

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Katedra Dokumentární tvorby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**TRAPNO V AUTORSKÉM DOKUMENTÁRNÍM FILMU**

**MgA. Kristýna Kopřivová**

Vedoucí práce:  
Oponent práce:  
Datum obhajoby:  
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Department of Documentary Film

**BACHELOR'S THESIS**

**"EMBARRASSMENT" IN AUTHOR DOCUMENTARY FILM**

**MgA. Kristýna Kopřivová**

Thesis advisor:

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

<b>Trapno v autorském dokumentárním filmu</b>
---

vypracovala samostatně pod s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

Podpis .....

## **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.



Děkuji vedoucímu práce PhDr. Antonínu Dolákovi za jeho pečlivou zpětnou vazbu k mému textu, entusiasmus a svým blízkým.

## **Anotace**

Tato bakalářská práce se zabývá trapnem v českém autorském dokumentárním filmu. Obecně se na přítomnost trapna v umění se primárně nahlíží buďto jako na "extrémní pól humoru" nebo jako na "estetickou kategorii", kdy se trapnosti přiznává určitá hodnota, rozvíjející se s příchodem moderny, postmoderny a u filmu primárně s příchodem nových vln.

Cílem této práce je však popsat obecný princip užití trapnosti pomocí Lacanových termínů imagináro-symbolično-reálno, tedy trapnost jako vstup reálna do symbolického řádu. Přičemž tak tento vstup reálna může být autorem minimálně až zcela konstruovaný (režijní metoda konstrukce určitých situací, které mohou vyvolat ztrapnění). Konstrukce trapnosti tedy může být aktem symbolického násilí tvůrce vůči subjektu (protagonistovi, zobrazovanému).

## **Annotation**

This bachelor thesis deals with the "embarrassment" in Czech author's documentary film. The presence of the "embarrassment" in the art has primarily been viewed as either an "extreme pole of humor", or as an "aesthetic category", where embarrassment is recognized as a certain value, which had been developed with the coming of modernism, postmodernism and, in film, with the coming of "New waves".

However, the aim of this thesis is to describe the use of "embarrassment" in author's documentary film rather in its' general principle: via Jacques Lacan's three terms: Imaginary-Symbolic-Real. In another words, "embarrassment" as an invasion of the Real into the Symbolic order. This kind of invasion can be more or less constructed by the film's author (a director's method of situations' construction with the potential to arouse "embarrassment"). The construction of the "embarrassment" can thus be seen as an act of symbolic violence of the author toward their filmed subject (e.g. toward protagonist, toward the depicted).

## **Klíčová slova**

Lacan, Žižek, Symbolično, Reálno, velký Druhý, Trapnost, Parta Analog, Sandra v Ugandě, NO BLB

## **Key words**

Lacan, Žižek, Symbolic, Real, big Other, Embarrassment, Parta Analog, Sandra v Ugandě, NO BLB

## Obsah

<b>1. Úvod: Dosavadní úhly pohledu na trapno.....</b>	<b>7</b>
Trapno jako estetická kategorie.....	8
Trapno jako odnož humoru.....	11
Princip trapnosti jakožto vpád reálna do symbolična .....	12
<b>2. Teoretické východisko: Imaginární, symbolické, reálné.....</b>	<b>15</b>
Imaginárno.....	15
Symbolično.....	17
Reálno .....	18
Velký Druhý.....	20
<b>3. Parta Analog – podobnost stáří a dětství?.....</b>	<b>24</b>
Princip konstrukce trapnosti.....	32
<b>4. Sandra v Ugandě – odvaha, nebo nevědomost? .....</b>	<b>37</b>
<b>5. NO BLB – Chytrost versus debilita? Alias (ne)použití jazyka toho druhého.....</b>	<b>42</b>
<b>6. Závěr .....</b>	<b>49</b>
<b>7. Použité zdroje.....</b>	<b>54</b>



# 1. Úvod: Dosavadní úhly pohledu na trapno

„To je hustý“ versus „to je trapný“. Pamatuju si na dobu, kdy tyhle dvě slova ohraničovaly škálu hodnocení a nic mezi tím neexistovalo... Dřív mi přišlo trapný všechno... všichni učitelé. Lidi a věci, který jsem nechápala. Celej svět pokaždý, když se dělo něco novýho nebo jinýho... ale ve skutečnosti je to fascinující důkaz naší absurdní nevyzpytatelné existence.“<sup>1</sup>

„Přál bych si, ať vydržím tak dlouho, dokud nebudu trapný, prozrazuje Miloň Čepelka k 85. Narozeninám.“<sup>2</sup>

„Heslo: Trapnost neexistuje. Děti si na uměleckém táboře vyzkoušely improvizaci i krátký film.“<sup>3</sup>

„Být trapný je to nejhorší, co vás může potkat. Myslí si to teenageři, kteří hodnotí všechno jen víceméně dvěma póly „dobrý/trapný“, i politici, kteří jsou ochotni či donuceni po ztrapnění odejít z veřejných funkcí.“, uvazuje svůj článek Trapno ve filmu<sup>4</sup> filmový kritik Kamil Fila (Fila: 2019). Trapnost je sice abstraktní pojem, ale obecně a z hlediska subjektu pocit jakési společenské nepatřičnosti až nepříjemnosti „čehosi tísnivého“, kdy bychom se nejraději „do země propadli“. A přitom nás fascinuje, pokud jí veyeursky a z bezpečné vzdálenosti můžeme přihlížet, a tedy s odstupem zakoušet.

„Trapno ve filmu jako výrazový prostředek viditelně začíná s novou vlnou...“, v tomto duchu často o trapnosti čteme v úvodní charakteristice textů o nové vlně 60. let. „Trapný skutek je nepatřičný, přehnaný, nemístný. Kde ale v tomto můžeme hledat komiku? Jak se tomu můžeme smát?“ (Petřík: 2017: 7), píše v úvodu diplomové práce Marek Petřík (2013) o estetice trapna ve filmu.

V několika, byť nemnoha pracích, jsem se většinou setkala se snahou popsat trapno právě jako budťo kategorii ve vývoji estetiky, nebo jako odnož humoru. Přičemž tyto dvě roviny se doplňují. To je jistě nápomocné při jakékoli debatě týkající se trapnosti (trapnosti v umění a filmu), nicméně, samo o sobě to ještě neosvětlí určitý princip trapna, jeho budování a jeho roli v rámci tématu a děje

---

<sup>1</sup> <https://www.novyfilm.cz/zamysleni/alice-krajcirova-milovat-trapnost/>

<sup>2</sup> [https://www.irohlas.cz/kultura/divadlo/milon-cepelka-divadlo-jary-cimrmana-narozeniny-85-narozeniny-hovory-basnik\\_2107191513\\_pat](https://www.irohlas.cz/kultura/divadlo/milon-cepelka-divadlo-jary-cimrmana-narozeniny-85-narozeniny-hovory-basnik_2107191513_pat)

<sup>3</sup> <https://brno.rozhlas.cz/heslo-trapnost-neexistuje-deti-si-na-umeleckem-tabore-vyzkousely-improvizaci-i-8545139>

v autorském dokumentárním filmu. Nicméně, než se dostanu ke svému konkrétnímu pohledu a optice nahlížení trapna v (českém) autorském<sup>5</sup> dokumentárním filmu a jeho východiskům (prostřednictvím dotazování symbolického řádu), nejprve pro přehled shrnu tyto dva zmíněné pohledy.

## Trapno jako estetická kategorie

Prvním z těchto dvou již dříve popsaných aspektů je tedy vývoj a reflexe trapna - trapno se začíná uznávat, jako estetická<sup>6</sup> výrazová kategorie.

Povaha umění do konce 19. století s trapností nepočítala (umění především mělo být krásné a sloužit společenským ideálům). S příchodem moderny a moderního umění na počátku 20. let se však jeho povaha proměňuje, umění začíná fungovat primárně jako kritika společnosti, vymezuje se vůči ní, a tedy vymezuje se vůči kýči a nabývá povahy. V postmoderní umění (cca od 60. a 70. let minulého století) se postupně stírá hranice mezi vysokým a nízkým, a i s kýčem, pornografií a koneckonců i s trapností začalo počítat (), využívat ji jako možnosti vyjádření i kritiky (např. kritiku vůči snobství, opulentnosti, nevkuusu tím, že do sebe tyto zahrne<sup>7</sup>).

Filmaři začínají pracovat s trapnem záhy. Mimo jiné i díky ohromnému technickému pokroku. „Proto bylo pro zvukové filmy tak zábavné vysmát se trapnosti němých filmů nebo pro pokročilejší zvukové filmy vysmát se trapnosti nedokonalých raných zvukových filmů. Proto bylo možné s nástupem televize, která měla svá technická omezení, chudší výrazové prostředky a problémy s přímými přenosy, kdy se mohly zaznamenat neočekávané věci nebo nastat výpadky, aby filmy reflektovaly nedokonalost a nahodilost televize. Televize se stala pro kinematografii jak zdrojem větší autenticity (především v reportážní rovině), tak umělosti (projevů moderátorů, stylu reklam, mýdlových oper a podobně.)“ (Fila: 2019).

V 60. letech dochází tedy u filmařů ke zlomu, definitivně se boří tabu, že hlavní hrdinové ve filmech nemají být trapní. Do té doby se převládal úzus, že

---

<sup>5</sup> Zde pro jistotu podotýkám použití termínu „autorský“ dokument ve smyslu subjektivního díla daného autora, který filmem předkládá svůj názor (oproti např. televiznímu žurnalistickému dokumentu) a nese za podobu a úhel pohledu filmu zodpovědnost.

<sup>6</sup> Pochopitelně ne ve smyslu krásného, jak se pojem estetický někdy mylně chápe, ale ve smyslu hodnocením a zkoumáním lidského vnímání pocitů a dojmů, ať už z uměleckých i přírodních výtvorů, chování atd.

<sup>7</sup> Více např. v textech Z. Baumanova Úvahy o postmoderní době, F. J. Lyotarda O postmodernismu.

se diváci chtějí s postavami identifikovat, chtějí s nimi prožívat jejich trápení, případně se bavit jejich zaškobrtnutím, ale být si jisti, že se nakonec vše dobře dopadne (tamtéž). V revolučních 60. letech ale celosvětově přišly filmové „nové vlny“.

Pro tu českou bylo typické, že se zaměřovala nejenom na zranitelné, nejisté jednotlivce (subjekty), ale i celé kolektivy (subjekty), ať už jimi byly rodiny, spolky, pracoviště nebo školní třídy, uměleckého ateliéru, skupiny důchodců. „Věra Chytilová zachytila dívčí internát v Pytli blech, Miloš Forman rozpoutal Konkurs a postupně se dostal až k hasičskému bálu v Hoří, má panenko!, Jaroslav Papoušek nás pak seznámil s rodinou Homolkových. O Konkursu se dnes mluví jako o předvoji reality show typu Česko hledá SuperStar, speciálně pak i její nejušněšnější části Hvězdné pěchotě.“ (tamtéž). Přičemž primární jsou pro trapnost momenty, že všichni okolo slyší, že dotyčný nebo dotyčná neumějí zpívat, ale pouze oni sami to nevědí a odmítají si to připustit. Pociťujeme trapnost za někoho jiného, za jeho nesoudnost a slepotu vůči sobě samému.

Tento aspekt principu trapnosti je pochopitelně univerzální a dále jej rozvinu jakožto nepovedenou snahu uhájení si svého ideálního symbolického já. „Mnohdy z onoho prostředí nebo situace nelze utéct, je zřejmé, že se trapnost týká nás všech. Najednou si uvědomujeme, jak jsou naše životy prosyceny trapností, komunikačními chybami a zkraty, neporozuměním, necitlivostí a zároveň ustavičnou snahou vypadat před ostatními dobře a zametat pod koberec své přehmaty a chyby.“ (tamtéž).

Revolučnost těchto filmů (Formana, Papouška, Chytilové, Passera) tkví v tom, že protagonisté – obyčejní lidé (a potažmo my všichni) jsou v nich zobrazováni tak trochu jako blbci (což je totálním protikladem oproti heroičnosti propagandistického filmu, reklamě, a nakonec i k filmu klasického Hollywoodu).

Např. v české nové vlně se prosazuje i určitý „sociologický“ pohled, ten preferovali např. Forman, Passer, Papoušek. Pokoušejí se zachytit skutečnost kolem sebenaprostu „bezprostředně“, „přímo“, „pravdivě“ (Hammes: 2008, Škvorecký: 1991). Forman - Passer – Papoušek vycházeli z italských neorealismů a z dokumentárního stylu, ve Francii nazývaného cinéma-vérité. Toto kino-pravda používá principy zaznamenávající prostou skutečnost. A tedy, aspekt

trapnosti rovná se aspekt autentičnosti.<sup>8</sup> Např. Formanova tvůrčí metoda spočívala v manipulaci s realitou, kde se pokoušel ztvárnit „pravost skutečného života“. V raných filmech dává přednost odhalování každodenní reality před vyjádřením osobních představ. Vlastně „jen tlumočí“ běžné zkušenosti či pocity: každodenní banální stereotypy, trapnost, hloupost či pošetilost, nejistotu, trému, pokrytectví (Přádná: 2009: 24), drobné podvody v dobovém duchu anebo kdo nekrade, okrádá rodinu.

Pochopitelně, v období 60. let a nové vlny tyto tendence se objevují i ve sféře dokumentárního filmu, na tomto místě se patří zmínit Karla Vachka, kdy v 60. letech mluvil velmi podobně jako tehdy většina zástupců české nové vlny, byť s ní nikdy oficiálně nebyl spřízněn a naopak se od ní distancuje, v dílech a názorech těchto tvůrců se promítá reformě-socialistický tón zabarvený patosem (Švorma, 2008). „Vachkova ‚manipulace‘ s výjevy funguje přesvědčivě, pokud jsou navzájem pouze konfrontovány či na sebe jinak odkazují, ale stačí i malý zásah (jeden ‚přistřižený‘ potlesk za větou, ke které zjevně nepatřil) a okamžitě vzbuzuje podezření z autorovy naprosté libovůle v zacházení s materiálem, z jeho skládání tak, jak se mu to hodí, a nikoli způsobem, který by přinesl ‚skutečný‘ obraz událostí. Tento dojem hrozí pak znehodnotit onen pracně vybroušený drahokam, vydobytý ze šterku zdánlivé všednosti,“ (Švorma: 2008: 69).

Švormem zmíněná „manipulace“ a humor v rámci kritického myšlení, jehož předpokladem je nutný určitý distanc, zdůrazňování protikladů, charakteristické pro Vachkovu tvorbu a myšlení vytváří ideální prostor pro přítomnost trapna. „Promluvy do kamery, tleskání namísto střihu, silná manipulace s natočeným materiálem i aktéry před kamerou, vyvolávání interakce, anti-iluzivnost“, kde verbální promluvy hrají podstatnou úlohu atd., to vše spadá pod modernistickou estetiku vycházející z levicového materialismu (Švorma, 2008).

Na tento přístup, ovlivnění Vachkovým přístupem (společensko-kritické humorné distance) potom pracuje celá generace dokumentaristů, studentů Karla Vachka. Ostatně příklady filmů, jejichž autory jsou žáci Karla Vachka nevyjímaje, jsou zde uvedeny jako ukázky.

---

<sup>8</sup> Autentičnost ne primárně ve smyslu (morální) kvality (Brázda: 2016), ale ve smyslu primárně ztvárnění osoby/subjektu ve své bezprostřednosti, tedy jakožto soulad mezi autentickým výrazem a tím, co je vyjádřeno.

"Co také můžete pořád vyprávět? Že život je k smíchu, protože lidské bytí je příšerné, ale větší krásy na světě není. A vyprávíte tohle všechno dohromady."  
Karel Vachek<sup>9</sup>

## Trapno jako odnož humoru

Na tento citát jakožto reflexi určité distance a zdůraznění protikladů nás dostává k druhému zmíněnému aspektu trapna, jak bývá reflektováno – trapno jako „podkategorie“ a „produkt“ komična, „extrémní pól humoru“.

V několika, byť nemnoha pracích, jsem se povětšinou setkala se snahou trapna popsat jej jako kategorii komična. Především prostřednictvím francouzského fenomenologa Henriho Bergsona a jeho kultovního díla Smích. Bergson podotýká, že komično tkví ve strnulosti, nehybnosti, tedy ve schematickém, mechanickém a automatickém. Věci a lidé sami o sobě komičtí nejsou. Komičnost jim dodává až strnulost něčeho, co je samo, svou bytostnou povahou spontánní a dynamické. Komičnost vzniká v momentě, když strnulost proniká do života, přesněji, do lidského života. Komično, dle něj, neexistuje mimo oblast lidské sféry; komický a směšný může být totiž pouze člověk (Bergson: 2011: 15). Jde tedy o to, že nabourává zaběhnuté pořádky, které vnímáme jako standardní, a tento aspekt se tedy s mým přístupem bude, byť málo, překrývat právě s popisem trapna jakožto nabourávání symbolična reálnem.

Jedno ze zásadních a univerzálních stanovisek zde je, že trapno vzniká přítomností určité distance - tu Bergson rozlišuje na principu základní diverzity mezi komedií a tragédií, díky níž je možné pochopit podstatu humoru a potažmo i trapno (i když ne zcela). Pro lepší pochopení komična je nutné uvědomit si ontologii vzniku komična a potažmo komedie, jak jí zcela trefně podotkl právě Bergson. Pro ni je totiž charakteristické „zaměření na typické, obecné, opakující se“ prvky (Bergson: 2011: 16). Charaktery vykresluje vždy pomocí obecnin, s nimiž se setkáváme opakovaně. „Hrdinové Moliérových komedií, např. Harpagon či Tartuffe, nejsou individuální osoby, jak je tomu naopak u tragédie, ale ztělesněné prototypy. Komédie vždy pozoruje z vnějšku, „autor v ní nikdy

---

<sup>9</sup> <https://www.dokrevue.cz/clanky/karel-vachek-proste-to-musi-byt-film-k-smichu>

nepopisuje sebe sama ale druhé“ (Bergson: 2011: 17), oproti tragédii, kde je látka zkoumána prostřednictvím autorova sebezpozorování. Tedy – jedinec, subjekt, představuje určitý prototyp. Jednoduše řečeno, pro komično obecně je nutný postoj určitého odstupu autora od samotné látky, aby tak mohl kategorizovat, tedy stereotypyzovat viděné, v kterých se nachází, což je moment (byť ne jediný), který je možné spatřovat, a to zcela bez výjimky, i v rámci použití trapna v autorském dokumentárním filmu.

V neposlední řadě, o trapnosti se taky hovoří ve smyslu politické identity (jakožto souhrnu aspektů, s kterými se subjekt identifikuje (Mouffe: 2005), české národní identity – Čechů jakožto národa Švejků, „smějících se bestíí“. Jakkoli se tento aspekt do českého autorského filmu propisuje, mým cílem je zaměřit se na samotný princip trapnosti a jeho případné konstrukce a možnosti tím zobrazované téma posílit (případně se dostat jeho konstrukcí na hranu etiky zobrazování), tudíž do určité míry (byť se všemi specifiky dané národní charakteristiky) princip univerzální.

## **Princip trapnosti jakožto vpád reálna do symbolična**

Dva výše shrnuté poměrně známé parametry (vývoj kategorie ve vývoji estetiky a odnož humoru) nám tedy pomáhají trapno určitým způsobem uchopit, popsat a v první řadě uzнат jako kategorii (neboť ve chvíli, kdy se stalo součástí diskursu, uznáváme její existenci). Nicméně, obávám se, že pro užití a konstrukci trapna v současném (českém) dokumentárním filmu není zcela dostačující jen uzнат, že je již pár desítek let estetickou kategorií, popsat princip stereotypizace, příp. popsat českou povahu jakožto povahu „smějících se bestíí“ a Švejků, je třeba představit určitý, poměrně konkrétní princip (i když s jistou dávkou teorie-abstrakce, která se bude konkretizovat prostřednictvím jednotlivých příkladů situací ve filmu). Tedy pojmenovat, co se to vlastně odehrává, co je na tom trapného (nejenom definovat, že to jest trapno), potažmo z toho vyvodit, jaký to má případný dopad na hodnotu filmu, dopad na jeho téma, případně morální rozměr (stupeň manipulace), jakou roli v ní hraje autor – jak pracuje s trapnem jakožto režijní metodou.

V neposlední řadě, trapnost jakožto režijní metoda se mnohdy, pokud je použita ve větší míře, promítá i do hodnocení diváků daného díla<sup>10</sup>. Pokud to pro diváka není nutné (tzn. míra konstrukce trapnosti pro něj nebyla překročena), většinou se její konstrukcí primárně tolik nezabývá, tedy, proč je vlastně daná situace trapná, zda by se stejná látka dala sdělit, kdyby konstrukci trapnosti autor vyhnul, příp. když je tento princip užit v menší míře atd.

Výše popsaným, kdy se o trapnosti hovoří spíše „uzavřeně“ jakožto o kategorii, došla jsem k přesvědčení, že zřejmě existuje absence věnovat se přítomnosti trapna v autorském dokumentárním filmu v určitém sociálním a situačním kontextu, a přitom se v popisu nezdávat psychologizujícího prvku, a proto se mi jeví jako ideální popsat tento princip prostřednictvím trojčlenky Lacanových pojmů Imaginárno, a především Symbolično a Reálno.

Přítomnost trapna v dokumentárním filmu se může dít zcela přirozeně v toku filmového materiálu, střihem, manipulací režiséra, nicméně vždy půjde o princip vstupu reálna do symbolična v praxi. Pojmy imaginárno-symbolično-reálno vznikly rámci psychoanalytického přístupu Jacqua Lacana (1901-1981), nicméně dále využívané (politickým) filosofem Slavojem Žižkem, přenesením „lacanovského“ psychoanalytického aspektu do sociálně-politické sféry<sup>11</sup>. Jinými slovy, všichni v rámci společnosti máme role, sociálně konstruované, P. Bourdieu by možná řekl, že si budujeme „symbolický kapitál“.

Nicméně, pod nánosem tohoto symbolična, pod jeho povrchem, však existuje ještě jiná dimenze, „hlubina“. Někdy dojde k narušení této sociálně konstruované role/symbolična – to může být narušeno různými událostmi, Lacan především uvádí traumatické situace – zde – v rámci autorského českého dokumentárního filmu – bude takovouto událostí trapno – vstup trapna (reálna) do symbolična.

---

<sup>10</sup> Viz hodnotící komentáře ČSFD na film Svět podle Daliborka (2017), který představuje takřka extrémní pól rekonstrukce situací a potažmo trapnosti. Takřka veškeré komentáře, ať už negativně nebo pozitivně hodnotící kvalitu filmu, určitým způsobem obsahují reflexi míry konstrukce trapnosti. „Mám pocit, že, když už ne všechno, tak minimálně většina, je jenom nahraná na úkor kamer... Dokument mě nicméně zaujal“, „...svoji metodu dotáhl k čemusi, co bych označil za "línou a zbabělou doku-aranži", „Vybrat si asociála, jehož projevy jsou na hraně lehčí mentální retardace..., to prostě nepokládám za nic odvážného, objeveného a provokativního...Je to slabý slepenec nic neříkajících blbin a excesů...“, „...na konci se sám autor projevuje jako duševní mrzák, co kvůli svému filmu hodlá stresovat babičku, co přežila Osvětim...“ (ČSFD: <https://www.csfd.cz/film/155042-svet-podle-daliborka/prehled/>).

<sup>11</sup> Příp. i (politickými) teoretiky Ernestem Laclauem a Chantal Mouffeovou (ti sice nejsou pro tutu práci stěžejní, nicméně, jejich zahrnutí Lacana do sféry politična, uvažování o všem jako o politickém – „politic has primacy“ (Laclau, Mouffe: 1985:153) vnímání sociálna jakožto sedimentovaného/zkondenzovaného politična, a tedy zjednodušeně přiznaná politický aspekt čehokoli je v podstatě zde na pozadí patrný).

Tento princip popíšu na příkladu 3 vybraných autorských dokumentárních filmů (Parta Analog, Sandra v Ugandě, NO BLB).



## **2. Teoretické východisko: Imaginární, symbolické, reálné**

Než se dostanu k samotnému popisu principu trapnosti jakožto vstupování Reálna do Symbolična na několika filmových ukázkách, je primárně nutné se u definice těchto Lacanových pojmů teoretického východiska zastavit: především Lacanovy pojmy imaginárna, symbolična a reálna, přičemž Symbolično a Reálno jsou v kontextu této práce stěžejní. Reflektovat realitu prizmatem Imaginárna, Symbolična a Reálna je v současné době již poměrně běžné, např. při zkoumání subjektivní pozice diváka, publika ad. Zkrátka je tento psychoanalytický koncept z historického a politického hlediska, stále aktuální, mimo jiné i ve filmové analýze (Hanáková: 2021). Do širšího povědomí se za poslední dobu dostal a nabyl popularity patrně prostřednictvím slovinského filosofa a stoupence Lacana Slavoj Žižka, který s nimi pracuje na rovině filosoficko-politické. Můžeme jejich prostřednictvím číst nejen posuny filmového myšlení, ale i způsoby a posuny společensko-politického vývoje.

Tyto tři pojmy v zásadě označují tři roviny skutečnosti, zůstávají nezávislé, přitom jsou úzce propojeny (Hauser: 2021), přičemž pro tuto práci jsou stěžejní právě dimenze symbolična a reálna, respektive princip, jak reálno vstupuje do symbolična.

### **Imaginárno**

V prvních přednáškách Jacqua Lacana se nejprve objevuje pojem Imaginárna. Lacan považoval psychický obraz („imago“) za základ zkoumání identifikace (Hanáková: 2021). Pojem označuje stádium v psychosexuálním vývoji jednotlivce před vstupem do jazyka, kdy se tedy ke světu vztahujeme především prostřednictvím obrazů a identifikací s viděným, tedy, malé dítě v první fázi života ještě nerozlišuje mezi já a druhý/jiný. Imaginárno tak vymezuje sféru zkušenosti subjektu, kterému dominují identifikace a dualita (nerozlišenost já-druhý/jiný), v této fázi si neuvědomujeme dualitu mezi pozadím a subjektem, nevnímáme sebe sama nebo ostatní jako jeden celek (Dolák: 2020). Nutno podtrhnout, že imaginárno souvisí spíše s obrazovostí než s obvykle chápanou „imagaritou“ (Hanáková: 2021).

Určitým mezníkem tohoto stádia, jakési předstádium pro symbolično, představuje „zrcadlové stádium“/„stádium zrcadla“ - okamžik vztahování se subjektu k ideálnímu obrazu, v němž se začíná vytvářet subjekt (naše ego), a tedy představa subjektu o sobě samém (Hauser: 2021). Subjekt se začíná vidět jako jeden celek, chtěně vidí a chápe mylně jako motoricky „schopnější a úplnější. Jakmile subjekt přijme tuto dokonalejší představu sama sebe (vlastní identifikace) a uvěří projektivnímu vidění cizího obrazu jako pravdivému odrazu sama sebe, započíná jeho cesta z imaginárního prostoru zrcadlení do stadia symbolického oddělování, vymezování a zapojení do řetězce signifikantů, který vytváří společenskou realitu (Hanáková: 2021). Schopnost subjektu vnímat se jako jeden celek je tak započata. Tento jáský ideál – symbolické ideální já – si pak v reálném světě pěstujeme (subjekt pěstuje) po celý život. A právě konstrukce této naší dokonalejší podoby, jakožto jednoty, přináší naši fascinaci a někdy i lpění na ní.

Tento okamžik znamená spíše posun k řízené sebekontrolé prostřednictvím reference k Druhému (malému druhému) (tamtéž), bytostným sebeuvědoměním subjektu. Tato „iluze“ celistvého tvaru nabytá ve fázi zrcadlení se totiž postupně aplikuje i na ostatní – na jiné subjekty, na „malé druhé“ (Hauser: 2021). Nevytváříme tedy pouze ideální (symbolické) já, ale i ideální (symbolické) druhé - postupně se ztotožňujeme s různými subjekty, nebo se ztotožňujeme se s celistvým vizuálním tvarem, a tedy nastává přechod do symbolické dimenze. Toto sebeuvědomění sebe sama tedy zde nemá význam jakéhosi hegeliánského sebeuvědomění si sebe sama, ale jde tedy o schopnost přiřadit zrcadlový obraz, odraz sebe sama a na jeho základě toho začínáme být schopni podříditi se „autoritě symbolického řádu“ (Dolák: 2020).

Imaginárno sice předchází symbolično ve fázi zrcadla, ale přetrvává i nadále po vstupu jazyka, tedy, jsme mnohdy nadále schopni v jednotném celku spatřovat a vnímat jednotlivé části – např. ve sféře identity (již inspirování Lacanem rozpracovávají identitu jakožto soubor mnoha celků Ernesto Laclau s Chantal Mouffe), kde vidíme různé disonance a rozdílnosti v rámci jedné osoby – člověk je složen z několika různých identit, dimenzí, ve snech jsme nadále schopni vidět jednotlivé části, až hororově, které v reálném životě tvoří jeden celek. V oblasti umění je sféra imaginárna využita značně, některé směry jsou přímo na sféře imaginárna založeny, např. surrealismus, jehož východiskem je Freudovo nevědomí a práce se sny, v hlubší uměnovědné historii pak např.

obrazy Hieronima Bosche (princip rozparcelovaného těla na jeho obrazech). Obě dimenze, imaginárno a symbolično, se tak nadále v celé řadě rovin doplňují, tzn. např. ve filmové teorii často dochází ke snaze „vytrhnout symbolično z onoho imaginárna“ (Metz: 1991).

## **Symbolično**

je pro Lacana v širším slova smyslu sféra jazyka, řeči, tedy souboru znaků – signifikantů<sup>12</sup> – znaků, symbolů. Symbolické je sférou označování, společenských struktur a jejich znakovosti, v lacanovské symbolické dimenzi symboly neznamenaají ikony nebo „stylizovaným figurace“ (Hanáková: 2021), jsou to především signifikanty, které se spojují do signifikačních řetězců tvořících sít veškerých kulturních významů. Kulturní symboly samy v sobě nenesou význam. Ten získávají ve vzájemných vztazích, vytvářejí řetězec referencí/signifikantů, a tedy význam, který se vydává za „přirozený“ (Lacan: 2016). Subjekt existuje tedy v jakési simulované realitě neboli v sociální konstrukci, je zcela „pohlčen v signifikaci a jazyku“ (Hanáková: 2021), který nabývá privilegované pozice v konstrukci reality – jako bychom byli „uvěznění v jazyku“, jak by řekl hegelian Frederic Jameson.

Jazyk nefiguruje jen ve smysli řeči, diskurzu, ale stává se součástí našeho myšlení, jazyk jakožto součást našeho myšlení - „jazyk v naší hlavě“ (Dolák: 2020). Jazyk tedy získáváme naším začleňováním do kultury, výchovou, nemáme jej plně pod kontrolou, nehledě na jisté vrozené jazykové struktury (Chomsky), nicméně pravidla řetězení znaků přejímáme, stejným způsobem i pocity, neurózy atd., stává se součástí naší sociálně konstruované identity. Člověk jakožto subjekt je tedy teprve dotvořen jazykem.

Jinými slovy, symbolično je dimenze sociální konstrukce reality, kterou běžně chápeme jako „objektivní realitu“. Zkoumáme-li tedy např. diskurs, zkoumáme výšeč sociální konstrukce reality, nikoliv podstatu bytí, existenci (jak se např. o to pokouší fenomenologie pracovat s reálnem), nicméně symbolično je s dalšími dimenzemi úzce provázáno a tedy někdy těžko čitelné. V momentě, kdy je jedinec zcela lapen do sféry symbolična, má tendenci považovat ono symbolično

---

<sup>12</sup> Tento aspekt své teorie převzal od Ferdinanda de Saussura, strukturálního lingvisty, který pak zdárně propojil s Freudovým nevědomím.

– sociální konstrukci reality za veškerenstvo. Můžeme ji však spíše vnímat jako určitý „nástroj“ (na poli vědy veškeré směry sociálního konstruktivismu), jak uchopit realitu a dát jí nějaký řád. Prakticky jsou však takovými znaky/signifikanty symbolična např.: v případě vědce jeho titul, ocenění, vědecká kariéra, názorová východiska a metodologie, v případě bloggerky to může být např. vizáž, určitý způsob řeči a aktivit na instagramu, počet sledujících, symbolično filmaře a jeho jednotlivé signifikanty filmaře např. vzdělání – na jakou filmovou školu chodil/nechodil na školu, ocenění na festivalech, finanční ocenění, kde se jeho díla promítají, co si o něm myslí filmové kritici, širší diváci atd. Jde tedy o sít znaků, která značí symbolično (sociální konstrukci reality<sup>13</sup>), jak svět co nejsystematičtěji popsat, nikoli jakousi abstraktní, hlubinnou, nedefinovatelnou podstatu.

Symbolično, abychom jim nezůstali zcela „zaslepeni“, je pak občas narušováno vpády reálna, „iluze“ symbolična se tedy na moment rozpouští – dochází, nebo mělo by dojít, v uvědomění, že symbolično je jedná sféra, nikoli veškerenstvo. A tento moment je stěžejní pro tuto práci – trapno je tedy jednou z možností principu, kdy do symbolična vpadne reálno, kdy, jinými slovy, sít signifikantů je narušena či se přímo rozpadá.

## Reálno

je dimenze, která uniká signifikaci, sféra nebezpečného „návratu“ děsivého „reálna“, které má mnoho společného s Freudovým pojmem „něco tísnivého“ (unheimlich)<sup>14</sup>. Reálno je tedy vše, co se vzpírá řádu sféry signifikantů, a tedy analytickému uchopení, neboť analytické je vždy jazykové. Reálno v „syrovém stavu“ tedy nemůžeme analyzovat, můžeme jej pouze předpokládat, aneb reálno zůstává tím, co schází či přebývá v symboličnu, které se samo o sobě vystupuje jako „úplné“ – z toho vyplývá i zkoumaný politický potenciál reálna (Hanáková: 2021). A v tom tkví potenciál filmu, který divákovi nabízí především potenciální

---

<sup>13</sup> uzlové body v diskursivní teorii

<sup>14</sup> Ve studii Něco tísnivého (Das Unheimliche) se Freud snaží objasnit zvláštní prožitek „tísnivého“ („unheimlich“), který občas člověk zažívá v životě a setkává se s ním i v umění, a také dokázat, že se tento prožitek kvalitativně liší od strachu a děsu. Nejprve se Freud věnuje etymologii výrazu „heimlich“ (milý, domácí, útulný) a upozorňuje na ambivalenci tohoto slova, kdy se v jednom ze svých významů přibližuje svému opaku „unheimlich“. Pokud jde o samotné „unheimlich“, přebírá Freud Schellingovu formulaci „tísnivého“ jako něčeho, co mělo zůstat tajemstvím a vyšlo najevo. (muni.cz: 2021)

traumatický střet s reálnem, tedy naprostou ztrátu jak distance, tak i kontroly jakékoliv symbolické struktury. A právě po ní divák při návštěvě kina touží (Žižek: 2006) „We in the cinema like waiting in front of a toilet bowl waiting things to reappear.“ (Žižek, 2006), tedy touží rozbít vše, co jej symbolicky svazuje, vztahu definovaného ne kontrolou, ale touhou. „Cinema tells us what to desire.“ (Žižek: 2006).

Reálno je tedy jinými slovy to, co „zbyde“ ze světa po strukturaci symboličnem, co je symboličnem nesymbolizovatelné, je tedy čímsi jako hlubinná realita, podstata, která je pod povrchem symbolična. Reálno je příliš silné a traumatizující, občas vpadá do symbolična především v podobě různých traumatických setkání, různých otřásajících událostí, v kontextu této práce můžeme s trochou nadsázky vnímat právě trapno. V tomto smyslu tedy jako situaci, v níž subjekt máme možnost nahlédnout ne v jeho symboličnu (např. subjekt - vědce ve své erudovanosti, subjekt jako velevážnou tvář televizního vysílání, jako inspirativního bloggera, ale subjektu - osobu ve své „nahotě“ bez obalu jeho symbolična – tedy např. místo velevážené osoby televizního vysílání jsme konfrontováni s důchodcem, který se vzteká, protože někdo dostatečně nechce uznat jeho, jím míněné zásluhy.)

V předchozí sekci zmíněno, že „Klíčové momenty spočívají v tom, že všichni okolo slyší, že dotyčný nebo dotyčná neumějí zpívat, ale pouze oni sami to nevědí a odmítají si to připustit. Pociťujeme trapnost za někoho jiného, za jeho nesoudnost a slepotu vůči sobě samému.“ – kdybychom to tedy chtěli vysvětlit principiálně, nikoli popisem této konkrétní situace, v čem spočívá, jde o to, že jsou dotyční plně ve svém symboličnu, nemají od něj odstup, zatímco diváci jejich ideální symbolično vidí, že nefunguje, a proto trapnost vzniká. „Homolkovi či Hoří, má panenka!, jdou o něco dál. Vzhledem k tomu, že jde o kolektivní portrét a společenskou mozaiku, v níž nikdo nevyniká nad ostatní, a je nám jasné, že z onoho prostředí nebo situace nejde utéct, je zřejmé, že se trapnost týká nás všech. Najednou si uvědomujeme, jak jsou naše životy prosyceny trapností, komunikačními chybami a zkraty, neporozuměním, necitlivostí a zároveň ustavičnou snahou vypadat před ostatními dobře a zametat pod koberec své přehmaty a chyby.“ (Fila: 2019).

A právě autorský dokumentární film je založen na principu vpádu reálna do symbolična. Dokumentární tvůrce prostřednictvím dokumentárního filmu se tak stává jakýmsi lovcem reálna. Někteří autoři jsou v pozici lovce reálna a mají

z něj škodolibou radost, číhají v symbolickém řádu a čekají na jeho zásah, a tím se daný film pak stává hodnocen jakožto ten „pravý“ dokumentem.

Některé filmy, respektive jejich autoři naopak spíše promýšlejí vztah symbolična a reálna, nicméně je patrné, že pakliže se na poli daného filmu odehrají výrazné vpády reálna do symbolična, film bude považován za autentický, a tedy většinou i kvalitní. Podstatným aspektem potom je, zda tyto vpády reálna do symbolična v podobě trapna, rozkrývají i nějakou společensko-politickou platnost, a ne „jenom snahu“ dotýčný subjekt „načapat“, vlézt mi do soukromí. Nicméně autor je vždy v pozici v možnosti užití symbolického násilí vůči subjektu a je na něm, do jaké míry tuto pozici využije.

## Velký Druhý

Lacanův pojem „velký Druhý“ (který přejímá dále Žižek), je rovněž podstatný pro tuto práci, může být trochu matoucí, protože jej Lacan postupně rozvíjel a měnil, až se dostal do podoby – pojmu „bližní“ (the Neighbour) (Žižek: 2012).

V prvním Lacanově semináři velký Druhý ještě nepředstavuje symbolický pořádek, velký Druhý je jednoduše ten druhý ve své intersubjektivitě – tedy autentický druhý (tamtéž). V každodenním životě zrcadlově komunikujeme s malými druhými. Úkolem analýzy je prolomit tento neautentický zrcadlový vztah do mé autentické subjektivity, tedy pokusit se dosáhnout komunikovat s druhým mimo dimenzi jazyka - „beyond the wall of language“ (Žižek: 2012), a takto je tedy původně definován Lacanův původní velký Druhý („big Other“).

Později u Lacana dochází k totálnímu obratu: velký druhý je definován strukturalisticky ve smyslu anonymního, symbolického mechanismu, v jistém smyslu jako objektivní, symbolická struktura a její nevědomí, neboť si ji ani nejsme vědomi, ale naprosto předurčuje to, co děláme a jaký je význam tohoto našeho konání (tamtéž). Jinými slovy, Lacan si několik let pohrával s touto strukturalistickou pozicí, tedy že jsme loutkami imaginárna a anonymní symbolický pořádek všemu vládne, že tato symbolická struktura musí být nutně nekonzistentní, antagonistická, nefunkční – jinými slovy „there is no other of the other“ – velký druhý nemá „master signifier“ (tamtéž) – jakýsi řídicí znak, který vše kontroluje a z něhož veškerý pořádek pramení.

Nicméně tuto představu Lacan později opustil a došel k tomu, že „master signifier“ – hlavní řídicí bod/znak je znamená právě samotná vstup do sféry

symbolična prostřednictvím vstupu otce/otcovské figury, a popisuje otcovskou (symbolickou) autoritu jako zcela iluzorní. Ovšem aspekt zmíněné objektivní symbolické nekonzistentní struktury (tedy velkého Druhého, jak jej Lacan popisoval dříve) se znovuobjevuje v radikálnější podobě – velký Druhý jakožto část naší subjektivity – jakožto „Bližní“ (the Neighbor) (Žižek: 2012).

Bližní v židovsko-křesťanské tradici není někdo blízko okolo nás, mně podobný. Bližní v tomto smyslu jsou druzí, kteří v nás někdy vzbuzují strach, o nichž nikdy přesně nevíme, co chtějí, ale zůstávají v našem okolí. A tedy židovsko-křesťanské přikázání „miluj svého bližního“ není v zásadě možné zcela naplnit. Toto přikázání ve skutečnosti spíše znamená udržovat si svého bližního v náležité vzdálenosti (tamtéž), což je taková běžná praxe a situace a zároveň je to důležitý moment pro chápání subjektu v dokumentární tvorbě (snažíme se překračovat tuto „náležitou“ vzdálenost, ale v pravé podstatě – tedy v naší mysli – se tomu tak většinou úplně neděje). Přičemž ona náležitá vzdálenost je kulturně determinována.

Kategorie „bližního“ představuje jakousi ambivalentní hranici mezi hrozbou a slastí z neznámého, jak byla naznačena výše („jouissance“<sup>15</sup>), která je určitým způsobem nepřístupná. Bližní je tedy spíše cizinec, cizinec ve smyslu jiného druhu. V jedné ze svých přednášek udává Žižek příklad velkého Druhého – jak Pařížané hodnotili své alžírské nebo arabské sousedy – „máme je rádi, ale jsou moc hluční, trochu smradlaví atd.“) (Žižek: 2012). Cizinci (Bližní) působí docela podobně jako my, ale vždy je tam nějaký malý detail, který je odlišuje a dělá z nich „ty druhé“, podle kterého je rozeznáme od „my“. A tato kategorie „cizince“ je znamená ve slovníku Lacana „velkého Druhého“ (Žižek: 2012).

Velký Druhý je nám svým způsobem blízký, ale je jiný - „druhý“. Dalším příkladem může být situace, kde jsme s nějakým přítelem, kterého známe hodně dlouho, a najednou udělá nebo řekne něco, co se nám hnusí. Pro sebe si říkáme, jestli je to ten stejný člověk, kterého známe tak dlouho? A toto je kategorie „velký Druhý“ - bližní. Velký druhý tedy ne jako neviditelný velký Druhý, který kontroluje svět (symbolično), ale jako zprostředkovatel povrchu, jehož objevení naráží do symbolična.

---

<sup>15</sup> Lacanův termín „jouissance“ jakožto narušující, excesivní druh slasti, fascinace, spojené s rozdělením, rozpalčením daného subjektu. J. Childers/G. Hentzi eds., *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* (1995) p. 162-3.

Další aspekt velkého Druhého podtrhuje vztah k subjektu. Jinými slovy, abychom si udrželi svoje duševní zdraví, potřebujeme jiný subjekt, nějaký vyšší subjekt – velkého Druhého, o němž věříme, že věří tomu stejnému jako my. Někdy se totiž mylně domníváme, že stačí, že v něco/něčemu věříme, ve skutečnosti tomu tak úplně není. Potřebujeme někoho, kdo „pro nás věří“ – ať už je kdokoli, ale někdo výše, pro koho určitou věc děláme. V největší nahotě se tento aspekt vyjevuje, když jsme v krizových situacích. Když ztratíme tento referenční bod, že je tady ještě někdo, pro koho přežíváme, pro koho vše děláme, nějaký velký Druhý, „naivní“ velký Druhý“, zhroutneme se (tamtéž). Lacan vnímá subjektivitu jenom ve vztahu k nekonzistentnímu velkému Druhému, jinými slovy, subjekt je přítomen tedy jen do té míry, pokud je symbolická struktura nekonzistentní.

V rámci velkého Druhého (bližního) můžeme vnímat i definici nepřítele, „Nepřítel je někdo, jehož příběh jsme neslyšeli“, jehož příběh neznáme (Brown: 2006: 1, in: Žižek: 2008: 46). V momentě, kdy necháme někoho mluvit „velkého Druhého“, ze své vlastní perspektivy, někoho, koho bychom nechat mluvit ani nenechali/„neměli“ nechat, přestává být nepřítelem. Přestane být totiž objektem, věcí, ale začne být plně subjektivizován (Žižek: 2008: 46), tzn. dostane se ze sféry symbolična do sféry reálna: nevidíme tedy zloducha nebo losera nebo jakéhokoli druhého/cizince v jeho symboličnu, ale reálnu – např. politika zločince nevidíme jako zloducha, jako objekt, ale vidíme jakéhosi ztrápeného chlapíka, který sedí u kafe, nevidíme skvělou bývalou televizní hvězdu, ale stařenku, která nechce být zapomenuta, ale vzpomíná na své úspěchy a mermomocí chce, abychom si ji zapamatovali atd. Proto je tento princip pro zobrazování subjektu v dokumentárním filmu zásadní. V principu se totiž autorský dokument snaží o lovení reálna, zatímco hraný film toto reálno spíše plánuje/vymyslí/konstruuje (byť pochopitelně můžeme polemizovat na základě toho, že se hranice mezi těmito dvěma žánry stírají a že je realita natolik „manipulována“ v dokumentárním filmu, tudíž do jisté míry konstruuje prostor, kde potom reálno vznikne).

„The art of cinema consists of arousing desire to play with desire but at the same time, keeping it at the safe distance.“ (Žižek: 2006).





### 3. Parta Analog – podobnost stáří a dětství?

*Parta Analog, 2014, r. Martin Dušek, vystupují: Kamila Moučková, Heda Čechová, Anna Jurásková, Věra Jordánová, Jarmila Šusterová, Gustav Oplustil, Svatava Hrubcová, Jiří Lebeda, Jiří Šebelka, František Němec, Prod.: Česká televize*

Jako první konkrétní případ trapna jakožto mocenského nástroje, ale i konceptu zobrazení toho „druhého“, ale především principu, jak symbolično narušuje vpád reálna, popíšu na televizním dokumentu Parta Analog Martina Duška z roku 2014. Zde se vpád reálna do symbolična děje prostřednictvím předpřipravené situace režisérem - režisér svolává bývalá televizní esa nyní v seniorském věku, aby společně vytvořila pořad, přičemž autor předpokládá, že připravená situace sama o sobě trapno i konflikt přinese (vpád reálna do symbolična). Dušek je zde tedy vůči subjektu v mocenské pozici a předpokládá, že předpřipravená situace, která zde má přinést trapno, a tedy vpád reálna do symbolična, je vědomě předpřipraven, a tak tedy režijní záměr a v jistém smyslu mocenský nástroj.

Pochopitelně, trapno je mnohdy vázáno, s jinými emocemi, ale abychom pocítili trapno, musím nám na subjektu v jistém smyslu záležet, musí být subjektivizován, a tedy není nepřítelem, ale „ten druhý“. Abychom mohli prožívat „cosi tísnivého“, a k tomu je právě médium filmu dokonalým nástrojem, zpřítomňuje velmi konkrétně situace. V tomto případě je trapno spojeno s pocitem jisté roztomilosti (ve smyslu podobnosti – zde podobnosti důchodců s malými dětmi), tzn. jako podtitul by zde mohl figurovat název „trapnost alias podobnost – dualita stáří versus dětství“, doprovázeno jistou komičností.

Jak autor snímku na začátku sděluje aktérům, Česká televize režiséra oslovila, aby vymyslel nějaký pořad k 60. výročí založení České televize. Dušek tedy oslovil matadory České televize z 60. a 70. let, kteří byli v dobách zlatého věku televize hvězdami (nyní jim je přes 80 let), aby na toto výročí společně vytvořili televizní program, tak jako to kdysi dělávali. V prvním záběru Dušek v podhledu zpřímá tleskne do kamery „Jdeme na to“ a poté, na začátku dokumentu, k těmto bývalým hvězdám/důchodcům Dušek na společném setkání hovoří s tím, že je oslovil, aby se tyto dávné televizní hvězdy spolu opět setkaly,

vymyslely a natočily pořad stejně jako kdysi, přičemž o procesu vzniku jejich pořadu bude natáčet dokument. V této expozici verbalizované režisérem už pozornější divák může „cítit“ jakousi „poťouchlost“ anebo lépe řečeno záměr/vytyčenou možnost dramatické (trapné) situace, který má diváka zajímat. Jinými slovy, že pro účel filmu bude základní spíše proces, jak se dotyční důchodci o holích spolu dohadují na vzniku televizního pásma, ega se bijí, zapomenuté nebo kolegou zapomenuté úspěchy se připomínají, přičemž zájem o samotný výsledek jejich snažení bude spíše na vedlejší koleji.

Na začátku filmu v expozici, kde spolu starci sedí a poslouchají Duškův záměr, vidíme jednotlivé dávné pracovníky TV sice jako stařenky a starce o holích, nicméně jsou nám představeni ve svém (bývalém) symboličnu, tedy ve svých někdejších významných televizních rolích. Ty jsou ještě kontextově a zároveň situačně rámovány jejich výpověďmi: „Jsem tu trošku jako za trest.“, „Připadám si trochu jako za okupace, nevím, co s náma bude.“, což jednak podtrhává jejich tehdejší dobový kontext v rovině kulturně-historické (dřívější symbolično), ale zároveň to nese i situační význam: nám divákům je jasné, že do situace byli vhozeni jako malé dítě, když se narodí. Nemají prakticky jinou možnost než na místě odejít (což se nejeví jako reálné, ani ne tak z nedostatku odvahy, nýbrž jednak ze zvědavosti každého z nich, jak se s tím popere, a ta by zůstala nenaplněna, zároveň svoji přítomnost a oslovení Duškem vnímají jako určitou poctu – uznání jejich (bývalé) symbolické pozice – že jsou vnímáni jako důležitá osoba, jako někdo, kdo by měl být připomenut). Anebo mají tedy druhou možnost: v situaci setrvat, přijmout toto vhození do situace Duškem, stát se do jisté míry jakýmsi nástrojem jeho záměru v režisérově symbolické pozici (o kterém pochopitelně nebyli plně informováni), a doufat, že jim účast nabídne zážitek s dávnými kolegy, byť to „bude trochu bolet“, ale hlavně možnost připomenutí jejich osoby a reminiscenci). Druhá možnost se tudíž jeví jako pravděpodobnější, neboť je pro dotyčného atraktivnější a tudíž je i naplněna. Tuto možnost pochopitelně vnímá i režisér, který sevřenou situaci připravil.

Přítomnost režiséra tak představuje pro diváka jakési my – ideální symbolické já, prostřednictvím něj tak vnímáme sféru „malý druhý“/„bližní“. Dušek jemně do procesu zasahuje, usměrňuje jej, občas jakoby cítil lehké trapno a nebyl si jist, do jak velké míry je za probíhající konflikty a peripetie během dohadování programu a vyřizování si starých antipatií mezi seniory, zodpovědný. Má tedy určitou mocenskou (symbolickou) pozici, trochu jako učitel v mateřské škole,

který hru pro děti připravil, ale nadále je v ní musí nechat a případné problémy a spory usměrňovat.

Pozice režiséra i subjektu je tedy do velké míry čitelná. Podstatné však je, že se do něj divák může promítnout, jakožto ideální já a do značné míry tak umožňuje divákovi definovat „ty druhé“, tzn. probíhá zde princip zrcadlení a my oscilujeme jako diváci při daných situačních trapasech mezi pocitem „něčeho tísnivého“, do jaké míry jsme „my“ taky „oni“, jestli nám přecejeno nejsou dotyční docela dost podobní a zároveň jsme spolu s režisérem vůči subjektu v mocenské pozici jako „ti lepší“.

Sféra trapnosti se především odehrává v první třetině filmu - po expozici, kdy se dozvídáme, co se bude dít a o co půjde ve verbální formě od Duška směrem k účastníkům, dochází pro diváka k seznámení se s protagonisty, a to nejen přes jejich přítomnost, ale i přes jejich vlastní připomínání úspěchů, jejich dohady (antipatie mezi pí Čechovou a pí Moučkovou se stanou jedním ze stěžejních konfliktů, napínavou energickou rozpravu, kde pí Jordánová kárá pí Juráskovou, co to vymýšlí za blbost, prokládanou evergreenovými branžovými argumenty – „to, Andulo, přece divák neví“, „vždyť ta scéna je přece o tom, aby přišla živá postava a postava loutková...“). Bod obratu potom nastává ve chvíli, kdy mají senioři pořad jakýs takýs vymyšlen, a hlavní pozornost, byť s probleskáváním drobných trapných momentů a mezer, je směřována k napětí, jestli skupina seniorů pořad zvládne.

V neposlední řadě, na základě principu vpádu reálna do symbolična by se dala popsat nejen povaha trapnosti, ale s tím i ruku v ruce sympatie postav. Zvukařka Svatava Hrubcová, která se většinu času snaží skupinu konsolidovat a smiřovat, se nikterak nevzhlíží ve své (dávné symbolické) pozici a jejím významu (ve svá dávném symbolickém ideálním já), nepřipomíná svoje úspěchy, nedefinuje se přes ně, mluví o nich pouze v té míře, že fakticky popíše, co a jak kdy bylo. Spíše minulost považuje za uzavřenou kapitolu a sama podotýká, že ji profese nechybí. Sledujeme, jak přirozeně čiperná, nad věcí svému bývalému symbolickému ideální má je, mimo jiné podotýká, že zvukařinu vyměnila za práci v realitách, čemuž se dodnes věnuje.

Naproti tomu duo Heda Čechová a Kamila Moučková se naprosto pohybuje ve sféře symbolična (lépe řečeno někdejšího symbolična vzhledem k tomu, že jejich symbolično seniora – bývalé význačné televizní hvězdy je odlišné od někdejšího symbolična výrazné televizní hvězdy). Expozice těchto protagonistek začíná jejich

handrkováním o tom, jestli ta či která dostala lépe své pozice, morální, profesní, profesionální, zatímco ta druhá vždy neguje zásluhy té druhé. „Kamila přece byla jen zprávařka, ta žádný reportáže nedělala.“ (Čechová), „Hedo, prosím tě, nemluv do toho.“ (Moučková), „Ty do toho nemluv, protože si reportáže nikdy nedělala, je tady Svatava, která ti to řekne.“ (Čechová), „Jak to víš?“ (Moučková), „No já to vim, vždyt si četla jenom zprávy!“ (Čechová), „Já se na to vyprdu, prostě Heda z prdele hvězda.“ (Moučková). „Točíte to?“ (Moučková na Duška již mimo samotný dialog s Hedou Čechovou, tzn. jako by byl Dušek zpovědníkem nebo vychovatelem na dětském táboře), „Točíme.“ (Dušek), „Paní Čechová prostě vždycky proti mně něco měla celej život.“ (Moučková po svém vysvětluje důvod tohoto střetu, tzn. banalizuje, odsouvá ho do sféry něčeho abstraktního, nevysvětlitelného), „Proč?“ (Dušek) - „Nevím, neevím.“ (Moučková).

Obě dámy si mermomocí snaží zachovat svoji (někdejší) symbolickou pozici a ještě ji o něco povýšit. Moučková, jak sama dodává s veškerou vážností a důrazem, dělala službu obyvatelstvu, podle jejích slov nešlo jen o nějaké čtení zpráv. Heda Čechová se prezentuje jako někdo, kdo zavedl učení se zpráv zpaměti, do té doby to tak nikdo nedělal, jako někdo, kdo ví, jak to tam celé fungovalo, kdo co dělal a jak dobře to dělal, a jakékoli dotazy, které by mohly tuto pozici ohrozit, odmítá: „Nemyslíte, že tím, že jste dělali zábavné pořady bez problémů, že tím do určité míry televize zakrývala povahu tehdejší doby?“ (Dušek) - „Ale prosím vás, to snad ne.“ (Čechová, bez jakéhokoli náznaku přistoupení na možný dialog, jinak než, že je to absolutní nesmysl, který vyřkne jen někdo, kdo tomu vůbec nerozumí, jak to chodilo, a tedy odmítá cokoliv, co má sebemenší potenciál její někdejší symbolično narušit).

Dalším příkladem je situace, kdy po chybě v jejich vysílání právě vznikajícího pořadu za ní přijde Věra Jordánová s nápadem, že by vzniklé chyby ve vysílání mohla okomentovat, naprosto bez váhání jí odvětlí, že to v žádném případě neudělá a ať to řekne sama Jordánová, která je ale za kamerou a v pozici režisérky. Divák tedy sleduje situaci, kdy není absolutně ochotná sdělit nebo přistoupit na něco co by jakýmkoliv způsobem mohlo narušit její symbolickou pozici, a jí prezentovaná dokonalost naopak spíše vzbuzuje podezření a nikoli obdiv až pocit „čehosi tísnivého“. A naopak, reálno zde nabourává symbolično a vzniká lehce trapná situace - vidíme v reálnu paní, která není za žádnou cenu ochotná připustit jakoukoli chybu nebo možnost jiného názoru. Jak a proč jsou

tedy situace trapné a jaké? Objevuje se zde několik situačních principů vstupu reálna do symbolična, přes které se rozkrývá trapnost.

Prvním typem situací, v principu **nabourávání symbolična reálnem, je jakési „naparování se“ jednotlivých aktérů, popisování sebe sama jako dokonalých.**

Např. moment, kdy Heda Čechová popisuje svou metodu práce „já se ta zprávy vždy naučila z paměti, když s někým mluvím, taky se nedívám do papíru“ (Čechová), na čemž není nic trapného, prostě popisuje, jak svou práci vnímala a co jí v ní přišlo důležité, na to však Jarmila Šusterová odvětlí, „noo, to já taky“, načež Čechová dodá: „ale až po mně“, neodpustí si dodat Čechová. Načež Šusterová již nic nedodává a mlčky se dívá lehce do země. Reakce Čechové je zde na hraně, bez reakce Šusterové by působí spíše „jen“ nepříjemně, ale i pochopitelně vzhledem k seniorskému věku, než trapně, ovšem přes zdůraznění Čechové, že ona byla první a mlčenlivou a zaskočenou reakci Šusterové je nám jasné, že nejen Čechové snahou udržet si svoji tvář, tedy symbolickou pozici, a dokonce i na úkor jiné účastnice.

A právě toto vehementní držení si symbolické pozice Čechové, nicméně vstup reálna do jejího symbolična – jinými slovy – vidíme paní v seniorském věku, lehce nafoukanou, pro kterou je její někdejší výjimečnost neskutečně důležitá, vzniká trapno. Křečovitě potvrzování svého (bývalého) symbolična. A tedy ve výsledku není ztrapněna Šusterová (neboť Čechová zaútočila na její symbolickou pozici), s tou naopak soucítíme, že je v nepříjemné situaci drobného útoku, ale je to trapas Čechové – její vehementní snaha uhájit si symbolično, a přitom se nechtěně odhalí reálno – jakási nepříjemná paní.

A divák se ocitá v pozici jakéhosi voyera, vnímá postavy „malého druhého“ – staré lidi přes Duška, a cítí ono tísnivé, jakousi známou nepatřičnost a trapnost, která nám není cizí a je nám spíše povědomá ve vztahu ke stáří (připomínání si vzpomínek a důležitých událostí a vychvalování sebe sama v rámci těchto zážitků – hájení si symbolična).

Dalším příkladem je sekvence scén, kdy se Kamila Moučková jde vydat dělat reportáž za Petrem Nečasem o úřednické vládě Jiřího Rusnoka (scéna začíná vřelým vítáním Petra Nečase Kamilou Moučkovou, a samotná reportáž je pouhým dotazem Moučkové na Nečase „co si o tom myslí, o té vládě a zda je to řešení“ a Nečas korektně odpoví, že není, ale že je to teď taková jediná možnost, přičemž samotný rozhovor není z velké části natočen, neboť kameramanovi s bolexou

praskne něco v kličce). V jedné situaci na chodbě vypráví Moučková Václavu Moravcovi, jak to tehdy v tom osmašedesátém snad od ní ani nebyla odvaha, ale „úplná nasranost, jak si to mohl někdo dovolit překročit hranice cizí země“ a proto „to“ musela udělat. My, jako diváci, si nejsme úplně jisti, co ono „to“ znamená, jestli to, že odmítala hlásat pohled okupanta, anebo prostě hlásala to, co chtěla televize, což bylo odmítání hlasu okupanta atd. Jen nám však jasné, že to bylo asi něco, přes co se může prezentovat v dobrém světle – něco, čím si může potvrdit svoje symbolično a doufá, že jí její symbolično potvrdí i ostatní. V reálu v podstatě jen referuje, jak se výborně zachovala, a tedy divák v tom vnímá jistou podobnost s malým dítětem, které chce uznání. Václav Moravec ji při jejím povídání poslouchá pozorně, naklání se k ní, aby ji dobře slyšel, a v jeho obličeji čteme jakýsi korektní výraz, že se snaží s úctou ke starším lidem naslouchat, ale moc neví, co si s tím počít.

Sekvence scén „naparování“ pak ještě doznívá mimo Kamilin pokus o reportáž, kdy je zpět ve studiu Analog a vypráví svým kolegyním vrstevnicím: „Vašek Moravec mi říkal, hele, Kamilo, nechcete si zejtra stříhnout zprávy? Já jsem říkala, hele, kdyby vomdlela třeba ta Marcela, jo, ...“, opět poté, co jsme viděli Kamilin pokus o reportáž, v nás vzbuzuje cosi tísnivého v kombinaci s lehkým porozuměním pro radost Kamily z pocitu zvládnutého úkolu (podobně jako u soucitu s malým dítětem při jeho pokusech napodobovat dospělé). Naopak, zvukařka Svatava se jí ptá „Ty bys šla do toho, jak tam stojej blbě?“, snažíc se ji vytrhnout z jejího posilování symbolična, a tudíž slouží jako takové jemné zrcadlo, které ji vrací zpět „na zem“.

V jiné scéně, v níž se důchodci dohadují o sekvenci zábavného pořadu, jak ho připraví a jak to kdysi dělávali, se Dušek, jehož dotazy k jednotlivcům i ke skupinám protínají celý film, Hedy, Jarmily a Oplustila ptá, zda tím pohodovým zábavným stylem pořadů, co TV dělala (tedy i dotyční), nemohli třeba svým způsobem zakrývat soudobou situaci. „Ale prosím vás!“ (Čechová), přičemž Šusterová se nenápadně snaží vybruslit ze situace, neboť na konkrétní otázku neodpovídá (neumí si nic počít s dotazem, který narušuje její symbolično) – „Dobrý bylo, když třeba někdo brebtlul něco, co mu bylo podobné...“, Heda odvětí ironicky: „Já jsem měla tu smůlu, že jsem nebretala.“, načež Šusterová se tváří dotčeně a lehce se dívá do země. Je pravděpodobné, že Šusterová už k tomu nemá co říct, přijde si dotčeně a ponížene (ve skutečnosti se snažila zachránit situaci v tom smyslu, že „nenápadně“ odvedla dotaz Duška, jestli svou

aktivitou nezakrývaly skutečnou podobu doby do nevinného povídání doby, tzn. Duškův „útok“ na jejich společné symbolično odklonila, a za to dostala od Čechové „ťafku“ – Čechové vymezení, že jí se teda žádný vysílací omyl netýkal). Dále ale nejde do útoku vůči Čechové – že by Čechové vylouvala, že přece i ona musela ve své moderátorské pozici někdy udělat chybu.

Divákovi je tedy lehce trapno, cítí „cosi tísnivého“ v Čechové neústupném postoji si uhájit svoji symbolickou pozici, „ať to stojí co to stojí“, i na úkor kolegů, přičemž vytvoří trapné ticho a nepříjemnou pozici a divák se musí ptát, jestli to má dotyčná zapotřebí takhle vehementně bez ustání prezentovat svoje ideální symbolické já, jak byla dokonalou televizní ženou, přičemž divák vidí, byť elegantní, nepříjemnou ženu – v jejím reálnu, v jejíž přítomnosti by moc být nechtěl.

Dalším typem situací, kdy **reálno vstupuje do symbolična je tzv. přetahování se o to, kdo byl významnější a kdo byl lepší.**

„To dělat nebudu.“ (Čechová) – „V téhle podobě je to pro mě nepříjemné!“ (Jordánová) – „Já si udělám svůj rozhovor a tím končím.“ (Moučková) – „Máte nějaké tipy?“ (Dušek) – „... Já to budu řešit teď na křtu své knihy...“ (Moučková), „Vždyť přečteš jenom své zprávy, vždyť jsi byla zprávařka. Vždyť si přece žádný rozhovory nedělala!“ (Čechová) – „Já tu nemusím vůbec bejt! Co blbnete. Samozřejmě, že jsem dělala rozhovory, dělala jsem něco kolem Gagarina, rozhovory s nějakýma lidma.“ (Moučková) – „To si teda nepamatuju.“ (Čechová) – „Tam byly reportáže přece!“ (Moučková)

„Mě zajímá na paní Moučkové, že když přišli Rusové, tak nehlásala, co chtěla ta silnější strana...“ (Dušek) – „Moment, to rozhodla Kamila?“ (Čechová) – „Já jsem čekala, co mi daj, to nebyly žádný televizní noviny, to byla služba obyvatelstvu.“ (Moučková) – „Samozřejmě, ale dostávala jsi text?“ (Čechová) – „Dostávala jsem zprávy, co se kde děje.“ (Moučková)

„Já vám chci vysvětlit, proč paní Moučková může jet klidně někam dělat reportáž a zároveň to bude o tý době.“ (Dušek) – „Nebude to vo tý době!“ (Čechová) – „Bude...bude...“ (Dušek) – „Nebude to o té době, pane režisére, nedělala reportáže!“ (Čechová) – „Hedo, prosím tě, nemluv do toho!“ (Moučková) – „Ty do toho nemluv, protože jsi reportáž nikdy nedělala, je tady Svatava, která ti to řekne.“ (Čechová) – „Jak to víš?“ (Moučková rozezleně) – „No já to vim, vždyť si četla jenom zprávy!“ (Čechová) – „Já se na to vyprdnu, prostě Heda z prdele hvězda.“ (Moučková, odchází)



Z popsané výměny názorů je nám sice jasné, že mezi Čechovou a Moučkovou nepanují sympatie a že Čechovou značně rozčiluje, mluví-li někdo o Moučkové s uznáním<sup>16</sup> a jako diváci sledujeme s lehkým chvěním, pocitem trapna a cosi tísnivého, jak se šarvátka podobá malým dětem, které se na pískovišti snaží domluvit, jaký hrad budou stavět a kdo má nárok o tom rozhodnout a udělat jeho konkrétní věž nebo opevnění. Pocit trapna je zde tak opět čitelný na povrchu sice z podobnosti dítě versus starý člověk a vede k otázce, zda se tak možná nechováme někdy všichni, nicméně v principu jde o to, že si daní protagonisté snaží natolik zachovat, anebo spíše posilovat a připomínat svoji někdejší symbolickou pozici – svoje ideální symbolické já se vši vážností a bez jakéhokoli odstupu, a právě v této nepovedené snaze si jej zachovat, vystupuje reálno - tedy autenticita, a tedy trapnost. A my se opět na tento špektákl díváme prostřednictvím „my“ – tedy Duška, který se situace snaží smířlivě konsolidovat, přičemž si je ale dobře vědom, že on je jejich příčinou.

Typ **situací žalování na tajňačku - protagonista vytváří svou pozici jako „druhý“** vymezuje se vůči ostatním jako někdo o něco lepší.

„Točíte to?“ (Moučková směrem k Duškovi mimo scénu příprav pořadu, zřejmě se ujišťuje, jestli tato podstatná informace bude pro diváka zpečetěna) – „Točíme.“ (Dušek) – „Paní Čechová proti mně vždycky něco měla celej život.“ (Moučková) –

„Proč?“ (Dušek) – „Nevím, ne-e-vím.“ (Moučková) – Dušek klidně sedí, jako by byl v pozici vychovatele v mateřské školce a musí vyslechnout jednotlivá děcka.

„Vysílala jsem to já, žejo, ten jednadvacátej srpen.“ (Moučková ztišeným hlasem směrem k Duškovi, nakloní se a čeká na Duškův souhlas, Dušek nesměle kývne – zažívá „něco tísnivého“) – „To se nedá nic dělat, tak to jee, alee hlavně s tímhle tím nic nepořídíte.“ (Moučková ukazuje na kolegy ve studiu.)

Poté stojí Dušek se štábem a s Moučkovou před budovou ČT „Já s tím nechci nic mít.“ (Moučková) – „S čím nechcete nic mít?“ (Dušek) – „No s tou partou. To je prostě parta starců a je to hrozně už těžký todleto... se s nima domlouvat na něčem, protože to je celý náký posunutý a já jsem ráda, že jsem tu za sebe takhle. Že teda vlastně vždycky! to tak bylo, že to zpravodajství bylo úplně

---

<sup>16</sup> „Mně jste se zdál strašně směšnej, jak jste nás poučoval o tý Kamile, vždyť já ji znám od padesátého roku, takže to je směšný potom, když vy o ní něco povídáte.“ (Čechová směrem k Duškovi) – Čechová si, zde pochopitelně hájí svůj nárok na vědomost znalce poměrů, neboť v ČST dlouho pracovala.

mimo. Mimo. My jsme byli úplně kapitola sama pro sebe." A při doznívání poslední větě vstupuje zpátky do budovy, tzn. neguje svůj předchozí výrok, že „s tím nechce mít nic společného“, neboť se vrací do studia. Po cestě potkává Jiřího Diensbiera mladšího a vřele se s ním zdraví a zdůrazňuje nejen v intonaci, že jeho otec byl její „důvěrný a jeden z největších životních kamarádů“, vídali a jezdili spolu na chatu.

O ostatních mluví jako o starcích, s kterými se už nedá nic pořídít – neguje svoje současné reálno, aniž by si toho byla vědoma, které my jako diváci vidíme zcela plně – sama je také stařec a také se tak chová. Zároveň výrokem, že byla ve zpravodajství, které bylo „mimo, vlastně potvrzuje, že byla „jen zprávařka“, čemuž se předtím tolik bránila, vidíme ji tedy plně ve svém reálnu, nikoli ideálním symboličnu, jinými slovy ztrácí tvář – tedy potvrzuje nám, co se nám předtím snažila vyvrátit.

U všech zmíněných příkladů se nemůžeme ubránit podobnosti malým dětem versus senioři, princip podobnosti vyvolává mimo trapné momenty občas roztomilost, směšnost a trapnost se objevuje v momentech, kdy si dotyční neúspěšně obhajují symbolično, a přitom se, aniž by si toho byli sami vědomi, vyjevuje reálno v ohraničené situaci „připravené“ režisérem.

## **Princip konstrukce trapnosti**

V protikladu ke zmíněným příkladům, nesoucím se v principu trapnosti jakožto vstupování reálna do symbolična, se zde objevuje i příklad, kdy trapno nevychází přímo zevnitř situace, ale je vykonstruováno, ať už stříhem nebo konstrukcí/vymyšlením záběru. Takovýmto příkladem je situace, kdy na obrazovce v kantýně ČT vidíme přímý přenos záznamu seniorů (který, jak bylo výše zmíněno, není stěžejní pro samotný film, ale je spíše nástrojem pro samotný film), zatímco v kantýně během tohoto vysílání zrovna obědvají různí řadoví současní zaměstnanci České televize. Nad nimi se na obrazovce zrovna paní Jurásková, s níž jsme předtím zakoušeli takové těžkosti její přípravy, jak vypráví o Červené karkulce, o scénce, ke které si přizvali s Věrou Jordánovou Jitku Molavcovou. Zde sice vidíme „roztomilost“ samotného vysílání, připomínající školu hrou, jak si děti hrají na televizi.

Obědvající lidé v popředí záběru v kontrastu k vysílání nám podávají informaci, že pořad seniorů, spojenými s tolika peripetemi, vlastně nikoho moc

nezajímá. Zde se tedy jedná spíše o trapnost vykonstruovanou režisérem, nevycházející ze situace zevnitř, byť pochopitelně princip vstupu reálna do symbolična tu roli hraje také (vidíme obědvající lidi, které nejvíce zajímá oběd a seniory, které vyprávějí jakési věci o červené karkulce, nikoli symbolično televize). Podobně tomu tak je, když jde Jurásková s Jordánovou do pořadu pro děti za Molavcovou, a Molavcová s maňáskem v ruce reaguje „a pak že život není krásnej, jak nám je tu hezky“, jako by štáb, Jurásková a Jordánová byli tříleté děti.

I když po většinu filmu tato podobnost senioři versus malé děti nepřináší pocit trapnosti, ale spíše určité roztomilosti, tady je to na hraně, patrně proto, že symbolično hvězdy Molavcové působí dosti banálně. Přitom bychom si však měli dávat pozor na jednu svízal spojenou s vnímáním „velkého Druhého“.

Jak už zde bylo zmíněno, princip duality/kontrastu, je ve filmu obzvlášť důležitý, to je snad i jedna ze základních dramaturgických pouček – když chcete ukázat, že je nějaká skutečnost dobře/špatně atd., musíte alespoň naznačit, jak tomu je nebo mohlo být naopak.

Na závěr a pro kontext této práce mě tak napadá - aby nezůstal příklad trapných scén a principu jejich trapnosti sám o sobě, zmíním i několik scén, které tematicky řeší v podstatě to stejné, ale trapné nejsou a proč tomu tak je. Pochopitelně, toto není kritika přítomnosti trapna v tomto filmu – je nám jasné, že tento film užitím trapna se dotýká několika podstatných věcí (určitého nadhledu/nenadgedu ve stáří, lpějí na své symbolické pozici a vlastní schopnosti rozlišovat a nerozlišovat určité věci jako důležité/nedůležité). Důvodem je tedy spíše jakési doplnění (podobně jako u výše zmíněné dramaturgické poučky), vysvětlení podobné situace, která však na rozdíl od té trapné trapná není, v podstatě podstatu trapna ještě posune.

„Andulo, to je absolutní blbost, aby tebe hrála Jitka Molavcová, a pak by ses tam nějakým podivuhodným stoptrikem objevila...“ (Jordánová velmi zapáleně směrem k Juráskové, záleží jí na tom vytvořit v rámci možností co nejlepší pořad) – „Ale ne, to by bylo předtím. My bysme se na tom domluvily.“ (zastřeně, zaražená v křeslu) – „Ale to divák ne-e-ví.“ (Jordánová) – „Na obrazovce bysme se domluvily.“ (Jurásková) – „Ježiš, Andulo, pro živýho boha, o to snad v tý scénce nejde, abyste se domlouvaly. Ta scénka je o tom, že se má ukázat nějaká postava živá a nějaká postava loutková.“ (Jordánová) – „Nikdo po mě nemůže chtít hereckej výkon (Jurásková zastřeně). Ta postava živá alias já nemůžu... to

bude ochotnickej výkon, já nejsem herečka." – „Tak je to asi špatně vymyšlený, Andulo, protože pak jsi měla napsat, nebo máš možnost napsat roli pro herečku, která hraje scenáristku (Jordánová gestikuluje zapáleně), ale pak už tam ty jako osoba nemáš co dělat." (Jordánová) – Jurásková kouká zastřeně, ustrašeně a lehce dotčeně. ... „Já jsem vám říkala, že se mnou budou problémy." (Jurásková Duškovi) – „Ale vždyť s váma nejsou problémy, ne?" (Dušek) – „Jsou. Největší problémy ze všech." (Jurásková) – „Ale problém má paní Jordánová, ne Vy." (Dušek)

Tato scéna působí lehce vtipně, roztomile, nikoli však trapně. Proč? Protože zde nedochází k žádnému nahému odhalení nefunkčního si hájení symbolična a nechtěného vpádu reálna. Tady jsou prostě autenticky v pozici teď a tady, řeší svoji aktuální situaci a problém/úkol - jak udělají vysílání. Paní Juráskové nám může být divákovi trochu líto, je až bezbranná a roztomilá, jak tam sedí a není jí příjemné, jak explicitně nelibě její návrhy hodnotí paní Jordánová. Nicméně, neohrazuje se svojí (bývalou) symbolickou pozicí ideálního já – že by například říkala, to já jsem udělala Rumcajze, Broučky, Lišku Bystroušku a ona mě tu bude poučovat o pohádkových programech apod., ani netvrdí, že jsou její návrhy skvělé a nerozčiluje se, proč ji ostatní více nerespektují, prostě je sama sebou v situaci tady a teď a střízlivě hodnotí, že ji samotné vymyšlení zrovna teďka nejde nejlépe, čímž si však „paradoxně" zachovává důstojnost a divák ji může brát vážně nevzbuzuje tendenci k výsměchu (tedy je ve své aktuální, symbolické pozici – jako stará paní, která o sobě ví, že jí vymyšlení s kolegy nejde úplně po másle).

Druhým podobným příkladem je dialog Duška s ex-scenáristou Oplustilem, kdy Oplustil popisuje scénku, která se zrovna zkouší a ke které přizvali Pavla Trávníčka, jak vznikala a jak bylo možné, že nebyla zakázána, neboť narážela na tehdejší nekvalitní dramaturgii české televize.

„Promiňte, že se ptám, ale musel jste být ve straně kvůli tomu, co jste dělal?" (Dušek) – „Kvůli tomuhle jsem nemusel bejt, ale musel jsem bejt v ní, když jsem začínal a přišel do divadla, protože jinak bych to nemoh dělat... a protože já jsem stál na začátku kariéry a chtěl jsem dělat divadlo..." – Představíme-li si tuto scénu ve stejném principu jako ty výše popsané trapné, princip chování by musel tedy probíhat na základě marné snahy udržení si svého (bývalého) symbolična a jeho zjevné manifestace.

Bud' by tedy Oplustil musel tvrdit, že ve straně nebyl a nedůvěryhodně se bránit, anebo by odmítal se na téma bavit nebo na situaci reagovat (jako to nesčetněkrát činí Heda Čechová), anebo by se snažil prosadit, že vstup do strany bylo to nejlepší nebo jediné, co ve své pozici mohl udělat. Oplustil zde ale prakticky a věcně vysvětluje, proč ve straně byl, jakou měl motivaci a co si o tom myslí, takže dochází vcelku ke standardní situaci.

Výše zmíněné situace trapna jsou tedy jedním z možných příkladů, kdy do symbolična vstupuje reálno – to se pochopitelně může dít i jinými způsoby než trapnem (např. jak zmiňuji v teoretické části – prostřednictvím katastrof nebo traumat). V tomto filmu se tomu tak konkrétně děje, že si subjekt mermomocí hájí své (bývalé) symbolično, ale nedaří se mu to, a tedy vstupuje reálno, aniž by si to subjekt uvědomoval.

V neposlední řadě je důležité zmínit, že jejich „staré symbolično“ – symbolično být redaktorem, zprávařem atd. v 60. a 70. let je zkrátka jiné, než symbolično být redaktorem, zprávařem dnes. Navíc, během seniorského věku člověk (subjekt) přichází o roli v symboličnu/o pozici v symboličnu (jistě, zůstane nám symbolično důchodce, babičky, dědečka, ale o část přijdeme, a přetváří se). Symbolično, ve kterém se aktéři pohybují nyní, a symbolično, v kterém se pohybovali v dobách své slávy, se liší - „staré symbolično“ nicméně, většina z nich se stále identifikuje právě s tím bývalým symboličnem.

Tudíž trapné situace vznikají tedy střetem těchto různých symboličen, a to z velké míry tím, že autor filmu zde mmj. pracuje s předpokladem, jako by rozdílnost těchto světů (symboličen) neexistovala, druhým střetem/disonancí je pak konflikt symbolična bývalého se symboličnem seniora, který vytváří pnutí i lehce trapné situace. Protagonisté, aby se trapnu vyhnuly, by buď museli buď (jak bylo naznačeno výše) hned odejít, a to se jeví jako nereálné, anebo by museli přistoupit na Duškovu hru a hrát podle nového symbolična – jsme důchodci, kteří dělají pořad, což z velké části dělá paní Svatava.



## 4. Sandra v Ugandě – odvaha, nebo nevědomost?

*Sandra v Ugandě, 2019, r. Filip Remunda, vystupují: Sandra Kisić, Roos de Boer ad., Prod.: Hypermarket Film, Česká televize*

Dokument Sandra v Ugandě Filipa Remundy z televizního cyklu Český žurnál by v kontextu této práce mohl mít podtitulní název – Trapnost: odvaha versus nevědomost? Tento podtitul mě vždycky napadne při vzpomínce, kdy jdeme na MFDF Jihlava z kina po promítání a diskusi tohoto filmu a vedeme živou diskusi ohledně vystupování postavy Sandry v dokumentu. V diskusi podotýkám, že mi její angažovanost ve filmu připadá svým způsobem statečná, že je schopná ze sebe udělat „hloupou naivku“, aby tím rozkryla realitu prostředí, v kterém se nachází. Zatímco společník v dialogu namítá, že je to prostě nevědomost z blbosti, nic statečného, a tak se dobíráme k ošemetnému, ale nepřekvapivému závěru, že mezi „blbostí“ a „odvahou“ může být někdy tenká hranice.

Podoba vztahu my (subjekt) versus „bližní“ je zde přítomná v podstatě ve velmi manifestní rovině – chudý africký (romantický) svět versus bohatý (konzumní) západní – reprezentován protagonistkou filmu Sandrou. Na první dojem může evokovat pořady o zlaté mládeži.

Šestadvacetiletá influencerka Sandra Kisić se spolu s filmovým štábem na pozvání vypravuje na 10 dní do Ugandy, aby mediálně zprostředkovala, jak se lidé v Africe potýkají s přírodními katastrofami způsobované globálními klimatickými změnami. Hned po příjezdu do Ugandy se Sandra setkává s holandskou dobrovolnicí Roos, která je už na své několikáté misi, a zasvěcuje Sandru do zvyklostí a pravidel misijních praktik. Svým osobním naivním pohledem pražského komfortního života Sandra zprostředkovává přes svůj instagramový profil chudobu, technologickou zaostalost, ale i určitý druh místního pohledu a inteligence ve vztahu k přírodě. Tzn. jasné vymezení my (západní svět reprezentován prostřednictvím Sandry) a „velký Druhý“ (Afrika reprezentována místními chlapíky, ať už místními inženýry v zemědělství nebo místními obyvateli vesnic).

Toto vymezení a zároveň lehká směšnost a trapnost zároveň začíná již v expozici protagonistky: Sandru vidíme, jak sebe představuje na jedné z jejích

přednášek o cestování: „...dřív jsem psala o módě a řekněme (dělá uvozovky) takových těch povrchnějších věcech...“ a dále rozhazuje upravenými ručkami: „...teď jsem se tak nějak přeorientovala na to cestování a ráda bych vám řekla o těch svejch cestách, co jsem zajímavýho zažila a tohle je v New Yorku a mám stejný šaty, co mám dneska, protože nemám moc oblečení...“ až její hlas utichá, prolíná se do rytmu africké hudby spolu s jejími fotkami z cest – respektive s fotkami, jak stojí ladně v krásných šatech na balkónech půlky světa s krásnou exotickou krajinou v pozadí.

Se Sandrou se tedy v expozici seznamujeme v jejím standardním životě – sledujeme ji, jak nastupuje s kamarády do luxusního výtahu, je fascinována, jak je prostorný a má 9 pater („Vy asi běžte napřed, já si tu udělám ještě nějakou fotečku.“, špulíce rty do telefonu), až se ocitá na střeše - na jakési stylové party. Potkává zde své kamarády, mnohdy také instagramové influencery. „Můžu jenom natočit, jak si nalejváš?“, ptá se kamarádky, která si nalívá šampaňské do pohárku, zatímco ve voiceoveru slyšíme mladíka: „Jak mam teďka bloklej instagram, nemůžu likovat, nemůžu psát text k fotkám a nemůže mě nikdo označovat, jenom ve stories.“ – „Cožee?“ (Sandra pohodí překvapeně upravenou ručkou), „Tys tam dal něco sprostýho, žejo?“ (Sandra) - Ne, hele, tak já to řešil, kdybych byl nějaký no name, tak tam můžu tisíc let psát něco a nestane se nic aaa...“ (mladík) – „Tvý problémy bych chtěla mít, já jedu za tejdou do Ugandy.“ – „Jako kdybys tohle nikdy neřešila, hehe.“

A záhy po střihu se ocitáme na místně děje filmu, v Ugandě – africká hudba, lidé na prašné africké ulici v barevných zavnutých oděvech („ti druzí“) a do černé se objevuje titulek Diakonie ČCE středisko humanitární a rozvojové spolupráce pozvali influencerku Sandru Kisić a filmový štáb na desetidenní exkurzi na hranici Ugandy a Rwandy.

Většina Sandřiných otázek a dialogů s místními, do nichž se promítá „západní“ úhel pohledu, může sice působit naivně, nicméně v jejich přímočarosti a protikladnosti oproti místním (představujících velkého Druhého) se rozkrývají zdánlivě samozřejmá témata a kulturní zvyky. Ve scéně, kdy místní vysvětlují, jak zavedli vodní systém, aby ulehčili místním ženám a ty tak nemusely chodit několikrát denně několik kilometrů pro vodu a mohly žít šťastnější život, se Sandra ptá, proč chodí pro vodu ženy a děti, načež místní jí odpovídají, že „...to je prostě kultura. Muž má vyšší postavení.“ – „A co dělá on?“ – „Stará se o jiné, důležitější věci.“ – „Jaké?“ – „Staví domy, pase krávy. Různé jiné věci, ale



nechodí pro vodu." – „Tedy důležitější věci?“ – „Noo, neřekl bych důležitější, ale máme rozdělené role.“ – „A je to pořád stejné?“ – „Je to stejné, ale někteří muži taky už přicházejí. Nyní chápou, že chození pro vodu není jenom pro ženy a děti, ale stejně je jich stále málo.“ Tedy prostřednictvím Sandry vidíme konkrétní příklad v dialogu, kdy zvyk, který je hluboce zakořeněn v kultuře se měnícími technologiemi mění, a tudíž ani místní nejsou pro si ortodoxně držet si všechna kulturní vymezení. Slovy diskursivních vědců, dochází k „unpacking the obvious“, k „rozkrývání zjevného“. A tom mnoho hloupého ani trapného není, neboť mnohdy, abychom se dostali k podstatě síly kulturních zvyků, příp. jakémukoli chování (pochopitelně kulturně-sociálně-ekonomicky-politicky ovlivněného), musíme tak trochu hrát blbce nebo naivky – dívat se na zdánlivě samozřejmou skutečnost jako na něco, co není „obvious“, ale nějak teď a tady je, nemusí to tak být a v čase se může proměňovat.

Určitá rovina trapnosti i komičnosti se však rozvíjí na ploše Sandřiny komunikace se svými instagramovými fanoušky, kterým posílá video a foto příspěvky ze své cesty, natáčí se při chůzi po vesnicích ad.: „Takže tady je vodní nádrž, která zásobuje tady okolí, a celý systém mi vysvětlují tady páni inženýři za mnou. A musím říct, že jsem spouště věcem nerozuměla a určitě to není jejich přízvukem, ale všemi těmi termíny. A to jsem sama taky skoro inženýrka, hah.“ (mávně vesele rukou). „Takže tohle, co mám teďka na hlavě je dvacetikilovej kanistr, neuvěřitelná tíha, neuměla jsem si to nikdy představit...“, přičemž tento zážitek je jedním, která ji na konci filmu dovádí k výroku, kdy sedí na pláži s Holanďankou Roos a sděluje jí, že vážně přemýšlí o tom, že omezí čas strávený ve sprše.

V jiné situaci jde Sandra s Holanďankou Roos do jakési místní promítací místnosti, kde se jim místní obyvatelé chystají prezentovat a vysvětlovat dopady globálního oteplování na jejich konkrétních vesnicích. Sotva, co se začíná rozjíždět projektor, Sandra vytahuje telefon, „Jenom si to vyfotím, líbí se mi to.“, jako by zpečetění obrazu dané situace bylo důležitější než samotné sdělení prezentace.

Co tedy v tomto případě je důvodem trapnosti? Princip vehementního potvrzování své symbolické pozice a (marného) boje o ni nepřijít o ono symbolično zde přímo nefiguruje. Tento princip je zde tedy zřejmě trochu posunutý: Sandra se sice prezentuje přes svou symbolickou pozici – symbolické ideální já, ale film je přímo založen na dualitě těchto dvou symbolických světů

(jejího a Afričanů), tudíž k nějakému nabourávání symbolična reálnem jednoho subjektu zde nedochází, spíše naopak – právě ono „cosi tísnivého“ tkví v tom, že by možná divák čekal, že se to stane – že reálno vstoupí do symbolična a symbolično Sandry se pozmění – Sandra sice říká, že se bude méně sprchovat a méně plýtvat vodou, ale my vzápětí vidíme, jak si dává luxusní wafli v Amsterdamu, tudíž fakticky k naboření reálna nedochází, je to spíše fráze a v tom tkví ono trapno, tzn. Sandra zde funkčně reprezentuje realitu (ne reálno), že když se seznámíme s třetím světem, chceme změnit naše chování, ale v praxi se to tak děje minimálně – nakonec zůstáváme Sandrou, a to je právě to, co způsobuje trapno, to, že vidíme, že se potkávají dva symbolické světy, ale vlastně se spolu neprotnou – a tím film právě funguje - ono neprotnutí dvou symboličen, a tedy nevynoření reálna v rámci jednoho ze symboličen. Proto je tento film daleko spíše zprávou o našem světě – kdyby k tomuto protnutí došlo, nedošlo k podobnosti „my“ se Sandrou – např. Sandra by se odstěhovala do Afriky a stala by se z ní inženýrka vodohospodářství – byl by to buď kýč, anebo spíš ukázání specifického příkladu, který by těžko reprezentoval náš západní svět a těžko bychom se s pozicí subjektu, byť nevědomě a odmítavě (je přece trochu trapná), ztotožnili.

V čem dále tkví trapno, vycházející ať už z instagramových příspěvků o přírodních katastrofách, nedostatku vody ad., spočívá také v tom, že vidíme Sandřino symbolično (symbolično instagramového blogera z pohodlné země v prostředí třetího světa, ať v expozici v jejím standardním prostředí nebo v Africe), v plné své nahotě, tak jak je. A máme pocit, že toto symbolično neobsahuje nic více nic méně, není tam něco „hlubšího“, na co bychom mohli být „my“ hrdí. A to nám asi připadá trapné – že se zdá, že je to tedy celé „jen“ o krásných fotkách/celým smyslem tohoto symbolična jsou krásné fotky – symbolično blogera, přičemž má tendenci se tvářit, že je to něčím více, nebo v to aspoň marně doufáme.

A tak se zdá, že sloučení dvou komentářů uživatelů platformy ČSFD (přičemž jeden hodnotí film třemi hvězdičkami a druhý jej hodnotí jako „odpad“) vyjadřuje tuto nejednoznačnost, zda se mají nebo nemají dvě symbolična protnout a skutečnost, že jejich neprotnutí v nás vyvolává „něco tísnivého“, poměrně výstižně:

„...Z druhého pohledu ten respekt k tradicím může někdy vést k tomu, že se místní západák dívá stranou a dělá, že něco nevidí. Což Sandra nedělá. Takže

prostě nelze říct, kdo má pravdu. Někdy je asi dobré být Sandrou, někdy ne. Kvalitní dokument.“ a „Odpad! O Sandře se dozvíte spoustu zajímavých věcí, jako třeba že má jenom 20.000 instafollowerů, že se jí smály děti na táboře nebo že žere hafo antimalarik, protože viděla jednoho komára, když tlačila kabel na záchodě v Ugandě. Pak se dozvíte spoustu věcí o její kamarádce z Holandska, jako že má ráda červené víno, studovala prestižní vysokou školu v Kampale (no něco jako Harvard, ale samej bubák) nebo že se jí moc líbilo v Malawi. Prostě informace, bez kterých se neobejdete. Zato o Ugandě se nedozvíte celkem nic. Naše instagirl nepustí iPhone z ruky, každou sračku musí okomentovat a nasdílet... jejich dialogy byly toporné a umělé.“<sup>17</sup>

V neposlední řadě, v čem je tento film téměř nenapadnutelný, oproti jiným dokumentům, které konfrontují první a třetí svět je skutečnost, že konstruuje „ty druhé“ (velkého Druhého) do trapnosti minimálně – jejich zaostalou jinakost jako něco vtipného, a tedy prostor pro trapnost. Jedním z mála příkladů, které se ve filmu objevují je situace, kdy se Sandře rozbije boiler v ubytování, kde přespává a přijdou jej opravit jeden místní – dá na tekoucí čůrek z hadičky vedoucí z boileru igelitový pytlík. A my jako diváci, stejně jako Sandra a štáb vidíme v detailu igelitový sáček nasazený na hadičce, tzn. vidíme, že voda protéká o něco méně a pro místní je problém zjevně vyřešen.

---

<sup>17</sup> <https://www.csfed.cz/film/327536-cesky-zurnal/690395-sandravugande/recenze/>

## 5.NO BLB – Chytrost versus debilita? Alias (ne)použití jazyka toho druhého

*NO BLB, 2017, r. Petr Michal, vystupují: Ing. Jiří Militký, Csc., Český spolek skeptiků, Lukáš Jelínek, PhD. ad., Prod.: FAMU*

Posledním z filmů, na němž popíšu princip trapnosti je krátkometrážní studentský film spolužáka Petra Michala NO BLB<sup>18</sup>. Protagonista, vědec Prof. Ing. Jiří Militký, CSc. (\*1949), dostává ocenění Bludný balvan za svůj objev textilie proti elektrosmogu, udělovaný českým Spolkem skeptiků, antagonistou filmu,<sup>19</sup> tedy za vývoj textilií proti elektrosmogu a za desinformace o jeho působení na zdraví, argumentuje ve filmu Ing. Lukáš Jelínek PhD., člen Spolku skeptiků (antagonista).

Opět jde pochopitelně o další příklad duality a podobnosti, zde ve formě „podobnost: chytrost versus debilita“, opět je zde trapno smíšeno s jinou emocí, zde se směšností a snad i trochu s „bizárem“.

V začátku filmu ukazuje celkem sympaticky vzhlížející vědec Jiří Militký v obýváku ve svých vitrínkách různá ocenění, která za svou kariéru získal, až se dostává k zlatému balvanu. Ocenění Bludný balvan, komentuje kámen ve vitrínce sám Militký: „Pan docent Grygar tvrdil, že je to skoro úplný zlato, ale on nějak šedne, tak nevím, jestli ho budu moct po několika letech vydávat za zlatý balvan, což mě mrzí, protože jsem měl představu, že bude trochu svítivější. Většina z mých ocenění vypadá podstatně kvalitněji z hlediska zlata, ale v každém případě balvan zde má své místo.“

A korektně komentuje a čte, nyní již na svém pracovišti, dopis: „...a minulý týden mi přišel dopis, který mě nejvíc velmi potěšil, protože zněl: Svobodný pane profesore, radostně si vám dovoluujeme oznámit, že výbor českého klubu skeptiků

---

<sup>18</sup> NO BLB – nositel bludného Balvanu – tuto zkratku na konci navrhuje Militký.

<sup>19</sup> „Český klub skeptiků SISYFOS je součástí světového skeptického hnutí, které vzniklo v r.1976 v USA z iniciativy desítek vědců a filozofů, mezi nimi několika nositelů Nobelových cen jako reakce na vzestup iracionality ve společnosti. Vzniklá společnost, jejíž vůdčí osobností a dlouholetým předsedou je humanistický filozof Paul Kurtz, si zvolila název CSICOP, Committee for the scientific investigation of the claims of the paranormal (Výbor pro vědecké zkoumání paranormálních názorů). Jejím původním programem byla vědecká analýza pseudovědeckých názorů a údajně nadpřirozených jevů, ale postupně se rozšiřoval zájem skeptiků i na další oblasti, ve kterých začaly převládat nevědecké a sporné názory, a stranou nezůstala ani popularizace vědy. Základní metodou práce je tzv. „nový skepticismus“ ve smyslu kritického racionalismu. Dnes je CSICOP silnou organizací s více než 50.000 členy, má v USA několik výzkumných center a vydává kritický časopis Skeptical Inquirer.“ Dostupné online <https://www.sisyfos.cz/o-nas/o-klubu>

Sisyfos vám udělil za vaše mimořádné zásluhy výroční cenu za rok 2014. Zlatý bludný balvan Sysifa. Potěší nás, převezmete-li toto ocenění osobně na slavnostním zasedání klubu v pátek 27. března a tak dále. S pozdravem doktor Jiří Grygar, kandidát věd, předseda výboru pro Bludné balvany."

Poté vidíme špektákl záznamu ceremonie udělování Bludného balvanu a jednotlivá vyjádření, ať už členů Českého klubu skeptiků Sysifos, tak i samotného Militkého a jeho kolegů.

Princip trapna – nabourávání symbolična reálnem, vymezení my a ti druzí, se zde odehrává prostřednictvím nabourávání symbolična vědeckých titulů - velmi zaujatého potvrzování relevance své vlastní vědeckosti a vědeckých ocenění – reálnem – subjekt (vědec) se není schopen přizpůsobit pro něj netypické situaci – bizarnímu předávání cen – a ohání se svým symboličnem. Na samotném a věcném vysvětlování vývoje vynálezu Militkým vně „slavnostního“ udílení, stejně jak jako Jelínkovo vysvětlování irelevance vynálezu, není nic trapného, působí celkem standardně. Trapnost, nabourávání symbolična (v podobě vědeckých titulů a názorů) reálnem, se však odehrává na ploše vyhlašování/ceremoniálu samotného ocenění Bludného balvanu a doznívá i v Militkého reakci na tento ceremoniál.

„Vy jste mě osočili, že tady tohle je brnění. Není to brnění!“ Přičemž mu za levnou nohu tahá, plazíce se po zemi, jakási podivně namaskovaná dáma alias Harpyje. „A co mám dělat než vám ukázat, o co jde?“ (Militký, držíc v ruce papíry s připravenou prezentací a připraven na vědeckou diskusi) „Paní kolegyně“ (akademickým oslovením a káravě na dotyčnou dámu Harpyji se otáčí na zem, kde se daná dáma plazí po zemi a tahá jej za nohu, aby jej nechala v klidu a dala mu prostor se v klidu obhajovat). Militký se otáčí na obecenstvo, zatímco dáma Harpyje k němu začíná hopsat, aby mi komunikaci s publikem znemožnila. Militký se vehementně snaží pokračovat: „Prosím vás, já jsem byl podle mě osočen a já chci ukázat, z čeho jsem osočený, děkuji vám.“ Harpyje už jej nyní v podstatě objímá, dostal se do jejich spárů.

Posléze kyprá paní, spoře oděná v kostýmu Harpyje, ve své kanceláři/pracovně u počítače věcně vysvětluje definici Harpyje: „Harpyje je bytost z podsvětí, která podléhá jurisdikci vládce podsvětí Háda, ovšem z toho je zjevné, jak si cení Hádes svého mimořádného a zplnomocněného vyslance, strašného Sisyfa, protože mu jednu ze svých podřízených harpií dal k dispozici,

aby obtěžovala případné neukázněné laureáty, protože vlastně v popisu práce Harpyje mají obtěžovat.“

Poté vidíme v záznamu, jak Militkého Harpyje osahává, „Pane profesore, buď budete dodržovat pravidla, jaká máme, nebo nebudete říkat nic.“ (předseda spolku oblečený do antického oblečení). A Militký, držíc svůj vynález se znovu pokouší obracet k publiku a vědecky jim vysvětlit svůj postoj a záměr. „3 minuty. Viděl jste, že paní Karásková to dodržovala.“ (předseda spolku oblečený do antického oblečení) „tak prosím vás, dodržujte to taky.“ Ovšem Harpyje dále drží Militkého „prosím vás, já to nemám rád. Já to myslím vážně. Promiňte, mám ji udeřit?“ (Militký o Harpyji směrem k předsedovi).

Militký poté ve své pracovně v doprovodu kolegů z fakulty korektně vysvětluje: „Já když jsem tam šel, tak jsem čekal, že se ta skupina rozdělí na dvě části, jedna, která bude znevažovat... určité pochybnosti, to znamená, věděl jsem, že je skupina, která je ortodoxně přesvědčená o tom, že ten elektrosmog neškodí, neškodil a škodit nebude. A že se tam najde druhá skupina, taková, která se myslím, že se ve světě vyskytuje daleko víc, že jsou jisté pochybnosti... když se před 70 lety žádné mobily nepoužívaly, když se před 10 lety používaly daleko v menší míře, teď se používají ve větší míře, když společnost je čím dál tím citlivější na řadu jinejch faktorů, že ten elektrosmog k tomu může také přispět. A čekali jsme, že tam bude i ta druhá skupina, která v podstatě rozehraje nějakou diskusi, abysme došli k tomu, o co vlastně jde. My jsme nečekali, že teda celá ta aula, nebo většina té auly bude přesvědčena o tom, že vlastně to naše je nesprávně, špatně nebo nějakým způsobem někoho někam zavádí. Protože jsme doted' přesvědčeni, že nikam nikoho nezavádíme.“

Kolegyně Militkého, slušně, korektně a mírně zklamaně, dodává: „My jsme čekali vědeckou diskusi. To znamená, že jsme zvyklí, že se řekne „myslíme si tohle“, řekne se další názor, a prostě z toho vznikne nějaký rozumný výsledek, ale tady vlastně ta diskuse neprobíhá. A my vlastně na ni stále čekáme. Byli jsme velmi dehonestováni, i kolegové na katedře. Vlastně tím postupem, kterým to bylo sděleno a provedeno.“

Korektní snaha a metoda, kterou prezentuje jak Militký, tak jeho kolegyně, vše vysvětlit relevantně a pečlivě, tedy neustoupit za žádnou cenu ze své symbolické pozice – tedy jazyku a chování etablovaného vědce (která se pak odehrává během ceremoniálu předávání, např. mimo jiné v momentě kdy Militký mává tričkem u pultu v přednášecí místnosti na ceremoniálu „My se zabýváme

optimalizací, přípravou a vlastnostma.“). Snaha obhájit své ideální symbolické já ve vší vážnosti, je zde do určité míry směšná a vytváří prostor pro trapnost. Proč? Vždyť přece vědecký popis od vědce, který něco vynalezl nebo vyvíjí (ať už nám vynález přijde jakékoli kvality) je celkem standardní situací a není na tom nic divného. Je nám však jasné, že je tu princip nepatřičnosti, nehodícího se prvku, který vyvolává „cosi tísnivého“. Když se podíváme „reálnem“ na samotný ceremoniál Českého klubu skeptiků, nevidíme standardní předávání určitého ocenění. Vidíme jakousi šarádu lidí oblečených do antických oděvů, žen alias Harpyjí plazících se po zemi a hopsajících po prostoru, přičemž jsou všichni zasazeni do jakési přednáškové místnosti. Tedy nejde o vědce, kteří budou diskutovat, nicméně o jakousi show na pomezí hravé blbosti (reálno). V marné a pečlivé snaze Militkého obhajovat své symbolično a podobu ceremoniálu nepochopit a neakceptovat – připustit k sobě reálno, tkví samotná situace trapnosti a zde i konfliktu.

Kdyby k této šarádě na předávání nedošlo a proběhla by standardní diskuse, jak si sám vědec přeje, nedošlo by pochopitelně k trapasu, ale zároveň i k žádné skutečně konfrontaci a konfliktní situaci ve filmu. Kdyby se Militký nesnažil svým potvrzováním symbolična zasahovat do prostoru, v kterém symbolično žádnou roli nehraje (respektive nějaké symbolično ano, ale ne to jeho), situace trapnosti a konfliktu – kdy se marně svým vědeckým jazykem snaží vysvětlit plazícím se Harpyjím a předsedovi v antickém mundúru svůj objev - by spíše neproběhla. A pokud ano, ze zcela jiného důvodu – maximálně by si divák pomyslel, jestli spolek skeptiků není jen banda pitomců, anebo by jej naopak pobavilo, že mají v sobě jistý nadhled a hravou blbost (i když se zdá, že tento nadhled spíše nechovají k sobě, ale k jiným jedincům – „těm druhým“).

Kdyby ve filmu Militký, byť minimálně, přistoupil na jazyk předávání cen, aniž by přitom musel přestat trvat na svém názoru, vyhnul by se této spolkem předpřipravené trapnosti, slovy jeho kolegyně „dehonestaci“. To by v praxi zřejmě znamenalo, že by buď na situaci nějakým způsobem subtilně, flexibilně reagoval (např. zeptal by se harpyje a dalších aktérů, jestli něco může říct, nebo proč je tam harpyje, kdo to je, klidně i v oslovení „paní kolegyně“, příp. by nereagoval vůbec, prostě by odkázal na jeho vysvětlení např. na stránkách).

Pochopitelně by tím ale dramatická - trapná situace - zápletka (v případě tohoto filmu můžeme dát rovnítko mezi tyto 3 pojmy) nevznikla. A tak je snímek tedy jedním z povedených příkladů, jak snaha zachovat si svůj jazyk, neustoupit

ze své pozice drží trapnost – aneb Militkého vědecký boj proti umlčení (nepovedená snaha zachovat si svou ideální symbolickou pozici narušena reálnem) a jeho marná snaha domluvit se na nějakém konsensu vědecké povahy.

Naopak, Prof. Jelínek, který se v dokumentu vyjadřuje k podobě předávání ceny Bludného balvanu: „Udělování Bludných balvanů není kolokvium, to není akce na diskusi! Prostě Sisyfos sdělí něco, oceněný sdělí něco. Tak je ta akce naplánována. Takže v tomto ohledu je naprosto naplněna. A nutno říct, že diskutovat o tom, jestli tady máme mít trička proti elektrosmogu nebo jestli klasické medicíny máme mít homeopatii, tak o tom snad není potřeba diskutovat. To už se mělo dělat ve vědecké sféře v časopisech, na konferencích, a to se také dělo. A prostě, pro seriózního vědce je jasné, že homeopatie je placebo a že proti elektrosmogu v současné době existují expoziční limity, které nás chrání na zdraví. O tom není třeba diskutovat.“ Tímto vyjádřením v podstatě přistupuje na věcný jazyk (Militkého) – na vědecké symbolično (byť ve filmovém záběru mimo ceremoniál a nikoli v živé konfrontaci na předávání), proto se vyhnul trapnosti. Nepokračuje, na rozdíl od Militkého, v šarádě předávání – tedy zde ve filmu ve svém symboličnu – jazyku (ve svém symboličnu - jazyku v kontextu filmu, pochopitelně, divák nepředpokládá, že běžně ve svém životě Jelínek používá komunikační strategii ve formě předávání cen Bludného balvanu). Tedy v praxi: neříká např., že to byla jen legrace a že o nic nejde, že je to dobré atd., ale věcně přistoupí na argumentaci, proč je relevantní, aby probíhalo předávání tak, jak předává.

Aby Militký a kolegové nebyli „dehonestováni“ (slovy Militkého kolegyně), museli by přistoupit na to, že v této situaci prostě nemá žádnou cenu, obhajovat symbolično vědce. „Do you mean we should do nothing? Just sit and wait?“ One should gather the courage to answer: YES, precisely that! There are situations when the only truly „practical“ thing to do is to reset the temptation to engage immediately and to „wait and see“ by means of patient, critical analysis. Engagement seems to exert its pressure on us from all directions.“ (Žižek, 2006: 7). Slova Žižka, byť v kontextu pokryteckého sentimentu morálního násilí/morální nadřazenosti, by se dala v tomto případě aplikovat na „vědeckou nadřazenost“ Spolku skeptiků. Výše zmíněná reakce-nereakce by tak Militkého nejspíše ušetřila oné dehonestace.



Tato situace tak můžeme být poučením pro kohokoli, kdykoli se ocitne v situaci, kde je chápán jako „velký Druhý“ bez jakékoli šance být vyslyšen a pochopen, pouze zůstává být vnímán jako „velký Druhý“, nebo nepřítel (krajní forma velkého Druhého). Někdy zkratka může být lepší nereagovat v okamžité situaci vůbec a nehájit marně svoje symbolično a raději nechat vyplout reálno<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> V neposlední řadě, právě na řadě případů FAMU, se všemi jejími menšími a většími konflikty vždy mocenské povahy, může být ideálním příkladem vyzkoušet tuto strategii. Vyjma složitějších dlouhodobých neshod, podíváme-li se na příklad jazyka-signifikantu reálna – „Obhajoby“ studentských klauzur – pakliže se někdy může dít, že fakticky k žádné obhajobě nedochází, a tedy ani prezentačních dovedností a kritickému myšlení, a v reálnu se jedná spíše o vzájemnou výměnu názorů mezi pedagogy před dotyčným studentem, může snad být i jednou z funkčních strategií subjektu (studenta) nebojovat za symbolično „obhajoby“, přijmout, že v dané situaci toto symbolično nehraje roli a poučit se z toho na příště.



## 6. Závěr

Na závěr bych ráda shrnula několik bodů, které z předchozího textu vyplývají, případně potvrzují tvrzení v teoretické části.

Na základě třech popsaných příkladů je patrné, že trapno je praktiky vždy provázáno s jinými emocemi. Je však také důležité, abychom k subjektu cítili určitou blízkost (nějakým způsobem nám na něm záleží), a zároveň měli dostatečnou distanci (jak byla popsána v rámci komična), a tedy zažívali „něco tísnivého“.

V běžném životě se vpády reálna dějí různými způsoby – traumaty, nehodami a jinými nechtěnými extrémními situacemi, anebo i chtěnými/konstruovanými – extrémními sporty, vymyšlením vysokých rizik atd.). Ovšem dokumentární film má onu symbolickou moc je zachytit, a tedy autorský dokumentární film je jakožto „lovec reálna“ (jak reálno v různých kontextech vstupuje do symbolického řádu) „ideálním“ médiem. Má tedy výsadní postavení a možnost vstoupit z „iluze“ symbolična a alespoň na moment se dostat do „syrové“, skryté sféry bytí a tu potom promítnout ve veřejného prostoru (diskursu) - reálno komunikovat veřejně a něco podstatného tím sdělit.

V některých popisech vybraných filmových scén jsem byla dosti popisná, aby se abstraktní princip jednoduše spojil s konkrétním příkladem a čtenář si představil relativně abstraktní princip v té nejmožnější konkrétní podobě (pro případ, že film ještě neviděl). V případě filmu Parta Analog se jedna scéna v popisu opakovala, a to za účelem vytyčení dvou konkrétních aspektů trapna, které se v dané scéně zkrátka objevily.

Původně jsem zvažovala, zda se v této práci nevěnovat ještě dalším výrazným případům autorského dokumentu, na nichž by se princip trapna dal zdárně popsat, ať už v poměrně extrémní podobě (např. Svět podle Daliborka), anebo v podobě více ambivalentní a subtilnější (Např. Pod Sluncem tma). Nakonec jsem se rozhodla pro takové tři příklady, i s ohledem na rozsah bakalářské práce, kde se zřejmě princip trapna a jeho případné konstrukce neprojevuje extrémně a přímočaře (ať už na jedné straně v naprosté konstrukci trpnosti režisérem, anebo naopak jeho nulového zásahu). Nicméně o to soustředěnější pohled na trapno jako na prostředek nebo nástroj autorského

dokumentárního filmu můžou dané ukázky poskytnout, a tedy dopomoci k jisté citlivosti v nahlížení na trapno.

Shrneme-li tedy jednotlivá trapna (jakožto vpády reálna do symbolična) a míru jejich využití/zobrazení jako autorského gesta, daly by se tři popsané případy v podstatě „odstupňovat“ od prvního příkladu jakožto trapna nejvíce konstruovaného režisérem (Parta Analog), až po přítomnost trapna nejsubtilnější (NO BLB).

V **Partě Analog** funguje využití trapna v jistém smyslu jako nástroj symbolického násilí (byť v důsledku předpřipraveného konceptu reaguje režisér v jednotlivých situacích poměrně citlivě). Tvůrce zde má symbolično, jímž může ovládat subjekt ve filmu, a také toho využívá – do určité míry s nimi mocensky manipuluje (byť se s nimi snaží na povrch zacházet velmi slušně a uctivě), subjekty vidí trochu jako malá děcka, která už jsou senilní a ničemu už moc nerozumí.

Koncept filmu je zkonstruovaná situace, které je spouštěčem a prostorem pro vpády do reálna, přičemž druhý (parta seniorů) je symbolický „bližní“. Do situace byli senioři/protagonisté „vhozeni“ režisérem, trapné situace vycházejí sice ze situace, ale z takové, která jim byla předpřipravena režisérem, a zůstali v ní z motivace se ještě zviditelnit, než umřou, což je tedy na koncepci filmu patrné hned v její expozici.

V případě snímku princip „vpád reálna do symbolična spočívá v tom, že nevidíme televizní legendy a hvězdy, ale prostě dědky a babky, kteří se hádají jako malé děti. Trapnost pak vytváří fakt, že se dotyční ve valné většině chovají podle staré role v symboličnu, ale mezitím se doba změnila a tato bývalá role už v zásadě neplatí. „Jako, kdyby se bývalý tanečník, nyní na vozíku, pokoušel tančit.“ (Antonín Dolák).

Divák prožívá škodolibou radost/libost z ponížení dříve slavných hvězd (jouissance) a, ať už je v realitě kýmkoliv, je spolu s režisérem ve vyšší pozici oproti bývalým hvězdám („těm druhým“). Přijde si jako schopnější a dostává se do shovívavé role rodiče nad dětinskými hvězdami.

Můžeme s tímto přístupem polemizovat a říci si, že je „na hraně“ nebo už i „za hranou“ z úhlu pohledu zde popsaného, neznamená to však, že snímek nerozkrývá podstatné rysy lidské povahy i nedokresluje představu, jakou společenskou roli v 60. letech televize měla. Předmětem polemiky je však, kde je hranice přijatelnosti oné manipulace.

Ve filmu **Sandra v Ugandě** je určitá dichotomie my – oni (bohatý Západ – chudý Třetí svět) přítomná nejen manifestně, ale i jako dvě symbolična „vedle sebe“.

V případě tohoto snímku princip „vpád reálna do symbolična“ spočívá v tom, že nevidíme přes přítomnost návštěvnice ze západu smysl neziskových organizací (symbolično), jak skvěle pomáhají a díky tomu můžou mít místní lepší systém vody, kanalizace atd., ale vidíme jakousi „prostou“ dívku, která si fotí vše, co vidí.

Trapno zde není vyloženě konstruováno (že by byla „vymyšlena“ situace, aby mohlo k trapnu dojít), předpřipraveno je zde však jen v té míře – ve výběru protagonistky (a tedy vytyčení na první pohled viditelné dichotomie), a pak už autor jenom „observaci“ čeká, co se bude dít. Mohli bychom sice namítnout, že si možná protagonistka Sandra neuvědomuje, jak bude její počínání ve filmu působit a že to bude třeba trochu trapné (to už je ale pro subjekt/protagonistu riziko snad vždy). Nicméně se zdá, že záměr filmu jí byl zcela sdělen (oproti situaci předchozího filmu, kdy je aktérům řečeno, že jde cílem, aby spolu vytvořili vysílání, o kterém se tak mimochodem bude paralelně dělat dokument, přičemž divák už v úvodu více než tuší, že je jejich práce na pořadu spíše záminkou pro dokument režiséra). Tudíž se v případě filmu Sandra v Ugandě nezdá, že by se autor dopouštěl něčeho, co by se dalo nazvat naprosto prvoplánovou konstrukcí trapnosti nehledě na své subjekty.

Trapno v případě tohoto filmu však nezpůsobuje skutečnost, že by nějaké symbolično bylo nabouráno a bylo s ním polemizováno. Naopak, princip trapna zde spočívá v tom, že jednak vidíme symbolično Sandry v jeho nahotě, že je vlastně do určité míry banální, a za druhé, že se „západní symbolično“ (zde reprezentované Sandrou) nepromění.

Původní symbolično zůstává původním symboličnem, tedy lehce banální, upřímné a autentické. A divák vlastně podvědomě očekává, že se něco změní, byť v reálu a racionálním uvažování tomu tak úplně nevěří, že je nějaká zásadní změna možná. Podstatné pro tento film je, že právě skutečnost, že se tyto dvě symbolična neprotknou/nedojde k nabourání západního symbolična (reprezentovaného Sandrou) se téma filmu naplňuje. Jinými slovy, i když dokážeme dohlédnout, co neziskové organizace dělají a jaký to má význam, stejně, když jsme v zajetí svého životního stylu, svoje chování příliš neměníme (chování západního symbolična).

V případě snímku **NO BLB** princip „vpád reálna do symbolična“ spočívá v tom, že nevidíme dvě noblesní party, které mají rozdílný názor na jeden vědecký patent a snaží se spolu o něm diskutovat a komunikovat, ale divné pišišvory, kteří dělají bordel, a pána, který nemá nadhled a vehementně chce dokázat, bez humoru, že má pravdu, byť i tak ho chápeme (reprezentuje jakési nepochopení, které se občas stane každému).

Dichotomie my – oni (Militký versus Český spolek skeptiků) je zde sice podpořena, to se však neděje konstrukcí situace. Jistě, vědomým stříhem a dramaturgií jsou zde protiklady vytvářeny a podporovány. Výchozím bodem je zde záznam z předávání cen Bludný balvan, autor se pak doptává dotyčných aktérů v rozhovorech v jejich přirozené poloze (symboličnu), jak ono předávání hodnotí, z čehož je pak film, společně se záznamem předávání ceny Bludný balvan, složen. Tudíž k žádné rekonstrukci situací samotných o sobě nedochází, není s nimi manipulováno. Nelze tedy říci, že by se zde autor dopouštěl konstrukce trapnosti způsobem, že by se pokoušel subjekt do reálna „natlačit“.

Trapno v případě tohoto filmu spočívá ve vědcově marné snaze hájit si svoje symbolično v prostředí, kde toto symbolično v podstatě nemá. Na stranu druhou by se jeho paličatost (v analýze filmu popsána jako neschopnost situaci přechíst a podle toho na ni reagovat) dala považovat v jistém smyslu i za odvalu – vědec se snažil nabourat (standardní) symbolično předávání antigeny Bludný balvan – vědec se snažil komunikovat s vědci vědecky (byť v dané chvíli byli tito vědci v jiné roli), nehledě na sporné kvality vynálezu. Aneb, jak dodal Antonín Dolák pro přečtení analýzy filmu, „ten Militký se prostě chtěl vědecky bránit, ne být zesměšněn jako debil, což lze chápat.“

Domnívám se, že příklady principu, jakým způsobem se v autorském dokumentárním filmu tyto vstupy reálna do symbolična (zde v podobě trapna) dějí a jak se s nimi vědomě pracuje, byl více či méně zodpovězen, aniž bych však použila extrémní případy.

Obecně se tak však může dít zkrátka nečekaným zaznamenáním trapné situace, může se tak dít prostřednictvím výběru „vhodného“ subjektu, který tuto možnost nabízí (a zobrazit jej co nejpřesněji jakožto symbolického druhého přitom, jak jeho symboličnost bude narušena), případně výběrem vhodné situace, až nakonec vědomou konstrukcí situace, ať už v rámci natáčení nebo stříhové skladby, aby z nich trapnost/nepatřičnost vystoupila – byla zdůrazněna.

Otevřenou i částečně subjektivní otázkou pak zůstává, do jaké míry je tato konstrukce ještě etická a v jaké míře je již přespříliš mocensky manipulativní, tedy kdy je konstrukce trapna už symbolickým násilím neúnosným – nástrojem samotného autora, jak z díla „vytřískat to nejlepší“ nehledě na zobrazené subjekty (ať už je tím podpora tématu nebo prostá senzace ve formě trapna). Jinými slovy, co si ještě můžu jako autor dovolit? Kdy větší míra nebo citlivá míry pomůže dostat se blíže k tématu, k podstatě věci, případě větší míra, která je sice už na hraně, je ospravedlnitelná, protože je nevyhnutelná pro sdělení tématu (neboť bez jisté míry provokace občas není možné, aby sdělení rezonovalo). Kdy už jde naopak o samolibý postup autora, a tedy silně mocenský nástroj, na hranici etiky, kdy použití trapnost v podstatě znamená nejzazší možnost, až přímo zoufalost nebo strach autora z nudy, je tedy nástrojem, jak filmu „dopomoci“ bez ohledu na reálný dopad jednotlivých zobrazovaných subjektů a téma tím příliš nepodporuje. Není to tedy jen otázka jakéhosi talentu a využití všech možností v rámci natáčení, ale i záležitost etická, která je v tomto případě dosti individuální. I když v konečném hodnocení, do jaké míry je metoda určité konstrukce ještě v přijatelných mezích, hraje roli i divák a nakonec i subjekt filmování. Dalo by se říci, že ve chvíli, když s touto mírou manipulace má divák problém a v jeho očích je tím film devalvován, je míra překročena.

## 7. Použité zdroje

Bergson, Henri. Smích. Praha: Naše vojsko, 2011.

Brázda, Radim. Pro-Fil. An Internet Journal of Philosophy. Etika ctností a přirozenost dobra. Masarykova Univerzita, Filosofická Fakulta, Brno. [online]. 2016 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.phil.muni.cz/journals/index.php/profil/article/view/1346/162>

Childers, Joseph. Hentzi, Gary. (Eds.) The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Columbia University Press, 1995.

Dolák, Antonín. Jacques Lacan (1. část). Psychoanalýza a filozofie. Stádium zrcadla. [online]. 12. 11. 2020 [cit. 29. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=yM2UtVC5U00>

Fila, Kamil. Trapno ve filmu. Nový prostor č. 529. [online]. 2019 [cit. 03. 08. 2021]. Dostupný z: <http://novyprostor.cz/clanky/529/trapno-ve-filmu>

Fischer, Petr. Co se můžeme naučit od Lacana. Český rozhlas. [online]. 7. 6: 2017 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://vltava.rozhlas.cz/co-se-muzeme-naucit-od-lacana-5817131>

Freud, Sigmund. Sebrané spisy Sigmunda Freuda – Spisy z let 1906 – 1909 (7. kniha), Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999.  
Hames, Peter. Československá nová vlna. 1. vydání. Praha: Levné knihy, 2008.

Hanáková, Petra. IMAGINÁRNÍ, SYMBOLICKÉ, REÁLNÉ. Cinepur, č. 136. [online]. [cit. 29. 7. 2021]. Dostupný z: <http://cinepur.cz/article.php?article=934>

Hauser, Michael. Stručný slovník několika Lacanovsko-žičkovských pojmů. Sdružení pro levicovou teorii. [online]. [cit. 29. 7. 2021]. Dostupný z: <https://sok.bz/clanky/2008/michael-hauser-strucny-slovník-nekolika-lacanovsko-zizkovskych-pojmu>

Lacan, Jacques. Imaginárno a symbolično: *Imaginaire et symbolique*. Praha: Academia, 2016.

Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal (1985). Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. Verso, 2001. Second Edition.

Metz, Christian. Imaginární signifikant. Praha: Český filmový ústav, 1991.

Mouffe, Chantal. On the Political. London: Routledge, 2005.

Muni.cz. Masarykova Univerzita. Sigmund Freud. [online]. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://is.muni.cz/th/e6nvt/TEXT.txt>

Pechar, Jiří. Lacanovo pojetí psychoanalýzy. Sdružení pro levicovou teorii [online]. [cit. 29. 7. 2021]. Dostupný z: <https://sok.bz/clanky/2011/jiri-pechar-lacanovo-pojeti-psychoanalzy>



Petřík, Marek. Estetika trapnosti v současné české filmové komedii, Diplomová práce, JAMU, 2013.

Přádná, Stanislava. Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty. 1. vydání. Brno: Host, 2009.

Rakowski, Roman . ŽIVOT S REÁLNEM. A2, Č. 14/2016. [online]. [cit. 29. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/14/zivot-s-realnem>

The Pervert's Guide to Cinema, režie Sophie Fiennes, scénář: Slavoj Žižek, 153 min (film)

Sisyfos, Spolek českých spektiků [online]. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.sisyfos.cz/o-nas/o-klubu>

Škvorecký, Josef. Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu. 1. vydání. Praha: Horizont, 1991.

Švoma, Martin. Karel Vachek etc. AMU, Praha 2008.

Žižek, Slavoj. Different Figures of The Big Other. [online]. 28. 10. 2012 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_7a3DVx\\_X1M&t=1340s](https://www.youtube.com/watch?v=_7a3DVx_X1M&t=1340s)

Žižek, Slavoj. The Big Other and The Event of Subjectivity. [online]. 7. 12. 2012 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.youtube.com/watch?v=7aYDwHNlmb4>

Žižek, Slavoj. Violence, Six Sideways Reflections. New York: Picador, 2008.

## **Použité citace**

DOK REVUE. Karel Vachek: Prostě to musí být film k smíchu! [online]. 14. 10. 2019 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/karel-vachek-proste-to-musi-byt-film-k-smichu>

Heslo: Trapnost neexistuje. Děti si na uměleckém táboře vyzkoušely improvizaci i krátký film. Český Rozhlas. [online]. 30. 7. 2021 [cit. 31. 7. 2021]. Dostupný z: <https://brno.rozhlas.cz/heslo-trapnost-neexistuje-deti-si-na-umeleckem-tabore-vyzkousely-improvizaci-i-8545139>

Krajčírová, Alice. Milovat trapnost. (NOVÝ) film.[online]. 16. 7. 2019 [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z: <https://www.novyfilm.cz/zamysleni/alice-krajcirova-milovat-trapnost/>

Přál bych si, ať vydržím tak dlouho, dokud nebudu trapný, prozrazuje Miloň Čepelka k 85. Narozeninám. iRozhlas. [online]. 19. 7. 2021 [cit. 31. 7. 2021]. Dostupný z: [https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/milon-cepelka-divadlo-jary-cimrmana-narozeniny-85-narozeniny-hovory-basnik\\_2107191513](https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/milon-cepelka-divadlo-jary-cimrmana-narozeniny-85-narozeniny-hovory-basnik_2107191513)

Sandra v Ugandě ČSFD, komentáře. [online]. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z:  
<https://www.csfd.cz/film/327536-cesky-zurnal/690395-sandravugande/recenze/>

Svět podle Daliborka ČSFD, komentáře. [online]. [cit. 28. 7. 2021]. Dostupný z:  
<https://www.csfd.cz/film/155042-svet-podle-daliborka/prehled>

## **Filmy**

Parta Analog (2014), režie: Martin Dušek, Česká televize

Sandra v Ugandě (2019), režie: Filip Remunda, Hypermarket Film, Česká televize  
(Český žurnál, S06E03)

NO BLB (2017), režie: Petr Michal, FAMU