání sebe při činu, čelí přítom druhému a jeho kamera se stane jedním z vektorů, kterým prostupuje film.

„... před několika okamžiky jsem byl sám ve stavu prázdné a nevyčerpatelné hrůzy kdy nebylo pochyb že existuje : Oidipus putující s vypíchnutýma očima ... a jeho ruce natažené ...102“

Jako dítě, které jde kupředu se zavázanýma očima na začátku *Temnoty*.

„ Mám v rukou dítě a to pole a květiny a chvění těch květin a příliš hustou barvu, takže vím , že až přijde čas, budu schopen je filmovat se zavřenýma očima, natočím je rukou, protože jinak nelze filmovat skutečnost, která nás ničí.103“

Obraz je tu záměrně rozostřený, hrozba pádu zvyšuje napětí, absence ostrých rysů předznamenává v klasickém kinematografickém lexikonu oslabení, ztrátu vědomí, nebo smrt. Sám Grandrieux se přemísťuje díky své intuici a zejména zkušenosti bez toho, aby se čehokoliv dotkl. Jeho kamera jako anténa zaznamenává to, co oči by

102 BATAILLE Georges, Dianus in. *L'Impossible* (1947), éd. Jean-François Louette (sous la dir.), Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p.537

103 GRANDRIEUX Philippe, « Troisième film », *Trafic* n°50 „Qu'est-ce que le cinéma ?“, P.O.L, Été 2004, str.122

nebyly s to vidět a uchopit. Grandrieuxova kamera je haptická¹⁰⁴, slouží mu místo rukou a zraku. Stejně jako u ohluchlého Beethovena jeho touha nahrazuje smysly. Faktem je ale, že Grandrieux sice zavře oči, ale možná je to také proto, aby lépe vnímal zvuk. Řídí se rytmem svého těla a jeho sluchové vnímání je zvýšené tím, že utlumil svůj zrak. Zvuková složka jeho filmů bývá důmyslně propracovaná a Grandrieux sám na place často pouští hudbu, aby dodal scéně určitý rytmus. Natáčení se stane určitou choreografií, ve které režisér a herci tancují na stejnou hudbu. Když jsou partneři sešraní při tanci je nakonec příjemné občas zavřít oči, potom není jisté kdo koho vede, mocenský vztah je tímto na chvíli zrušen. Grandrieux by ani nepohoršilo, kdyby jeho divák v kinosále na chvíli sám zavřel oči.

2.4.2. Cíl – reprodukovat první pohled na svět, obnova vidění, spojení mezi protagonistou, filmařem, divákem

Z hlediska obrazových teorií kinematografie toto stanovisko odráží uvolnění, které vyvolává ikonografickou výzvu veškerým zaběhlým dosavadním postupům. Grandrieux se staví proti rozumu, proti slunci, proti paměti, jeho negativní gesto zavření očí je vybalancováno kreativním pohybem. Z hlediska politiky by se to dalo nazvat jako *pozitivní anarchie*¹⁰⁵. Jde o to se znovu naučit vidět, najít pohled, který by byl zbaven kultury. Grandrieux jde nebo občas i utíká za svým filmem za svou labilní¹⁰⁶ vizí světa s vědomím, že se bude muset stále obnovovat, předělávat. Film je

¹⁰⁴ MARKS Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, leden 2000, str 170., Marks zminuje v této knize haptické vidění "haptic visuality", film který dává pocit jakoby se oči dotýkali. On line: https://criticallatinoamericana.files.wordpress.com/2012/05/marks_laura.pdf

¹⁰⁵ COLSON Daniel : *pozitivní anarchie je potvrzení nové dynamiky a nového uspořádání schopného uvolnit kolektivní síly z jejichž vazeb je možná dojít tak daleko, jak jen to jde*. Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze, 2001, Biblio, Essais/Le Livre de Poche, 2001, str.28.

¹⁰⁶ Syn. nestálý, vratký, nejistý, nepevný

pro něj ideálním nástrojem pro nový popis pohybu tím, že dokáže zaznamenat vibrační podstatu formy, zároveň představuje politickou příležitost znázornit "teorie určitých věd, které začaly interpretovat jakoukoliv záležitost, veškerou energii, celý život, jako důsledek neustálého míchání atomů, věčné molekulární agitace, naprosto obecné evoluce."¹⁰⁷ Ideologie, která se radikálně staví proti platonickému rozumu, aristotelským časoprostorovým kategoriím, stejně jako osvícenství a Kantovu transcendentalismu a přibližuje se Wittgensteinovi. „Ve stavu věcí se objekty vzájemně propojují jako závěsné kroužky řetězce¹⁰⁸". Jeho zacházení s obrazy umožňuje organizovat moderní chaos. Jde o druh montáže, který umožňuje spojení heterogenity. Pokouší se přiblížit zážitky měnící spojení mezi plátnem a divákem, který se na něj dívá. Nově navázaný vztah je totální, zapojuje mysl i tělo. Stejně jako Losey, Lang nebo Preminger¹⁰⁹, Grandrieux se pokouší o překonání vědomé bariéry mezi divákem a plátnem, aby jej umístil do stavu absolutní fascinace¹¹⁰ blízkého hypnóze, podporovaném kombinací filmařského pohybu s pohybem protagonistů, jejich pohledů v prostoru, kde se vše blýská a mizí ve tmě. Způsobuje to skuliny a výklenky, kde se sám divák ztrácí, aby se znovu našel s rozšířeným a jasnějším pohledem na svět.

107 MOREAU Francois, "L'origine oubliée du cinéma : l'ombre". Études cinématographiques, Paris 7-Paris Diderot, 2016-2017, Étude d'une oeuvre, Lueur : de la dissolution à la vibration, Sombre, Philippe Grandrieux (1998), Sous la direction d'Emmanuelle André

108 WITTGENSTEIN, Tractatus logico-philosophicus, trad. de l'allemand par Gilles Gaston GRANGER, Paris, Gallimard, 1993, 2.03, http://www.depa.univ-paris8.fr/IMG/pdf/TLP-extraits_trad-_pdf

109 Studie těchto režisérů v knize MOURLET Michel, Sur un art ignoré : la mise en scene comme langage au cinéma, Ramsay (5 novembre 2008), Ramsay Poche Cinéma, str. 48

110 Definice fascinace: „Absorpce vědomí skrze představení se nazývá fascinací - nemožnost odtrhnout se od snímků, nepostřehnutelný pohyb k obrazovce celého bytí ve stavu napjetí. Role filmaře je zapříčinit tento pohyb směrem k plátnu“ in MOURLET Michel, Sur un art ignoré : la mise en scene comme langage au cinéma, Ramsay (5 novembre 2008), Ramsay Poche Cinéma, str.47

III - Závěrečný Přechod

„Kdybychom otevřeli lidi, našli bychom tam krajiny, kdybyste otevřeli mě, našli byste pláže...”¹¹¹

Agnès Varda

Kdybychom otevřeli Philippa Grandrieux, najdeme nejspíše lesy, ale nejenom ty.

V Novém životě Grandrieux využil pro jeho styl poměrně atypický záběr dolly zoom na chodbě hotelu jízdou přibližující se k oknu (viz obrazová příloha č. 9). Když rám okna zmizí, záběr přetrvá nehybně ještě dalších 10 vteřin na zpustošeném horizontu. Divák nemá jinou možnost než kontemlovat. Regulovaný sídlištní prostor vypadá jako jedna velká věznice, je nám všem známý, stará sídliště si jsou něčím všude podobná. Bloky betonu slepené k sobě do tvaru kójí pro králíky, se standardními okýnky připomínající studené tovární stavby. Rakovina bující na kraji města, jak by řekl Deleuze¹¹². Je v něm čitelná materiální katastrofa, kterou představuje civilizace. Připomíná ruiny z Německa Rok nula¹¹³, až na to, že zde nebyla potřeba války. Jde o každodenní bitevní pole Evropy. Individualita se tu ztrácí v bloku cementu.

Od počátku kinematografie, přes Italský Neorealismus, Novou francouzskou Vlnu až dodnes, filmování chůze ve filmu je nepřímý způsob, jak najít dostatečnou dávku svobody, aby bylo možné podkopávat kódy a instituce skrze kritiku dominantního myšlení, pohodlného konsenzu, v němž si masy hoví. Tímto pomáhá demystifikovat společenské pokrytectví, bortí represivní konvence, které slouží davům, ale jsou

¹¹¹ VARDA Agnès, Agnesiny pláže, Les Plages d'Agnes, Francie, 2008, 110 min, <https://www.csfd.cz/film/246804-agnesiny-plaze/prehled/>

¹¹² HAINGE Greg, Philippe Grandrieux – Sonic cinema, Ex:centrics, Bloomsbury, 2017, str. 200 – citát Grandrieux a Vassé 2009, str 123, cituje - DELEUZE Gilles, Cinema 1: The Movement-Image, London: Continuum, 2005 "urban cancer "

¹¹³ ROSSELLINI Roberto, Germania anno zero, Itálie / Francie / Německo, 1948, 78 min, <https://www.csfd.cz/film/7870-nemecko-v-roce-nula/prehled/>

nesnesitelné pro jednotlivce. Grandrieux se tímto zapisuje do francouzské tradice atentátníků na estetický řád jako je Flaubert nebo Sade. Není ovšem jisté, že by to bylo v rámci politického stanoviska a obhajoby práv jedince. To by bylo příliš hedonistické až satanistické stanovisko. Grandrieuxovy postavy jsou nejasně nastíněné, existenciálně odsouzené, tancují na kraji, trpí duševně, fyzicky, nebo oběma způsoby.

Co se týče současných filmařů, kteří řadí chůzi jako výrazný element v jejich tvorbě, lze citovat a porovnávat donekonečna celou listinu jejich jmen : Bela Tar, Gus Van Sant, Bruno Dumont, Leos Carax, Agnes Varda, Christophe Honoré, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Lynn Ramsey, Kelly Reichardt, Andrea Arnold, Terrence Mallick, Benedek Fliegauf...

Nastínila bych na závěr stručné porovnání se dvěma jeho krajany, Claire Denis a Gaspar Noé, jako dvě strany jedné mince, i když tu určitě jsou i hrany a jiní.

Jedná se také o souputníky škatulky francouzské extremity. Grandrieux vedle mobilní kamery a chuti k chůzi charakterizuje rozostřenost obrazu „flou“, tímto se estetikou na jednu stranu přibližuje ke Claire Denis. Souznění ovšem mezi nimi není, jelikož podle Grandrieux Denis dělá příliš narativní filmy. Ange Leccia, francouzský fotograf, video-artist a cinefil, jehož tvorba se také přiřazuje k této estetice a radikálnosti autorství, nařkl Grandrieux ze stejného prohřešku narativnosti. Sám se řadí s chutí mezi galerijní experimentátory. Na druhé straně je tu Gaspar Noé, jehož tvorby si Grandrieux váží pro její plastické a vynalézavé prvky, pouze jejich forma se liší tím, že Noé si osvojil Hollywoodskou formu natáčení s těžkou technikou, jeřáby, jízdami a všudypřítom pohledem kamery.

Grandrieuxův radikalismus co se filmových postupů týče dokazuje, že pravidla filmování mají meze tam, kde si je osvojíme a vybudujeme svůj vlastní nový řád. Z osobního hlediska potvrzují, že Grandrieuxova kinematografie a její detailní studie posunula dál můj vlastní pohled na svět a na možnosti filmování. Zneklidnění, které ve

mně probudila, navazuje na bezpočet otázek, které zde nebyl prostor prozkoumat v rámci jednoty a koherence textu. Jedná se o otázky etiky, manipulace, hypnózy, tudíž ze široka impaktu filmu na diváka. Jeho osobitá formální řešerše by si zasloužila hlubší technickou studii a struktura jeho filmů ještě nebyla prozkoumána.

Grandrieux nesplňuje očekávání a tak se často setkává také s odmítnutím, nebo naopak fascinuje. Jeho tvorba nejspíše opravdu není pro široké publikum, obsahuje krásu¹¹⁴, ale vystaví diváka zároveň téměř nesnesitelné krutosti¹¹⁵.

Já sama k ní mám nakonec také výhrady. Zavést nové způsoby v kinematografii se zdá být noblesním cílem, který ovšem může zavánět lyrickým idealismem. Otázka je, je-li to opravdu konkrétně nosné a jestli v tom případě by se neměl nechat tento rajon užší avantgardě, experimentální tvorbě a nechat hlavní proud jít svou vlastní cestou, případně jej nechat vypůjčit si jisté prvky. Věřím, že formální revoluce se mohou dít i v sametové formě bez výbuchů a znovuoobjevení primitivních pudů. Podle Grandrieux je film, který, se nepokouší odhalit aspoň část života, nemorální. Jelikož se jedná o filmy, které jsou svou blízkostí k tělu velmi intimní, ohrožují neustále jistou rovnováhu mezi estetikou a etikou, která by měla býti při natáčení zachována. Grandrieux se ve svých svědectvích brání tím, že jeho filmy se nezabývají etikou, nerozeznávají, co je dobré a co špatné, jelikož jde o společenský rozměr, který v rámci umění nemá smysl zvažovat. Jelikož jeho filmy si nehrají na realitu, ale vytvářejí nový svět, který je přeludem nebo metaforou toho našeho, není možné je brát vážně natolik, aby se pokládaly tyto společenské otázky. Realita a fikce jsou dvě různé složky. Ovšem hypnotická síla filmu a zkušenost, kterou z ní divák pochyť, má tendenci se dostat pod kůži.

¹¹⁴ " Fotografie, které zobrazují utrpení, by neměly být krásné " SONTAG Susan, S bolestí druhých před očima, Paseka, 2011, str.77 ve ztvárnování lidského utrpení, příliš estetiky, je terén který je rezervován dle Sontagové pouze pro umění ve kterém je otázka etiky na jiném stupni nežli v dokumentárním žurnalismu.

¹¹⁵ Le Cinéma de la cruauté - Kino krutosti, výraz zapůjčený od australského kritika Adriana Martina - Dance Girl Dance, Nový život New Visión, ed. Léo Scheer 2005 který takto kvalifikoval filmy Grandrieux. Tento termín, se vztahuje k uměleckým teoriím Antonína Artauda které publikoval ve sbírce Divadlo a jeho dvojník.

Sám Grandrieux tvrdí, že všechna jeho natáčení jsou v jeho zacházení s hercem a se štábem řízena čistou etikou a vědomým souhlasem. Coby režisér má zároveň velké charisma, které svou privilegovanou pozicí podněcuje k manipulaci. Nezáleží však pouze na něm. Je tu také producent a všichni ostatní členové, kteří se podílejí na vedení, za které jsou spoluzodpovědní. Stejně jako nacismus nebo sovětský komunismus se nedá přiřknout jednomu muži, ale síle jeho myšlenky a prostoru k podnícení a zotročení ostatních v její prospěch. To, že film se může tvářit eticky a přitom během jeho výroby bylo se členy štábu špatně zacházeno, je podle něj stejně pravděpodobné, jako opačná situace. Film může být obscénní a neetický a přitom vytvořen ve velmi organizovaném etickém prostředí¹¹⁶. Nakonec nad tím, jestli film byl eticky vytvořen, se u některých filmů přivírají oči, vzhledem k tomu, jakého úspěchu se dostavilo konečnému filmu. Na příklad : Aguirre od Wenera Herzoga, Apokalypsa od Francise Forda Coppoly, Poslední Tango v Paříži od Bernarda Bertollucciho nebo Saulův syn od László Nemese. Otázka, jestli účel světlí prostředky, zde tedy více nebude zvažována v rámci ekonomie textu a nejistoty pádně založených argumentů. V rámci honu za spravedlností se zatím žádný z členů Grandrieuxova štábu či herců neozval se slovy "me too".

V Grandrieuxově posledním filmu, *Noci Navzdory*, výsledný film utrpěl rychlou potřebou přeobsazení hlavní postavy za méně charismatického protagonistu, přílišným literárním textem přítomným v dialozích, nezvyklých voice-overech a přesunem z přírodní krajiny do města, mezi glamour vrstvu zhýralých rockerů. V tomto nešťastném kontextu chtít pojednávat o hledání lásky, sebedestruktivní skupinové onanii a mafii, která natáčí snuff movies, bylo v rámci nastavení okolností neúnosné, aby si divák zachoval posvátnou vážnost, se kterou doposud bral Grandrieuxovy filmy, které si ji vyžadovaly svou hrubostí a syrovostí. *Noci navzdory* nechtyl diváka do pout

¹¹⁶ Osobně bych k tomu měla určité rezervy po přečtení deníku členů Grandrieuxova štábu z jeho posledního filmu *Noci navzdory*. Proto také tento film více nehodlám komentovat.

Grandrieuxova okouzlení, které ho předtím tisklo k plátnu, čímž se ukázal nechtěný prostor mezi publikem a filmem, prostor pro kritiku, nudu, smích a opovržení co se příběhu jako takového týče. Možná to také bude předávkováním jistou tendencí současného autorského filmu, která vyžaduje neustále ukazovat lidské utrpení, neštěstí, a temnou stránku bytí. Je zlo nutná přísada filmu aby se zašlo do hloubky ? Až příliš jednoduše se odpovídá že ano. Jakoby norma teď byla už jinde a svět byl zúženě viděn jen z té nejhorší možné perspektivy. Pozitivní stanoviska patří mainstreamovému labilně vymývajícimu proudu filmu, který potřebuje diváka pobavit, ujistit a ne příliš rozrušit. Poslední Grandrieuxův film ukazuje, že i artový nezávislý film se subverzivním brutálním obsahem může zanechat povrchní dojem samoučelnosti. Možná jde pouze o pocit a závěr příliš roztřeseného diváka z blízkosti Grandrieuxových předešlých filmů. Impakt filmu na diváka je tu tedy znatelný. Podle Wittgensteina obraz je spojen s realitou natolik, že ji ovlivňuje¹¹⁷. Na druhou stranu Fassbinder říkal, že v podstatě nikdy nic nového nevymýšlíme, věci jsou vždy nějak inspirované reálem. Tyto věci už jsou zde, filmař je nechá projít svou mentální mašinou, svou představivostí. Tudíž hrůzu, paniku či hnus, jež může vyvolat film, se nedá přisuzovat jeho autorovi, nýbrž životu a film, který je ukazuje nám pouze dává nahlédnout na, to co bychom raději z reality neviděli. Těžko se dá uvěřit, že tak snové filmy jako Grandrieuxovy nám odhalují něco z našeho každodenního života, ale i ve stavu jasnozřivosti naše mysl vytěsňuje jisté elementy z pudu sebezáchovy a nechá nás úmyslně zapomenout na věci, které by mohly ohrozit náš vnitřní klid. Tímto zapřením se dostanou do podvědomí, odkud je Grandrieux tahá ven. Ne pro každého tento proces vyjde s úlevným efektem. Jean Baudrillard také kritizuje u filmu virtuální ponoření diváků do obrazu, který se tímto stává "totalitní"¹¹⁸. Tento názor je sám o sobě radikální, asi není nutno aby byl film považován za perfektní médium, které

¹¹⁷ WITTGENSTEIN Ludwig 2.1511, Tractatus lógico-philosophicus

¹¹⁸ BAUDRILLARD Jean, Écran total, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1997

ovládá svobodnou vůli diváka, nebo vidět jeho pasivitu při shlížení striktně negativním způsobem.

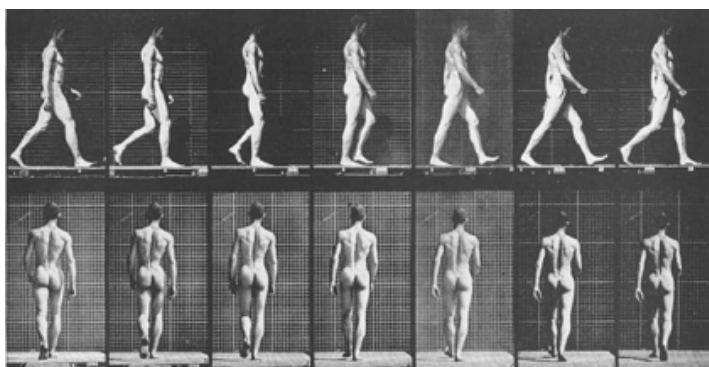
Zpětně mohu uvést, že po detailním studiu Grandrieuxova díla se cítím přesycená zážitky z jeho audiovizuálních vjemů a vděčně se ráda vracím k té jistější tendenci autorského filmu, která neotřásá natolik tělesně mými životními jistotami, ale spíše jemně intelektuálně stimuluje svými příběhy a precizní elegantní nenápadnou kompozicí, ve kterých je prostor na humor či vnitřní smích. Má osobní potřeba po dokončení této práce spočívá ve větší vzdálenosti od plátna, stabilizaci obrazu a návratu k osvobozujícímu humoru. Claire Denis, Hong Sang-Soo a Apichatpong Weerasethakul jsou adepti, kteří se svými posledními citlivými filmy vydali touto méně svírající a bolestivou cestou, která mě inspiruje. Claire Denis pro její zralý, úsměvný, ale neméně nemilosrdný pohled na lidské vztahy a dobrou dlouholetou spolupráci s kameramankou Agnes Godard. Hong Sang-Soo pro jeho invenci jednoduchého funkčního způsobu vyvíjení projektů a při natáčení práci s hercem a se štábem. Apichatpong pro jeho magický realismus bez potřeby vysokorozpočtových speciálních efektů a práci s časoprostorem. Všechny tři pro jejich humor a svobodné autorství ve všech etapách této strastiplné a dobrodružné chůze při tvorbě filmu.

U kontemplativní chůze ve filmu ráda zůstanu, ale již bez Grandrieuxe.

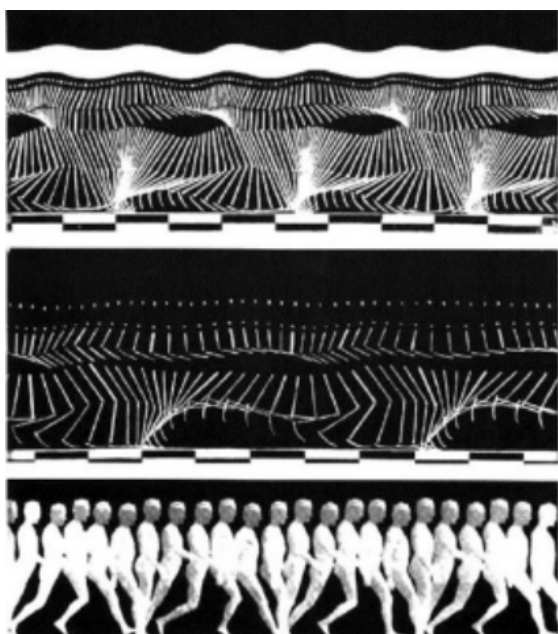
Obrazová Příloha



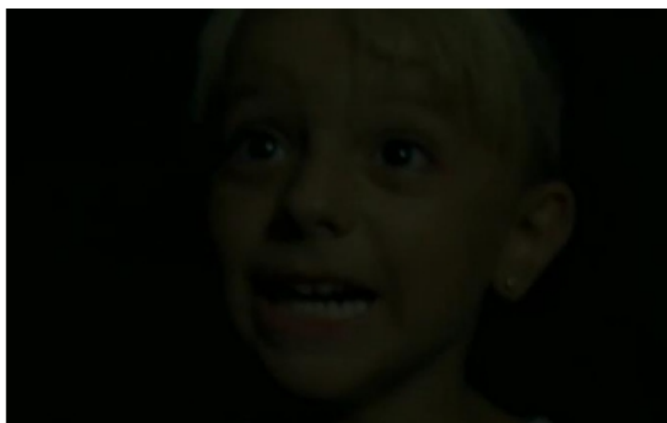
1. *Temnota*, scizovací metaforická scéna na začátku filmu



2. Muybridgeova chronofotografie, studie lidského pohybu



3. Ukázka vizualizovaných dat z Mareyových experimentů a fotografická puška. Všechny snímky v pušce byly pořizovány na stejný papír, takže výsledkem byla vícenásobná expozice.



4. *Temnota*, portrét extatických dětí asistujících na představení bez proti-pohledu



5. *Nový život*, vynoření se ze tmy tichého hloučku lidí pozorující cosi, bez proti-pohledu.



6. *Temnota*, vynoření se ze tmy Claire, pohled a proti-pohled bez dialogů



7. *Nový život*, barevná škála inspirovaná Rembrandtem - An Old Woman Reading, 1655



8. *Nový život*, sekvence natočená ve tmě termickou kamerou



9. *Nový život*, pohybově atypický záběr - jízda s dolly zoomem na chodbě hotelu



10. *Temnota, Jezero*, kompozičně tématicky mimetické záběry slepých postav kráčejících směrem ke kameře



11. *Nový život, Jezero*, běžící figura na horizontu v podhledu na pozadí nebe bez země



12. *Jezero*, zavření očí hlavní protagonistky

Filmografie

- *Temnota* (Sombre, Philippe Grandrieux, Francie, 1999)
- *Nový život* (La Vie Nouvelle, Philippe Grandrieux, Francie, 2002)
- *Jezero* (Un lac, Philippe Grandrieux, Francie, 2008)
- *Noci navzdory* (Malgré la nuit, Philippe Grandrieux, Francie, 2016)
- *Osvícení* (The Shining, Stanley Kubrick, Velká Británie / USA, 1980)
- *2001: Vesmírná Odysea* (2001: Space Odyssey, Stanley Kubrick, Velká Británie / USA, 1968)
- *Přelet nad kukaččím hnízdem* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, Miloš Forman, USA, 1975)
- *Ivanovo dětství* (ИВАНОВО ДЕТСТВО, Andrej Tarkovskij, Sovětský svaz, 1962)
- *Lovcova Noc* (The Night of the Hunter, Charles Laughton, USA, 1955)
- *Apokalypsa* (Apocalypse now, Francis Ford Coppola, USA, 1979)
- *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, Carl Theodor Dreyer, Německá říše / Francie, 1932)
- *Agnesiny pláže* (Les Plages d'Agnes, Agnes Varda, Francie, 2008)
- *Německo v roce nula* (Germania anno zero, Roberto Rossellini, Itálie / Francie / Německo, 1948)

Bibliografie

Vydané prameny

BARTHEZ Paul-Joseph, Nouvelle Mécanique des mouvements de l'homme et des animaux, Carcassonne, 1798

BATAILLE Georges, Dianus in. L'Impossible (1947), éd. Jean-François Louette (sous la dir.), Bibliothèque de la Pléiade, 2004

BAUDRILLARD Jean, Écran total, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1997

BAZIN André, What is cinema ? Volume 2, Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation, University of California Press, 2005

BORDWELL David a THOMPSON Kristin, Dějiny filmu : Přehled světové kinematografie, Akademie múzických umění (AMU), NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2007

BECKETT Samuel, Cap au Pire, traduit de l'anglais (Worstward Ho, 1982) par Edith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991

BECKETT Samuel, Povídka z knihy První láska,, VYDAVATEĽSTVO, Mladá fronta, 2001

BERNSTEIN Michel, La dérive au kilometre, Potlach, 1954-1957, Paris Gallimard, 1996

BRENEZ Nicole , La Vie Nouvelle nouvelle vision, Léo Scheer (22 février 2005)

BÜCHNER Georg, Dílo, Lenz, 1835, Odeon, 1987

CAMUS Albert, Cizinec, 1942, překlad Svatopluk Kadlec

COLSON Daniel, Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze, 2001,Biblio, Essais/Le Livre de Poche, 2001

DELEUZE Gilles, Cinema 1: The Movement-Image, London: Continuum, 2005

DOSTOJEVSKIJ Michajlovič Fjodor, Idiot, 1869, Ikar, Odeon, 2014

FAURE Elie, De la cinéplastique, 1920, Paris, Séguier, 1995

HUBERT Marie-Claude, Dictionnaire Beckett, Paris, Honoré Champion, 2011

KAFKA Franz, Proces, 1925, Euromedia, 2004

MOURLET Michel, Sur un art ignoré : la mise en scene comme langage au cinéma, Ramsay (5 novembre 2008), Ramsay Poche Cinéma

NIETZSCHE Friedrich, Tak pravil Zarathustra, Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, Dostupné online : https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf

ROUSSEAU Jean Jacques, Les Reveries du Promeneur solitaire, 1817, éditions des Ebooks libres et gratuits, dostupné v pdf on line : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf

TOMAS David, Vertov, Snow, Farocki: Vision and the Posthuman, New York, Bloomsbury Publishing, 2013

WITTGENSTEIN Ludwig, Tractatus lógico-philosophicus, 1918, Knihovna Novověké tradice a současnosti, Svazek 59, Praha, 2007, on line : <https://vitpokorny.files.wordpress.com/2015/02/tractatus.pdf>

Univerzitní prameny

BÖHM Michal, Fenomén vyprázdněné narace, BcA, FAMU, 2013

MOREAU Francois, "L'origine oubliée du cinéma : l'ombre",,, Étude d'une oeuvre, Lueur : de la dissolution à la vibration, Sombre, Philippe Grandrieux (1998), Sous la direction d'Emmanuelle André, Études cinématographiques, Paris 7-Paris Diderot, 2016-2017

OZGEN-TUNCER Asli, The image of walking - The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism, University of Amsterdam, 2018

SPIŘÍK Jakub, Analýza a konstrukce chůze, BcA, Masarykova Univerzita, 2012

Periodický tisk

BELLOUR Raymond: Pour Sombre, Revue Trafic #28, P.O.L Éditeur, 1998

GRANDRIEUX Philippe : « Le monde à l'envers », Cahiers du cinéma n° 532, Février 1999

GRANDRIEUX Philippe, « Troisième film », Trafic n°50 „Qu'est-ce que le cinéma ?“, P.O.L, Été 2004

ZAVATTINI Cesare, Some Ideas on Cinema, Sight and Sound 23:2, 1953

Periodický články na internetu

KAGANSKI Serge, Philippe Grandrieux : le plein des sens, Les Inrockuptibles, 27 / 11 / 02 01 h 01 – on line
<https://www.lesinrocks.com/2002/11/27/cinema/actualite-cinema/philippe-grandrieux-le-plein-des-sens-11104452/>

KAGANSKI Serge, « Philippe Grandrieux en tournage, une cérémonie magique », Les Inrockuptibles, Novembre 2014., on line <https://www.lesinrocks.com/2014/11/20/cinema/tournage-malgre-nuit-philippe-grandrieux-11536654/>

Jiné prameny na internetu

BRENEZ Nicole, The Body's Night. Interview with Philippe Grandrieux, Rouge, 2003, on line : <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>

BERNIER Réjane, La notion de principe vital chez Barthez: Essai historico-critique, *Archives de Philosophie*, Vol. 35, n° 3 (juillet-septembre 1972), str. 442; dostupné on-line : https://www.jstor.org/stable/43033462?newaccount=true&read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

BALDASSARI Lorenzo, Malgré la nuit: Interview with Jessica Lee Gagné, Alberto

Libera, on line <http://specchioscuro.it/jessica-lee-gagne-malgre-la-nuit-interview-intervista-con-jessica-lee-gagne-dop/>

FREUD Sigmund. "Freud, Civilization and Its Discontents, 1930 (excerpt)". The History Guide. Retrieved 28 June 2015. On line : https://en.wikipedia.org/wiki/Homo_homini_lupus

HABIB André, Rétrospective Grandrieux GRANDRIEUX : DE A À G..., Classe de maître avec Philippe Grandrieux,, 20 décembre 2012 - <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525>

GODARD Jean Luc, Archive INA, Bouillon de Culture 1993 partie 1 – interview s Bernardem Pivot, on line : <https://www.youtube.com/watch?v=jrqBgH69IT0>

GRANDRIEUX Philippe, glanés dans divers entretiens, 1999-2002, souhrn z vice interview, on line : <http://derives.tv/propos-de-philippe-grandrieux/>

GLOVER Michael , Interview with Philippe Grandrieux – Offscreen, Volume 20, Issue 4 / April 2016, <http://offscreen.com/view/interview-with-philippe-grandrieux>

MAREY Étienne-Jules , "Natural History of Organised Bodies," trans. C. A. Alexander, in Annual Report of the Board of the Smithsonian Institution for the year 1867 , on line : <www.bium.univparis5.fr/histmed/medica/cote?marey200> Last accessed datum

MOUGLALIS Anna, pour son rôle dans La vie nouvelle - Archive INA, on line : <https://www.youtube.com/watch?v=vIhVFW-NtHE>

RENAUD Nicolas, RIOUX Steve, RUTIGLIANO Nicolas L. Na začátku byla tma, 1999, octobre 14, rozhovor s Philippem Grandrieuxem - <http://www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html>

SLADKÝ Pavel, rozhovor s Natalií Řehořovou, Letní filmová škola Uherské Hradiště 2017, on line : <https://www.fdb.cz/film/jezero-un-lac/tisk/76176>