

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ROZMANITOST DŽUNGLE**

**filmový styl ve vztahu k prostředí**

**Vojtěch Novotný**

Vedoucí práce: prof. Ing. Mgr. Pavel Marek

Oponent práce: PhDr. David Čeněk

Datum obhajoby: 15. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Directing

**BACHELOR THESIS**

**VARIETY OF JUNGLE**

**The Relationship of Film Style and Setting**

**Vojtěch Novotný**

Thesis supervisor: prof. Ing. Mgr. Pavel Marek

Opponent: PhDr. David Čeněk

Defense date: 15. 9. 2021

Academic title assigned: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

<p style="text-align: center;"><b>ROZMANITOST DŽUNGLE</b> <b>filmový styl ve vztahu k prostředí</b></p>
---

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je skrze postupy neoformalistické analýzy seznámit čtenáře s možnostmi povýšení vizuálně atraktivního prostředí džungle z kulis příběhu na významové patro. Autor tak při rozboru vybraných snímků nezůstává u pouhého popisu zevnějšku, ale filmovou řeč interpretuje ve vztahu k tématům jednotlivých děl, na základě čehož probádává džungli i jako nositele dalších hodnot. Tím poukazuje na časté podceňování významu prostředí v divácké recepci.

## **Abstract**

This bachelor thesis aims to acquaint the reader through the neoformalistic analysis with the possibility of elevating visually attractive surroundings of the jungle from mere scenery to meaningful elements of the story. The author does not only descriptively examine the exterior, but also interprets the film style in relation to the motives and themes of each picture. Through the analysis of narrative and stylistic aspects the author explores jungle also as a bearer of other values and points to the common underappreciation of the role of a film's setting.

# Obsah

1. <b>Úvod</b> .....	7
2. <b>Filmová džungle</b> .....	8
3. <b>Neoformalistická analýza</b> .....	10
3.1. Obecná východiska .....	10
3.2. Filmový styl .....	11
4. <b>Analyzované filmy</b> .....	13
4.1. Démanty noci: džungle jako mladická nejistota .....	13
4.2. Aguirre, hněv boží: džungle jako lidské nitro .....	18
4.3. Svoboda: džungle jako volnost .....	23
4.4. Objetí hada: džungle jako božstvo .....	28
5. <b>Závěr</b> .....	32
6. <b>Seznam použité literatury a elektronických zdrojů</b> .....	33

## 1. Úvod

Prostředí děje obecně vnímám za často přehlížený aspekt. Přitom uvažování o něm může vést k interpretování díla v mnohem komplexnějším rozsahu. V momentě, kdy v dějištích začneme číst i jiné než hmotné významy, kdy se v našich očích stanou zástupnými symboly či dalšími postavami, jsme schopni hlouběji nahlédnout a rozklíčovat způsob, jak na nás daný film působí a jakými postupy vyvolává emoce.

Zvolil jsem si k rozboru čtyři pro mě divácky zásadní snímky, jejichž společným jmenovatelem je prostředí džungle, na nichž se své tvrzení pokusím doložit. *Démanty noci* (1964, r. Jan Němec), *Aguirre, hněv boží* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972, r. Werner Herzog), *Svoboda* (La libertad, 2001, r. Lisandro Alonso) a *Objetí hada* (El abrazo de la serpiente, 2015, r. Ciro Guerra). Filmy nepodrobím zevrubné analýze; svou pozornost zaměřím na vybrané pasáže (jejichž kontext samozřejmě neopominu) a v nich využitou filmovou řeč, kterou budu následně vztahovat k dalším významům, jimiž džungle disponuje. Netvrdím přitom, že každý jednotlivý záběr prostředí musí být automaticky významotvorný. Povyšování džungle z pouhého topografického zarámování děje na „cosi víc“ je však v mnoha scénách vybraných snímků neoddiskutovatelné.

Postupy budu rozebírat na základě přístupu neoformalistické analýzy tak, jak byl představen v textu *Umění filmu* (Film Art: An Introduction, 2010) Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Na základě tohoto analyzování poté vyvodím obecnější východiska. V žádném případě se přitom nebudu snažit zakrývat skutečnost, že dané interpretace mohou být silně subjektivní.

Film je v mých očích uměním, v němž jsou si formální, „objektivní“ hodnoty a pravidla, ať už vypravěčská či řemeslná, rovny jedinečnosti a neopakovatelnosti individuální intuice. Ve výsledku tak považuji za nejcennější a nejpřínosnější právě pestrost rozličných pohledů, které mohu jakožto čtenář (divák) přijmout, nechat se jimi inspirovat pro vlastní tvorbu, či je bezezbytku odmítnout. Má práce by měla být právě takovýmto svébytným pohledem.

## 2. Filmová džungle

Již od útlého věku, kdy se ve mně probudil zájem o kinematografii, jsem vnímal les, potažmo džungli, jako místo s tajemně magickou, přitažlivou energií, což se projevilo i na filmech, které jsem tehdy vyhledával, a jimiž jsem byl tak od svých diváckých počátků formován.

Vše začalo zhlédnutím exotického *Jurského parku* (Jurassic Park, 1993, r. Steven Spielberg), iniciačním ohromením silou média, pokračovalo nejrůznějšími lesními horory a dobrodružnými snímky v období rané puberty, fascinací žánrovým filmem, možnostmi vyprávění a postupy *klasického hollywoodského stylu*; až nakonec vyústilo v „dospělejší“ čtení džungle jako možného významového patra v umělečtější kinematografii. Prostředí pro mě obecně přestalo být pouhou kulisou, ale stalo se i jakýmsi spolutvůrcem vyprávění, přidanou hodnotou, která aktivně vstupuje do děje. Toto uvažování mi otevřelo jak nové divácké, tak tvůrčí obzory.

Proč tuto roli sehrál právě les (džungle)? Možná to souvisí s jakousi přirozenou „češskou“ afinitou k tomuto prostředí. Vědomí příslušnosti k národní identitě jsem nikdy sice příliš nepociťoval; Češství je pro mě pojmem dosti abstraktním a zejména v posledních letech, kdy byl zanesen všemožnými odpudivými souvislostmi, se od něj držím daleko, v tomto ohledu se mu ale nebráním. Pokud v našem národním nevědomí existuje archetypální topos, pro chybějící poušť, velehory, moře apod. jde právě o les.<sup>1</sup>

V názvu mé práce však stojí slovo džungle. I když obecně nejde o přesně vymezený vědecký termín, za účelem vyhnutí se všemožnému přírodopiseckému spekulování s ním budu nakládat volněji, v širších souvislostech spjatých s jeho prvotními významy. *Ottův slovník naučný* například uvádí tuto definici: „Džangle nebo džungle, džongle (z anglického Jangles, Jungles), původně les, jsou bažinaté končiny porostlé křovinatými a rákosovými hustinami.“<sup>2</sup> Anglický výraz byl přejat z hindského slova *jangal*, souhrnného výrazu pro poušť, les, pustinu či

---

<sup>1</sup> NOVÁKOVÁ, Hana. *Jak zachytit les?: Reprezentace lesa v českém dokumentárním filmu po roce '89*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta. Vedoucí práce Ing. Mgr. Martin Řezníček, s. 8

<sup>2</sup> *Ottův slovník naučný: Ilustrovaná Encyclopædie obecných vědomostí*. Osmý díl. Praha: J. Otto, 1894, s. 329



neobdělávanou půdu.<sup>3</sup> Škála významů může být tedy široká, ve své práci ale s pojmem operuji poměrně umírněně, jakožto s obecnějším označením pro divočejší lesní prostředí.

---

<sup>3</sup> Jungle. *Online Etymology Dictionary* [online]. [cit. 2021-4-10]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/search?q=jungle>

### 3. Neoformalistická analýza

Jak jsem zmínil již v úvodu, při rozboru vycházím z postupů neoformalismu, jehož koncept a výhodnost zde nyní ve zkratce nastíním. Zároveň bych ještě jednou rád zdůraznil, že se nebudu pokoušet o kompletní neoformalistické analýzy zvolených filmů. V rámci tohoto metodologického zaštitění si pouze vypůjčuji způsob analyzování filmového stylu, který budu vztahovat k prostředí džungle a jeho dalším významům.

#### 3.1. Obecná východiska

Neoformalismus je pojmenování pro tendenci vzedmuvší se v 70. letech v americké filmové vědě. Hlavními propagátory jsou Kristin Thompsonová a David Bordwell, kteří daný metodologický přístup podrobně představili ve své stěžejní publikaci *Umění filmu*, z níž ve své bakalářské práci terminologicky vycházím.

V centru pozornosti neoformalistické analýzy nestojí přístup samotný, ale konkrétní text (film). Zásadní je pak otázka, jak je dílo vystavěno a jakým způsobem vzbuzuje u historicky a kulturně determinovaného diváctva určité reakce.<sup>4</sup> Předmětem zkoumání jsou funkce jednotlivých prvků a postupů vzhledem k prvkům a postupům ostatním i k dílu jako celku.

Odmítáno je prvoplánové oddělování formy a obsahu; film je otevřenou soustavou, v níž je každá jednotlivost fungující součástí celkového vzorce. Významy jsou tedy jakožto produkty spolupůsobení těchto prvků rovnocennými součástmi formálního systému.<sup>5</sup>

Divák není brán jako pouhý pasivní příjemce, naopak je mu přisuzována pozice aktivního spoluvůrce, který v procesu vnímání využívá svého intelektu a nechává na sebe dílo emocionálně působit. Můžeme tak dokonce říct, že filmy mají významy, protože je v nich divák vyhledává.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> ZAPLETAL, Miloš. Vulgáta filmové teorie konečně v českém překladu. *Musicologica* [online]. 2012 [cit. 2021-4-13]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/search?q=jungle>

<sup>5</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s. 86

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 95

Cílem neoformalistické analýzy je nalezení a pojmenování dominanty, jednotícího řídícího principu, který je v díle obsažen, a jeho konkrétní analyzování na úrovni formy a narace. V úvahu pak musí být bráno i zasazení do historického kontextu; zda se film vymyká normám spjatým s dobou svého vzniku a v rámci tohoto také posouzení jeho celkové pozice. Přístup badateli umožňuje, aby byl při studiu více než jednoho díla konzistentní.<sup>7</sup>

Zřejmým plusem takové analýzy je univerzální aplikovatelnost, při níž nedochází k simplifikaci či jinému ohýbání. Zároveň přitom není nutné vybírat „vyhovující“ snímky, které by pouze demonstrativně stvrdily východiska předem hotové metody. Jak tvrdí Kristin Thompsonová, film obvykle analyzujeme proto, že je zajímavý, neuchopitelný a záhadný, že je v něm něco, co nedokážeme přesně vysvětlit na základě předpokladů našeho existujícího přístupu.<sup>8</sup> Analýza (a její závěry) tedy přichází až po zhlédnutí a neslouží jako nástroj k sebe-potvrzení metody.

Co se mé práce týká, po jednotícím principu nepátrám na úrovni celého díla, ale především ve vztahu k prostředí (v samozřejmém spolupůsobení s tématem filmu). Každá z probídaných džunglí má tak ve výsledku svou vlastní dominantu. Thompsonová s Bordwellem všeobecnou důležitost prostředí sami zdůrazňují. Nemusí být totiž pouhou nádobou pro události, ale může samo dynamicky vstupovat do narativní akce, čímž jeho celková podoba ovlivňuje naše chápání děje.<sup>9</sup>

### 3.2. Filmový styl

Filmový styl jako takový si nemusíme nutně uvědomovat, na celkovém zážitku má však neoddiskutovatelný podíl. Každá z jeho složek (mizanscéna, kamera, střih, zvuk) určitým způsobem vede naše očekávání a dodává rozličné motivy. Jednotlivé součásti přitom nemůžeme vnímat odděleně, ale v rámci kontextu a spolupůsobení. Nutné je tedy podrobné prozkoumání celého díla a jeho vzorců.

---

<sup>7</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod.“ *Illuminate*. Praha, 1998, 10(1), 5-36, s. 5

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 6

<sup>9</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s. 162

Jednou z možných cest k pochopení funkcí konkrétních postupů je uvědomit si, jak na nás film, popřípadě vybraná pasáž působí, následně si představit řešení jiné a přemýšlet, jak by se při jeho aplikování lišil výsledek. Takovýmto zaměřením na účinek a zvažováním případných alternativ dokážeme fungování stylu lépe pochopit.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s. 406

## 4. Analyzované filmy

Čtyři vybraná díla, která na následujících stránkách analyzuji,<sup>11</sup> dle mého zcela naplňují ono tvrzení Kristin Thompsonové o neuchopitelnosti a provokativnosti, nutící k probádání. V rámci svého diváckého a tvůrčího vývoje jejich opakovaná zhlédnutí navíc považuji za podstatné zkušenosti. Svou fascinaci se tak snažím konkrétněji pochopit i skrze tento text.

Ve všech případech jde o dílo (tehdy) mladého režiséra, stojícího na počátku své kariéry. Společné je pak i nasnímání na filmovou surovinu<sup>12</sup> a často zrnitá textura obrazu, což sebou v diváckém vnímání nese určitou autenticitu (zrnitý obraz znamená „pravdivý“).<sup>13</sup>

Pokud jde o názvy jednotlivých analýz, jsem si vědom určité nejasnosti. Označením džungle za abstraktní pojem bych však čtenáře rád podnítil k hlubšímu ponoru, k vlastnímu objevování skrytých souvislostí a významů, které může přemýšlení nad filmy osvěžit i v obecné rovině.

### 4.1. Démanty noci: džungle jako mladická nejistota

Podle povídkové předlohy *Tma nemá stín* (1958) Arnošta Lustiga vznikl roku 1964 celovečerní debut tehdy osmadvacetiletého Jana Němce, v němž sledujeme útěk dvou židovských mladíků z nacistického transportu a jejich následnou vysilující pouť hlubokými lesy za vytouženou záchranou.

Co se pojmu džungle týká, je Němcův snímek, odehrávající se na našem území, jistě diskutabilní. Odvolávám se proto k onomu volnějšímú výkladu hesla. Podpůrné je i tvrzení samotného režiséra, který se dle vlastních slov na rozdíl od Lustigovy geograficky jasněji ukotvené předlohy nepokoušel vztahovat ke konkrétním reáliím našeho světa: „Ryzí film – a o ten bych rád usiloval – by měl být vyložitelný jen sám sebou. Usiluji-li ve filmu hlavně o vnější podobnost se

---

<sup>11</sup> Analýzy řadím chronologicky podle roku vzniku.

<sup>12</sup> V případě *Démantů noci* a *Aguirreho, hněvu božího* jde o samozřejmost, u *Svobody* a *Objetí hada* pak vzhledem k dostupnosti digitálních kamer o vědomou volbu.

<sup>13</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6, s. 190

světem, spotřebuji na to mnoho sil a především odvedu divákovu pozornost od jádra problému, o kterém vypovídám. Divák si pak nutně klade otázku, nakolik se dílo podobá životu, tak jak on ho zná, zda je to přesně tak, nebo více či méně tak. Je-li však od prvního záběru zřejmé, že vnější podobnost není vůbec důležitá, divák se musí vzdát svého oblíbeného srovnávání a nezbyvá mu než se soustředit na smysl a autorův záměr.“<sup>14</sup>

Tento Němcův cíl byl jistě naplněn. Co do bohatosti možných interpretací autorových záměrů se film ve své neuzavřenosti pravděpodobně nikdy úplně nevyčerpá. Protože byl ale od doby svého vzniku celkově analyzován již nespočetněkrát, zaměřuji se tentokrát více na prostředí děje samotné. Tato ne zcela běžná perspektiva pak jistě může náhled na celek obohatit.

Průchod „džunglí“ se zde z mého pohledu rovná jakési zkoušce dospělosti. Čas strávený v jejím nitru může být vzhledem k věku a situaci hrdinů chápán i jako období mladické nejistoty, ztráty ideálů a celkově nutného přerodu v dospělé. Jde o srážku s realitou, o mezičas relativního bezpečí i nebezpečí zároveň, při konfrontaci se kterým mozek (střih) samovolně generuje myšlenkové úniky do idylické minulosti či fantazií budoucnosti, jež jsou symbolizovány „městskými výjevy“.

Jistě můžeme namítnout, že takovou srážkou s realitou bylo již předešlé pobývání v zajetí. S ním však nejsme syžetem jakkoliv obeznámeni, a až divočina se tak díky absentující expozici stává pro svůj dějový potenciál (případné dopadení) zástupným místem nacistického pekla. Přestože si jím hrdinové ve fabuli velkou měrou již prošli, divácky jsme mu vystaveni až nyní. Tváří v tvář tomuto prostoru je nutno okamžitě dospět, neboť jakékoliv „dětské“ pochybení by mělo fatální následky.

Po úvodních titulcích se dostáváme přímo do centra tohoto dění. Dvojice hrdinů za zvuku výstřelů prchá vzhůru kopcem, až se nakonec rozpouští v džungli. Ta je téměř jednolitou tmavou plochou nenabízející příliš možností k zorientování, a může tak být stejnou měrou spásným úkrytem i místem ohrožení, a to jak pro hrdiny, tak vzhledem k našemu diváckému očekávání.

---

<sup>14</sup> JANOUŠEK, Jiří. *3 1/2 podruhé*. Praha: Orbis, 1969, s. 165, 166

Předcházející výběh kopcem je navíc snímán v nepřerušované dvouminutové jízdě kamery, díky níž si máme možnost prohlédnout prvky, jimž bychom obvykle nepřisuzovali důležitost, ale které jsou tentokrát pro svou konkrétnost (v kontrastu s následující lesní nekonkrétností) významné. Potok, koleje, jedoucí vlak a vzdálená budova na pozadí. Dvojice je vypuštěna z jasně definovaného prostředí do zóny vizuální nejednoznačnosti. Zbytek společnosti byl zanechán v transportu, relativní jistota daná přehledností místa končí a mladíci jsou nyní nuceni postarat se sami o sebe, přežít v neznámém světě bez záchytných hmatatelných bodů. I tato nenápadná skutečnost tak vybízí k dané interpretaci.

V momentě, kdy hrdinové po zběsilém běhu mizí v džungli, může dojít také k pomyslnému nadechnutí a promyšlení sledovaného. Pro chybějící expozici postav a konkrétního konfliktu čteme dění archetypálně ve vztahu ke skutečným historickým událostem. Němec však nezůstává u této prvoplánové rozumové identifikace „Žid-oběť“, ale intenzivní fyzičností umožňuje divácké ztotožnění především na úrovni hmoty. Filmovou řečí (dlouhý záběr s přerámováním z velkého celku až na blízké detaily vysílených tváří, výrazně subjektivní zvuk dechu, absence stříhu) zprostředkovává stav absolutního vyčerpání, jemuž automaticky rozumíme na jakési všeobecně lidské úrovni. Do neznámého prostředí tak vstupujeme identifikováni primárně s těly obou hrdinů při celkové dezorientaci v okolním světě, což pocity mladické nejistoty zesiluje.

Postavy si mohou být jisté jen svou tělesností (zadýchanost, hlad, puchýře na nohou) a jejich racionální procesy jsou zredukované na nezákladnější potřebu sebezáchovy. Psychický stav se odvíjí od stavu fyzického, to však neznamená, že by byl snímek o rozumový rozměr ochuzen. Naopak, stříh zde originálně simuluje fungování lidského mozku, které nikdy nelze zcela ovládnout, když naraci nabourává zdánlivě nesouvisejícími městskými výjevy.

Přestože tak v hlavní dějové linii bojuje dvojice o holé přežití, jsme souběžně svědky náznaku flirtování s neznámou dívkou či bezstarostnému sáňkování na zasněženém svahu, tedy jakýmsi volným asociacím stojícím mimo děnou vnější realitu. Tyto náhodné vzpomínky či fantazie navíc nejsou vyvolávány konkrétními podněty, ale přicházejí samovolně a mohou se vynořit kdykoliv a kdekoliv, stejně jako je tomu ve skutečném životě.

Překvapivým je bezpochyby fakt, že toto narativní tříštění, které je do značné míry esencí celkového zážitku, nebylo Němcem původně zamýšleno, ale vznikalo až ex post ve spolupráci se střihačem Miroslavem Hájkem, což režisér sám přiznal: „Ve scénáři se vypráví ještě dost realisticky, je tam pouze jedna delší snová sekvence, vidina z Prahy, ale tu jsme začali z původně souvislé plochy rozpouštět do celého filmu. [...] Při střihu je to něco jiného. Tam si film začne o něco říkat.“<sup>15</sup>

Pocitu dezorientace je dopomáháno také silně subjektivní perspektivou a přísně omezenou narací, kdy po celou dobu stopáže nevíme o nic víc než hlavní hrdinové.<sup>16</sup> Můžeme tak říct, že dominantním principem je zde záměrné vynechávání konkrétněji určujících informací na všech významných rovinách (děj, historie postav, čas, prostor) za účelem bližšího ztotožnění na všeobecně srozumitelné hmotné úrovni a následného spoluprožití sebezáchranné mise. Čím více se pak toto putování komplikuje, tím je pro mě patrnější i celkové téma cesty životem za svobodou (ve všech jejich myslitelných souvislostech), a to za neustálé myšlenky na přítomnost smrti.

Jednotící princip se samozřejmě dotýká také způsobu, jakým je vyobrazována džungle i na dalších místech, mimo již zmíněná. Po prvním městském záblesku je její prostředí zdánlivě nejnepronikavější a dvojice musí postupovat dopředu pouze pro vědomí, že nemůže zpátky. Divočina je spolu s prchajícími postavami komponována v mělkém prostoru, není pracováno s umělým osvětlováním a jediné, čím je narušována všudypřítomná temnota, je kontrastní bílá barva oblohy, která prosvítá mezi korunami stromů. Jako by tak naděje byla pouze v rukou čehosi Vyššího.

Roztřesená naturalistická kamera klopýtá kolem postav a přizpůsobuje se jejich nejistému pohybu, čímž zprostředkovává pocit dezorientace. Při bližším rámování je také s totožným účinkem využíváno nízké hloubky ostrosti, což tmavé okolní prostředí činí abstraktnějším a světlá kůže hrdinů může vůči němu o to více vystupovat. V obraze tak existují jen oni a jejich zkouška dospělosti v podobě překonávání tohoto prostoru.

---

<sup>15</sup> CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. V Praze: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-7331-000-7, s. 462

<sup>16</sup> Jedinou výjimku tvoří krátká, ani ne minutová scéna v druhé polovině filmu, zobrazující mysliveckou domobranu chystající se k honu na hlavní hrdiny.



Sledujeme vizuální soupeření bílé s černou, vzájemné prostupování, které se dá interpretovat rozličnými způsoby; ať už jako pomyslný souboj dobra se zlem (džungle je místem ohrožení) nebo jako prolínání dvou spolupůsobících sil ve stylu *jin a jang* (džungle může být úkrytem). Tato dvojakost prostředí, bezpečí i nebezpečí zároveň, je z diváckého hlediska velmi atraktivním rozměrem díla. Běžencům přejeme jejich svobodu a zároveň neustále očekáváme příchod ohrožení, které může číhat na každém kroku. Momentem, na němž se dají demonstrovat oba póly zároveň, je scéna deště. Dvojice je nejprve příjemně svlažena, hltá padající provazce vody plnými doušky, načež se po několika okamžicích promoklá na kost choulí zimou.

Tuto svoji ambivalentní tajemnost ztrácí džungle ve chvíli, kdy je zlo personifikováno skupinou myslivecké domobrany. Orientace náhle není problémem. Prostředí je prosvětlené, čítající více plánů; před postavami se dokonce rozprostírá silniční zatáčka osázená patníky. Prvky v obraze jsou viditelně odděleny a nesplývají v jednoduté plochy jako v předchozích scénách. Hrdinové však nezvládají naskočit na projíždějící vůz a jsou následně zajati.

Podobného postupu je využito i na začátku stopáže, kdy se dvojice po jedné ze zastávek k nabrání sil dává znovu do pohybu. Filmový styl tento jejich zlepšený fyzický stav reflektuje. Oproti dřívější neučesanosti kamery je zde přítomna plynulá jízda spolu s uhlazeným vertikálním švenkem a záměrnou dezorientací v mizanscéně střídá přehlednost prostředí. V následujícím záběru pak jízda sleduje „správně“ nakomponované hrdiny, jdoucí pevnějším krokem zleva doprava, tedy směrem, který je pro divácké vnímání nejpřirozenější. Tato filmovou řečí vyjádřená chvilková naděje však nemá dlouhého trvání. Poté, co jedna z postav prohlásí, že je jí zima, se kamera vrací zpět k nízké hloubce ostrosti, nepříjemné kontrastnosti a celkově temnějšímu pojetí.

Ve vztahu k prostředí navozuje velmi sugestivní atmosféru také zdánlivě realistický zvuk. Ve filmu celkově chybí jakákoliv nediegetická hudba, o to důkladněji je však pracováno s rozličnými druhy ruchů. Ty se z počátku mohou jevit jako podpůrná síla pro celkovou autenticitu zobrazovaného, při detailnějším pohledu ale zjišťujeme, že spíše umocňují onu silnou subjektivnost.

Podkladem několika prvních minut je vyčerpané oddechování. Na první pohled (poslech) je tak vyvoláván dojem nepřikrášlované autenticity, zároveň si je však možné povšimnout, že na většině míst chybí ruchy našlapování po lesní půdě. Šustění suchých větví, kterými se postavy prodírají, se zas ozývá značně náhodně; občas i v okamžiku, kdy s nimi k žádnému kontaktu nedochází. Dvojice není ve svém stavu schopna vnímat okolní realitu objektivně a zvuky prostředí vnímá v jakési mladické selektivnosti.

K objektivnímu rozhodnutí, co se osudu hrdinů týká, je pak s koncem stopáže nemožné dojít i z diváckého hlediska. Byli mladíci po zadržení domobranou zastřeleni? Jejich těla leží nehybně na zemi. V dalším záběru však znovu vcházejí do homogenního prostoru džungle. Znovu jím zmateně bloudí, jako by právě vyběhli kopcem po výskoku z nacistického transportu. Tímto závěrečným záběrem vzniká věčné zacyklení ve zkoušce dospělosti. Mladická nejistota tak pravděpodobně nikdy nezmizí a určitá dvojakost bude v životě přítomna navždy. Dominantou zůstává relativnost.

#### **4.2. Aguirre, hněv boží: džungle jako lidské nitro**

Režisér Werner Herzog, se na přelomu 60. a 70. let minulého století proslavil hned svými prvními díly, které se pro introspektivní charakter a sílu obrazu staly diváckou alternativou k převážně politicky angažované tvorbě *nového německého filmu*. Svůj třetí hraný snímek *Aguirre, hněv boží* premiéroval tehdy třicetiletý tvůrce koncem roku 1972. Jde o příběh mnohačlenné expedice španělských konkvistadorů, putujících v 16. století peruánskou džunglí s vidinou dobytí bájného El Dorada. Několik průzkumníků se následně za účelem výzvěď odtrhává – mezi nimi i megalomanský voják Lope de Aguirre se svou touhou ovládnout svět, pod jehož vedením se výprava začíná postupně měnit v choromyslné tažení proti všemu a všem.

V případě Herzogova dobrodružného díla může být prostředí džungle interpretováno jako lidské nitro, jako věčný a nepřemožitelný soupeř, kterým je Aguirre pro svou pomatenou mysl sobě i ostatním. Čím dále od civilizace se totiž skupinka dobyvatelů nachází, čím hlouběji se noří do divočiny, tím se stupňuje i

jeho nepřičetnost, oproštěnost od společenských norem a touha po moci, jež se nakonec podle očekávání stává všem osudnou.

Aguirre jako by si však nemohl pomoci, rozpoložení své mysli si nevyvolil; v ději neprochází sérií složitých rozhodnutí, které by ho vytvarovaly až k finální podobě šílenice. V jeho případě jde o cosi přirozeného, vyvíjejícího se pouze v rámci intenzity. Jde o stejně „absolutní“ vstupní hodnotu, jakou je i nehybná všudypřítomnost džungle. Putování do jejích stále zrádnějších hlubin, které členům skupiny přináší ničivou zkázu, je tak i jakýmsi zrcadlením stavu hlavního hrdiny a jeho nejniternější touhy (být jediným všemocným vládcem, bohem). Kdy a proč k tomuto destruktivnímu zažehnutí došlo, se však nedovídáme. Z diváckého pohledu jde pouze o tušenou „chemickou reakci“ s divočinou.

V tomto ohledu může být film vnímán jako volná parafráze legendární novely Josepha Conrada *Srdce temnoty* (Heart of Darkness, 1899). Ta pojednává o evropském obchodníkovi Kurtzovi, který se v nitru africké džungle za uctívání domorodců a posedlosti hromaděním slonoviny ocitá na pokraji šílenství, a reprezentuje tak zachvácení pudovostí a primitivními instinkty z hlubin lidské duše. Conrad píše: „Divočina ho brzo prokoukla a za ten fantastický vpád na něm vykonala strašlivou pomstu. Podle mne mu pošeptala věci, které sám o sobě nevěděl, [...]“<sup>17</sup> Slova patřící Kurtzovi se dají jistě vztáhnout i na Aguirreho. Pozoruhodná je pak skutečnost, že Francis Ford Coppola, režisér opusu *Apokalypsa* (Apocalypse Now, 1979), neznámější adaptace Conradovy novely, se k o sedm let staršímu Herzogově dílu hlásí jakožto k velké inspiraci.<sup>18</sup>

Film v lecčems připomíná i *Démanty noci*, také zde totiž chybí jakákoliv expozice a postavy jsou spíše „automaticky nadefinované“. Mohlo by jít o problematiku aspekt celého díla, bezohlední konkvistadoři pohánění chamtivostí totiž – na rozdíl od Němcových židovských uprchlíků za druhé světové války – nevzbuzují přirozené sympatie, ale spíše opovržení. Herzog však nespolehá na charakterové či expoziční kvality svých postav a důraz klade na vnější fascinaci, ať už jde o intenzivní projev Klause Kinského v hlavní roli nebo celkovou vizuální atraktivnost prostředí. Místo snahy psychologizovat zobrazuje režisér objekty

<sup>17</sup> CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Mladá fronta, 1996. Klasická knihovna (Mladá fronta). ISBN 80-204-0598-4, s. 102

<sup>18</sup> PEARY, Gerald. Francis Ford Coppola. *Gerald Peary - film reviews, interviews, essays & sundry miscellany* [online]. 2004 [cit. 2021-6-25]. Dostupné z: <http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html>

svého zájmu v jakémsi hypnotickém ryzím stavu tak, jak jsou, a to při celkové přehlednosti rozdaných karet (šílený amorální dobyvatel vs. neprostupná divočina). Herzog byl o nutnosti takového postupu přesvědčen, tvrdil dokonce následující: „Lidé by se měli na film dívat zcela přímo. [...] Film není uměním učenců, ale negramotných.“<sup>19</sup>

Maximálně vizuálně opojná je hned úvodní sekvence, v níž početná výprava konkvistadorů sestupuje v obrovském celku po úbočí hory do džungle. Téměř znakově je zde předložen výchozí nepoměr sil: hemžení lidských figurek, mezi nimiž není od pohledu rozdíl, versus neochvějnost přírodního kolosu. Vezmeme-li navíc v potaz informaci, kterou jsme se dozvěděli v předcházejících titulcích, že výprava byla neúspěšná a zprávy o ní pocházejí z nalezených deníkových záznamů jednoho z členů, můžeme obsah číst i jako mapování marného boje člověka s osudem, čímž Herzogův film nabývá charakteru antické tragédie.

Aguirre tento nevyhnutelný konec tuší, když v prvních minutách chladně pronáší svou zlověstnou předpověď „všichni tu zemřeme“. Možná právě toto přijetí svého osudu tváří v tvář divočině odstartuje jeho destruktivní šílenství. V momentě, kdy je vše ztraceno, už není co dalšího ztratit a neústupný Aguirre se stává „nesmrtelným“ hněvem božím. Rozumovost ztrácí na významu a převládá nevyčísitelná nepřičetnost.

Tento divácky vděčný rozměr hlavní postavy je vytěžován také skrze vypravěčskou perspektivu. Narace je povětšinou omezená, a svědky jsme tak pouze výjevům, u nichž je přítomen i Aguirre, čímž sdílíme jeho frustrující (ne)informovanost. Zároveň je však chytře pracováno s odchylkami a do syžetu jsou občasné začleňovány momenty, u nichž hrdina chybí. Tím získáváme návrch a můžeme dění promýšlet z vlastního hlediska. Aguirreho paranoii pak díky tomu vnímáme jako oprávněnou, či nikoliv, což zobrazované dění obohacuje.

Nepřemožitelnost džungle, tyčící se nad veškerým pozemským hašteřením, přitom není filmovou řečí jakkoliv speciálně zveličována. Naopak, Herzog tohoto dojmu rafinovaně dosahuje pouhou všudypřítomnou samozřejmostí v druhých plánech, popřípadě kontemplativními, téměř identifikačními záběry na její

---

<sup>19</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2, s. 644

jednotlivosti (hora v mlze, koruny stromů, odrazy na vodní hladině), které svým klidem paradoxně působí jako energický kontrast vůči upachtěnému hemžení dobyvatelů. Les tak při srážce s cizorodou přítomností člověka svébytně ožívá.

Výjimkou je sekvence ze začátku stopáže, kdy džungle výpravu uvítává peřejemi rozbouřené řeky. Jde o jakési vstupní zjednání respektu, naznačení potenciálu místa, vzbuzující okamžitou bázeň. Konstantní hučivý zvuk rozbouřených vod přehlušuje nejistou mluvu konkvistadorů a následný dlouhý meditativní pohled do neostrých peřejí, podpořený melancholickou hudbou, předznamenává budoucí konec výpravy. Přijmutím osudu na základě této imprese se můžeme s Aguirrem jistým způsobem ztotožnit. V následujících scénách je pak prostředí umírněnější a džungle je sama o sobě téměř nečinná. To lidé se pod působením její majestátnosti mění v bratrovrahy, jako by tušili, že proti obklopující přírodě nemají šanci.

Zatímco v *Démantech noci* uměla být divočina drásavá, zde je většinou statická, jista si sama sebou. V prosvětleném prostředí se dá zorientovat, prostupnost je sice složitá, nikoliv však způsobem nasnímání, ale svou zeměpisnou přirozeností. Všudypřítomná zelená barva, fungující jako časté pojítko v rámci kompoziční návaznosti mezi záběry, by teoreticky měla působit uklidňujícím dojmem. Při odlišném nastavení myslí by pro průzkumníky mohlo jít o poměrně poklidný exotický výlet. Džungle je ale taková, jací jsou oni (jaký je Aguirre).

Když se v záchvatu hamižnosti snaží nervně prosekávat cestu po pevnině, je i prostředí díky ruční roztřesené kameře nepřátelské. Větve a liány se nepředvídatelně derou do rámu a nerovný povrch znemožňuje plynulost pohybu. Tyto pasáže díky svému reportážnímu charakteru zároveň fungují jako možné identifikační body; vnímáme zamlženou kameru, nepřikrášlenou dění, autentické pachtění postav, a jistým způsobem se tak sami stáváme účastníky tažení.

Opakem těchto fyzických scén je vytrhávání z pozemské reality a téměř násilné nucení k odstupu při pravidelném začleňování hudebního podkresu krautrockové kapely Popol Vuh, který svým „vesmírným“ charakterem výrazně nezapadá do prostředí ani doby děje. Střih na sebe ve filmu příliš neupozorňuje a právě tato chvilková zastavení, která vybízí k reflexi a jimiž je zobrazovaný obsah obohacován o nový, metafyzický rozměr, tak mohou sloužit i jako pomyslné

rozčleňování vyprávění. Ne vždy se však nutně jedná o obdobu zcizovacího efektu. Například v momentech, kdy tato nediegetická hudba splývá s diegetickými ruchy, můžeme spíše cítit celkové prohloubení, provázání hmatatelné přírody s čímsi božským, lidskými smysly nezachytitelným.

Na své magičnosti džungle naopak ztrácí ve chvílích, kdy je jakožto „antagonistka“ personifikována. Děje se tak ve scénách s vraždícími domorodými indiány,<sup>20</sup> kteří se na několika málo místech krátce zjeví, a vystoupí tak ze své jinak konstantní neviditelnosti, pramenící z provázanosti s divočinou. Do té doby je jejich přítomnost pouze tušená skrze nastražené pasti a dialogy postav. Toto jejich fyzické zpřítomnění přichází v druhé polovině stopáže, kdy je Aguirre již plně ovládnut svou touhou po moci, a prostředí proto logicky přechází do protiútoků.

Před prvním takovýmto zjevením utichá jinak stále znějící zvuková stěna džungle. Souzvuk hukotu vody, hmyzího bzučení a opičích skřeků ustupuje s přítomností indiánů do pozadí a scéna se odehrává téměř v tichu. To funguje jako velmi intenzivní předzvěst budoucího neštěstí, a jedná se tak o jakousi variaci na žánrový postup, známý zejména z hororových filmů, kdy v momentě ztišení scény přichází hlasitá „lekačka“ (*jump scare*).

Stejně jako z centra naší pozornosti zmizely ruchy prostředí, umí se bleskově vytrahit i životu nebezpeční domorodci. Při souboji na pevnině pak konkvistadoři nesmyslně plýtvají municí střelbou do prázdné homogenní zeleně v místech, kde se ještě před vteřinou vyskytovali jejich protivníci. Džungle, která je po většinu stopáže sama o sobě jen neškodně přihlížející, tak dokazuje, jak smrtící dokáže být. Herzogova práce s mizanscénou zde balancuje na hraně se zjednodušenou znakovostí, rozhodně se však jedná o funkční postup. Indiáni se rozplynuli a my opět sledujeme pouze vyděšené muže tváří v tvář nekonečnému anonymnímu lesu.

Kdo s divočinou spolupracuje a respektuje ji, tomu poskytuje útočiště. Kdo se jí snaží pokořit, tomu se vzpírá. Prosté původní obyvatelstvo, neposkvřené hamižností civilizace, jako by tak umělo lépe spolupracovat s vlastním nitrem (džunglí), zatímco drancující Evropané zde logicky nalézají svůj konec. Aguirreho

---

<sup>20</sup> Podobně je tomu s mysliveckou domobranou v *Démantech noci*.

nepokora a výsměch představě, že by se snad měl vzdát svého cíle, musí nutně vést k sebestrukci.

Tento princip se stvrzuje i v jednom z následujících momentů, kdy indiánský otrok, nedobrovolný člen výpravy, vyhrává tichou melodií na panovy flétny. Jelikož je přítelem prostředí, jeho detail je nasnímán s nízkou hloubkou ostrosti. Les v druhém plánu tak působí příjemným, tlumeným dojmem, což stojí ve výrazném kontrastu s drtivou většinou záběrů na dobyvatele, jejichž druhé plány nejsou jakkoliv příkrášlené a větve stromů v nich nepřátelsky trčí do všech stran.

Definitivní stvrzení osudu výpravy pak přichází s opakujícím se, vizuálně podmanivým postupem, kdy kamera obkružuje vor plující po řece. Poprvé je ještě jeho posádka vícečlenná. Obraz krouží kolem plavidla, a umocňuje tak dezorientaci a beznaděj. Postup se následně opakuje na samém konci, v posledním záběru filmu. Ze šíleného Aguirreho, posledního přeživšího, jehož zmatený výraz tváře podkresluje stále sebevědomější voice-over, se stříhá na velký celek oblohy s pražícím sluncem. Pomyslný pohled a protipohled – malý člověk a všemocný vesmír. Aguirre chtěl vládnout světu, ale našel jen zkázu. Společností mu je už jen početná tlupa vysmívajících se opiček. Záchrana je nemyslitelná, Aguirre dosáhl hranic, jeho hněv boží všechny zahubil. Sestupná obrazová spirála krouží kolem voru, až se nakonec prolíná do černé. Prostor je zrcadlem – klidným, netečným k pozemským touhám a odrážejícím zlo vetřelců, džungli lidského nitra.

### **4.3. Svoboda: džungle jako volnost**

Čím jiným by měl být film (a umění obecně) než svobodou? Argentinskému solitérovi Lisandru Alonsovi bylo 25 let, když si roku 2001 v sekci *Un Certain Regard* na canneském festivalu odbyl premiéru jeho debut, který nemohl být pojmenován příznačněji. Sledujeme náplň obyčejného dne dřevorubce Misaela, pracujícího v zalesněném úseku jihoamerické pampy.<sup>21</sup> Noční večere v divočině, ranní značkování a následné kácení stromů, odkorňování dřeva, nakládání klád

---

<sup>21</sup> Opět se odvolávám k volnějšímu výkladu pojmu džungle; s vědomím, že více by vyhovoval režisérův následující – pro mě však divácky ne tak zásadní – snímek *Mrtví* (*Los muertos*, 2004).

na korbu auta, jejich prodej, krátký pobyt ve městě, návrat do přírody, příprava jídla a znovu – noční večeře. To je vše. Zdánlivě nezajímavý obsah zprostředkovává silný zážitek hypnotické všednosti, který je zároveň radikálním, avšak radostným gestem, oslavou tvůrčí svobody. Co a jak v díle bude, je jen a jen autorskou výsadou.

Totální oprostění od všeho na první pohled kinematografického, (s výjimkou jedné sekvence) omezení filmové řeči na nejnужnější prostředky a celková absence vodítek k jednoznačnějšímu uchopení díla společně utvářejí neomezené interpretační pole. Misaelova volnost v divočině, je i volností pro nás. Očekávána je však aktivní spolupráce, viz Alonsova vlastní slova: „Film vám nechává svobodu, můžete si jej domýšlet, dosazovat si vlastní fantazie a významy. Nechci vést diváka za ručičku, jsem rád, když si každý utváří svůj vlastní film.“<sup>22</sup>

Analyzování jednotlivých složek stylu je tentokrát tedy poněkud složité. Každý záběr teoreticky obsahuje libovolný počet dalších významů, stejně tak jako může být prostě jen zařazený ve stříhové skladbě a neznamenať nic. Neoddiskutovatelná je však důležitost mizanscény, nejvíce pak samotné „džungle“. Právě z ní a z její provázanosti s hlavní postavou zde totiž pramení sdělované hodnoty.

Představme si Misaela tak, jak je ve filmu prezentován, tedy jako prostého, sociálně nepříliš obratného jedince, na kterémkoliv jiném místě při analogické činnosti (takové, která sama o sobě neposouvá děj) a dojde nám, že pouze v divočině může být fascinujícím objektem zájmu. Vnější děj, jak si ho obvykle představujeme, zde neexistuje, a vypravěčskou hodnotou je tak právě reakce prostředí s hrdinou. Za jiného, srovnatelného nastavení by se skrze Misaela svoboda tematizovala velmi složitě. Právě v tomto konkrétním izolovaném světě ale může – bez dohledu kohokoliv druhého a za tempa, které si sám zvolí – naplňovat svůj (lidský i divácký) potenciál. Zalesněné prostředí se pak v symbiotické reakci s ním stává významuplným – volností.

Pokud si v přístupu k obsahu zvolíme (takovýto nebo kterýkoliv jiný) klíč, účinky stylu jsou rázem uchopitelnější. Zároveň však nesmíme zapomenout, že zdánlivá

---

<sup>22</sup> PROCHÁZKA, Michal. Točím filmy tak, aby divák mohl na pět minut odejít: Argentinský minimalista Alonso byl hostem letošní LFŠ. *Aktuálně.cz* [online]. 29. 7. 2010 [cit. 2021-7-19]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/tocim-filmy-tak-aby-divak-mohl-na-pet-minut-odejit/r~i:article:673757/>



vágnost zobrazovaného je to, co Alonsovo dílo činí tím, čím je. Představme si totiž „žánrovější“ pojetí aplikované na totožné dění – vše by se zborilo. Právě tato rovnováha nevzrušivé formy a obsahu činí snímek funkčním. To neznamená, že by v něm konkrétní, specifické postupy filmové řeči neexistovaly. Naopak, k vysledování jich je mnoho.

Zejména v první polovině stopáže vytváří kamera ve své občasné odpoutanosti od objektů zájmu (většinou jde o Misaela) dojem samostatné jednotky. Na první pohled lze toto její počínání interpretovat prostým souzněním tématu a formy. Kamera je svobodná, nechává hrdinu být a vydává se sama prozkoumávat divočinu. Nejedná se však o nahodilé opouštění scény, chirurgicky přesně komponované záběry povětšinou končí opětovným pojmutím Misaela do rámu, čímž je umocňována vzájemná provázanost s místem. Tímto zájmem o prostředí se zároveň stvrzuje i jeho již zmíněný, zcela zásadní význam pro dílo. Díky „neopodstatněné“ odpoutanosti můžeme také cítit silnou přítomnost tvůrce, jeho vlastní svobodu, totální vládu nad tím, co bude nebo nebude zobrazeno.

Dění je snímáno ve velmi dlouhých záběrech, často trvajících desítky vteřin. Svěbytný rytmus, osobní tempo hrdiny a pohyby kamery jsou ve vzájemném souladu. Právě pro tuto citlivost vůči spolupůsobení složek není film (z mého hlediska) zdoluhavý, ač by se to dle popisu mohlo zdát neuvěřitelné. Díky nepřerušovanosti snímání můžeme navíc s postavou prožívat totožné trvání „mrtvého času“, čímž dochází ke specifické identifikaci.

Stejně jako v *Démantech noci* i zde dochází ke ztotožnění s postavou skrze fyzično. V úvodu stopáže přichází Misael pod strom, kde začíná kálet. V minutu a půl dlouhém záběru jsme svědky celému procesu, od příchodu na místo až po utření a odchod; jako bychom tak potřebu vykonali společně. Alonso tímto nerespektováním intimního prostoru navozuje jakési všeobecně lidské ztotožnění a zároveň ustanovuje propojení hrdiny s prostředím. To Misaela přijímá, umožňuje mu svobodné vyprázdňení, přestože je jakožto dřevorubec hypotetickým nepřítelem.

Misael však není Aguirre. Nechce přírodu pokořit, netěží dřevo ve velkém, chová se rozvážně a s respektem. Chce jen tolik, aby mohl sám existovat, s vědomím toho, že je divočinou přesahován. To je naznačeno kamerovým podhledem

v momentě, kdy poprvé seká do kmene, který tak působí dojmem nadřazenosti. V jiné chvíli zase strom vyvolává pocit přesily i poté, co byl pokácen. Při dopadu na zem zelená koruna zaplňuje celý rám a dřevorubec si své místo v něm musí odpracovat, prosekat si cestu k naší pozornosti.

Kácení není agresivní a bezmyšlenkovité, stromy mají navíc své nejlepší časy již za sebou, a příroda proto nechává Misaela volně realizovat svou obživu. K projevu respektu dochází i později během návštěvy obchodu ve městě. Hrdina z kapsy vytahává použitou igelitovou tašku, nechce novou – šetří životní prostředí. A obdobným projevem je nakonec paradoxně i zabití pásovice kleštěmi, jeho vykuchání a příprava na ohni. Scéna sice může být pro svou explicitnost šokující, při bližším pohledu je však jasné, že Misaelovo počínání je ve své podstatě férovější než zakoupení anonymního kusu masa v hypermarketu.

Vraťme se zpět k filmovému stylu. Střih na sebe neupozorňuje, v již zmíněném svébytném temporytmu nechává dění přirozeně plynout. Zvuk je (s výjimkou elektronického hudebního podkladu úvodních titulků) diegetický a přirozenými ruchy podporuje dojem autenticity. Často navíc rozšiřuje prostředí o další neviditelnou vrstvu dění. Kupříkladu hned v prvním záběru filmu bychom bez hmyzích ruchů netušili, na jakém místě se Misael, večeřící u rozdělaného ohně, nachází. Zvuk však plochou černotou pozadí proměňuje v nekonečně hluboký prostor divočiny.

Z realistického nastavení složek filmové řeči vybočuje pouze jediná sekvence na pomezí reality a snu. Lehce před polovinou stopáže Misael ulehá ve svém přístřeší a na okamžik pohlédne do kamery. Ta se rázem otáčí, vylétává z místnosti ven a desítky vteřin volně proplouvá prostředím. V podkresu tiše zní hučivý, nediegetický zvuk a rychlými střihy dochází ke střídání mezi jednotlivými místy průletu. Výsledkem je silná impresie volnosti, narušená až posledním záběrem sekvence, v němž se dostáváme na okraj kukuřičného pole a vidíme přijíždět neznámé auto. Naznačuje podvědomí dřímajícímu Misaelovi, že zdejší svoboda je přeci jen limitována? Obdobná pasáž se dříve ani později nevyskytuje.

K naplnění Misaelovy „předtuchy“ pak dochází hned vzápětí, cizí prvek skutečně narušuje jeho izolovaný svět. Ono neznámé auto přijíždí, Misael nakládá klády na

korbu a nechává se odvézt pryč. Následuje dvacet minut „odlišného“ děje, během kterého dřevo prodává (objevuje se záchvěv komplikací, nákupčímu se totiž zprvu nelíbí), přijíždí do civilizace, krátce telefonuje svému známému, nakupuje v obchodě a nakonec se vrací zpět. Tato městská pasáž je, co se specifických postupů filmové řeči týká, podstatně méně výrazná. I díky tomu v nás tak přetrvává silný dojem z úvodní lesní části, v níž došlo k provázání hrdiny s prostředím a vytyčení pomyslného ideálu. Tyto městské minuty slouží více k rozšíření Misaelova světa mimo doposud sledovaný dej, k dotvoření jeho vztahu se společností. Čím více vybočující tato prostřední pasáž je, tím emotivnější je pak návrat do džungle.

Misael za radostného popěvování míří od posledního obydlí směrem k lesům tyčícím se v dálce. Kamera nejprve kopíruje jeho pohyb a poté vertikálním švenkem vyjíždí na nebesa. Obloha může symbolizovat znovunabytou volnost, stejně tak se nabízí i interpretace návratu do ráje. Z následného velkého celku, v němž hrdina odchází vstříc zalesněnému horizontu, se ostrým stříhem ocitáme v divočině. Ruchy ptáků a hmyzu hlasitě zní, jsme znovu svobodní, daleko od lidí.

Poslední záběr, trvající tři a půl minuty, je pak totožný se záběrem prvním. V temnotě noční přírody, občasně rozčísnuté vzdálenými blesky, Misael hoduje u ohně. Podobně jako v případech předchozích dvou snímků tak se závěrem přichází pocit jakéhosi věčného zacyklení. Film končí na místě, kde začal. A aniž by se cokoliv „filmového“ přihodilo, dostavuje se katarze. V džungli je volnost.

V určitém smyslu dochází k naplnění principu, vytyčeného režiséřským velikánem Andrejem Tarkovským v knize *Zapečetěný čas* (Запечатленное время, 1984), jejíž četbu Alonso zmiňuje jako podstatnou formující zkušenost.<sup>23</sup> „Podle mě by mohl ideální způsob práce vypadat následovně – autor má miliony metrů natočeného filmu, na kterých je postupně zaznamenán sekundu po sekundě, den za dnem a rok za rokem život člověka, od narození až do smrti, a z toho všeho se po montáži získá dva a půl tisíce metrů filmu, čili asi jeden a půl hodiny filmového záznamu. (Také by bylo zajímavé, kdyby se ty miliony metrů dostaly k několika režisérům a každý z nich udělal svůj film, jak by se vzájemně lišily.)“, tvrdí legendární tvůrce ve své knize.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> POUL, Hubert, ed. Zpravodajství z LFŠ #2 Lisandro Alonso. *IndieFilm - nezávislý film* [online]. 28. 7. 2010 [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: <http://www.indiefilm.cz/2010/07/28/aktualne-z-lfs-2-lisandro-alonso/>

<sup>24</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5, s. 68

V našem případě se jedná o mnohonásobně menší rozpětí, přesto je Tarkovským popisované „vytesávání z času“ patrné. Možnost sdělit určitou hodnotu Alonso nenašel skrze celý život, ale v jediném dni. Více nepotřeboval a zvolený hrdina by zřejmě ani neměl cokoliv dalšího filmové perspektivě nabídnout. Tematizovaná volnost tak prostupuje složkami díla v divácky ideální kondenzaci.

#### **4.4. Objetí hada: džungle jako božstvo**

Další jihoamerickou zastávkou je Kolumbie. Tamní rodák Ciro Guerra se ve svém třetím snímku *Objetí hada* z roku 2015, za nějž byl nominován na Oscara pro nejlepší cizojazyčný film, zabývá událostmi historie kontinentu. Počátkem 20. století se v amazonské džungli setkává indiánský šaman Karamakate, poslední přeživší svého kmene, se smrtelně nemocným německým vědcem Theodorem, s nímž se vydává pátrat po zázračně léčivé rostlině yakruně. O čtyřicet let později Karamakateho nachází Theodorovým cestopisem inspirovaný badatel Evan, Američan zdánlivě toužící po možnosti tuto bájnou rostlinu studovat. Za prolínání obou rovin sledujeme dobrodružné putování divočinou, vyjevující smutné souvislosti tehdejší doby i skutečné záměry postav. Vyprávění následně vrcholí vizuálně opojným transcendentálním zážitkem za hranicí popsitelného.

Tato poslední analýza je pomyslným završením celé práce mimo jiné také proto, že se ve filmu mnoho z již dříve popsaných principů sbíhá. Džungle zde hrdiny pokouší, je neúspěšně dobývána a ukazuje svoji velkolepost i velkorysost. Navrch tomu pak sama maximálně naplňuje potenciál vlastní moci, když Evana obohacuje nezapomenutelným prožitkem mimo rovinu lidského chápání i smysluplného analyzování.

Džungle je zde uctívaným božstvem, s nímž původní obyvatelstvo žije v souladu a čerpá z něj životní energii. Okcidentální vědci se ho naproti tomu pokouší uchopit vlastním způsobem myšlení, čímž chtějí zdejšího ducha přetvořit k obrazu svému. Takováto snaha je však předem prohraným bojem, což Karamakate ví. Není proto vůči vetřelcům agresivní, snaží se o jejich prozření. „Džungle je křehká, když ji napadneš, brání se, když k ní máš respekt, pustí vás dovnitř.“ Tato a mnohé z jeho dalších promluv mohou znít naivně, mají v sobě ale obecnou pravdivost, platnou i v případě předchozím snímků. Divočina skrze

šamanova slova ožívá; yakruna je svatá a umí zachránit život, kameny promlouvají, každý strom je plný moudrosti, řeka udává rytmus. Prostředí je exponováno jako živoucí, božský organismus, ke kterému musí být chována posvátná úcta.

V následném očekávání jakéhokoliv nadpozemského projevu jsme tak ztotožnění s oběma badateli. Konkrétní projevy božství však nepřicházejí, díky čemuž dochází k utvrzování ve správnosti „západního“ pohledu na svět. Sám Karamakate navíc v pozdější z linek jeví patrné známky stáří a zázračná yakruna se již pravděpodobně nikde nevyskytuje. Putování je tak poměrně všední a největším vzruchem jsou invazivní zásahy lidské ruky. Pořezané stromy krvácí bílý kaučuk. Křesťanská misie je nebezpečným místem vymývání dětských mozků a královstvím samozvaného mesiáše. Džungle se neprojevuje, vyčkává. V kombinaci s nepřilíšnou dějovostí a černobílým snímáním kamery, které vizuální bohatost prostředí značně omezuje, může vznikat frustrace. Podobně jako se v běžném životě lidé dovolávají přítomnosti Vyšší moci, toužíme i zde po jejím zhmotnění ve vyprávění.

Takováto výstavba je však logická a plyne již z výchozího nastavení. Přestože se oba badatelé chovají „západně“ (nechtějí důsledně respektovat zdejší zvyklosti či se snaží indiána podplácet), vstupují do děje se značnou opatrností a džungli s jejími součástmi chtějí studovat, nikoliv si ji podmaňovat. Pokud bychom aplikovali dřívější poznatek z Herzogova filmu, mohli bychom také tvrdit, že postavy jsou v úvodu skrze nízkou hloubku ostroty, uhlazující divokost pozadí, představeny jako přátelé divočiny, kteří nemají zlých úmyslů, což s jejich chováním po velkou část stopáže koresponduje. Theodor je navíc na začátku smrtelně nemocný a zachráněn může být pouze yakrunou – tedy součástí džungle, která z tohoto důvodu nemůže automaticky zastávat divácky jasněji vyprofilované proti-stanovisko, jež by generovalo výraznější pnutí.

Tomu odpovídá i pojetí filmové řeči, které je poměrně umírněné. Samozřejmě mimo výrazný stylizační prvek, jímž je černobílý obraz. Ten kromě již zmíněné limitace okolní pestrosti napomáhá také identifikaci s postavami. Díky zvolenému způsobu snímání je snížena možnost orientace v prostoru, a stejně jako oba vědci jsme tak plně odkázáni na Karamakateho vedení. Putování pak nejčastěji probíhá po vodě, která ve filmu hraje důležitou roli. Jde o pomyslnou dálnici

divočinou, na níž dochází k prolínání obou dějových rovin. Zároveň jde o všudypřítomný symbol plynoucího času, opakovaně vzpomínaného tématu. Pohledem na vodu celé vyprávění začíná, za Karamakatem po ní následně přijíždějí oba hrdinové. Skrze vodní hladinu džungle navíc postavy „vlastní“, pojmá jejich odrazy v sebe (podobně jako badatelé vlastní Karamakateho fotografii, což vzbuzuje jeho rozrušení).

Soustředěný ponor do fikčního světa a sžití se s poklidem prostředí umožňuje také pomalý temporytmus a vnitřní autenticita dotvářená zvukovou složkou. Ruchy standardně rozšiřují snímaný prostor o další vrstvu života a nediegetická hudba je často složena z indiánských popěvků, čímž nevytrhává ze zobrazovaného časoprostoru. Autenticitu na několika místech umocňuje i přítomnost hudby diegetické. Lehce nadpřirozeně působí jen prorostlost původního obyvatelstva s divočinou. I zde se indiáni v prostředí rozpouštějí, umí se stejně náhle objevit i bez povšimnutí zmizet. Kromě drásavých setkání se zásahy západní civilizace plyne vše vlastním poklidným tempem, na které se je nutno speciálně naladit.

Díky tomuto chytře zvolenému minimalistickému pojetí může na konci stopáže dojít k onomu transcendentálnímu zážitku, momentu, kdy džungle své božství konečně projeví. Roli ve funkčnosti této sekvence sehrává právě i samotná vypravěčská struktura, doposud volně vršící povětšinou nevzrušivé epizody, a celkově „potlačený“ vizuál. Vnější umírněnost pro šok, pramenící mimo zobrazovaný obsah i z celkové formální proměny, důsledně připravila půdu.

Karamakate s Evanem v závěru filmu na vrcholku hory nachází poslední volně rostoucí yakrunu. Šaman se z ní chystá připravit nápoj, ale Evan o něj nestojí. Přiznává se ke skutečným, nečistým motivacím pro svůj příjezd; je zde kvůli gumě z kaučukovníků, kterou Američani potřebují pro výrobu zbraní. Kdesi daleko totiž zuří druhá světová válka. O duchovní bohatství západní civilizace nestojí, džungli chce přeci jen zkrotit a využít, její pestrobarevnost nevidí pro pozemské pachtění za materiálem. Karamakate se však nenechává vyvést z míry, nápoj připravuje a podává. Divočina konečně prokazuje své božství v plné síle, nekonečně převyšující cokoliv lidského: jsme šokováni svižnou sekvencí nadpozemského průletu džunglí, vesmírem, časoprostorem a následnou

sérií barevných (!) abstraktních obrazců, simulujících změněný stav vědomí, který Evana „obrací na víru“ a vnitřně proměňuje.

Příroda bez člověka může existovat, člověk bez ní ne. To jako by Guerra během stopáže naznačoval hned několikrát i mimo-dějovými inserty ze zdejšího prostředí, které pulsují vlastním životem bez ješitné přítomnosti lidí. Záběry rozbouřených peřejí, lesní flory a fauny či souboje jaguára s hadem (totemových zvířat) pravidelně prokládají obě hlavní linky vyprávění. Jde o záblesky vlastního mikrokosmu, které lidstvo přesahuje a nepotřebuje.

„Některá veledíla používají člověka pouze jako přídávku: jako komparzu nebo kontrastu k přírodě, která se stává tou skutečnou ústřední postavou.“<sup>25</sup> píše ve své knize *Co je to film?* (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1954) slavný francouzský teoretik André Bazin. Když uvážíme, s jak obrovskou silou je Evan – při vlastní pasivitě – konfrontován, můžeme závěr filmu číst jako určité stvrzení tohoto výroku. Džungle se stává aktivní postavou, která svého oponenta vlastním božským působením proměňuje a sama zůstává nepokořená.

---

<sup>25</sup> BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 126

## 5. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem na základě přístupu neoformalistické analýzy podrobil zkoumání čtyři vybrané snímky odehrávající se v džungli. Mým zájmem bylo odhalit a popsat rozličné postupy filmového stylu, za pomoci kterých dochází k povýšení daného prostředí z pouhých kulís děje na významové patro nesoucí další hodnoty. Podrobným rozbořem jsem došel k několika poznatkům.

Není překvapením, že zásadní roli ve všech případech sehrál buď dějový kontext, téma či výchozí nastavení hlavních hrdinů, kteří do džungle vstupují. Až vůči tomuto „prvnímu tahu“ se prostředí vymezuje a zaujímá určité významové stanovisko, které může být následně filmovou řečí uchopeno. Styčným bodem napříč všemi zkoumanými díly je i nekonvenční vypravěčská struktura, především pak absentující expozice postav. Tím jako bychom byli od samého začátku vyzýváni k vlastnímu interpretování.

Na poli filmového stylu se zobecňuje o poznání hůře, neboť všichni čtyři režiséři mají vlastní osobitý přístup a využívají pro vyprávění rozdílných metod, které jsem popsal v jednotlivých analýzách. S velmi podobným účinkem se však opakuje vícero postupů. Odpoutanost kamery od postav umocňuje nadřazenost prostředí. Práce s hloubkou ostrosti proměňuje význam zobrazovaného; divočina se mění z bezpečné na nebezpečnou a naopak, hrdinové jsou vůči ní přátelští či nepřátelští. Ruchy prostor rozšiřují o všudypřítomnou paralelní vrstvu života a změny v ní ovlivňují i hlavní děj. Džungle je po většinu stopáže upozaděná, aby následně mohla naplno udeřit.

Ke zvoleným filmům jsem přistupoval se značnou citlivostí vůči všeobecně opomíjené složce, kterou prostředí je, díky čemuž jsem byl schopen pojmut nové souvislosti a významy. K takovému přístupu může podle mého názoru bakalářská práce podnítit i případné čtenáře. Logickým pokračováním bádání by bylo detailní zaměření na další snímky odehrávající se v džungli či obdobné analyzování děl z prostředí jiného. Úplným závěrem bych rád zmínil také nově nabitou inspiraci pro vlastní tvorbu, jež se při zhotovování textu dostavila.



## 6. Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

### Literatura

BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

CIESLAR, Jiří. *Kočky na Atalantě*. V Praze: Akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-7331-000-7.

CONRAD, Joseph. *Srdce temnoty*. Praha: Mladá fronta, 1996. Klasická knihovna (Mladá fronta). ISBN 80-204-0598-4.

JANOUŠEK, Jiří. *3 1/2 podruhé*. Praha: Orbis, 1969.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

NOVÁKOVÁ, Hana. *Jak zachytit les?: Reprezentace lesa v českém dokumentárním filmu po roce '89*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta. Vedoucí práce Ing. Mgr. Martin Rezníček.

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

THOMPSONOVÁ, Kristin. „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod.“ *Illuminace*. Praha, 1998, 10(1), 5-36.

*Ottův slovník naučný: Illustrovaná Encyclopædie obecných vědomostí*. Osmý díl. Praha: J. Otto, 1894.

### Elektronické zdroje

PEARY, Gerald. Francis Ford Coppola. *Gerald Peary - film reviews, interviews, essays & sundry miscellany* [online]. 2004 [cit. 2021-6-25]. Dostupné z: <http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html>

POUL, Hubert, ed. Zpravodajství z LFŠ #2 Lisandro Alonso. *IndieFilm - nezávislý film* [online]. 28. 7. 2010 [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: <http://www.indiefilm.cz/2010/07/28/aktualne-z-lfs-2-lisandro-alonso/>

PROCHÁZKA, Michal. Točím filmy tak, aby divák mohl na pět minut odejít: Argentinský minimalista Alonso byl hostem letošní LFŠ. *Aktuálně.cz* [online]. 29. 7. 2010 [cit. 2021-7-19]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/tocim-filmy-tak-aby-divak-mohl-na-pet-minut-odejit/r~i:article:673757/>

ZAPLETAL, Miloš. Vulgáta filmové teorie konečně v českém překladu. *Musicologica* [online]. 2012 [cit. 2021-4-13]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/search?q=jungle>

Jungle. *Online Etymology Dictionary* [online]. [cit. 2021-4-10]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/search?q=jungle>