

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA AKADEMIE
MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

Katedra dokumentární tvorby

Jak vidět zvíře

How to see an animal

Bakalářská práce

Juliana Moska

Vedoucí práce: RNDr. MgA. Alice Růžičková

Praha 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Jak vidět zvíře*“ vypracovala samostatně a veškerou použitou literaturu a další prameny jsem řádně označila a uvedla v příloženém seznamu na konci této práce.

V Praze dne 1. 7. 2021

Juliana Moska

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí práce, paní RNDr. MgA. Alici Růžičkové za cenné připomínky a vstřícnost při konzultacích. Velké poděkování také patří mým blízkým kolegům z oboru.

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je vlastní analýza proměny lidského vnímání a způsobu nahlížení na zvířata. Na základě této proměny a pomocí kritické perspektivy analyzuji tři odlišné příklady dokumentárních filmů vzniklých během uplynulého století, které tuto odlišnost ve vnímání zobrazují. Jak se autorské postoje různě odráží ve filmové dokumentární tvorbě? Úvodní historická část práce se zabývá stručným přehledem pojetí zvířat ve společenských vědách a ve filozofii. Analytická srovnávací část rozebírá tři vybrané dokumentární filmy, na kterých problematizují dominantní postavení člověka vůči ostatním živočišným druhům. Příklady vybraných dokumentárních filmů reflektují proměnu vztahu člověka a zvířete. Těžiště své práce věnuji reflexi vlastního dokumentárního pokusu „*Jak vidět zvíře*“: *Animot*.

Klíčová slova: zvíře, proměna, dokumentární film, hranice, nemluvný, John Berger

ABSTRACT

The topic of this bachelor's thesis is my own analysis of the way humans perceive animals and how that perception can change. I analyze three different examples of documentary films made over the past century based on this change. These documentaries show such a difference in perception. How are different author's attitudes reflected in a documentary film? The introductory historical part of the thesis deals with a brief overview of the conception of animals in social sciences and philosophy. The analytical comparative part analyzes three documentary films on which I demonstrate the dominant position of humans in relation to other animal species. The examples of selected documentaries reflect change in the human-animal relationship. I dedicate the core of the work to the reflection of my own documentary experiment „*How to see an animal*“: *Animot*.

Key words: animal, change, documentary film, borders, silent, John Berger

Obsah

ÚVOD	7
1. Proměna vnímání zvířat	10
2. Od úcty k oběti	11
3. Nemluvná „pospolitost“	16
4. Sepětí	17
5. Slovo „Zvíře“	19
6. Stud za stud	20
7. Analýza třech vybraných dokumentárních filmů	21
7. 1. Zoo (1962) - režie Bert Haanstra, 12’	22
7. 2. Obyvatelé / Obitateli (1970) - režie Artavazd Pelešjan, 9’	24
7. 3. Grizzly man (2005) - režie Werner Herzog, 104’	26
8. Vlastní empirické poznání	28
ZÁVĚR	32
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	33
SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ	35

Úvod

Zvířata stojí ve středu světa s člověkem už od nepaměti. Tvoří okruh našeho blízkého okolí a v lidských společnostech sehrála a stále sehrávají významnou roli. Interagují s námi a naopak my s nimi různými způsoby. Ať už hovoříme o prvních starodávných kmenových rituálech z období lovců a sběračů či jejich hospodářské a produktivní roli v období neolitu anebo života s nimi jako se členem rodiny, zvířata jsou součástí našich životů, a to nejen jako zdroj potravy, setkáváme se s nimi i v náboženství, umění a symbolice.

Lidský pohled na zvířata se však v různých dobách, kulturách a prostředích lišil a v průběhu času vyvíjel. Ve společenských vědách byla zvířata už ze své podstaty opomíjena. S tím souvisí i tradičně známé dichotomie *společnost vs. příroda*, nebo *kultura vs. příroda*. Např. v sociologii byla předmětem zkoumání interakce mezi lidmi navzájem a zřejmě následkem toho došlo k omezení zkoumání vztahů mezi člověkem a zvířaty, která následně zůstala stát „na okraji“ lidské společnosti. Sociologie do svého zkoumání zvířata nezahrnovala, protože nejsou schopná mluvit lidskou řečí a dle přesvědčení raných sociologů ani uvědomovat si sami sebe.

Tímto dělením světa lidí a světa přírody dochází k budování hranice, kterou na jedné straně stavíme v zájmu se odlišit a podpořit tak klasické dělení zvířat do podskupin (užitková, divoká, domácí či např. zvíře jako člen rodiny), a na druhé straně tuto hranici naopak v zájmu se se zvířaty sblížit boříme, což lze považovat za paradoxní jev.

Ačkoli se do tohoto světa rodíme stejně jako ona, zvířata jsou v našich myšlenkách kategorizována a rozlišována mnohdy bez vědomí, že i ona mohou vnímat a jsou stejně smrtelná jako my. I kvůli tomu začala být postupně více využívána v lidský prospěch a od počátku byla hlavně zdrojem potravy. Některá zvířata tak chováme, kupujeme, vystavujeme, konzumujeme nebo se do nich oblékáme a využíváme je k uspokojení našich potřeb a tzv. k našim službám. Zabíjíme je pro obživu, zábavu, nebo je také zkoumáme za účelem lékařských a kosmetických výzkumů a pokroku. Pro některá naopak truchlíme, vychováváme je, pojmenováváme, mazlíme se s nimi a pohřbíváme je na svých zahradách.

Tato bakalářská práce s názvem *Jak vidět zvíře* se zabývá jak problematikou postavení zvířat ve společnosti s důrazem na rozdílnost pohledů v jejich vnímání, tak empirickým a každodenním zobrazováním jejich života ve filmové tvorbě.

Pojem zvíře definuji dle ustanovení § 3 písm. a) zákona č. 246/1992 Sb., na ochranu zvířat proti týrání, ve znění pozdějších předpisů. Zvířetem se rozumí *každý obratlovec kromě člověka, nikoli však plod nebo embryo*. Oproti tomu např. pojem živočich definuje všechny mnohobuněčné organismy, jejichž tělo může i nemusí mít kostěnou kostru s hlavovou částí.

Na problematiku postavení zvířat ve společnosti lze nahlížet mnoha způsoby. V této práci se budu zabývat několika pohledy významných autorů a autorek, jejichž teze a texty rozvedu na příkladu třech vybraných dokumentárních filmů v analytické srovnávací části této práce. Příklady vybraných dokumentárních filmů budou z části reflektovat vzniklou proměnu, jakož i různé přístupy technologického záznamu a práce se zvířetem ve filmu.

Úvodní historická část práce je rozdělena do šesti ústředních částí, ve kterých se snažím poskytnout stručný přehled rozdílných pohledů na nahlížení na zvířata v našem bezprostředním okolí. Nejprve se zaměřím na vlastní výběr stručné historie pojetí zvířat ve společenských vědách a navážu tím na různé teze a odvětví, která v předešlých stoletích formovala vnímání zvířat v nynější době. Dále se budu věnovat slovu „Zvíře“ z pohledu francouzského filozofa Jacquese Derridy, stejně tak jazyku, podobnosti a nepodobnosti zvířat a lidí, a s tím souvisejícím příkladem jeho vlastního poznání. Tím navážu na analytickou srovnávací část, která je rozdělena do dvou podčástí. V první analyzuji tři vybrané dokumentární filmy a v druhé pak vlastní bakalářský film.

Vybrané dokumentární filmy spojuje v první řadě moje fascinace divokostí¹. Ať už divokostí volnou, vězněnou či velmi osobní. Ve výběru filmů jsem se především soustředila na téma svobody a vztahu lidí a zvířat. Vycházím tím z vlastního empirického výzkumu v záchranné stanici pro volně žijící živočichy v Praze a Vlašimi, který jsem během natáčení bakalářského filmu uskutečnila. Téma práce soustřeďuji především na obecné pojetí zvířat ve společnosti a dále pak na ta divoká, která se s rostoucími předměstími a městy stala jakousi vzácností v naší krajině.

¹ Myšlena divokost zvířat.

Osobně v této práci vycházím z teze a deklaráce, se kterou přišel britský filozof a zakladatel utilitarismu Jeremy Bentham. Ve snaze o ochranu a minimalizaci utrpení hovoří Bentham koncem osmnáctého století o zvířatech jako o *citících bytostech*. Zdůrazňuje tak, že není důležité, zdali zvířata dokáží myslet či mluvit, ale to, zda dokáží trpět. V práci tuto tezi uvedu a rozvedu historicky klíčová jména světových filozofů a myslitelů, kteří ve svých textech z tohoto postoje vycházejí.

Mým cílem bude problematizovat dominantní postavení člověka vůči ostatním živočišným druhům na příkladech způsobu zobrazování v dokumentárních filmech a analyzovat, jak se takové postavení odráží ve filmové tvorbě samotné. Jak jsou zvířata následně prezentována? Jak lze natočit bytost, která je odjakživa součástí našeho života, a která nemluví?

V analytické srovnávací části práce se nejdříve zaměřím na rozbor dokumentárního filmu *Obyvatelé* (1970) arménského režiséra Artavazda Pelešjana. Druhým dokumentárním filmem bude *Zoo* (1983) nizozemského režiséra Berta Haanstra, který jde z mého pohledu ruku v ruce s názory britského publicisty, prozaika, esejisty a výtvarníka Johna Bergera, jehož sbírka esejí *O pohledu* (1980) pro mě hraje v této kapitole zásadní roli, a na které budu téma demonstrovat. Třetím dokumentárním filmem bude analýza *Grizzly Mana* (2005) německého režiséra Wenera Herzoga.

Téma práce jsem zvolila vzhledem k námětu bakalářského filmu a vlastního aktivního boje za práva zvířat. Výběr textů autorů a autorek, jež jsem k analýze vybrala, je vzhledem k jejich názorům záměrný. V historickém kontextu nabízí rozmanité pohledy a tendence, které mohou být v jejich užití i pro část společnosti diskutabilní, což však odráží můj úmysl.

1. Proměna vnímání zvířat

Zaměříme-li se nejdříve na pradávnu a veškerou všudypřítomnost zvířat v lidském bezprostředním okolí, můžeme si v pojetí klasické antropologie a ve společenských vědách povšimnout, že zvířata byla v těchto studiích přítomna, avšak opomíjena zároveň. Všechny tyto obory jsou antropocentrické, elementárně zaměřeny na člověka a společnost, a v tomto duchu tak stály jakožto opozita k vědám přírodním (tzv. *společnost vs. příroda* či *kultura vs. příroda*). Veškerá zvířata byla z těchto oborů „vylučována pro jejich neschopnost mluvit, uvědomovat si sebe sama, nebo chybějící představivost.“² V tomto pojetí se postupně prohloubila dichotomie mezi člověkem a zvířetem. Začíná se formovat jiný přístup a „během devatenáctého století započal v západní Evropě a v Severní Americe vývoj, který dnes, ve století dvacátém³, vyvrcholil velkofiremním kapitalismem a zničil veškeré tradice, jež do té doby tvořily spojnicí mezi člověkem a přírodou.“⁴ Zvíře začalo být z lidské perspektivy více bráno jako předmět vhodný manipulace a zpravidla tak začalo plnit roli komodity (v hospodářství, zemědělství nebo obchodu). Následující kapitola obsahuje stručný přehled historického vývoje a proměny pojetí zvířat z různých odvětví filozofie.

² BENEŠ, Petr. *Reprezentace zvířat z hlediska kritické analýzy diskurzu*. Olomouc, 2018. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Petra Chvojková, Ph.D. S. 9.

³ Kniha *O pohledu* byla v originálním znění napsaná v roce 1980.

⁴ BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Fra, 2010. ISBN 9788086603810. S. 1-2.

2. Od úcty k oběti

„Zvířata přišla zpoza obzoru. Náležela *tam* i *sem*. Nadto byla smrtelná i nesmrtelná. Krev zvířete proudila stejně jako lidská, avšak živočišný druh nikdy neumíral a každý lev byl Lev, každý býk byl Býk. Tato (možná vůbec první) existenciální podvojnost se odrážela v zacházení se zvířaty: zvířata byla podřizena i uctívána, krmena i obětována.“⁵

Rovný vztah lidí a zvířat, jejichž nutná oběť byla spoutaná vzájemností, respektem a důvěrou, započal v období lovců a sběračů. Ti spolu se zvířaty představovali jakýsi jeden společný svět, ve kterém nedocházelo k odebrání autonomie a protlačování hegemonie. Domnívám se, že šlo o svět, ve kterém se vedl s přírodou životní dialog, a ve kterém bylo zvíře zabíjeno s vědomím, že člověk musí z nezbytného důvodu přežít. Z takového pohledu se úloha zvířete zdá být v té době významná a nezbytná, a jak výše cituji, zvířata byla podřizena i uctívána, krmena i obětována. Dělicí hranici dvou světů bylo možné spatřit už tehdy, ale „díky paralelnímu běhu svých podobných i nepodobných životů mohla zvířata vyvolat některé vůbec první otázky a nabídnout na ně odpověď“. Prvním námětem malby bylo zvíře. Prvním barvivem byla pravděpodobně zvířecí krev.“⁶

V souvislosti s tématem bych ráda zmínila zajímavý objev z tohoto období. Byla jím nástěnná malba z *Jeskyně tří bratří* (francouzsky *Grotte des Trois-Frères*) nazývána někdy jako „*Kouzelník*“. Ojedinelým objevem byla z toho důvodu, že se v této době postavy zobrazovaly málokdy. Právě zde se objevuje jedno z prvních spojení lidské postavy se zvířecí. Jedná se o bytost s lidským tělem a hlavou a ocasem jelena, někdy také známá jako *Lovec v kůži zvířete*. Domnívám se, že je v malbě zachycena dávná tendence světy pojít a oživovat jejich vzájemnost a sílu. Zobrazuje myšlenku jednoho smrtelného a ve své podstatě nesmrtelného těla současně. Zároveň tu ale člověk přebírá podobu zvířete. Jakoby se snažil zvířecí život převzít a zabrat. Jsou tu vyobrazení jeden „po boku“ druhého. Není ale jisté, jestli je potřeba obou vzájemná.

⁵ Tamtéž, s. 4.

⁶ Tamtéž, s. 5.



Jeskyně tři bratři: objevena roku 1914. Nástěnné malby, rytiny a sošky z období magdalénienu.

Dalším důležitým obdobím, které se zasadilo o proměnu myšlení ve vztahu ke zvířeti, nastalo ve Starověkém Římě, ve kterém byla zvířata traktována jako pouhá věc. V římském právu existoval pro věci zvláště důležitého hospodářského významu institut mancipačních věcí. Patřily mezi ně pozemky, pozemkové služebnosti, otroci, nebo také domácí zvířata, která byla schopna nosit těžké náklady. Pro převod jejich vlastnického práva Římané stanovili přesnou formu. Ostatní zvířata, která se nedala užít k tahání povozu a nošení těžkých nákladů začala být řazena do kategorie normálních věcí. Zvířatům nebyla přičítána práva, která mají dnes, a tak byla v tomto pojetí oproti otrokům kategorizována jako věc, která necítí.

V západní filozofické tradici bylo myšlení zaměřeno směrem k lidem - o lidech. „Tradice, která říká *myslím, proto jsem*, začala už u Aristotela, a dále ji rozvinul R. Descartes.“⁷ Ta vymezila rozdíl mezi zvířetem tak, že jim byla připsána kromě duše vegetativní i duše senzitivní. „Rostlinám připisuje Aristotelés pouze duši vegetativní, vyživovací, živočichům kromě ní i duši senzitivní, umožňující smyslové vnímání a pohyb,

⁷ BENEŠ, s. 9.

člověku pak do třetice k oběma předcházejícím i duši rozumnou, umožňující myšlení a pochopení smyslu.“⁸

Vůči výše zmíněnému racionálnímu odlišení rozumu od senzitivity se v pozdní antice vymežil Plútarchos (r. 49-125), kterému se duše lidí a zvířat zdály srovnatelné a sobě podobné. „Ctnosti zvířat jsou podle Plútarcha dokonce lepší lidských, protože jsou vrozené, nikoli pracně naučené.“⁹

V období novověku rozdíl mezi zvířetem a člověkem prohloubil francouzský matematik a filozof René Descartes (r. 1596-1650), jehož filozofické i vědecké myšlení spočívalo kromě jiného i v usilovném hledání jistot a v možném zpochybnění všeho, o čem lze pochybovat za účelem nalezení pravdy. Vychází z myšlenky, že teprve tehdy, kdy připustíme pochybnost, tak můžeme cosi sebejistě tvrdit. V tomto ohledu navázal na Aristotelovu racionální tradici, kterou dále rozvinul ve své mechanistické filozofii.

V tomto mechanistickém pojetí přírody, tedy absolutním oddělením těla od duše, tak Descartes označil zvířata za pouhý model stroje, z něhož se vytrácí pojem duše. Odvodil tak z toho, že zvířata nemluví a tudíž nemají rozum. „Duši má podle Descarta pouze člověk a tato duše, *res cogitans* – věc poznávající, má pouze vědomé kognitivní funkce, což se týká i nahlížení ideje Boha jakožto Stvořitele a prvního hybatele. Vše ostatní, včetně lidského těla, je *res extensa*, věc rozprostraněná, hmota zbavená veškeré spontaneity jakožto výplň prázdnoty. Tento absolutní dualismus duše a světa, subjektu a objektu, spolu s naprostým popřením ‚subjektivity‘ ostatních organismů, se stal nosnou myšlenkou pro mnoho dalších století.“¹⁰

V novověku se proti tomuto řekněme panovačnému lidskému pohledu na zvířata staví francouzský myslitel Michel de Montaigne (r. 1533-1592). „Zvířatům přisuzuje i komunikaci podobnou lidské, nemusí být ovšem řečová, ale třeba gestická: značná část neporozumění může ležet v nás samých - ostatně i se vzdálenými etniky komunikace vážne. Zvířecí

⁸ KOMÁREK, Stanislav. *Stručné dějiny biologie*. Praha 1: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2737-5. S. 38.

⁹ KOMÁREK, Stanislav. *Ochlupení bližní: Zvířata v kulturních kontextech*. Praha 1: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1904-2. S. 64-65.

¹⁰ KOMÁREK: *Stručné dějiny biologie*, s. 86.

subjektivita je v jeho pojetí podobná lidské - nejen on si hraje se svou kočkou, jak a kdy chce, ale zcela obdobně i ona s ním.“¹¹

Na tyto úvahy později navázal americký filozof G. H. Mead (r. 1863-1931), který vycházel z přesvědčení, že je zvíře na rozdíl od člověka přirozenou přírodní bytostí, která ale vzhledem k absenci mysli není schopná vlastního sebeuvědomění. V jejich vědomí připouští instinkty, nikoli interakce.

Odlišný přístup, ze kterého vychází mj. i tato práce, je utilitarismus, filozofický a etický směr, jehož zakladatelem je britský filozof Jeremy Bentham (r. 1748-1832), který se v utilitaristické etice obecně zabýval minimalizací utrpení. Ačkoli připouštěl zabíjení zvířat v případě konzumace masa nebo lidské obrany, zdůrazňoval, že je toto usmrcení možné jen za předpokladu, že zvíře nebude trpět. Nutno zmínit, že tato myšlenka dopomohla nadále přeměňovat hodnoty. S tím se pojí známá teze, že „není důležité, jestli zvířata dokáží myslet nebo mluvit, ale jestli dokáží trpět.“¹² S tímto filozofickým myšlením se do jisté míry ztotožňoval australský filozof a aktivista Peter Singer (1946). Zastánce práv zvířat a popularizátor termínu speciesismus, též známého jako druhová nadřazenost, které se věnuje v knize vydané v druhé polovině dvacátého století s názvem *Osvobození zvířat* (1975). Ta je díky tématu, které se zastává práv zvířat, považována za téměř první filosofický text, který bojuje za osvobození zvířat a zdůrazňuje především, „že mezi člověkem a ostatními vyššími živočichy - Singer nestanoví přesné meze - není žádný morálně závažný rozdíl, tedy rozdíl, který by opravňoval bezohledné zacházení.“¹³ V knize se pak dále věnuje etickým otázkám vycházejícím z pokusů, výzkumů a experimentů na zvířatech. Zrodem textu knihy tak v tomto období vzniká první hnutí za práva zvířat a vůbec myšlenka, že pro vymezení vztahu lidí a zvířat není nutné, naopak je hanebné, užívat jakéhokoli práva (myšleno teoretického textu).

Na závěr je v tomto stručném přehledu o pojetí zvířat nutné ještě zmínit německého sociologa Maxe Webera (r. 1864-1920), který spadá do stejné názorové skupiny, ale zajímavostí je, že jakožto sociologický klasik připouští možnost zvířata do sociologie zahrnout: „Ale pokud takové porozumění [chování zvířat] existuje, bylo by teoreticky možné

¹¹ KOMÁREK: *Ochlupení bližní: Zvířata v kulturních kontextech*, s. 68.

¹² BENEŠ, s. 10.

¹³ SINGER, Peter. *Osvobození zvířat*. Praha: Práh, 2001. ISBN 80-7252-042-3. S. 7.

formulovat sociologii vztahů mezi lidmi a zvířaty, jak domestikovanými, tak divokými. Mnoho zvířat ‚rozumí‘ příkazům, hněvu, lásce, nepřátelství a reaguje na ně způsoby, které často evidentně nejsou pouze instinktivní a mechanické a v jistém smyslu jsou jak vědomě smysluplné, tak ovlivněné zkušeností. Není žádný *a priori* důvod předpokládat, že by naše schopnost sdílet pocity s primitivními lidmi, byla o mnoho větší.“¹⁴

I přes veškeré úvahy a snahu zvířata do sociologie zahrnout, tento antropocentrický cíl oddělit svět zvířat a lidí dominoval až do konce sedmdesátých let dvacátého století. Jak ale ve své eseji dále Berger zmiňuje: „Kulturní marginalizace zvířat je samozřejmě spletitější proces než jejich marginalizace tělesná. Zvířata v duši nelze rozprášit tak snadno. K životu je vyvolávají rčení, sny, hry, vyprávění, pověry, sám jazyk.“¹⁵ Zdá se, jakoby se nám snad i sama zvířata chtěla neustále zpřítomnit, zatímco my lidé nerozuměli jejich síle, blízkosti, tajemstvím a záměrně se oddalovali nebo na cestě za poznáním kdesi zastavovali.

¹⁴ VANDROVCOVÁ, Tereza: *Zvířata jako laboratorní objekty: Analýza mocenského diskurzu*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra sociologie. Vedoucí práce PhDr. Oleg Suša, CSc. S. 37.

¹⁵ BERGER, s. 11.

3. Nemluvná „pospolitost“

„Zvířata se rodí, vnímají a jsou smrtelná. Všemi těmito rysy se podobají člověku.“¹⁶ Tak začíná téměř úvodní slovo John Berger ve sbírce vybraných esejí *O pohledu* (1980) v esejí *Proč se dívat na zvířata*. Otevírá tak kapitolu, ve které se budu věnovat otázkám podobnosti zvířat a lidí, a také tomu, jak v dokumentárním filmu zachytit bytost, která je odjakživa součástí našeho života a která nemluví. Jak v takovém případě mohou být zvířata prezentována? Vzhledem ke zvolenému tématu zkoumání jazyka a pohledů zvířat se budu snažit vyhnout přepisování lidských vlastností zvířatům a vyvarovat se tak možnému myšlenkovému postupu, který se může jevit jako antropomorfní. Zabýváme li se totiž objektem (zvířaty) z pohledu subjektu, kterým je člověk, nepochybně budeme pod vlivem skutečnosti, že objekt (zvíře) pozorujeme očima subjektu (lidského). Potřebu vyvarovat se zdání důležitosti analýzy jazyka můžeme najít v úryvku z Filozofického zkoumání Ludwiga Wittgensteina: „Je těžké neztratit hlavu - vidět, že musíme zůstat u věcí každodenního myšlení, a nedostat se na ono scestí, kde se zdá, jako bychom museli popisovat nejjemnější skutečnosti, které přitom se svými prostředky vůbec popsat nemůžeme. Je nám, jako bychom měli uvést prsty do pořádku potrhanou pavučinu.“¹⁷

¹⁶ Tamtéž, s. 2.

¹⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filozofická zkoumání*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. Základní filozofické texty. ISBN 80-7007-040-4. S. 62.

4. Sepětí

„Není pochyby o tom, že užívání jazyka, či alespoň jeho obrovská kvantitativní převaha nad jinými typy vztahování se ke světu, jsou lidským specifíkem oproti zvířatům. Ne že by tato představovala tak zcela ‚němé tváře‘, jak by to rády viděly některé filozofické školy, ale přesto je mezi jazyky zvířat a člověka značný rozdíl.“¹⁸

Zvířata a lidé jsou si v mnoha ohledech podobní i nepodobní zároveň. V jejich očích a pohybu zakoušíme spjitost a přece podobnost, která se mnohdy jeví jako vzdálená. Tím může být určující jazyk, který ztělesňuje dorozumivací propast mezi oběma světy. V návaznosti na Petera Singera lze uvést, že samotná existence jazyka napomáhá vzájemnému uznání a rovnému chování mezi lidmi, než k čemukoli a komukoli jinému. Smýšlíme o zvířatech, ale jak ona smýšlí o nás? Hledíme na ně, ale jak ona hledí na nás?

„Když oči zvířete pozorují člověka, jsou pozorná a ostražitá. Je dobře možné, že se totéž zvíře stejně podívá i na zvíře jiného druhu. Nevyhrazuje si pro člověka zvláštní pohled. Avšak žádný jiný druh, kromě člověka, nepocítí v pohledu zvířete důvěrnou blízkost. Jiná zvířata ten pohled zadržuje a zastavuje. Člověk pohled vrací, a tím si uvědomuje sám sebe. Zvíře jej zkoumá přes úzkou propast neporozumění. To proto může člověk zvíře zaskočit. Nicméně i zvíře – byť třeba ochočené – může zaskočit člověka. I člověk hledí přes podobnou, i když ne identickou propast neporozumění. Tak tomu je, ať se podívá kamkoli. Vždy hledí přes nevědomost a strach. Když je tedy *viděn* zvířetem, je sám viděn způsobem, jakým on vidí své okolí. Uvědomuje si to – a právě díky tomu se mu pohled zvířete stává důvěrně blízkým. A přece je zvíře odlišné a nikdy je s člověkem nelze zaměnit. Zvířeti je tak přiřknuta moc srovnatelná, ale nikdy ne totožná s mocí lidskou.“¹⁹

V souvislosti s dokumentární tvorbou zaměřenou na zvířecí říši jsou právě pohledy zvířat zvláštním nástrojem dorozumívání a jazyka. Je to zcela jiné setkání, než osobní a bez přítomnosti kamer. V přírodovědných filmech, které se věnují divoké zvěři na tyto zmíněné pohledy vyčkáváme. Jsme ukrytí kdesi v jejich blízkosti a v útržcích sbíráme jejich tváře, pohyb, řeč a z toho pak vyvozujeme, skládáme a interpretujeme si jejich přirozené chování a

¹⁸ KOMÁREK: *Ochlupení bližní: Zvířata v kulturních kontextech*, s. 46.

¹⁹ BERGER, s. 3-4.

naučené zvyky. Lze ale na základě pozorování něco vyvozovat? Když na ně nehledíme my, hledí ona na nás?

Jak už víme, „člověka od zvířat odlišovala schopnost symbolického myšlení, schopnost neoddělitelná od vývoje jazyka jakožto soustavy slov, která nepředstavují pouhé signály, nýbrž znaky pro něco odlišného od sebe sama. Avšak vůbec prvními symboly byla zvířata. Odlišnost lidí a zvířat se zrodila z jejich sepětí.“²⁰

Moje motivace obecně vychází z onoho sepětí. Pozastavuji se nad tím, proč se se světem zvířat cítím být tak spjatá. Proč jsem tou nemluvnou „pospolitostí“ sama oslovena a poměrně dlouhý čas k ní inklinuji. Část z lidí zmíněnou hranici vnímá a část naopak nikoli. Táhne se tedy, kde takové „vymezení“ začíná, končí a proč se na základě vlastních zkušeností vymezovat nadále nemohu. Možná to byl právě člověk, který se vymezil. Jako by se zvířaty zapomněl mluvit právě on.

²⁰ BERGER, s. 6.

5. Slovo „Zvíře“

V této kapitole se věnuji problematičkému označení „Zvíře“. Skutečnost, že existuje jedno slovo pro pojmenování všech zvířat, tak podle Jacquese Derridy zdůrazňuje propast mezi člověkem a ostatními živočichy. V knize *Zvíře, kterým tedy jsem* (2008), přichází Derrida na novotvar *animot*. Tento vzniklý novotvar vychází z přesvědčení, že je nevhodné, abychom o zvířeti hovořili v jednotném čísle. Toto označení v jednotném čísle tak podle Derridy sugeruje nemožnost vnímat rozmanitost živočišné říše kolem nás. V jeho snaze rozlišit konkrétní živočišné druhy i jedince, tak pojí jednotné číslo „l’animal“ (francouzsky „zvíře“) s množným „animaux“ (francouzsky „zvířata“). Tím, že spojí jednotné a množné číslo, tak vytvoří termín „l’animot“ (česky „animot“). Výsledný novotvar by v nás měl partikulárně ponechat tradiční i netradiční pojetí slova. Derrida tím tak upozorňuje na neustále přítomné pochybení a zároveň i přijetí tradičního pojmenování, které zdůrazňuje slovní absenci dokonalosti a redukci schopnosti pojmenovávat různorodé skupiny živočichů. Na jedné straně tedy přijímáme a na straně druhé ve stejném čase stále pochybujeme. Právě i tento přístup může vést k návratu a sblížení se zvířetem, ať už s jakýmkoli.

Tímto tématem tak opět navazuji na dělící čáru mezi dvěma zdánlivě rozličnými světy, kterou se Derrida v jejich tradičním pojmenování snaží dekonstruovat. Příkladem tohoto myšlení pak může být Derridovo konstatování, „že gorila s pavoukem mají mnohem méně společného než člověk s gorilou.“²¹

²¹ MEIJEROVÁ, Eva. *Řeč zvířat: ... a můžeme jí rozumět?*. Praha 7: Grada Publishing, 2019. ISBN 978-80-271-0328-7. S. 14.

6. Stud za stud

Před rozbory se vracím zpět k první přednášce Jacquese Derridy z knihy *Zvíře, kterým tedy jsem*. Stejně tak jako natáčení bakalářského filmu vychází z osobní zkušenosti. Ze zkušenosti s konkrétním setkáním.

„Často se ptám sám sebe, jenom tak, kdo jsem – a koho sleduji (v kom pokračuji, kým jsem) ve chvíli, kdy přistižen nahý, v tichu, pohledem zvířete, například očima kočky, mám problém, ano, zlou chvíli s překonáním vlastních rozpaků. Kde se bere tento neklid?

Mám problém potlačit reflex studu. Problém utiřit v sobě protest proti takové neslušnosti. Proti nevhodnosti pocházející z toho, že se člověk ocitá nahý, s vystaveným pohlavím, úplně nahý před kočkou, která vás sleduje bez hnutí, jen aby viděla. Necudnost určité zvířecí nahoty před jiným zvířetem (...): jedinečná, nesrovnatelná a původní zkušenost necudnosti, která pochází z toho, že se člověk objeví opravdu nahý před vytrvalým pohledem zvířete, shovívavým nebo nelítostným, překvapeným nebo znalým. Pohledem vidoucího, vizionářským nebo jasnozřivě slepým. Je to tedy, jako bych se styděl nahý před touto kočkou, ale také jako bych se styděl za tento stud. Odrážený stud, zrcadlo studu stydícího se za sebe, stud, který je zároveň zrcadlový, neospravedlnitelný a neobhajitelný. V optickém centru tohoto zrcadlení se objevuje ona věc – podle mne ohnisko této nesrovnatelné zkušenosti –, které se říká nahota. A o které panuje přesvědčení, že je vlastní člověku, to znamená cizí zvířatům, která jsou nahá, alespoň se myslí, že to tak je, bez sebemenšího vědomí této nahoty.“²²

Obecně vnímáme nahotu jako něco přirozeného. Něco, v čem každý přichází na svět. Když se ale nazí setkáme s pohledem „nahého“ zvířete, zmocní se v mnohých z nás stud. Zvíře neví, že je nahé a pokud se před ním v reakci na jeho pohled začneme bezmyšlenkovitě zahalovat, můžeme daný stud ve vztahu ke zvířeti komunikovat jako něco nepřirozeného, neidentického. Není tedy pak právě zvířecí pohled tím, co nás nutí uvědomit si naši nahotu?

²² TRNKA, Jaroslav. *Lidství a zvířecnost mezi Heideggerem a Derridou*. Praha, 2011. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Vedoucí práce RNDr. Alice Koubová PhD. S. 117.

7. Analýza třech vybraných dokumentárních filmů

Jak jsem již v úvodu zmínila, výběr níže analyzovaných filmů jsem zvolila nejen vzhledem k tématu bakalářského filmu, ale také kvůli vlastní fascinaci divokostí zvířat. Každý z filmů ji přijímá a zobrazuje odlišně. První jako explicitně vězněnou s důrazem na odlišnost a hranici mezi dvěma světy. Druhý film ji v celé své kráse zobrazuje zcela volnou, záhy přechájecí před blížící se přítomností člověka. Poslední ji ve vybraném filmu zobrazuje velmi osobní, niternou, řekněme až intimní. V tomto jediném případě dokumentárního filmu se pozornost upíná nejen na divoké zvíře, ale také na člověka, který s touto divočinou touží splynout a obětovat pro ni svůj život.

Dokumentárních filmů o zvířatech vzniká obecně mnoho a každý z nich je samozřejmě jiný. Níže tři analyzované jsem vybrala nejen z důvodu, že se věnují tématu divokých zvířat, ale také proto, že každý z režisérů se zvířecím objektem pracuje zcela jinak. Proto tak mohou stát jeden vedle druhého a být současně zajímavým zkoumáním. Ať už z hlediska formálního, tedy technologií záznamu, střihem, synchronním či asynchronním zvukem, tak i z hlediska etického. Zobrazují osobní přístupy k něčemu jinému, ale přesto stejně živému. Z mého pohledu také všechny stojí na straně zvířete, nikoli člověka. Subjektivně největší podobnost svého bakalářského filmu spatřuji s vybraným filmem *Obyvatelé* (1970) arménského režiséra Artavazda Pelešjana. Na první pohled se zdají zcela neslučitelné. To proto, že na rozdíl od něj ve svém filmu nepracuji s kritikou společnosti, která narušila harmonii přírody. Můj dojem podobnosti vychází z toho, jak autor zrcadlí čistou lidskou moc nad zvířecí říší a především pak nad samotným záznamem. Lidská moc totiž není nikdy totožná s tou zvířecí.²³ Vybrané dokumentární filmy dále spojuje proces marginalizace významu zvířete ve vztahu k člověku, z které práce taktéž vychází.

²³ Více v kapitole 8.

7. 1. Zoo (1962) - režie Bert Haanstra, 12'

Zoologická zahrada, instituce devatenáctého století, kterou v centru Amsterdamu natočil nizozemský režisér Bert Haanstra, je zajímavým příkladem nejen výše zmíněné marginalizace zvířat, ale také dichotomie, kterou v tomto krátkometrážním filmu ztělesňuje přítomnost plotů, mříží a klecí, oddělující cosi od čehosi. Ačkoli mezi zaznamenanými bytostmi cítíme jistou hranici, která je tělesně odděluje, je zajímavé ji v myšlenkách stírat a položit si otázku, kdo se tedy ve skutečnosti kouká na koho. Bert Haanstra tímto způsobem záznamu z části ruší hegemónní pozici člověka ve filmu a v mnoha případech se pak ptáme, zdali pozorujeme my je, nebo ona nás.

Podle Johna Bergera „zoo musí nutně zklamat. Veřejně deklarovaným smyslem zoologických zahrad je poskytnout návštěvníkům příležitost podívat se na zvířata. Avšak cizí přichází se v zoologické zahradě ani jednou nesetká s pohledem zvířete. V nejlepším případě pohled zvířat těká a přechází od bodu k bodu. Dívají se stranou. Dívají se slepě mimo. Mechanicky přejíždějí očima. Jsou imunní vůči setkání, neboť už nic v jejich pozornosti nemůže zaujímat *ústřední* místo. V tom spočívá nejzazší důsledek jejich vytlačení na okraj. Pohled probíhající mezi zvířetem a člověkem, který možná sehrál klíčovou roli ve vývoji lidské společnosti a s nímž každopádně až do konce minulého století každý člověk žil, byl uhašen. Při pohledu na každé jednotlivé zvíře zůstává návštěvník zoologické zahrady sám.“²⁴

Tuto samotu Bert Haanstra demonstruje zvolenou montáží, vyjmutím lidských hlasů a především komentářů. Do díla naopak vkládá hudbu džezového pianisty Pima Jacobse, která budí dojem kousavého, ale neustále barvitého neklidu. Obrazy skládají fascinaci z nemožných setkání a hlubokého utrpení z dezorientace v prostoru, který zvířatům není vlastní. Nejen ve filmu, ale i v zoologických zahradách se zvířata stala jakousi reprodukcí sama sebe. Objekty pozorované někým, kdo je ve vlastním volnočasovém zájmu „zkoumání“ možná nevědomě vytlačuje na úplný okraj. Podle Johna Bergera zoologické zahrady kdysi „představovaly posilu koloniální moci. Polapení zvířat symbolicky zobrazovalo dobytí všech vzdálených a exotických zemí. ‚Cestovatelé‘ prokazovali své vlastenectví tím, že domů odeslali tygra či slona.“²⁵ Právě na základě této teze také pojmenovává zoologické zahrady *de facto*

²⁴ BERGER, s. 23-24.

²⁵ Tamtéž, s. 17.

památníkem, jenž zaznamenává neuskutečnitelnost takových setkání. V konečném důsledku se v tomto filmu nepodobnost mezi lidmi a zvířaty slévá. Kdo z nich je ve skutečnosti tím „vězněným“? Tohoto vyznění Bert Haanstra docílil i použitím skryté kamery, jež nás může stavět mezi tyto póly vzdáleného pozorování jednoho a druhého nepochopeného světa zároveň. Zajímavá je v tomto kontextu úvaha Johna Bergera. V eseji popisuje umělý prostor, který zvířata obývají a opět naznačuje už zmíněnou hranici toho „skutečného“. „Prostor, který obývají, je umělý. Odtud jejich sklon cpát se k okraji. (Za jeho hranicemi – možná, kdoví – je prostor skutečný.)“²⁶

Vztah mezi člověkem a zvířetem ve své tvorbě Bert Haanstra dále rozvinul např. v dokumentárním filmu *Velká kniha života* (1972), v němž se k tomuto tématu vrací a srovnává chování zvířat s chováním lidí. V tvorbě, ve které se věnuje zvířecí říši, nastavuje zrcadlo společnosti právě skrze lidské chování a jeho hegemonní postavení. Člověka staví výhradně do nespoutané role, která arogantně panuje nad vším a všemu, co stojí mimo lidský život. Zobrazuje ideologii imperialismu a vytlačení zvířat na samý okraj. Podle Johna Bergera zvířata mizí všude a odevšad a právě zoo demonstruje vztahy člověka a zvířat, nic jiného. „V zoologických zahradách vytvářejí živoucí památník vlastního zmizení.“²⁷

²⁶ Tamtéž, s. 21.

²⁷ Tamtéž, s. 23.

7. 2. Obyvatelé / Obitateli (1970) - režie Artavazd Pelešjan, 9'

Obyvatelé jsou příkladem divokosti volné do té chvíle, než na půdu země vstoupí lidstvo. Tento film bychom mohli označit jako dokumentární - dokonce jej v kontextu uvedených kapitol bakalářské práce filmem dokumentárním nazývám. Nabízí se ale i označení film poetický, esejistický nebo avantgardní. Pravda však nestojí někde na pomezí, ale je spíše zcela jiného rázu. „V Pelešjanově případě jde totiž o film, o film, který je mimo jakékoli kategorie, aniž by je samotné musel popírat. Míra autorova vnoření do kinematografického universa souvisí s určitou výrazovou askezí.“²⁸

Film pracuje s černobílými záběry, ve kterých někdy až těžko rozeznat, zdali jsou pro účely filmu přímo natočené nebo záměrně vybrané či vyhledané. Po zvukové stránce pracuje především s ruchy, atmosférami nebo silnou a bohatou hudební složkou, ve které zrcadlí samotný obraz a místy předvídá, co nás čeká. Dále s ní po významové stránce pracuje stejně, jako s obrazem. Jak sám říká: „Nedokážu si představit svůj film bez hudby. Když píšu scénář, musím již od počátku předvídat hudební výstavbu filmu, hudební akcenty, emocionální a rytmický charakter hudby, potřebné pro každý úsek díla. Hudba pro mě není doplňkem obrazu. Je pro mne především hudbou ideje, vyjadřující v jednotě s obrazem význam zobrazení.“²⁹

„Hlavním principem filmu *Obyvatelé* je myšlenka humánního vztahu k přírodě a živočišnému světu: ‚Zastav se a ohlédni se, človče, kam jsi došel?‘ Je to o útoku člověka na přírodu a o vznikajícím nebezpečí narušení přírodní harmonie.“³⁰ Film začíná samotným zrodem zvířecí říše a zobrazuje ji ve své přirozené kráse. V tomto pojetí tak zvířecí bytosti „pouze“ existují a obklopují přírodu tak, jako ona obklopuje je. Později však zvuková stránka ztělesňuje předvídavost a naznačuje blížící se nebezpečí - příchod lidstva. To v černé či naopak bílé siluety majestátně kráčí přírodou. Slyšíme bubny, řev a střelbu předznamenávající smrt. Za zajímavé shledávám právě toto jasnozřivé nitro celého filmu, které po celou dobu stojí vždy krok před námi. Divoká zvířata se ve velkých celcích dávají na útěk. Prchají před

²⁸ ČIHÁK, Martin, Andran ABRAMJAN, Darja ČERNJAK, et al. *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-423-1. S. 7.

²⁹ Tamtéž, s. 18.

³⁰ Tamtéž, s. 23.

narušením harmonie. Poté, co se lidstvo usadí, přichází opětovný návrat k původní kráse a poetice bytí. Důsledek vzniklé hegemonie je však přítomný. Přichází ona jasnozřivost. Shledáváme se s vězněnými zvířaty zajatými v klecích. Přítomnost kovů a mříží ničí symbol svobody, který ztělesňuje hejno ptáků na obloze. Předznamenávají nutnost volby a volnosti.

Tvorba Artavazda Pelešjana je pokládána za stojící kdesi mimo. Jeho filmy jsou jako živý organismus a záběry, kterých užívá, dostávají neustále jiný rozměr a nový úkol. V montáži pracuje tak, že jednotlivé záběry nelepí za sebe, ale vytváří mezi nimi záběry další. Jednotlivě je rozpojuje a vkládá mezi ně jiné. Často se k identickým obrazům vrací a vzhledem k významovému rozvíjení filmu pak mění nebo zanechává jejich smysl, který „původně“ nebyl v přímém spojení. V tomto případě hovořím o prvním záběru s bílým tělem labutě, se kterým pracuje také na konci filmu.

7. 3. Grizzly Man (2005) - režie Werner Herzog, 104'

Lidská fascinace divokostí a přírodou může být někdy až naprosto odevzdaná a niterná. Timothy Treadwell, hlavní protagonista filmu, ve mně vzbuzuje velké množství otázek. V konečném důsledku si vždy představím jeho neúprosnou fascinaci zvířaty a okolnosti jeho smrti, kterou film začíná. Jako by fakt, že byl zabit medvědem grizzly jen podtrhával pravdivost všech jeho prohlášení a činů, které jsem ve filmu viděla. „*I'll die for these animals, I'll die for these animals, I'll die for there animals*“ (česky „Já pro tato zvířata zemřu“).

Werner Herzog ve filmu kombinuje vlastní záběry se záběry Timothyho Treadwella, které za celých třináct let strávených na Aljašce natočil (přes sto hodin materiálu). Ten obsahuje velmi blízká setkání Timothyho s medvědy grizzly, se kterými tráví veškerý čas. Povídá si s nimi, pozoruje apod. Užití sekvence jsou různorodé a samotný obsah proměnlivý. Timothy je v nich pošetilý, provokativní, kontroverzní, milující, laskavý, srandovní, vážný, bolavý, sebedestruktivní, naivní, přísný, kritický apod. Po každé je někým jiným, až to vzbuzuje dojem, že se z té dlouholeté samoty v přírodě buď absolutně zbláznil, nebo naopak velmi dobře věděl, jak nutný tento návrat a sblížení se zvířaty je a to i s tak nebezpečnými, jako jsou medvědi grizzly. To však těžko odhadnout. Skrze film tuto blízkost a jeho skutečné sepětí nepoznáme.

Postoj Wenera Herzoga k Timothymu Treadwellovi je syrový, kritický, ale z části i chápatelný. Domnívá se, že Timothy neporozuměl filozofickému pojetí, kým divoká příroda skutečně je. Z tohoto pohledu se k Timothymu staví kriticky a jeho osud spolu s jeho přítelkyní, která zemřela s ním, vnímá jako tragický a dle jeho slov by takhle zemřít nikdo neměl. Zdůrazňuje, jak je člověk ve vztahu k divoké přírodě a zvěři domýšlivý.

Patrné je, že si Timothy zvířata žijící na Aljašce idealizoval. Neznal onu hranici, míru. Nikoli však, že by ji posouval. Zkrátka ji možná kvůli své horoucí lásce ke zvířatům neměl. Dokonce se toužil stát jedním z nich a místy napodoboval nebo přebíral medvědí pohledy a způsob života v divočině. Silně zastával přesvědčení, že je taková zvířata nutné chránit a že je potřebujeme. Jeho chování vůči přírodě a parku bylo ale pro některé kontroverzní. Setkával se s kritikou nedostatečné ochrany proti útoku medvědů nebo nepřiměřeně dlouhému kempování na jednom místě, které mohlo způsobit nadměrné zasahování do přírodních procesů. Vedoucí

parku se obávali, že si zvířata na přítomnost lidí zvyknou a nakonec nebude místo, kde by žili bez vlivu lidí.

Pozornost poté budí okolnosti Timothyho smrti. Ta vyvrací jakékoli pochybnosti o tom, že by snad vše, co řekl, nemyslel vážně. Tímto koncem stvrzuje svoji oběť, boj a vášeň. Zbraň v divočině nikdy nenesl. Zastával názor, že je to čistý alibismus a ochrana před něčím, co máme sami chránit. Nejednalo se o sebevraždu, přesto však dané okolnosti smrti naznačují možná očekávaný konec i v souvislosti s jeho nepřetržitým negativním postojem vůči společnosti a lidem. Lépe se cítil mezi zvířaty, která měl opravdu rád, ale věděl, že s nimi v divočině zůstat nemůže. Později jako by se neměl kam vrátit. Jako by nikam nepatřil.

Werner Herzog byl produkcí požádán, aby nahraný šestiminutový zvukový záznam zveřejnil ve filmu. Obsahuje osudové setkání s medvědem, při němž údajně Timothyho přítelkyně ve snaze bránit se, bije pánví medvěda do hlavy a následně jsou slyšet jen křiky a řev z bolesti. Poté, co si Werner Herzog sám záznam poslechl, rozhodl se, že ho nikdy ve filmu nepoužije, a doporučil nahrávku zničit. Osobně s tímto rozhodnutím souzním.

8. Vlastní empirické poznání

Během vývoje námětu bakalářského filmu jsem se opakovaně zabývala otázkou, zdali lze ve filmu převzít hlas zvířete, kterým můžeme v tvorbě promlouvat. Mým záměrem bylo natočit film, který se vymezí vůči těm „klasickým“ objektivně zachycujícím zvířecím dokumentům a pokusí se najít v jejich zobrazení jiný úhel pohledu. Osobně nesouzním s přírodovědeckými dokumenty, které „objektivně“ a nezájatě pozorují pestrý, krutý, ale fascinující život zvířat kolem nás. Zaslepeně zobrazují jejich krásu bytí, boj o přežití a v tom je dle mého názoru naopak neustále konzervují. Tyto dokumenty nám zcela určitě nikdy svět zvířat nezprostředkují ani nijak nepřiblíží. V každém z nich je v nitru zabudován lidský zatemnělý mozek a slepé oko filmaře.

Dlouho mi trvalo, než jsem k takovému závěru dospěla. Před vůbec prvním natáčením v záchranné stanici jsem vroucně věřila, že se vůči těmto formálním tendencím dá vymezit, pokud k jakémukoli zvířeti cítíme silné pouto a sepětí. To vše jen podpoří vědomí, že mu ublížit přece za žádnou cenu nechceme. Jen se přiblížit, sblížit a bude-li třeba, pomoci. Lidská domýšlivost je ale nekonečná. Později jsem zjistila, že tím vlastním sblížením mohu zvířeti nevědomě ublížit. V průběhu prvních natáčecích dní jsem ztrácela kontrolu nad tím, jak je vlastně točit. Přemýšlela jsem, jestli jim mohu porozumět a mluvit s nimi. Jestli umím vycítit, co je pro ně správné bez toho, aniž by mě unesl pocit nespravedlnosti a toužené sounáležitosti. Jak do obrazu dostat ono sepětí, blízkost a porozumění?

Mým původním záměrem bylo nás, kteří natáčí, zcela skrýt a v obraze nekomponovat. Věřila jsem, že pro nás ve filmu místo není a neměli bychom odhalovat naši přítomnost. Skrze to jsme na každé natáčení (celkem 26 dní) přicházeli s jinými nápady a kamerami. Nutné je v tomto ohledu zmínit, že se nynější koncepce zcela přirozeně od té původní razantně liší a právě práce s kamerou pro nás byla nejkomplicovanější. Vzhledem k tomu, že jsem toužila po organickém štábu, ve kterém se role a kolegové mění, se např. u kamery vystřídalo několik různých kameramanů. Každý měl ke zvířeti jiný vztah a jiným způsobem je natáčel. Během střihu bylo neuvěřitelné sledovat, jak se přístupy diametrálně liší. Zatímco se jeden kameraman snažil ke zvířeti dostat a točit ho v těsné blízkosti, druhý pracoval s větší vzdáleností, která zahrnovala krajinu, ve které se zvíře ocitá. Nejednou mi v obou případech připadalo, jako bychom byli tvůrci zoo galerie, kteří opakovaně reprodukují neuskutečnitelná

setkání. Za všechny přístupy jsem ale opravdu vděčná. Každý je v konečném důsledku vývoje filmu stejně relevantní a napomohl dalšímu hledání.

V tomto kontextu bych ráda zmínila, že samotná cesta k záchranářům ve stanici byla zkouškou důvěry. Z počátku jsem měla dlouhé dny dojem, že jsme nevítanými vetřelci. Snažila jsem se náš záměr explicitně vysvětlit, ale souzněli s ním až tehdy, když jsem do záchranné stanice přišla natáčet úplně sama, bez štábu (14. natáčecí den). Signifikantní bylo přestat mluvit a začít jednat. Po neustálých změnách technologie záznamu a stylu natáčení jsme právě čtrnáctý den začali umisťovat GoPro kamery na záchranáře. Tím jsme docílili záměru formálně absolutně nejednat, nechat záznam bez naší kontroly plynout, a do vztahu se záchranáři tím vnesli radost, že jejich práce něco skutečně znamená a je námi oceňovaná. Ta chvíle nás, myslím, velmi sblížila, což je zvláštní, až paradoxní. Zatímco jsme čtrnáct dnů hledali způsob, jak se přiblížit ke zvířatům, přiblížili jsme se naopak lidem. Od té doby jsme ve středu světa (v předmětné stanici) stáli s nimi.

Přiznávám, že tím má deziluze neskončila. Vlastní boj a dialog s tím, jak obecně zvíře natočit, vedu dodnes. Stále se nemohu zbavit pochybnosti, zdali je správné o nich natáčet přírodovědné dokumenty. Ty totiž vytváří domněnku, že zobrazují jakousi absolutní a stálou pravdu. Tuto pravdu však autor filmu často nezpochybňuje a pouze v ní diváky utvrzuje. Záměry filmařů explicitně nepracují s jejich vlastní interpretací. Naopak dezinterpretují a vytváří náhled, který nemusí být skutečným porozuměním. Je třeba si uvědomit, že takové filmy zobrazují pouze dočasný stav. Sama docházím k tomu, jak se zvířaty my lidé ve filmu vlastně manipulujeme, ohýbáme jejich podstatu, chování, jazyk, pohledy, a dokonce i čas.

V tomto ohledu jsem v průběhu natáčení nejen přemýšlela, jakým způsobem se na zvířata díváme my lidé, ale jakým způsobem se ona dívají na nás. Simulovat jejich subjektivní pohledy za pomoci barevných skel a různých velikostí objektivu se mi zdálo naivní. V této rovině má představivost totiž opět narazila na hranici subjektivního vnímání, přes kterou nebylo možné se dostat dál, tedy nejen „za roh našeho lidského vidění“. V průběhu natáčení na různý záznam technologií jsem dospěla k závěru, že nejlepší cestou bude upustit od těchto formálních a filmařských tendencí a přestat se vymezovat vůči něčemu, co ani nelze z lidské perspektivy konečně pochopit. Můj přístup a forma celého filmu se přetvořila v jakýsi fatalismus zcela odevzdaný volnému záznamu. Cílem bylo vyhnout se antropomorfnímu nebo

koncipovanému pojetí zobrazování. Zpětně však vidím, jak takový naplánovaný koncept souzní s autorským přiznáním omezenosti ve filmu. Přiznání, že je naše poznání stále omezené, nikoli absolutní. Pokud tedy tvrdím, že je ve filmu o zvířeti nutné přiznat záměry filmaře, pak je nutné, aby zvolil alespoň zčásti koncipovaný formát, ve kterém záměr vyzní. Sama jsem se tím ale zpočátku neřídila, protože jsem byla zaslepená snahou se zvířaty souznít a přiblížit se jim. Bytostně jsem však cítila, jak mi to nejde a jak se nacházím v bludném a egoistickém kruhu. Jediným rozumným řešením mi připadala práce s GoPro kamerami. Celý štáb tím pádem přestal mít kontrolu nad tím, co se před kamerou skutečně děje, a také jsme začali ustupovat do pozadí filmu, kde nás „nebylo cítit“. Přítomnost štábu za kamerou tak byla, troufám si říci, někdy minimální. Díky tomuto přístupu ale mohly vzniknout naopak pro mě klíčové momenty filmu. Někdy jsme do záběrů nevědomky vstoupili a mohli později sledovat absurdní situace nás samých, co pobíhají s kamerou za jezevcem Růženkou a snaží se ji nuceně natočit, zatímco ona netušíc řádí na zelené trávě. Postupně jsem pochopila, jak zásadní pro mě toto nové poznání bylo. Teprve až poté jsem si začala uvědomovat, že právě tyto momenty mohou přehnaně řečeno „simulovat“ pohledy zvířete na nás. Ocitli jsme se pak v situaci, ve které jsme si mohli uvědomit směšnost sebe samých. Toho si na práci na filmu vážím ze všeho nejvíce. Procesu, do kterého jsme naivně vstoupili s tím, jak důležitá naše práce, výzkum a my jsme, až k naprostému rozpuštění (téměř rezignaci) naší velké snahy a vědomí se s nimi sblížit.

Výše jsem zmínila manipulaci se zvířaty ve filmu, ve kterém v podstatě dokola opakujeme ty samé chyby, ohýbáme a přizpůsobujeme si zvířata k pohledu svému. Sama jsem se nakonec přistihla, jak jimi také manipulují. Samu sebe jsem z konceptu nikdy nedokázala „odpárat“. Stále jsem tam kdesi byla. Co se ale myslím nakonec podařilo, bylo vyjmutí čistě osobní linky z původního námětu. Tenkrát jsem vycházela z úplně první zkušenosti s eutanazií. Až po smrti svého milovaného psa jsem si uvědomila absurditu vlastnění a pojmenovávání zvířat. Zakořeněnými rozdíly mezi jednotlivými druhy a s tím souvisejícím a naprosto z mého pohledu úchylným³¹ vztahem k domácím zvířatům a hegemonním k těm druhým, ostatním. Tím se opět dostávám k existenci oné hranice a jak je tato hranice pro

³¹ Za úchylné považuji odebrání jejich svobody: kupujeme je, oblékáme a vystavujeme. Pes je přece pořád psem - zvířetem. Hranice je potřebná a musíme ji respektovat.

vymezení člověka a zvířete nezbytně nutná. Osobní setkání se smrtí léčil během natáčení čas a ústup k neformálnosti.

Vydala jsem se na cestu za divokým zvířetem. Lépe je poznat, pochopit a chránit. Později jsem zjistila, že nejrozumnější cesta vede směrem od zvířete, nikoli k němu. Jedině tím mu poskytnu absolutní svobodu. Skrze něj jsem se dostala blíže k lidem, kteří zvířatům v záchranné stanici pomáhají. Jako bych prošla cestou poznání od člověka k člověku, od zvířete k zvířeti. Tohoto poznání si včetně času strávenými s kolegy vážím nejvíce.

Závěr

Jedním z cílů mé práce bylo na základě stručné historické proměny poukázat na dominantní postavení člověka vůči ostatním živočišným druhům. Porovnala jsem tři odlišné dokumentární filmy, které vznikly v uplynulém století, tedy v době, kdy byla zvířata vnímána jako cítící bytosti, nikoli jako pouhé věci. Každé zvíře je přirozeně jiné. Odlišně veliké, myslící, chytré, žijící apod. Ve snaze tyto odlišnosti ve filmu zobrazit, bychom je obecně měli s něčím měřit nebo porovnat - v tomto případě se člověkem - s filmaři a jejich záměry.

Z vlastní zkušenosti studia a natáčení dokumentárního filmu zaměřeného na divokou zvěř si myslím, že filmy tematizující jakákoli zvířata musí vždy explicitně zpřítomnit záměr člověka / filmaře (myšleno mentálně, tak tělesně). Ve filmové tvorbě obecně hrozí, že zvíře nezobrazíme nikdy takové, jaké skutečně je. Pouze do něj opakovaně vnášíme naši zkušenost se zvířetem - ze svých snů, představ, setkání nebo vyprávění. Skrze snahu zvířata ve filmu nejlépe vystihnout nebo zobrazit, se současně často i nevědomě dopouštíme mylných interpretací.

Ve filmové tvorbě musí ve středu světa stát po boku zvířat především lidé. Pokud se totiž člověk snaží natočit film o zvířeti bez přiznání své přítomnosti, domnívám se, že jím latentně manipuluje a zobrazuje svá převzatá a interpretovaná stanoviska. Důležité je, aby svoji interpretaci přiznal, někdy zpochybňoval, ale nikdy ji ve filmu nezamlčoval. Teprve tehdy totiž dochází k tomu, že když filmař odhalí své cíle, přestane je připisovat jednotlivým zvířatům a tím vznikne čistý a viditelný záměr - nikoli opakovaně připsaný záměr zvířat. Sama o sobě ve filmu mohou stát také. Vždy ale musí být „měřena“ s člověkem. Teprve tehdy může vzniknout nesoustředěné pouto, které vzejde z neformálnosti a volnosti. Důležité je, aby bylo ve filmu vidět, kdo se dívá, jak se dívá a jak tomu rozumí. Vždy totiž také částečně portréтуjeme sami sebe. Domnívám se, že je tato cesta za zvířetem nejen ze všech nejmilejší, ale především nejméně nepravdivá.

Seznam použité literatury

Knižní zdroje

- BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Fra, 2010. ISBN 9788086603810.
- ČIHÁK, Martin, Andran ABRAMJAN, Darja ČERNJAK, et al. *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. ISBN 978-80-7331-423-1.
- DERRIDA, Jacques. *The animal that therefore I am*. Editor Marie-Louise MALLET, přeložil David WILLS. New York: Fordham University Press, 2008. Perspectives in continental philosophy. ISBN 978-0-8232-2791-4.
- KINCL, Jaromír, Michal SKŘEJPEK a Valentin URFUS. *Římské právo*. Praha: C.H. Beck, 1995. Beckovy právnické učebnice. ISBN 80-7179-031-1.
- KOMÁREK, Stanislav. *Ochlupení bližní: Zvířata v kulturních kontextech*. Praha 1: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1904-2.
- KOMÁREK, Stanislav. *Stručné dějiny biologie*. Praha 1: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2737-5.
- MEIJEROVÁ, Eva. *Řeč zvířat: ... a můžeme jí rozumět?*. Praha 7: Grada Publishing, 2019. ISBN 978-80-271-0328-7.
- SINGER, Peter. *Osvobození zvířat*. Praha: Práh, 2001. ISBN 80-7252-042-3.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. Základní filosofické texty. ISBN 80-7007-040-4.

Elektronické zdroje

- <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10624368437-pruvan/217562254300001/titulky>

Akademické práce

- BENEŠ, Petr. *Reprezentace zvířat z hlediska kritické analýzy diskurzu*. Olomouc, 2018. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Petra Chvojková, Ph.D.

- TRNKA, Jaroslav. *Lidství a zvířecost mezi Heideggerem a Derridou*. Praha, 2011. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. Vedoucí práce RNDr. Alice Koubová PhD.
- VANDROVCOVÁ, T.: *Zvířata jako laboratorní objekty: Analýza mocenského diskurzu*. Praha, 2017. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra sociologie. Vedoucí práce PhDr. Oleg Suša, CSc.

Seznam použitých filmů

- **Zoo (1962)** - režie Bert Haanstra, 12'
- **Obyvatelé / Obitateli (1970)** - režie Artavazd Pelešjan, 9'
- **Grizzly man (2005)** - režie Werner Herzog, 104'