

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Centrum Audiovizuálních Studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Béla Tarr: Černá trilogie**

**Gabriela Palijová**

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Centre for Audiovisual Studies

**BACHELOR'S THESIS**

**Béla Tarr: Trilogy**

**Gabriela Palijová**

Thesis advisor: Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Béla Tarr: Černá trilogie**

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

Praha, dne .....

Podpis .....

## **Upozornění**

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

## Evidenční list

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

[illegible]

## PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí práce Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D. za její trpělivost, ochotu a věcné připomínky. Dále děkuji rodině a přátelům.

## ABSTRAKT

Práce se zabývá analýzou filmů černé trilogie významného maďarského režiséra Bély Tarra. Hlavní důraz je kladen na kontext použití dlouhého záběru a jeho vliv na filmový čas. Za tímto účelem nejdříve obecně charakterizují oblast kinematografie slow cinema a možnosti filozofického vnímání času ve filmu, poté se snažím popsat, jakým způsobem se tato filozofie vztahuje na Tarrovu tvorbu. Následuje stručný popis hlavních aspektů, kterými se trilogie vyčleňuje od předchozích Tarrových děl a jakým způsobem se u něj vyvíjelo použití dlouhého záběru. Hlavní část práce se věnuje rozboru filmové řeči tří zvolených snímků a myšlenkovým koncepcím, které se v nich odrážejí, případně vztahu mezi formou a obsahem. Prostřednictvím rozborů a návazných interpretací jednotlivých filmů, a především rozborů některých výrazných scén užívajících dlouhý záběr jako svůj hlavní výrazový prostředek, se snažím objasnit, jak Tarr dosahuje sugestivnosti své tvorby.

## ABSTRACT

The work deals with the analysis of films from the trilogy of the prominent Hungarian director Béla Tarr. The main emphasis is on the context of the use of long shots and its effects on film time. For this purpose, I first generally characterize the field of slow cinema and the possibilities of philosophical perception of time and time in film, then I try to describe how this philosophy relates to Tarr's work. The following part of the work is a brief description of the main aspects that set the trilogy apart from Tarr's previous works and how the use of long shots has developed. The main part of the work is devoted to the analysis of the film language of three selected films and the thought concepts that are reflected in them, or the relationship between form and content. Through analyzes and subsequent interpretations of individual films, and especially analyzes of some significant scenes using long shots as their main means of expression, I try to clarify how Tarr achieves the suggestiveness of his work.

## OBSAH

1. Úvod.....	9
2. Kontext.....	12
2.1 Shrnutí dosavadního poznání.....	12
2.2 Pomalý film.....	13
3. Vnímání.....	17
3.1 Prostor.....	17
3.2 Pohyb.....	17
3.3 Čas.....	18
3.3.1 <i>Organic cinema</i> .....	20
4. Černá trilogie.....	22
4.1 Specifika.....	22
4.2 Dlouhý záběr v černé trilogii.....	23
5. Analytická část.....	26
5.1 <i>Zatracení</i> : Stávat se krajinou.....	26
5.2 <i>Satanské tango</i> : Chronická beznaděj a nutnost vracet se.....	32
5.3 <i>Werckmeisterovy harmonie</i> : Být spoután vlastním časem.....	38
6. Závěr.....	44
7. Bibliografie.....	46



V bakalářské práci se zabývám filmy černé trilogie Bély Tarra a jejich využitím dlouhého záběru jako hlavního prvku filmové řeči. Jedná se o filmy *Zatracení* (Kárhozat, 1988), *Satanské tango* (Sátántangó, 1994) a *Werckmeisterovy harmonie* (Werckmeister harmóniak, 2000). Soustředím se především na provázanost dlouhého záběru a ostatních prvků filmové řeči, z nichž nejvýrazněji je ovlivněna práce s kamerou a montáž. Dále ve své práci pojednávám i vztah dlouhého záběru a času filmové narace. Pokusím se poukázat na jejich vzájemné prostupování.

První kapitola představí odbornou primární literaturu relevantní k tématu Tarrovy kinematografie, jakož i další sekundární zdroje, ze kterých práce čerpá. Snažila jsem se omezit na texty vědeckého charakteru, avšak v některých případech budu citovat i samotného autora, případně spoluautory černé trilogie. Mezi spoluautory sám Béla Tarr zařazuje střihačku Ágnes Hranitzky, scénaristu Lászlóa Krasznahorkaie a hudebníka Viga Mihálye. Jejich jména vždy nacházíme na stejné úrovni jako jméno režiséra. Základním pramenem jsou pak samotné filmy tvořící černou trilogii. V některých okamžicích práce se nevyhnu ani průměrným poetického charakteru. Nejvýrazněji užívám nevědeckých přirovnání v analytické části práce k pochopitelnějšímu popisu audiovizuální skutečnosti.

Navážu kapitolou, kde představím základní myšlenky konceptu pomalého filmu a jeho hrubý kontext, zároveň nastíním Tarrovu pozici v žánru. V této kapitole rovněž objasním některé technické postupy platné pro tvůrce tohoto směru, které se objevují i v černé trilogii a jsou dokonce jejími dominantními výrazovými prostředky. Mezi ty počítám především provázanost dlouhého záběru, střihové skladby a času. Právě filozofie času v kinematografii je dalším výrazným tématem, ale vzhledem k předpokládanému rozsahu práce jej nemohu důstojně obsáhnout. Průběhem práce se ovšem na téma opakovaně naráží a je jakousi trvale přítomnou linií. Z teoretiků, kteří mi připadají neopominutelní, zmíním proto alespoň některé a odkážu k dalším zdrojům. Klíčové pro mou práci však zůstává konkrétní uchopení času ve filmech trilogie a teoretické texty, které se manifestací času v nich zaobírají. Práce má v některých částech analyticko–esejistický charakter.

Kapitola následující po pomalém filmu se snaží popsat vnímání prostoru, pohybu a času v trilogii skrze vjem z filmů samotných, ale především skrze teoretické texty. Necht' je brána jako nástin další možné ryze subjektivní úvahy. Po této kapitole směřuji drobnou odbočkou k pojmu *organic cinema*, který krátce představím.

Poslední kapitola se soustředí výhradně na černou trilogii a její specifika, která uvádím v bodovém seznamu. Některá specifika zdůrazním a rozepíšu, neboť se k nim upíná i analytická část práce. V poslední kapitole teoretické části práce se rovněž pokusím objasnit pojem dlouhého záběru, aby jej měl čtenář v živé paměti při samotném čtení rozborů filmů.

Analýzy z hlediska terminologie primárně vychází z knih o filmové řeči Kristin Thompson a Davida Bordwella, konkrétní tituly zmiňuji před rozborů. Každý filmový rozbor obsahuje stručné uvedení do dějové linie a představení hlavních postav pro lepší orientaci. Děj filmů však pro mě naprosto není podstatný. Rozbory využiju na prozkoumání mých předpokladů ohledně použití dlouhého záběru v konkrétních situacích filmů trilogie. Analyzované scény vybírám na základě jejich délky společně s jejich podnětností k dalšímu bádání.

Mojí motivací k psaní této práce není snaha striktně vydefinovat použití dlouhého záběru, ale spíše poukázat na to, jak rozmanitě s ním může být zacházeno. Zajímá mě, v jakých situacích je dlouhý záběr použit a jak ovlivňuje ostatní prvky filmové řeči. V analytické části tedy porovnávám a zkoumám jednotlivé přístupy užití v trilogii. Vycházím z předpokladu, že i přes podobná formální východiska se může dosahovat jiné konstituce času v každém z filmů trilogie. Můj prioritní výzkumný zájem zůstává u technické kvality dlouhého záběru a jeho uplatnění v trilogii. Předpoklad je, že v prvním filmu trilogie, *Zatracení*, se dlouhého záběru používá především v případech, kdy kamera zaznamenává pomalý rozklad prostředí a popřípadě tváří lidí. V druhém filmu, *Satanském tangu*, použití dlouhého záběru figuruje jako formální prostředek k vyprázdnění času a zároveň navazuje na původní literární předlohu a její tempo. Poslední film, *Werckmeisterovy harmonie*, s dlouhým záběrem pracuje jako s prostředkem sloužícím k ukázání subjektivního vnímání času. Tyto domněnky ověřuji v analytické části. V závěru zhodnotím propojenost teoretické části a výsledky mé analytické snahy.

Pokud nebude uvedeno jinak, veškeré z angličtiny citované texty jsem překládala svépomocí.

## 2 / KONTEXT

### 2.1 / SHRUTÍ DOSAVADNÍHO POZNÁNÍ

Dosud nejlépe zpracovanou teoretickou knihou o Tarrových filmech je kniha maďarského filmového teoretika Andrása Bálinta Kovácse z roku 2013, přeložena zatím pouze do angličtiny. Kniha se stala základním zdrojem informací rovněž pro moji práci. Zdá se být vhodným průvodním textem především kvůli Kovácsovu nacionálnímu vcítění a přirozenému ohledu na středoevropský původ Bély Tarra. Kniha přináší bližší seznámení s kulturou socialistického Maďarska. Autor knihy je rovněž Tarrovým přítelem a v knize uvádí mnoho interních informací, které lze získat pouze přes přímý kontakt s tvůrcem. Kniha dosahuje zřejmých teoretických kvalit, především s ohledem na analýzu vývoje použití dlouhého záběru napříč Tarrovou kinematografií, na kterou klade Kovács až matematický důraz. Zaobírá se i širším maďarským kulturním kontextem a zprostředkovává jej v rámci obsáhlých rozborů filmů.

Jako další zástupkyni maďarského pohledu zmíním teoretičku Ágnes Pethö a především její text *Stillness versus Motion–Stillness in Motion*, který je součástí knihy *Slow cinema*.<sup>1</sup>

V českém prostředí je podnětným výchozím zdrojem informací sborník Kamily Boháčkové *V oku velryby*, který slučuje studie esejistického charakteru významných českých i slovenských filmových teoretiků. Mezi nimi je i Aleš Stuchlý, který napsal také rozbor filmu *Werkmeisterovy harmonie* v článku pro *A2*.<sup>2</sup> Dále Zdeněk Holý, který zaznamenal s Tarrem rozhovor, ten je dostupný online.<sup>3</sup> Aktuálnější rozhovor s Tarrem z roku 2016, ve kterém se lze dočíst o tom, jak Tarr hodnotí filmovou tvorbu poté, co ukončil svou kariéru, přináší Martin Kudlac.<sup>4</sup> Zmínky o Tarrově trilogii můžeme nalézt rovněž v textech o vyprázdněné naraci.

---

<sup>1</sup> DE LUCA, Tiago a NUNO BARRADAS, Jorge, eds. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

<sup>2</sup> STUHLÝ, Aleš. *Werkmeisterovy harmonie*. [online]. 2002 [cit. 2021-08-18]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2005/2/werkmeisterovy-harmonie>

<sup>3</sup> HOLÝ, Zdeněk. *Béla Tarr: Svět jako sociální, ontologický a kosmický problém*. [online]. 2007 [cit. 2021-08-18] Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1254>

<sup>4</sup> KUDLAC, Martin. *Be More Radical Than Me!: A Conversation With Béla Tarr*. [online]. 2016 [cit. 2021-08-18]. Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>

Například v bakalářské práci Michala Böhma<sup>5</sup> nebo v recenzi Stanislava Šulce.<sup>6</sup> Práci o dlouhém záběru, vnitrozáběrové montáži a stylizaci napsal z režisérské pozice Pavel Ruzyak a jednu kapitolu rovněž věnoval Tarrovi a *Satanskému tangu*.<sup>7</sup>

Ve své práci věnuji rovněž samostatnou krátkou pasáž zahraniční studii Thornstena Botze-Borsteina *Organic Cinema: Film Architecture, and the Work of Béla Tarr*.

Tarrově kinematografii a interpretaci jeho filmů se věnuje také francouzský teoretik Jacques Rancière v knize *Béla Tarr, The Time After*<sup>8</sup>, kterou jsem četla v anglickém překladu. Kapitola se stručnými poznatky výhradně o trilogii se nachází v knize Claire Perkins *Film Trilogy: New Critical Approach*.

Filozofičtěji pojatou práci *Béla Tarr: O estetice rozvratné pomalosti* napsal v češtině Daniel Szabó. V zahraničním prostředí odkáží k velmi obsáhlé doktorandské práci „*A Cosmic Wirtschaft*”: *Mood, Materiality and “Metacommunication” in the Cinema of Béla Tarr [Ágnes Hranitzky, Mihály Víg, and Laszlo Krasznahorkai] (1987-2011)* autorky Nicky Badcoe Hannah, která se věnovala především rozboru práce s mizanscénou v Tarrově kinematografii.

## 2.2 / POMALÝ FILM

„Dokonce i mezi mistry pomalých filmů je Tarr jedinečný v tom, že dělá z plynutí času nebo jeho bolestně pomalého pohybu podstatu svého díla: jde o existenci lidských bytostí zbavených akce a událostí v jejich přiděleném čase.“ – Yvette Bíro<sup>9</sup>

Béla Tarr se žánrově zařazuje mezi přední tvůrce tzv. pomalého filmu<sup>10</sup> – především pro spojení jeho jména s filmem *Satanské tango* (Sátántangó, 1994). Touto

---

<sup>5</sup> BÖHM, Michal. *Fenomén vyprázdněné narace*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Katedra střihové skladby, 2013.

<sup>6</sup> ŠULC, Stanislav. *Béla Tarr se loučí apokalyptickou vizí*. [online]. 2011 [cit. 2021-08-14]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/kultura/bela-tarr-se-louci-apokalyptickou-vizi-turinsky-kun-705235>

<sup>7</sup> RUZYAK, Pavel. *Klíčový záběr u režisérů, pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Katedra režie, 2016.

<sup>8</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2013.

<sup>9</sup> BÍRO, Yvette. *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design*. Indiana University Press, 2008, s. 69.

<sup>10</sup> V českém diskurzu se běžně používá i anglický termín *slow cinema*. Já zůstanu u české obdoby.

kapitolou proto udělám drobný teoretický vhléd k tomuto pojmu, ačkoli se názory na jeho definici ještě stále ustalují. Často se o pomalém filmu píše jako o protipozici k mainstreamové (rychlé)<sup>11</sup> Hollywoodské kinematografii.<sup>12</sup> Dle oxfordského slovníku pro filmová studia (heslo: *slow cinema*, nebo také *contemplative cinema*<sup>13</sup>) se jedná o kinematografii „minimalistickou, prostou, pracující s extrémně dlouhými záběry, upřednostňující atmosférické vyznění a potlačující drama a akci, případně narativní filmové kvality.“<sup>14</sup>

Na stránkách zaměřených výhradně na pomalý film a rozборы filmů tohoto žánru se ovšem v článku filmové kritičky Nadin Mai můžeme dočíst, že se možná vůbec nejedná o filmy, protože do tohoto žánru řadíme i mnohé experimentální umělce a jejich samotné metody mohou působit experimentálně, či extrémně. Jako příklad uvádí filmaře Bena Riverse a jeho film *Dva roky u moře* (*Two Years At The Sea*, 2011).<sup>15</sup> Ten by fungoval i vně kina a jeho obsah se ironicky shrnuje jako: dva roky u moře, nic moc se neděje.<sup>16</sup>

Mai nastiňuje také variantu, že by se možná veškeré filmy (a minimálně některé jejich scény) označované jako filmy pomalé lépe hodily do prostředí galerií než do kin vzhledem k možnostem osamostatnění jednotlivých scén pro jiné než filmové účely a rovněž pro jejich nenarativnost a bohatou vizuální kvalitu.<sup>17</sup> Ve stejné době, kdy vzniká Tarrovo dílo *Zatracení* (Kárhozat, 1988) dochází rovněž k rozvoji video artu a jeho průniku do galerií. Z tvůrců jmenujme například Billa Violu,

---

<sup>11</sup> Anglicky označované *fast-paced*.

<sup>12</sup> STREITBERGER, Alexander a COHEN, Brianne. *The Photofilmic: Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*. Leuven University Press, 2016, s. 237.

<sup>13</sup> Může být přeloženo jako kontemplativní kinematografie. Přemýšlet nad pomalými filmy jako nad kontemplacemi se nejvíce blíží mnou předpokládané skutečnosti, viz dále i podle Jaromíra Blažejovského, který píše o spiritualitě ve filmech.

<sup>14</sup> KUHN, Annette a WESTWELL, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, s. 381.

<sup>15</sup> MAI, Nadin. *What Is Slow Cinema*. [online] 2012 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <https://theartsofslowcinema.com/2012/12/20/what-is-slow-cinema/>

<sup>16</sup> ROSE, Steve. *Two Years At Sea: little happens, nothing is explained*. [online] 2012 [cit. 2021-07-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2012/apr/26/two-years-at-sea-little-happens>

<sup>17</sup> Maďarský filmový teoretik a Tarrův přítel Kovács (KOVÁCS, András Bálint. *The Circle Closes*, s. 113) uvádí, že u Tarra tato možnost přichází spolu s filmem *Zatracení*, kde se poprvé setkáváme se sekvencemi–obrazy.

který užíval dlouhých statických až meditativně účinkujících záběrů<sup>18</sup> nebo Michaela Snowa a jeho film *Wavelength*.<sup>19</sup>

Naproti tomu z klasických filmových tvůrců, u kterých bychom galerijní juxtapozici jejich filmů spíše neočekávali, sem patří jména jako například Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Andrej Tarkovskij, Chantal Akerman a od natočení *Satanského tanga* také Béla Tarr. V českém prostředí pak František Vlácil.

Většina kritiků se nicméně shoduje, že hlavním orientačním bodem pro filmy tohoto žánru se stal dlouhý záběr a rozvolněná narace. V roce 2016 vychází sbírka filmových esejí pokoušející se o souhrnné pojednání významných tvůrců, metod i témat pomalého filmu. Ve sbírce se rovněž nachází příspěvek Jacqua Ranciéra *Béla Tarr: The Poetics and The Politics of Fiction*. Autor článku píše, že většina sekvencí trvá mnohem déle, než je potřeba k rozklíčování toho, co se v nich děje. Divákův zájem je tím pádem přenesen na obraz jako takový a ne na narativní kvalitu, která má ve filmu druhotné místo. To je i důvod, proč se přiklání k tomu, aby byl Tarr zařazen do žánru pomalého filmu.<sup>20</sup> Zhodnocuje i práci se specifickým filmového média v součinnosti se sociálním kontextem, „(...) nedělá z času prázdné médium, ve kterém se rozvíjí děj iluze, ale hmotu, z níž se rodí očekávání, která vytvářejí iluze.“<sup>21</sup>

Velice konkrétním analýzám filmů s ohledem na základní myšlenky pomalého filmu se dále věnuje kniha *Slow Movies*<sup>22</sup> autora Ira Jaffey, kde můžeme najít rovněž kapitolu *Rebellion's Limits* o filmech Bély Tarra, konkrétně o snímcích *Turínský kůň* (A Torinó ló, 2011) a *Werckmeisterovy harmonie*. Přinejmenším o jednom ovlivnění mezi Tarrem a dalším tvůrcem stejného žánru Gusem Vant Santem – specificky v rámci použití extrémních délek záběrů ve *Werckmeisterových harmoniích* pro konstituování vyprávění jako předobraz pro dlouhé bádání ve filmu *Gerry* (2002) – se dočteme v kapitole z knihy Andráse Bálinta Kovácse *The Cinema of Béla Tarr: The*

---

<sup>18</sup> Podle Kovácse byl tímto druhem umění Tarr ovlivněn, což se mi zdá méně pravděpodobné vzhledem k neprostupnosti hranic Západu a Východu před pádem režimu.

<sup>19</sup> HAMES, Peter. *The Melancholy of Resistance*. [online]. 2001 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>

<sup>20</sup> DE LUCA, Tiago a NUNA BARADAS, Jorge, eds. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, s. 247.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 246.

<sup>22</sup> JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower Press, 2014.

*Circle Closes*.<sup>23</sup> Ta se stala bohatým zdrojem informací o vývoji Tarrova filmového stylu a kontextu jeho tvorby i s ohledem na pomalý film. Jeho inklinace ke stylu pomalých filmů může být vysvětlena i sdíleným a již zmíněným nezájmem o příběhy, sám Tarr říká:

„Jisté je, že příběhy nás zajímají ze všeho nejméně. Už jen proto, že příběhy se prakticky od Starého zákona nemění. Už tam jsme se dopustili všech hříchů, od holocaustu po incest a bratrovraždu, všechno už se tam stalo. Začíná to tím, že Kain zabije Ábela. Těžko překonáte příběh této bratrovraždy, nic lepšího asi už nevymyslíme, nám tedy o příběh tolik nejde.“<sup>24</sup>

Nadužívání dlouhých záběrů, staticnosti a práce s filmovým časem definuje všechny Tarrovy snímky, a to především za účelem vytvoření velice ojedinělých a temných atmosfér. Veličina času se pro něj však stává něčím důležitějším než jen akademicky zhodnotitelným pojmem, stává se „mramorem, do kterého tesá své monumenty.“<sup>25</sup> Na základě výše zmíněného lze předpokládat, že obeznámili-li jsme se s principy pomalého filmu, bude to pro nás vodítkem k pochopení Tarrova přístupu ke kinematografii.

---

<sup>23</sup> KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 84.

<sup>24</sup> HOLÝ, Zdeněk. *Béla Tarr: Svět jako sociální, ontologický a kosmický problém*.

<sup>25</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Iniciály (AČFK: Casablanca), s. 40.



### 3 / VNÍMÁNÍ

#### 3.1 / PROSTOR

Maďarská pusta je místo neplynutí. Rozlehlé monolitické krajiny. Pohyb v trvání. I to, co se na první pohled jeví blízko, může být ve skutečnosti zoufale nedosažitelné. Prostor i čas, nebo spíše naše vnímání těchto veličin, se relativizuje. Ve filmech Tarrovy černé trilogie se opakovaně setkáváme s extrémně dlouhými záběry postav, které „jenom“ někam jdou. Tato tendence se stupňuje až do sekvence ze *Satanského tanga* s postavou Nocenky<sup>26</sup> nesoucí mrtvou kočku – celý tento ne-děj sledujeme po dobu 15 minut. V jiném případě jsme svědky půl hodinové cesty doktora s demižonem, který vyrazil do hospody. Sledujeme hýbající se postavy oproti krajině, která nepotřebuje pohyb a teprve kamera okolí oživuje. Neoživuje však postavy samotné, které se tímto naopak objektivizují, až se stanou jen dalším nánosem prostředí, další jeho zastavenou vrstvou, což je patrné například v prvním filmu trilogie, *Zatracení*. O pustách v trilogii lze napsat, že jsou specifickým druhem chronotopu (tj. časoprostoru), s ohledem na to, jak jej představil Michail Bachtin.<sup>27</sup>

#### 3.2 / POHYB

Antropoložka Eva Čermáková, která se ve své disertační práci zabírala definicí času a prostoru s ohledem na vnímání těchto veličin nomádskými kulturami, obhajuje, že vnímání času vždy podléhá konkrétnímu prostředí.<sup>28</sup> Uvědomuji si, že toto tvrzení může být problematické a filmové teorii nepřínosné. Nicméně Čermáková pojímá vymezení těchto pojmů jako etymologickou hru s mozaikou a podobně lze vnímat neukončenost pojmů čas a prostor (i na úrovni fabule a syžetu) v černé trilogii. Ostatně i více technický pohled naznačuje: „Systém vidění nemá specializovaný orgán pro vnímání vzdáleností a v běžném životě není vnímání prostoru téměř nikdy

---

<sup>26</sup> V maďarštině se dívka jmenuje Estike. V práci budu používat českou obdobu jména, tedy Nocenka.

<sup>27</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Přeložil Daniela HODROVÁ. Praha: Odeon, 1980. ARS. Literárněvědná řada (Odeon), s. 222. Může být pusta krajinou, která nepotřebuje pohyb?

<sup>28</sup> ČERMÁKOVÁ, Eva. *Vnímání prostoru a času usedlými a nomádskými kulturami* [online]. Brno, 2009 [cit. 2021-07-04]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/jjpb0/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Jaroslav MALINA.

pouze vizuální záležitost. Představa prostoru je zásadně spojena s tělem a jeho přemísťováním. (...) Koncept prostoru má tedy stejně tak původ taktilní a kinetický jako vizuální.<sup>29</sup>

### 3.3 / ČAS

Pokud budeme předpokládat, že prostředí různých kultur a národů má vlastní návyky vnímání času, nemusí nás tolik překvapovat, že v maďarské kinematografii se setkáváme s obrovským množstvím tvůrců užívajících princip pomalých záběrů zachycujících krajinu jako hlavní spojnicí filmového vyprávění. Ať už se jedná o průkopnictví Miklóse Jancsóa nebo o Tarra samotného, případně současnější následovníky jeho stylu, jakými jsou například Kornél Mundruczó, Benedek Fliegauf<sup>30</sup>, Ágnes Kocsis a Bálint Kenyeres, které musím zmínit pro lepší ukotvení předchozího tvrzení. Podoba krajiny se mění pohybem – v případě filmu pak buď pohybem postav v dlouhých statických celcích nebo, jak vidíme v maďarském kontextu mnohem častěji, využitím orchestrace panoramatických jízd kamery. Kamera je často tím jediným aktivním hybatelem děje. Na postavách samotných a na tom, co ve filmu dělají, vlastně nezáleží. Čermáková dále zmiňuje, že pokud setrvá pozorovatel krajiny na jednom místě, začne se do ní promítat čas.<sup>31</sup>

V souvislosti s Tarrovými filmy lze tomuto tvrzení porozumět, pakliže si začneme naplno uvědomovat právě sílu velkých statických celků, kdy jedinou obměnou v záběru je skutečně ubíhající čas (lze však chápat pohyb filmu jako plynutí času<sup>32</sup>, nebo tím vždy zároveň rozumíme téměř nepozorovatelné působení posunu v prostoru?) – čas v tomto případě přibližuje divákův zážitek z fikčního světa k reálnému vnímání tvůrce. Zajímavou odbočkou Tarrovy kinematografie, která nás seznamuje s mikrosvětlem maďarského prostředí a tím, jak v něm plyne čas, se stal

---

<sup>29</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2010, s. 30.

<sup>30</sup> Tarrův přímý žák.

<sup>31</sup> ČERMÁKOVÁ, Eva. *Vnímání prostoru a času usedlými a nomádskými kulturami*, s. 18.

<sup>32</sup> Zhodnocení filozofie času v kinematografii vydalo na několik samostatných publikací. Odkazují tedy alespoň k teoretickým pracím věnujícím se tomuto tématu do větší hloubky. Téma pojednal Giles Deleuze v knize *Film 2 Obraz-čas*, Roland Barthes, Vladimír Florinskij. V českém prostředí je známý Jan Mukařovský (*Zrození filmového času*), Josef Valušiak (s primárním zájmem o montáž), nebo Jaromír Blažejovský, jehož doktorandská práce mapuje duchovní film.

krátkometrážní film *Cesta po Nízině* (Utazás az alföldön, 1995), o kterém dokonce Kovács píše jako o „krajinném“ filmu.<sup>33</sup> Sledujeme záběry krajiny a vypravěče Mihályho Víga recitujícího básně romantického básníka Sándora Petőfiho. Básně jsou překvapivě rovněž o tom, jak se v krajině zastavuje čas.

Podle Rancièra to, co v obrazech (tj. *sequence shots*) Tarra zabere příliš mnoho času, do sebe nedokáže zahrnout příliš velký prostor. Divák je tím uveden do situace vnímání prostoru, který nemůže být pojat z privilegovaného pohledu.<sup>34</sup> Natož z pohledu ztotožnitelného s jakoukoliv postavou. Dlouhé ploché personifikující pohledy do krajiny obstojí bez diváka. Sám Tarr k tomu říká: „Frontální obraz působí velmi primitivně, ale právě takového zjednodušení jsme chtěli dosáhnout. Na maďarské Nízině je zvláštní to, že z oné velké nekonečnosti, která je před tebou, nemůžu určit, zda je reálnou perspektivou, anebo jen perspektivou beznaděje.“<sup>35</sup> Tento moment beznaděje, o kterém hovoří, vzniká ze znalosti a přímého kontaktu s ojedinělým typem krajiny, která se stává prostorem s distorzní percepcí času.<sup>36</sup> Ne čas, ale prostor je v pohybu,<sup>37</sup> a tedy tam, kde se prostor nehýbe, se čas zpomaluje, až se zastaví.

Tarr se snaží udělat z času základní prvek filmové fikce.<sup>38</sup> „Já a Béla máme stejný pohled na kinematografii,“ říká Kelemen, „místo rychlosti věříme v čas - atmosféry a situace spíše než příběhy.“<sup>39</sup> O Tarrově pojetí času píše také Rancièr: „Skutečné události pro něj nejsou vyjádřeny v tom, že postavy něco podnikají, ani v překážkách, úspěších nebo selháních. Události, které tvoří film, jsou účelné momenty, úseky trvání.“<sup>40</sup>

V následující podkapitole uvádím teoretickou studii, která se zabývá časem a jeho specifickostí v Tarrově kinematografii.

<sup>33</sup> KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 66.

<sup>34</sup> DE LUCA, Tiago a NUNA BARADAS, Jorge, eds. *Slow Cinema*, s. 247.

<sup>35</sup> KOVÁCS, András Bálint. A felfelüet is történet. Beszélgetés Tarr Bélával és Hranitzky Ágnessel. *Filmvilág*, 37, č. 6, s. 10-13.

<sup>36</sup> Zde mi nezbyde než se odvolat i k vlastní zkušenosti s putováním maďarskou pustou, ačkoli můj zážitek může být silně ovlivněn předchozím sledováním Tarrových filmů.

<sup>37</sup> Výrok básníka Vladimíra Holana.

<sup>38</sup> V mnohém přibližuje aspektům slow cinema a dokonce i strukturálnímu filmu s jeho možností nechat čas být. Jde o sdílení společného stavu vědomí, jako o tom píše Martin Čihák v *Ponorné řece didaktiky*.

<sup>39</sup> ROMNEY, Jonathan. *Are You Sitting Comfortably?* [online] 2000 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

<sup>40</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*, s. 33.

### 3.3.1 / ORGANIC CINEMA

V souvislosti s Tarrovou kinematografií se v současné době můžeme setkat i s pojmem *organic cinema*.<sup>41</sup> Organickým rozumím od sebe se rozvíjejícím, živým, ale i živeným zvenčí, v součinnosti s filmem pak chápu jako stabilní a záměru režiséra podléhající celek s endogenní strukturou, podmíněnou praxí a atmosférou svého zrodu. Příkladem za ostatní uvedu práci s mizanscénou u Tarrových filmů, která se hodí i k obhájení původní studie. Divák si zároveň uvědomuje rádobu dokonalý realismus viděného, ale nevyhne se pocitu, že – a není to hyperrealismus – je realita vložená do nereálnosti prostoru filmu. Takovou realitu smíme pozorovat, můžeme se dokonce snažit v ní něco narušit, nicméně v jejím uzpůsobení se vůbec nic nezmění. Mění se jen sama ze sebe. A téměř vždy se jedná o prostředí setrvání, tedy prostředí, kde se výrazně pracuje s časem.

Termín *organic cinema* používá Thorsten Botz-Bornstein ve své knize *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work Of Béla Tarr*, kde se pokouší ukazovat a rozebírat vztah mezi kinematografií Bély Tarra a architekturou Imreho Makovecze. Mimo jiné váže organičnost s konkrétními filmovými postavami z Tarrových filmů (postavou ovšem nerozumí pouze herce ve svých rolích, nýbrž i zvuk, či prostředí). Píše také, že to, co ve filmu s duchovním přesahem například Tarkovskij pojímá jako metafyzično ve smyslu religiózní transcendence, Tarr vnímá jako organický dojem imanence<sup>42</sup> (to, co trvá, zůstává, uvnitř a pro sebe) a poukazuje tedy na to, čím se Tarr liší od ostatních tvůrců užívajících podobných výrazových prostředků a proč by měl být označován za filmaře „žánru“ *organic cinema*, spíše než například filmů duchovních. O imanenci v podobném duchu píše i Rancière:

„Situace již nejsou konfrontovány s oficiálním pojetím času, ale s jejich vlastní imanentní hranicí: tam, kde je prožitý čas spojen čistě s opakováním, tam, kde lidská řeč a gesta mají ‚zvířecí charakter‘. Tyto dvě imanentní meze označují období, které začíná v roce 1987 filmem *Zatracení* a vrcholí v roce 2011 filmem *Turínský kůň*, který Béla Tarr otevřeně prezentuje jako svůj poslední film.“<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Volně přeložitelné jako organická kinematografie.

<sup>42</sup> BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work Of Béla Tarr*. New York: Berghahn, 2017, s. 154.

<sup>43</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*, s. 9.

Botz-Bornsteinova studie má silně esejistický charakter a obrovské disciplinární rozpětí. Je ovšem cenným příspěvkem současné filmové teorie a dobrým předmětem k úvaze pro následující kapitolu. Patrně zůstane otázkou času, kdy se pojem *organic cinema* rozšíří a zahrne pod sebe i další filmové tvůrce (některé navrhuje i sám Botz-Bornstein).

V této kapitole chci nastínit, jakou pozici mají filmy černé trilogie v tvorbě Bély Tarra, které stylistické postupy rozvíjí a trilogií završuje. Velký důraz kladu na použití dlouhého záběru a jak se Tarrův přístup k němu postupně upevňuje v souběžnosti s celkovou proměnou jeho filmového stylu i s ohledem na žánrové zařazení do pomalého filmu.

##### 4.1 / SPECIFIKA

Samotný pojem Tarrovy trilogie (v českém kontextu se hovoří přímo o černé trilogii<sup>44</sup>) a jeho počátek lze jen těžce vysledovat, přestože se běžně užívá v mezinárodním kinematografickém diskurzu. Jedná se o filmy *Zatracení*, *Satanské tango* a *Werckmeisterovy harmonie*.

Hlavní složky, které filmy spojují, vypisuji v následujícím seznamu. Položky seznamu vychází z dostupné literatury o Tarrově kinematografii.<sup>45</sup>

1. Základním a zmiňovaným pojítkem a odtržením od zbytku filmů a utvoření konstruktů trilogie se stala opakovaná spolupráce se spisovatelem László Krasznahorkaiem. Všechny tři filmy byly natočeny podle scénářistické (případně z knih adaptované) předlohy Krasznahorkaie a vznikaly v úzké spolupráci s ním. S tím souvisí i odklon od improvizovaných dialogů k rozvinutým a košatým promluvám knižního charakteru, který je tedy prvním a zcela patrným rozdílem od předešlé tvorby.<sup>46</sup>
2. Všechny filmy spojuje také záznam na černobílý klasický 35mm film.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Aleš Stuchlý upozorňuje na realismus a artificialnost obrazu a použití černobílého materiálu typické a vyčleňující trilogii od ostatních Tarrových děl. Od černobílého materiálu částečně odvozuje i pojem černá trilogie (BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*, s. 73).

<sup>45</sup> Některé jsou patrné i po samotném zhlédnutí filmů, jiné pouze z teoretických podkladů.

<sup>46</sup> PERKINS, Claire, VEREVIS, Constantine. *Film Trilogy: New Critical Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, s. 17.

<sup>47</sup> Technická specifika dostupná online:

*Zatracení*: [https://www.imdb.com/title/tt0095475/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0095475/technical?ref_=tt_spec_sm)

*Satanské tango*: [https://www.imdb.com/title/tt0249241/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0249241/technical?ref_=tt_spec_sm)

*Werckmeisterovy harmonie*: [https://www.imdb.com/title/tt0111341/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0111341/?ref_=nv_sr_srsrg_0)

3. Provázanost jednotlivých složek. Práce s mizanscénou. Spolupráce s pseudo-art umělcem Gyulem Pauerem, napojení na avantgardu. Vytváření prostorů propojováním obrazů míst. Místa ošuntělá, chudobná. Nepůsobí tak, že by v nich mohl někdo důstojně žít.<sup>48</sup>
4. Ve filmech vždy prší, fouká vítr nebo je zima, případně kombinace všeho dohromady.<sup>49</sup>
5. Realismus, ale ne kritický. Ukazuje, ale nekomentuje. Přítomný historický kontext ale bez záměru na něj upozorňovat. Održenost od politického kontextu.<sup>50</sup>
6. Použití dlouhého záběru. Důmyslná choreografie pohybů kamery, případně přísná staticnost.<sup>51</sup> Spolupráce s kameramanem Gáborem Medvigym.
7. Hloubka plánů, práce s exteriéry.
8. Práce s přirozeností postav, spontánní herectví, často jen na úrovni mimiky.<sup>52</sup> Záměrné využití omezených vyjadřovacích schopností neherců.<sup>53</sup>
9. Nejasnost vymezení diegetického a nediegetického zvuku.
10. Ve všech filmech se objevuje téma lidské důstojnosti v rámci životních zkoušek.
11. Filmy stříhala Ágnes Hranitzky. Operuje s minimem postprodukčních zásahů, důležitá je spíše vnitrozáběrová montáž.<sup>54</sup>
12. Noirové působení, kontrastní svícení.<sup>55</sup>

#### 4.2 / DLOUHÝ ZÁBĚR V ČERNÉ TRILOGII

„Co se rozumí dlouhým záběrem? Když aplikujeme křivku zrání diváckého zájmu, tak za přiměřeně dlouhý záběr je považován ten, který skončí v momentě, kdy

<sup>48</sup> KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 40.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 77. Zde píše o postavách uvězněných v marasmu počasí a blátě.

<sup>50</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*, s. 55.

KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 22.

<sup>51</sup> KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 73.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>53</sup> HAMES, Peter. *The Melancholy of Resistance*. [online]. 2001 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>

<sup>54</sup> FILMEXPLORER. Interview Bela Tarr. In: *Youtube* [online]. 2019 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3tnDExNa984>

<sup>55</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*, s. 64.

se v jeho rámu vyčerpá akce. Pokud takový záběr necháme doznívat, jeho atraktivita klesá a divák očekává střih. Vhodnou skladbou film ovšem může dosáhnout toho, že divácký zájem o záběr začne právě „přezrávajícím“ délkou opět narůstat, jelikož se divák (který si uvědomuje, že všechno, co ve filmu je, do něj bylo umístěno s nějakým záměrem implikovaného autora) začne ptát po významu jeho délky.“<sup>56</sup>

Obrat k stylistickým možnostem, které vidíme v trilogii, přichází zároveň se sepětím s literaturou Lászlóa Krasznahorkaie. K napojení dochází skrze obdobné vnímání času: „Pro Bélu Tarra, stejně jako pro Lászlóa Krasznahorkaie, už čas není tvořen sekundami, minutami a hodinami. Jejich podivná forma dočasnosti přebírá likviditu deště, vytrvalost něčího pohledu zpoza oken a věčný návrat opileckého tance.“<sup>57</sup>

Nejexplicitněji popis tohoto vztahu vidíme v *Satanském tangu*: „bez odstavců, zahrnující v hrubém realismu perspektivu jedné postavy po druhé, zachovává Tarr tento nepřerušovaný průběh vyprávění pomocí extrémně dlouhých, pevných, černobílých záběrů.“<sup>58</sup>

V trilogii můžeme pozorovat opakované pokusy o ztotožnění času filmového a času reálného, se kterými jsme se v jeho předešlé tvorbě nesetkávali. Vytváří nový způsob prožití času. Díky dlouhému záběru dokáže autenticky zaznamenávat realitu a lépe ji zprostředkovat divákům.

Dlouhý záběr je Tarrovým hlavním stylistickým prostředkem ve dvou obměnách. Buď vytváří v divákovi pocit vnitřního pohledu, vjemu, že se přímo účastní viděného prostoru (a to především v kombinaci s pohybem kamery, který představuje možnost být ve scéně), anebo naopak pocit pohledu oddělujícího a nezúčastněného v dění (dlouhý záběr a stacionarita, plochost nahlíženého a trvání). Tyto dvě obměny nacházíme ve všech filmech trilogie. Je to zároveň rozdíl času příběhu a trvání záběru, jak o tom píše Thompsonová s ohledem na trvání fabule a syžetu, případně i varianta trvání projekce. Trváním myslí ucelený časový úsek, který je syžetem filmu vybrán z událostí fabule.<sup>59</sup> Čas příběhu může být umělecky libovolně

<sup>56</sup> BÖHM, Michal. *Fenomén vyprázdněné narace*, s. 17.

<sup>57</sup> IRIMIA, Alexandra. *Matters of Time in László Krasznahorkai's and Béla Tarr's Satantango*. [online]. 2018. Dostupné z: <https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/20E13.pdf>

<sup>58</sup> IRIMIA, Alexandra. *Matters of Time in László Krasznahorkai's and Béla Tarr's Satantango*. [online]. 2018. Dostupné z: <https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/20E13.pdf>

<sup>59</sup> BORDWELL, David a Kristin, THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 118-119.



prodlužován, či zkracován. V případě trilogie je v mnoha případech ztotožňován čas filmu s časem projekce.

Rozboru filmové řeči a funkci dlouhého záběru<sup>60</sup> v konkrétních obrazech vyhrazuji následující analytickou část. Průměrná délka záběrů v trilogii je 216 vteřin,<sup>61</sup> nejdelší záběr trilogie trvá přes devět minut. Z každého filmu jsem vybrala záběry, které se pohybují blízko tomuto průměru. Lze říci, že dlouhým záběrem v Tarrově filmu je jakýkoli záběr nad tento průměr.

---

<sup>60</sup> Pod dlouhým záběrem si každý představí něco jiného, protože vnímání délky je zcela subjektivní. Na pás Kodak dlouhý 300m bylo možno natočit přibližně deset minut záznamu, čehož poprvé užívá ve *Werckmeisterových harmoniích*.

<sup>61</sup> Pro analýzu střihů jsem použila program dostupný z: <http://www.cinemetrics.lv/cinemetrics.php>

Před samotnými rozbory chci poznamenat, že filmy jsem sledovala z DVD kopií, promítané na plátno. Výsledný dojem z nich tak může být ochuzen oproti zážitkům ze sledování filmů v kině, nebo naopak intimita osamoceního sledování filmům dodala něco, co by v nich jinak ani nebylo. Rozbory jsou mé původní, s odkazy k dalším, často filozofickým, vědám a myšlenkám – snažila jsem se držet středoevropského kontextu.

Rozbory uvádím podle chronologické posloupnosti vzniku filmů. Během psaní práce jsem si uvědomila, že mluvím-li o použití dlouhého záběru, nemohu se pochopitelně vyhnout rozboru ostatních prvků filmové řeči, které se délkou záběru automaticky podmiňují. Mojí hlavní otázkou bylo: V jakých situacích jsou použity dlouhé záběry a za jakým účelem? Snažila jsem se vyhnout pasážím, které již byly jinými teoretiky analyzovány. Terminologii čerpám z knihy Josefa Valušia *Základy střihové skladby*, Davida Bordwella a Kristin Thompson *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, dále pak z článku z *Illuminace*, kam přispěl Bordwell.<sup>62</sup> Nápomocnou metodou se pro mě stala neoformalistická analýza, kterou představila v samostatném článku Thompson.<sup>63</sup>

### 5.1 / ZATRACENÍ: STÁVAT SE KRAJINOU

„Sedím u okna a docela zbytečně se dívám ven.“<sup>64</sup> Štěkot odehnaných psů, obrovské trhliny ve zdech i v zemi, chátrající industriální oblast a jen velmi nejasně od ní oddělení lidé a jejich strach. Každý příběh je příběhem zániku, příběhem působení času jako činitele nevyhnutelného rozkladu, pomalého a postupného odštěpování prostředí, krajin i tváří. Film *Zatracení* vzniknul ve spolupráci se spisovatelem László Krasznahorkaiem jako vůbec první část trilogie, na scénáři však výrazně spolupracoval i sám Tarr.

Vizuální stránka filmu – v mnoha ohledech přirovnatelná k noirovým

---

<sup>62</sup> BORDWELL, David. *Zesílená Kontinuita*, *Illuminace*, 2003, č. 1.

<sup>63</sup> THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1.

<sup>64</sup> *Zatracení* [film]. Režie Béla TARR. Maďarsko: Hungarian Film Institute, rok 1988.

snímkům 40./50. let<sup>65</sup> – převládá nad stránkou vypravěčského záměru, přestože se jedná o dílo lineárního vyprávění a jeho děj lze lehce vysledovat a popsat. Film vypráví o osamělé postavě muže jménem Karrer, ten užívá svůj čas sledováním dění v těžařské pánvi za okny svého bytu. Večery tráví v baru Titanik, kde se zamiluje do místní zpěvačky. Snaží se ji pro sebe získat. Vymyslí lest na jejího manžela. To se mu nicméně vymstí a končí úplným selháním. Navrací se ke svému nuznému životu, který je více observační než participující.

Žánrově se film nachází na pomezí romantického a mysteriózního filmu. V českém prostředí se uvádí i pod názvem *Prokletí*, a tak shrnuje svůj obsah, či poselství, právě již tímto zvoleným názvem a mírně indikuje i biblický podtext. Co ovšem naprosto nenaznačuje je formální důmyslnost, s jakou se ve filmu ukazuje, že i sám člověk se může stát krajinou; splynout s prostředím. Krajina sama (respektive technický důraz na mizanscénu) totiž působí jako vhodná kulisa pro méně násilný popis interního děje a to vždy v symbióze s použitím dlouhého záběru.

Nyní se chci do větších detailů věnovat filmové řeči úvodní scény, protože v sobě zahrnuje mnohé z formálních a narativních přístupů, se kterými se setkáváme i ve zbytku filmu. Nejen pro ni se stává poplatným minimalistický přístup k takřka všem výrazovým prostředkům. Nejpatrněji lze strohost a jednoduchost, s jakou se v rámci celé první scény pracuje, pozorovat ve střihové skladbě – tu nahrazuje právě práce s dlouhým záběrem. Tříminutový úvod se odehraje bez jediného střihu. Ustanovuje možnost použít dlouhý záběr a ukazuje jeho převahu nad viděným.<sup>66</sup>

Už od samého počátku scény se vymezuje pravidelný zvukový rytmus, který však přímo souvisí s viděným obrazem – funguje v nevyvratitelné synchronicitě. Jemně oscilující továrenské vozíky v prvotních okamžicích úvodu zabírají první filmový plán, pomalu plují vzduchem a u každého příjezdu k podpěrnému sloupu se ozve zarachtání, to vše se děje ve strojové pravidelnosti. Zvuky jsou mírně syntetizované, jakoby potlačené, špatně odhlučnění, od tohoto okamžiku se divák dostává do stavu (který následně prožívá i během trvání filmu) aktivní účasti na izolovanosti od viděného. Je to stav odlišení, zapojenost do prožívání „něčeho

---

<sup>65</sup> Především z hlediska svícení scény.

<sup>66</sup> Nutno však podotknout, že tak je tomu i u většiny ostatních Tarrových filmů – střih se odehrává na jiné než běžně chápané úrovni. To, co v rámci rozboru první scény chci krátce interpretovat jako střih, je totiž spíše do detailu promyšlená kompozice, funkčnost mizanscény a velice striktní a ohleduplná práce s kamerou. V tomto konkrétním případě kamerovou jízdu – souhrnně vnitrozáběrová montáž.

v dále“ – tato divácká frustrace vyplývá z velmi pomalu se posouvající kamery, která koreluje právě s diegetickými ruchy.

Později s postupem kamerové jízdy zjišťujeme, že vozíky byly pozorovány za oknem, předchozí neuvěřitelnost zvuku se nám objasňuje. Kamera transfokuje z vozíků směrem do místnosti, mírně se třese, dává pocit nestability obrazu – zároveň tím diváka přivádí k myšlence, že on sám je hlavní postavou a jedná se tedy o jeho subjektivní pohled.

Z hlediska kamery se v této první scéně kromě jejího plynutí stává důležitým prvkem také geometrizace a velmi přesné výřezy z mizanscény. Geometrické rámování pohybem kamery se totiž mění od velkého celku krajiny, přes v černém obrazovém rámu uzavřený oddělený prostor této krajiny, poté v jednu chvíli i k mírné evokaci dvou filmových okének vedle sebe až ke konečné kompozici polo-celku postavy koukající se „z místnosti ven“.

Když opomineme pohyb kamery v úvodní scéně, jediné čemu lze přisuzovat potenci pohybu je diagonála vozíků (ovšem nevymanitelných z pohybu, který jim byl jednou pro vždy určen externí silou – tento celý obraz lze číst jako nárazku na stav a úděl hrdiny v prostoru filmu) ve velkém celku, později již stabilně v druhém plánu. Ta vede jakoby odnikud nikam, nekonečně a oproti ní stojí čistá skoro ničím nerušená plochost přírodní scenérie, která jednotlivostí rozpoznatelných ploch tonalitně zastupuje různé tóny šedé barvy a navozuje tak pocit ultimátního sebeztracení, protože sebezkoumání právě z pozice „šedosti“.<sup>67</sup>

Obecně o funkci dlouhého záběru v *Zatracení* platí, že naplňuje prostorově-popisný potenciál, vidíme časté statické celky ulic a budov. Ty navozují zdání stability, kterou ale člověk, respektive postava filmu, narušuje svou samotnou přítomností, tedy pouze do momentu než se rozhodne zastavit, v případě zastavení se naopak okamžitě stává objektem pohlceným celou filmovou scenérií. Zapadá do kulis, stává se jimi. Proto absence pohybu postav může být lepší volbou, uchrání od dilematu poznání vlastní identity? Tomuto efektu „zpředmětnění“ živého napomáhá i

---

<sup>67</sup> Uznávám, že jednotlivých stupňů šedi je skutečně velké množství, ale ani trochu to ve mně nenavozuje pocit radosti nad touto rozmanitostí, viz <https://kle.cz/barvy/stupne-sedi.html> Zvuk navíc tuto šedost doplňuje, autoři se vůbec nesnažili dopomáhat prostředí nějakou barvitější zvukovou kompozicí, která by alespoň částečně rozbila pocit prázdného a chladného ticha. Pro film je typická práce s minimem ruchů, protože pro natáčení tvůrci zvolili mizanscenu, která omezila svůj výrazový zvukový rejstřík převážně na zvuky deště, dunění, svistot větru a pohyb lanovek – to vše nabírá na intenzitě ve vztahu k zmíněnému tichu jednotlivých působivě vybydlených prostor.

míra, s jakou se ve filmu používá kamerových jízd<sup>68</sup>, které pravidelně začínají záběr na ploše zdi/černého výřezu a teprve poté se pomalu přesouvají na herce a komponují scénu do více plánů. Často se kamerou švenkuje přes těla postav, což by mohlo potvrzovat domněnku, že se z nich autoři snaží dělat součásti prostředí a co nejvíce je „zpředmětnit“. Například v záběru, kde dlouhá kamerová jízda začíná na detailu zdi skrápěné deštěm, pokračuje na celek skupiny neznámých osob oblečených tak, aby mezi sebou splývali, pak se vrací na zeď. Tento vzorec se ještě několikrát zopakuje. Ze stejných důvodů také často sledujeme víceméně bezobsažné záběry, rozvláčné průchody místnostmi, čímž je divák veden k tomu, aby posbíral co nejvíce vjemů z uzpůsobení mizanscény<sup>69</sup> a její atmosféry, a nikoli děje.

Dlouhý záběr figuruje i jako expozice místa pro čistě praktické účely, například když poprvé vidíme Titanik bar, který se stává ikonickým místem celého filmu a zároveň pod sebe zahrne mnohé z úvah. Zpočátku filmu Karrer raději sleduje běh věcí, než aby se jich účastnil a k tomuto stavu se v baru navrácí. Stejně tak i divák sleduje spíše ploché velké celky. Tedy má pocit, že stojí vně dění. Zástupnými scénami, které dokládají původní osobní odloučenost hlavní postavy je hned několik. Nejvíce patrné to je v barové scéně v mírném nadhledu, kdy se v záběru ocitá rámován tak, aby byl sám a zcela statický, ale v druhém plánu se střídá nespočet tancujících lidí, kteří bezustání těkají místností.

Osazenstvo Titanik baru – stejně tak jako osazenstvo původní ztroskotané lodě – je odsouzeno k zániku, kdy ovšem přežití záleží na osobní iniciativě jedince překonat nadcházející utrpení a vymanit se z něj, přestože mohlo být uvaleno na základě jiných než individuálních příčin. O snaze překonat utrpení a začít žít důstojnější život film průběžně s větší či menší ironií pojednává v celém svém rozsahu.<sup>70</sup>

Již jsem zmínila, že ve všech filmech trilogie nahlížíme dlouhé obrazy s malým množstvím střihu, nahrazeným pečlivě organizovanými pohyby kamery v kontaktu s mizanscénou. V první třetině filmu vidíme dlouhý záběr, který začíná kamera pohledem zpoza polo-celku Karrera směrem do ulice přikryté mlhou. Vidíme

---

<sup>68</sup> Jako by to jediné, co je schopno pohybu, byla právě záznamová technika a nikoli lidé jí zaznamenání.

<sup>69</sup> Na tom má obrovskou zásluhu Gyula Pauer, maďarský artista a dekoratér, který rovněž vystoupil jako herec v některých z Tarrových filmů a výrazně ovlivnil jejich podobu.

<sup>70</sup> Ironicky ve vztahu k patosu dialogů.

i slyšíme déšť. Zvuk působí jako vztažen k hlavní postavě. V druhém plánu vidíme muže odcházejícího od auta, jak ho pomalu pohlcuje mlha. Autoři nadužívají momentů doznívání záběru, především zpomalením a pomocí diegetického zvuku. Kroky postav slyšíme ještě dlouho poté, co opustí námi viděné prostředí a nemůžeme se tak vyhnout pocitu, že se jedná jenom o přízraky lidí uvězněné v prázdných kulisách a nikoli postavy reálné<sup>71</sup>, s dějem pevně spojené.

Kamera v záběru dál pomalu švenkuje a Karrera posouvá k levé kantně. Ostrost přechází na druhý plán. Teď již neostrá postava Karrera splývá se zdí, o kterou se opírá. Zeď dokonce působí jako kusy pomačkaných látek, které se deštěm smývají k zemi. Důležité je středové zakomponování kaluže, která obraz jasně rozděluje a po chvíli se stává jedinou pohyblivou konstantou obrazu. Následně se totiž záběr ustálí a jen se mírně chvěje. Sledujeme tutěž neměnnou kompozici. Z mlhy poté vychází neznámá postava ženy s deštníkem obklopená psy, později poznáme, že se jedná o postavu šatnářky. Žena pomalým pohybem přichází z velkého celku skrz kaluž až k postavě Karrera a kompozice obrazu přechází do polo-detailu obou postav. Její příchod je ještě umocněn citlivým krátkým nájezdem kamery. Deštník pokládá za záda, její černé oblečení se jednotí s barvou deštníku. Vidíme tedy dvě postavy srostlé s mizanscénou. Záběr pokračuje komplikovaným monologem, který zaniká ve zvuku deště a končí švenkem na celek ulice. Tentokrát do mlhy odchází sám Karrer a po jeho odchodu záběr dlouze doznívá.

Většinu promluv v *Zatracení* vidíme úplně bez střihu. Zpravidla v polo-detailích. Zcela vyjímečně se používá křížový střih, konvence typu pohled – protipohled, většinou vidíme hovořící postavu a mimiku její tváře, ale výrazy adresátů zůstanou nečitelné, jako by na nich vlastně ani nezáleželo. Podstatným pro diváka má být navození pocitu do sebe zahleděných a vzletně filozofických promluv, kterými postava zkoumá sebe v prostoru, ale nikoli již bezprostřední reakce svého okolí. To může být v přímém kontrastu s předchozí úvahou o stávání se okolím. Proč postavy hovoří tolik odlišným jazykem ku příslovečnému jazyku prostředí? Je to možná jediný způsob, o to však žalostnější, jakým se lze vymanit? A proč je tomu věnována kondenzace času namísto jeho rozčlenění?

---

<sup>71</sup> V souvislosti s tím nemohu nezmínit postavu šatnářky, která se občas zjeví a většinou naváže na svůj monolog o Božím trestu a dává hlavní postavě cenné rady těžko stravitelné poetické kvality. Například naprosto dechberoucí zamyšlení o mlze, která se usídí v duši.

Prostředí zpravidla zabírá větší část (i čas!) záběru a ubírá hlavním postavám<sup>72</sup> na autonomii, svým způsobem přebírá jejich zodpovědnost za to kým jsou/mohou být a bere ji na sebe, nechává je, aby se stali tím, co je obklopuje, ať už se jedná o opadanou omítku nebo zablácenou stezku. Vždy vidíme postavy zmizet v prostoru a sám prostor trvat, ale nikdy nevidíme ustálené blízké záběry na tváře<sup>73</sup> protagonistů, pokud se předtím detailně neukázala mizanscéna.

Klíčovým prvkem mizanscény se stali i psi, nejenom v záběru, který jsem zmínila v předchozím odstavci. Psi nastrčeně přeběhnou přes ulici, z dálky slyšíme jejich štěkot, čekají a připravují se zmocnit své úlohy. Až do podmanivé závěrečné scény na zbořeništi, kdy vidíme v celku, jak Karrer klesne na kolena a začne štěkat společně s jedním psem. Následující pomalá transfokace směrem od něj k divákovi odděluje přední část kameninových sutin. Karrer se vzdaluje a vše vypadá jako uměle vymodelované prostředí, do kterého byl nuceně nasazen i člověk. Přebírá zodpovědnost za to splynout s krajinou. Poté ještě neúměrně dlouze pozorujeme nahromaděnou suť, následně opět v dlouhém velkém celku postavu Karrera snažícího se svým pohybem alespoň pro jednu předehnat okolní krajinu. Následuje nepatrná, pomalá kamerová jízda a Karrerova marná snaha doplněná nediegetickou hudbou. Doznívání.

Závěrem chci nastínit myšlenku „akvarijnosti“. Akváriem<sup>74</sup> myslím prostor soustavného zániku, který poskytuje vždy jen výřez z celku, ale výřez s vlastními stabilními principy fungování, jeho domnělý inerciální charakter, a s tím související fyzikální pojem setrvačnosti, který film na rovině výrazových prostředků hojně užívá. Pohled na vozíky jako zásadní životní motiv a stav setrvání, situace, kterou nelze dobře popsat slovy, protože se jedná spíše o lhostejnost sídlící kdesi v duši – to vše bych označila za „akvarijní“ působení filmové skutečnosti v *Zatracení*. „Na ničem

---

<sup>72</sup> Píšu hlavní, protože s ostatními herci a komparzisty se ve filmu pracuje jako s objekty už od počátku a nikoli v rámci dějového vývoje jako je tomu v případě Karrera.

<sup>73</sup> Když Tarr pracuje s neherci, pracuje s nimi jako s hmotou, na kterou se lze dívat, kterou lze osvětlovat, jak on sám říká: „Není podstatné, jestli hrají, ale že jsou.“ Proto je paradoxní, že v *Zatracení* vystupují především profesionální herci, ale jsou stavěni do pozice, která zvýrazňuje jejich nepodstatnost jako autonomních bytostí.

<sup>74</sup> Asi jde o můj silně subjektivně vnímaný dojem plynoucí i ze zkušeností s ostatními Tarrovými snímky. Nejvíce z *Podzimního almanachu*, kde vidíme záběr zpod skleněné podlahy směrem nahoru do místnosti.

nelpím, ale všechno lpí na mně a chce, abych se díval.“<sup>75</sup>

## 5.2 / SATANSKÉ TANGO: CHRONICKÁ BEZNADĚJ A NUTNOST VRACET SE

„Neboť cítil, že teď se může stát cokoli. Ale nic se nehýbalo. I on ležel v posteli bez hnutí až do doby, kdy dosud mlčící předměty náhle začaly mezi sebou neklidný rozhovor...“<sup>76</sup> Druhým filmem trilogie se po několika letech odmlky stalo *Satanské tango*, které by stejně tak dobře mohlo být i filmem iniciačním a na úrovni autorské úvahy jistě i bylo.

Koncept pro film vzniknul dávno před *Zatracením*, ale vzhledem k obtížným produkčním podmínkám musel být vznik tohoto sedmi a půl hodinového dramatu (často citovaná délka je tím jediným, co si člověk s filmem spojí) o několik let odložen. To nezpůsobilo velkou škodu, vzhledem k ustálení a před-přípravě některých technických schémat v *Zatracení*, které se v *Satanském tangu* obměňují. Některé tematické motivy se rozvíjejí, jiné zůstávají jen okrajově a některými přímo předznamenává poslední film trilogie *Werckmeisterovy harmonie*. Technicky zůstává nadužívání dlouhých záběrů, důmyslná práce s vnitrozáběrovou montáží a mizanscénou. Dlouhý záběr, jehož průměrná délka narůstá oproti předchozím filmům, zde funguje především jako formální prostředek k zpodobnění chronické formy beznaděje. V souvislosti se *Satanským tangem* se rovněž často píše o monotónním tempu dlouhého záběru, jeho schopnosti vyprázdnění času a pojmu věčného návratu<sup>77</sup>, jakož i zacyklení.

Film se věren stejnojmenné knižní předloze<sup>78</sup> Lászlá Krasznahorkaie dělí do dvanácti kapitol, které na sebe někdy zdánlivě navazují a některé působí i jako samostatný krátkometrážní film. Dílo remediuje způsoby i obsah knihy. V návaznosti kapitol se setkáváme s tím, že se části opakují, ale vždy z perspektivy jiné postavy.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> *Zatracení* [film]. Režie Béla TARR. Maďarsko: Hungarian Film Institute, rok 1988. Nejedná se pouze o citaci z filmu, nýbrž i o shrnutí údělu postavy v prostoru.

<sup>76</sup> KRASZNAHORKAI, László. *Satanské tango*. Brno: Host, 2003, s. 251.

<sup>77</sup> Nietzscheova filozofie se pro Tarra stala i popudem pro natočení posledního filmového snímku *Turinský kůň*.

<sup>78</sup> V České republice dosud jediný přeložený román.

<sup>79</sup> Nebo z perspektivy jinak koncipované kamery. Bylo by vhodným předmětem pro zkoumání, zda kamera nevystupuje jako svébytná bytost, snažící se dokončit vlastní choreografii v rozmezí tohoto filmu.



V souvislosti s perspektivou nelze určit, zda se kamera ztotožňuje s kteroukoli postavou. Často zůstává zcela inertní a svébytnou v prostředí filmu.

Příběh vypráví prostý úděl deprimovaných obyvatel jedné zpustošené venkovské osady, kterou chtějí opustit – umístění ani časové období pro film nejsou důležité, naopak usiluje o univerzálně přístupné sdělení. Film přibližuje život několika postav a jejich provázanost. Vše začíná zvěstí o návratu falešných proroků Irimíáše a Petriny, o kterých si ostatní obyvatelé osady mysleli, že zahynuli a jejich návrat tak berou jako boží znamení a příslib lepšího života. Dále je významná postava doktora, ten víceméně neopouští svůj pokoj a veškeré dění sleduje zpoza oken, v předloze je jeho zápis rovněž zápisem příběhu. Většina postav se jenom snaží obelhat ostatní a urvat co nejvíce pro sebe samé. Extrémní část děje sleduje vnitřní boj slabomyslné dívky Nocenky, jejíž úmrtí Irimíáš zneužije k přesvědčení obyvatel, aby mu vydali své úspory a odešli pracovat na místa, která jim přislíbil.

Ve filmu sledujeme osudí osady, sledujeme její atmosféru spíše než příběh.<sup>80</sup> Tvůrci pracovali se stupňovitou konstrukcí narativu.<sup>81</sup> Film je protkán vypravěčskými intermezzy, ta následují vždy po ukončení kapitoly. Obraz se na konci kapitoly ustálí na celku, nehledě na veškeré předchozí kamerové pohyby se užívá doznění a stacionarita, se kterou Tarr pracoval i v *Zatracení* a ještě výrazněji principu doznívání záběru užívá ve *Werckmeisterových harmoniích*.

Dlouhé záběry ve filmu kondenzují napětí. S tímto přeneseným prvkem kamery se setkáváme již v úvodu při sledování loudavého putování krav po chátrající osadě. Tento první záběr a i většina navazujících velmi dlouhých záběrů napříč filmem fungují mimo jiné i jako klasické *establishing shots*<sup>82</sup>, ale opakovaně a nevyzpytatelně. Toto znovu-uvádění do napětí nás nutí pochopit prostředí, které ovšem ani samy postavy v něm uvězněné pochopit nezvládají a dokonce na jeho pochopení postupně rezignují. Chtějí z něj už jenom odejít. Divák se s ním naopak nuceně, důkladně seznamuje, aby dokázal dojít do stavu ztotožnění s obyvatelem osady. Jenomže důležitější než z osady odcházet je se do ní umět vrátit. A trajektorie

---

<sup>80</sup> Dílo má silně epizodní charakter, kdy v ústředí vystupuje vždy konkrétní postava se snahou o lepší život.

<sup>81</sup> Stupňovitá konstrukce znamená úseky děje, ve kterých odbočení a zdržení odklání děj od jeho přímého směru. Forma nenarativní formální struktury. Pojem převzat z THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*.

<sup>82</sup> Tedy záběry, které uvádějí do děje a prostředí filmu.

jsou nenarušitelné. Končíme tam, kde jsme začali. „Dábel není nakonec nic jiného než mlha, vítr, déšť a bahno, které protínají zdi and oděv, aby se usadily v nitru. Je to zákon opakování. (...) A člověk nemůže vyhrát proti děšti a opakování.“<sup>83</sup> Paradoxně celý snímek končí v přítomnosti nejletargičtější postavy filmu – doktora, rámovaného v totožných kompozicích, jaké se ve filmu pro jeho uvedení užily úplně poprvé.

Zpočátku vždy sledujeme extrémně dlouhé pohledy na postavy v nepřírozených pozicích, nepřírozených ve smyslu toho, na co jsme ve filmovém prostředí zvyklí. V *Satanském tangu* se postavy – pokud zrovna neputují nekonečnou pustou – nacházejí příliš blízko u sebe, mají kantnou useknuté části těl, pohybují se v nevyvážených kompozicích, nebo na sebe různé postavy v jednom stejném záběru ani nereagují. Vzniká dojem, že k tomu nemají prostor ani čas, jako by každá postava fungovala na základě jiných vjemů z totožné situace. Tato atmosféra odcizení a vzdálenosti se umocňuje právě délkou záběru v kombinaci s pomalou oscilací kamery. Navozuje nepatřičnost situace a snahu po vymanění se z ní, ale výsledkem se stává ještě větší nenálezení a zároveň individuální nestabilita v naprosto pevném a jasně definovaném společném prostoru.

Kamera se často hýbe jenom zcela nezaznamenaně, tak jako i krajina ve filmu se zpomaluje neznatelně, až zcela zastaví. Na pohyb se vždy co nejméně upozorňuje. Divák zaregistruje změnu až s nastolením nové kompozice, čímž nejen zůstává v neustálém napětí, ale i lépe chápe pozici postav a hlavně se oprostí od formální potřeby střihu.

Škála použití dlouhého záběru v *Satanském tangu* je opravdu široká, víceméně každý záběr je totiž dlouhý záběr. Upozorňuji tedy na pasáže či situace, které se v jeho použití co nejvíce liší a nejlépe doplňují moji představu o zhmotnění chronické formy beznaděje, kterou jsem nabyla po zhlédnutí filmu.

Dlouhé sledování chůze se ve filmu stává typickou aktivitou, je to aktivita samotné kamery, která se nesnaží zaujmout stanovisko žádné postavy. Například frontální záběr na pochodující Nocenu, která v podpaží nese mrtvou kočku. Kamera zůstává v přibližně stejné vzdálenosti od dívky po dobu několika minut a zaznamenává její pohyb. Obraz má velkou hloubku ostrosti a chvílemi to působí tak, že dívka přešlapuje na místě a za ní se promítá měnící se krajina.

---

<sup>83</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*, s. 29-31.

V jiných případech se kamera při sledování chůze obtáčí a zase navrácí do výchozího bodu, čímž primitivně demonstuje myšlenku zacyklení. Velmi často vidíme, že postavy někam jdou nebo se o to pokoušejí, jako možná o to poslední, co jim zbývá. Co je ovšem zvláštní a zarážející, postavy mají vždy velice konkrétní cíl, který divák nakonec pochopí přes veškeré odbočky a odmlky děje. Tímto pozorováním obyčejné chůze, často pomocí dlouhých sledovacích záběrů, se Tarr pokouší vyplnit jakési vakuum bezcennou informací.

Nejenom u sledování chůze však tvůrci dosahují zvláštního efektu, který ve filmu dlouhé záběry nesou. Tím je totiž právě preciznost, s jakou jsou nahlíženy obyčejné aktivity a permanentní potřeba ukazovat naprosto běžné aktivity v kontextu dlouhých dějů a velice komplikovaných pohybů kamery, přičemž samo prostředí a děj jsou naprosto ploché, nekomplikované a bezobsažné. Opakovaně přenášejí pozornost na běžné. Pohyb kamery je tím jediným, co situace jakkoli ozvláštňuje a v pravdě i komplikuje jejich nahlížení. Dochází k „zvýznamnění“ obyčejnosti až na pokraj divácké snesitelnosti. Chůze, jezení, pití, tanec i oblékání docela dobře postačují na odvyprávění celého příběhu obyvatel osady, kteří jako by neměli v moci soustředěnost na aktivity jiného druhu. Možná právě délkou obyčejných činností a upjatostí na ně se vyjevuje jejich banalita?<sup>84</sup> To celé působí bezprizorně a přehnaně realisticky, až falešně. Kdyby existovala obdoba termínu *tísnivé údolí*<sup>85</sup> pro působení filmu, pak by se dokonale vztahovala k *Satanskému tangu*. Sledujeme simulaci reálné situace, ale její reálnost a uskutečnitelnost nás může hluboce znepokojit a rozkolísat naše vnímání. Tarr se nepokouší o filozofický přesah. Dlouhé záběry používá jako prostředek k upoutání naší pozornosti na běžné lidské činění a stavy. To, že je činí beznadějnými, není jenom zásluhou počátečního stavu hlavních postav a prostředí, nýbrž právě zásluhou toho, kolik času musíme strávit jako svědci dějů, které nelze vůlí změnit.

Ve třetí kapitole se setkáváme s prvním patrným časovým obrácením. Rozklíčovatelné je už od úvodního záběru, protože znovu sledujeme z jiného úhlu známý děj. Tato kapitola vyobrazuje život doktora. Operuje s momentem pozorování, ztotožněním se sledovanou postavou a vizuální unylostí pohledu. Základní

---

<sup>84</sup> Výjimečně dlouhé záběry také doplňují poetiku vypravěčských intermezz v kombinaci s detaily prostředí. Například déšť nad schody, kdy voda vytváří na zdi obrazce podobné světelné záři.

<sup>85</sup> Až nepříjemně lidské vzezření.

opodstatnění dlouhého záběru v této části je náhrada za střih. Kdy jindy nám může být ponecháno tolik času uvažovat nad činnostmi, které běžně provádíme, než když nás tvůrce nenechá zkrátit si jejich pozorování. Dostáváme se tím na úroveň postavy. To, co by bylo mnohdy považováno za formální chybu, tedy nepoužití filmových elips, zastupuje v *Satanském tangu* významnou roli. Opomineme-li estetičnost záběrů a jejich poutavost a mnohvrstevnatost – především s ohledem na použití více plánových dějů (běžně se plní jeden až dva další plány) – zajímá nás především organizace pohybů kamery.

V záběru s doktorem vidíme krouživé polo-details na doktora, kamera přechází na subjektivní pohled z okna – celek psa pijícího z kaluže, náhodný výřez, pomalý přejezd přes rám okna nad rameno doktora, transfokace na detail ramene, které připomíná horský masiv, přechod na velký detail papíru a skicující ruku v neostrosti, vlastní svět s vlastními pravidly, skica prostoru za okny, potom odjezd přes polocelek za jeho záda až na celek stojící postavy, propojení několika plánů místnosti a prostoru za oknem. Sledování pohybů doktora připomíná počítačovou hru. Poté se vše, postava i kamera, vrací do původní polohy, ale i děje. V této scéně jsou důležité plynulé přechody mezi pohybem a stacionaritou kamery, závdavky pro ustálení. Pozorování se rozprostírá do délky, dochází k odkrývání komplexity drobného světa, světa jedné místnosti v čase děje.

Prostor nikdy není pouze tím, čím se ve filmu jeví. Je nekonečný anebo dokonce v sobě vznikající a zanikající? Může to být i upomínka k fraktálům a k tomu, že při každém dalším přiblížení objevíme novou délku a tedy délka záběru v tomto případě není určena jako veličina času, ale především jako veličina prostoru. Distorze délky ve smyslu časového údaje s délkou ve smyslu pohybu kamery ve filmovém prostoru vytváří představu již zmíněného napětí. Divák (a zároveň postavy) se totiž reálně posunou pouze o kousek, ale neúnosně dlouho to trvá a fyzicky i psychicky vyčerpává. Vývoj tak není vývojem kupředu, ale stagnací v čase a navracením se do jakéhosi zvráceného počátku.

V některých případech nám dlouhé záběry jenom zastupují expozici okolí osady a potvrzují domýšlenou atmosféru marasmu a úpadkovosti. To vše ještě v kombinaci s velkými celky, kde vidíme rozklad ve svém úplném rozsahu a neodvolatelné účinnosti. Často se pracuje s vjemem horizontální linie, k níž postavy

beznadějně a opakovaně směřují. V délce krajinné perspektivy je tato linie nedosažitelná a všeohraničující. Když postavy odchází od kamery, vždy to vypadá, že i přes vynaložené úsilí přešlapují na místě, případně jejich vzdálená chůze dokonce způsobí iluzi návratu. Kamera se většinou hýbe organizovaně po trajektoriích jakéhosi vyššího řádu. Naopak nejstabilnější záběry ve snímku co do délky i do stálosti pozice kamery Tarr používá v případech, kdy postavy mluví o poetických věcech, které tím nabývají na neuvěřitelnosti a právě nestálosti – tím vzniká rozpor obsahu a formy. Například v kapitole čtvrté, kdy vidíme scénu z hospody. Neznámý štamgast sedí za stolem, v celkovém záběru, vše frontálně, malá hloubka ostrosti, plochost, nevýraznost. Postava však monologem barvitě a nekonečně popisuje, jak déšť vše zničí. Slyšíme déšť a tušíme jeho sílu, celý tento obraz má s ubíhající délkou záběru naprosto surreální účinek.

V *Satanském tangu* vidíme dvě přímé upomínky k předchozímu filmu trilogie. Kovács upozornil na záběr nemrkající ženy v *Zatracení* a škrobenost jejího pohledu.<sup>86</sup> V *Satanském tangu* se setkáváme s něčím podobným, extrémně dlouhý nájezd na detail obličeje ženy, ta rovněž ani jednou nemrkne a navíc se kouká jakoby skrz diváka. Vzniká nepřirozený stav. K dosažení tohoto efektu bylo zapotřebí vyvinout enormního hereckého úsilí, ale ve filmu působí spontánně. Druhá drobná upomínka k *Zatracení* je, když Nocenka prolézá zdi a divák chvíli nerozpozná dívku od pozadí. Její oblečení dotváří strukturu zdi, stává se prostředím. A my to dlouze sledujeme.

Závěrem chci ještě zmínit dvojici souvisejících záběrů. Nejprve přejezd kamery po obličejích v černém poli<sup>87</sup>, stabilní a pevné, rozhodné a věřící tváře osadníků, které tuší plán a ještě mají naději ve změnu. S totožným kamerovým pohybem se potom setkáme ve filmu ještě jednou, ale už za jiných okolností v předposlední kapitole filmu. Tentokrát dochází k destabilizaci, postavy jsou „naloženy“ na korbě nákladního auta jako dobytek, opět velké detaily tváří, smáčených deštěm, zároveň v druhém plánu ubíhá krajina, tím se dekonstruuje předchozí stabilita. Tváře se propadají do sebe, zůstávají bez zájmu o změny prchlivé krajiny, vizuální roztržitost předznamenává osudovou zkázu a blížící se podvod.

---

<sup>86</sup> KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, s. 58.

<sup>87</sup> Zde je možná reminiscence na režiséru Yulii Solntsevu, ačkoli její detaily obličeje měly i mírně budovatelský potenciál.

V souvislosti s filmem se často zmiňuje tragický úděl, s jakým se postavy dostávají zpátky do svých výchozích pozic. Diváka jistě napadne: není více d'ábelské se ani nepokusit odejít? Film to ovšem rozporuje postavou hostinského. V závěru filmu se nám objasňuje, že právě tato postava – hospodský – v osadě zůstává. Tedy nesnaží se vymanit z cyklů zmaru a přejímá zodpovědnost za svůj tristní život místo toho, aby se nechal v zoufalost uvrhnout někým jiným. Je tedy nadřazenou entitou, nicméně entitou směšného druhu. Panuje nepopiratelnou silou nad ostatními, protože je alespoň schopný vlastní úvahy a rozhodnutí.

Tarr v *Satanském tangu* asi nejlépe naplňuje představu o iluzi. Všechno je pouze iluze pohybu. Neukazuje nám žádný příběh, spíš přemísťování předmětů a lidí v ploše a to může být jediné iluzorní, třebaže s jasně vymezeným cílem. Touto zvolenou formou naplňuje potenciál knižní předlohy. A zároveň tím upozorňuje na podstatu nutnosti umět se vrátit do výchozího bodu. V dlouhých záběrech kamerové pohyby dávají vzniknout pocitu imerze, naopak ustálení kamery způsobuje pocit odloučení. Kruh se uzavírá.<sup>88</sup>

V závěru snímku slyšíme zvony a ty nás lákají ven z osady. Potřebujeme se ještě jednou ujistit, že to, co nejprve působí nereálně, skutečně existuje. Děj se zrychluje. Doktor ve velkém celku následuje tepání zvonu a jeho táhlé tóny. To je jediná scéna – takřka na úplném konci filmu – která ve své délce má i potenciál transcendentního sdělení. Kamera setrvává na kalužích v poli, vidíme ostrůvky hladin a odlesky jezerních zmenšených světů ve světě větším. Zvuk zprostředkoval přenos zkázonosného pocitu na diváka, všechno je beznadějně reálné, ale i není. Díky délce záběru se ocitáme ve vnitřním rozporu s viděným a předpokládaným.

### 5.3 / WERCKMEISTEROVY HARMONIE: BÝT SPOUTÁN VLASTNÍM ČASEM

„Podle Platona, vlastně popisuje to je zlomek z Damona [sic], že když se v obci změni hudební stupnice, tak to má vždycky vliv na lidi. A zatím je myšlenka taková, že i my v sobě máme nějaký takový jako napůl chaotický, harmonický kmity

---

<sup>88</sup> Těžko říct zda se jedná o bonmot, název poslední kapitoly, nebo velmi stručné shrnutí filmu.

a že pomocí hudby nebo právě pomocí zvonů, pomocí těch alikvót se dostáváme do vnitřní harmonie.<sup>89</sup>

V půllitru zůstane vody na jeden lok. Za dvířky kamen věčně dohasíná plamínek, od kterého se kamera na několik okamžiků nemůže odtrhnout, pohyb kamery je podmíněn až pohybem první postavy filmu – hospodského. Ten jako by přetřáhal lanka opileckých fantazií, sic pevně svázaných s prostorem, ovšem s prostorem chatrným, ve všech ohledech zkázonosným. Kamera divákům pozvolna odkrývá uzavřený mikrokosmos sešlé rurální hospody. Hospodský zbývajícím opilcům naprosto rezignovaným hlasem oznamuje, že už se zavírá.

Divák zabředá do pomalého proudu posledního filmu z černé trilogie – filmu o dozvuku zkázy v životě jedince, o úpadkové duši společnosti – *Werckmeisterových Harmonií*. Na scénáři se kromě samotného Tarra opět podílel i László Krasznahorkai, jehož román *Zádumčivost odporu* se filmu stal předlohou.<sup>90</sup> Čas ani prostor filmu autoři nijak zvlášť nespecifikují, přesto tvoří velmi významnou, ne-li neopominutelnou složku filmu. Co je ovšem hlavním rozdílem oproti předchozím filmům trilogie je vztáhnutí času k jedné konkrétní postavě a jejímu prožívání filmového prostředí.

Příběh celého filmu se odvíjí lineárně. Sledujeme docela prostý úděl pošťáka Valusky, který se stará o letargického teoretika umění Esztera v malém městě sužovaném ukrutnou zimou, napětím a vzrůstajícím strachem. Za teoretikem se vrací jeho žena, paní Tünde. Zároveň s ní do města přijíždí cirkus a láká na atrakci v podobě obrovské mrtvé velryby a výstup Prince, jakéhosi zpitvořeného buřiče, jehož slova zapůsobí na umdlévající dav a ten propadá v nekontrolovatelnou vlnu násilí. Davy devastují vše, co přijde pod ruku. Zasahuje armáda. Valuska končí v nemocnici.

---

<sup>89</sup> CÍLEK, Václav. *Zvratte klimatické změny sami. A přestaňte chodit do aquacenter!* In: *Jak to vidí*. Český rozhlas 2, 16. 12. 2015 [cit. 2021-08-20]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/vaclav-cilek-zvratte-klimaticke-zmeny-sami-a-prestante-chodit-do-aquacenter-7466224>

<sup>90</sup> Krasznahorkai se v tomto případě inspiruje prací Franze Kafky. Pokud je těmto dvěma spisovatelům něco společného, pak onen nepřehlédnutelný nedostatek specifičnosti, popisy nestabilních krajín, uzavřenost, sterilnost, oba si dávali/ji záležet na tom, aby čtenář nevystoupil z jimi zkonstruovaného prostoru, aby člověk obecně nikdy nemohl vytušit, co se děje a čeho se stává svědkem, jaké společnosti se stává součástí. Totéž se odráží ve filmové adaptaci.



Tarr se ve svých filmech zaobírá povahou lidské existence a v případě *Werckmeisterových harmonií* převážně osudem ze společnosti vyčnívajícího jedince. Ráda bych se tedy zmínila o úloze ústřední postavy, se kterou zažíváme čas a prostor filmu – idealistického vizionářského prostřáčka Valusky. S Valuskou se nejlépe poznáváme nikoli během jeho jednání s ostatními postavami filmu, nýbrž během jeho osamocené putování potměným a chladným městem. Vše je zpravidla nahlíženo pomocí dlouhých sledovacích záběrů. Narozdíl od *Satanského tanga* záběry chůze ve *Werckmeisterových harmoniích* nenabývají metafyzických kvalit, ale spíše přibližují emocionální rozpoložení nahlížených postav.

Použití dlouhých záběrů ve *Werckmeisterových harmoniích* poskytuje prostor pro oživení kamery, která může zaujímat různá stanoviska a dokonce je v trvání záběru měnit. Někdy supluje Valuskův pohyb v prostoru a přebírá tak roli hybatele děje, působí jako další postava filmu. Důležitým aspektem souvisejícím s funkcí dlouhých záběrů je především pevný vizuální rytmus souhry organizací pohybů kamery a mizanscény, která by mohla být vnímána i jako obdoba Werckmeisterovy teorie, kterou film nabízí jako předmět úvahy. Rozbor jsem uvedla citací z rádiového rozhovoru s panem RNDr. Václavem Cílkem, protože jeho slova ve mně dala okamžitě vzniknout novým úvahám nad významem tohoto Tarrova filmu a jeho propojeností s hudební teorií. Jestliže se pomocí hudby můžeme dostat do vnitřní harmonie, pak se stejnou měrou můžeme nechat ovládnout neklidem a chaosem – totéž bude patrně platit i pro harmonii vizuálního druhu. Většina významů filmu není vyslovována skrze dodatečnou montáž, nýbrž právě a jedině samotným pohybem kamery, navigací postav a předmětů v každé jednotlivé scéně. Postprodukční střih, čistý a střízlivý, se objevuje pouze v těch případech, kdy ve filmu dochází k úplné změně prostředí.

Takřka ve všech scénách vidíme přítomného Valusku. Veškerý čas, který Valuska prožije ve filmu, s ním prožívá také divák. Kamera většinou začíná pohyb zároveň s jeho pohybem v ničím nerušeném čase a stanovuje tím pozorovací mód. To ovšem neznamena, že se stáváme touto postavou, ale spíše že jsme zároveň s postavou neustále v ději a můžeme vše sledovat bezprostředně a lépe pochopit.



Nevyhnou se rozboru úvodu filmu, neboť se začíná vůbec nejdelším záběrem. Na jeho charakterizování se hodí přívlastek *tongue-in-cheek*<sup>91</sup>, můžeme ho totiž sledovat zaujatě a zaobírat se jeho závažností, přesto však nelze přehlédnout potutelný úšklebek, spiklenectví a očividnou autorskou, byť střídmostou, o to však „hryzavější“ ironii nad lidským činěním v dané téměř desetiminutové podívané. Celý obraz se odehrává v jednom záběru. Tatáž scéna, kde obezřetně naplánovaný pohyb kamery od detailů k celkům nahrazuje střih, nám představuje i hlavního protagonistu a po chvíli zjišťujeme, že s jeho zrakem se bude kamera pokoušet ztotožnit a jeho pohyb doplňovat a v jeho gestech se prolínat. Koncepce scény mne upomněla na způsob práce s příběhem v básnických prózách Virginie Woolf.<sup>92</sup>

V úvodní scéně vystupuje skupina ospalých opilců pod taktovkou bezelstného Valusky. Po učitelském vysvětlení uvádí seskupení opilců v pohyb jako primitivní zpodobnění sluneční soustavy. Zatímco v prvním plánu se Valuska zaobírá nesmrtelností, klidem i bezbřehou prázdnotou, v pozadí štamgast ztvárňující Slunce bezustání mihotá prsty ve vzduchu. Následující tanec postav, doprovázený pouze strohými, ale přesvědčivými ruchy a přibližujícím se tlumeným broukáním melodie, ukončí až Valuskův další, tentokrát prorocký, výstup. V tomtéž místě se poprvé setkáváme s nediegetickou klavírní hudbou, která se v průběhu filmu několikrát opakuje a stává se *leitmotivem* díla.

Nakonec postavy ustrnou ve vlastní nehybnosti s představou o zatmění Slunce, vidíme celek místnosti. Kamera se oddaluje, dostává se do nadhledu, končí na detailu stropního světla a divák může zaměřit svou pozornost na Valuskův pohupující se váhavý stín. Do domnělé soustavy planet se postupně zapojují i všichni ostatní. K tanci se přidává samotná kamera, která přechází od postavy k postavě. Vzájemné interakce komíhající se opilců, jejichž těla do sebe občas letmo narazí, je ukončena až strohým výstupem hostinského. Kamera přechází na tvář hostinského v polo-detailu, záběr ještě dlouho doznívá a ztotožňuje pohled kamery s pohledem Valusky. Nejdelší a choreograficky nejpropracovanější scéna z celkových třiceti devíti končí.

<sup>91</sup> Anglický výraz nemá vhodný český ekvivalent.

<sup>92</sup> Pro svou monumentální hybnost, energii postav a jejich zákonitě utvářenou trajektorii kolem společného, zdánlivě nepohyblivého, středu s neustále se navíjejícím sledem dokonalých obrazů. „Jeden okamžik bytí rozkládá na množství zážitků a vjemů, aby ve zcela všední skutečnosti objevila neobyčejnou krásu. Její síla spočívá v tom, jak intenzívně se dovede dívat, jak ostře umí vnímat přítomnost, která tvoří časovou osu jejího příběhu.“ (HILSKÝ, Martin. *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995, str. 152-153.)

V druhé polovině filmu vidíme dlouhý noční záběr, který začíná detailním čelním pohledem na tvář Valusky, pohybujícího se směrem ke kameře, za ním v druhém plánu ubíhá temná ulice. Extrémně dlouhé čelní pohledy na Valusku se ve filmu opakují, zdůrazňují změny v jeho tváři, zkoumají a umocňují jeho psychické rozpoložení. Přibližují nám jeho vnímání. Dlouhý záběr v těchto případech nahrazuje potřebu slov a jejich hereckého vyjádření. Záběr pokračuje tím, že kamera rychle švenkuje za Valuskova záda, v kompozici se ocitají dvě postavy v rychlém rozhovoru. Zřetelně vidíme pouze tvář nové postavy, která zároveň mluví. Následuje efektní obtočení kamery okolo Valusky, které působí jako lidský odkrok a nikoli technicky zvládnutý pohyb kamery. Obraz přechází do celku a teprve potom se opět navrácí ke sledování Valusky. Ten vchází na ohněm spoře osvětlené prostranství náměstí se siluetami lidí. Tady kamera dává zdání, že nechce být přímým účastníkem děje, pouze jeho vzdáleným „nastiňovatelem“. Opouští Valusku a zrcadlově kopíruje trajektorii jeho pohybu mezi lidmi, kterými se pomalu prodírá, až se dostane opět k němu a zabere ho v polo-celku. Další přiblížení probíhá pomocí transfokátoru. Pohyb kamery působí klidně a dostává se tím do rozporu s pohybem zrychlujícího Valusky. Velikost záběru kolísá mezi polo-detailem a detailem, celou dobu se před kamerou míhají další neostré postavy, které znemožňují důsledné sledování postavy hlavní. Zároveň však před kamerou občas uhýbají a vzniká tak dojem, že kamera a její pohled se personifikují. Potom se kamera odtrhne, tentokrát už si určuje vlastní trajektorii a nahlédne Valuskovu chůzi v celkové kompozici. Celá tato sekvence je jenom prolukou děje. Veškerá divácká pozornost se přenáší na pohyby kamery a vizuální rytmus. Rytmus je tvořený výhradně tím, co se děje před kamerou – střídající se tmou a světlem ohňů s mihotajícími se postavami.

Jedna z nejcitovanějších scén filmu, protože velmi sugestivní, je kontinuální záznam rabování v nemocnici. Sugestivní patrně i pro svou neobhajitelnost. Je to první okamžik filmu, kde už nemáme pochyb o agentnosti, která se dlouhým záběrem přisuzuje kameře.<sup>93</sup> Obměňují se zde některé výrazové konvence, například deformující podhledy na rozhněvané rabující, kteří do nemocnice vtrhnou. Dále vidíme náznaky nedořečenosti, momenty, kdy kamera vyčkává před místnostmi, ve kterých se děj odehrává. Kamera jako by přešlapovala na místě a vše zaznamenávala

---

<sup>93</sup> Je to dokonce první scéna filmu bez přítomnosti Valusky.

v subjektivním pohledu. Tím, že vše vidíme v trvání jednoho záběru, jsme akcí a prostorem pohlceni. Čas filmu se stává naším časem. Intuitivní pohyby kamery navíc připomínají živý dokumentární záznam. Poprvé za celou dobu se pocit subjektivity odvíjí od samotného sledování filmu a ne skrze postavu Valusky. Dochází k přenesení vjemu filmového času na diváka.

Celkově mě film nejen svým formálním zpracováním, ale i prací s námětem dovedl k myšlence, že hrubou násilnickostí skupin vždy nejvíce trpí ti, kteří více cítí, než vědí, naivkové a nemohoucní. Tarr nám svou prací zároveň připomíná, že to není systém, se kterým se nedovedou smířit a proti kterému bezmocní lidé často brojí, nýbrž jejich identita/postavení (a zákonitě pocity z něho plynoucí) v tomto systému, ze kterého se nemohou vymanit a který je natolik neúnosný, omezující a devastující pro jejich životy, ale zároveň dost možná tím jediným, co mají. Je to víc strach, než vztek? Vztek jako emoce veskrze destruktivní provází akci, zatímco strach v lidech dlouho zraje a podporuje jejich letargii a právě onu nemohoucnost. K čemuž dobře dopomáhá použití extrémně dlouhých záběrů v kombinaci se zaměřením na pohled jediné postavy. A vytváří se tak vizuální zpodobnění strachu a možnost sdílení jeho prožívání.

Ukončím výrokem básníka Petra Halmaye, jehož slova pro mne nejlépe vystihují myšlenkovou rovinu celého filmu, potažmo i trilogie. *Jsme spoutáni vlastní vulgaritou a krásou a jde o krásu natolik strmou a vulgaritu natolik obludnou, že pro ně chybí slova.*<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> HALMAY, Petr. *Země nikoho*. Zblou: Opus, 2008, str. 49.

Ve své práci jsem se pokusila rozebrat použití dlouhého záběru ve filmech černé trilogie maďarského režiséra Bély Tarra. V teoretické části práce jsem uvedla některé základní pojmy z oblasti filmové řeči a filmové narace, se kterými jsem dále pracovala i v rozbořech. Rovněž jsem v teoretické části nastínila možné varianty a důvody použití dlouhého záběru v Tarrově kinematografii, i s ohledem na to, co ve svých pracích uvádějí další filmoví teoretici. Některé jejich teze jsem v analýzách ověřovala, nicméně hlavní důraz jsem kladla na ověření mých osobních předpokladů a úvah. Právě možnost vytvořit si vlastní úsudek a ten následně ověřit sledováním filmů a jejich rozbořem byl pro mě hlavním a prvotním impulsem dané téma začít zkoumat a popsat.

Důležitým aspektem práce je rovněž zařazení kontextu pomalého filmu a ukotvení Tarrovy kinematografie v tomto žánru – díky tomu je patrnější, že se nejedná o pouhý filmový avantgardní výstřelek, nýbrž o autorsky hodnotnou kinematografii, která vyžaduje enormní tvůrčí úsilí a obezřetnost k užitým postupům.

Domnívám se, že moje práce může posloužit jako průvodní studie všem, kteří se zajímají o žánr pomalého filmu, technické aspekty použití dlouhého záběru nebo specificky o kinematografii Bély Tarra a její ojedinělou vizuální kvalitu. Svou prací tedy nabízím nové způsoby jak černou trilogii pojednat a jak uvažovat nad dlouhým záběrem a jeho ovlivněním dalších prvků filmové řeči.

Použití dlouhých záběrů v černé trilogii vládne ohromnou rozmanitostí, u každého z filmů jsem navrhla několik možností uchopení, které se mi zdály jako prioritní. Jednotící funkcí dlouhých záběrů společnou všem filmům černé trilogie je kondenzace napětí a vyprazdňování času narace. Délka záběru rovněž umožňuje důmyslnější práci s vnitrozáběrovou montáží. Ve filmu *Zatracení* jsem ověřila tvrzení, že délka záběru slouží jako prostředek, kterým lze ukázat, že se ze samotných postav stává součást prostředí, které je obklopuje. Totéž platí pro *Satanské tango*, v jehož detailním rozboru docházím rovněž k závěru, že je vhodné přemýšlet nad délkou záběru jako nad veličinou prostoru a nikoli času a tím také upomínám k myšlence nutnosti návratu do výchozí polohy.

Mnou navržený původní systém a předpoklady se ukázaly jako mírně dysfunkční pouze v rozboru *Werckmeisterových harmonií*, kde nebylo možné s jistotou doložit myšlenku subjektivního prožitku času filmu. Spíše jsem opakovaně narážela na důraz, s jakým byla provedena spleť orchestrace kamerových pohybů, která stála v opozici k zmírňujícímu se tempu celého filmu.

Moje práce rozhodně není ucelenou a završenou studií, spíše pobídkou k úvaze nad viděnými obrazy. Především samotné téma času a trvání je něčím, co by vyžadovalo další výzkumné úsilí nejen s ohledem na funkci dlouhého záběru. Doufám, že práce poslouží jako nový rámec úvahy nad Tarrovou kinematografií a obnoví radost, kterou může divák zažívat soustředí-li svou pozornost nikoli na narativní kvality děl, nýbrž na samotnou řeč filmu.

PUBLIKACE:

AUMONT, Jacques. *Obráz.* Praha: Akademie múzických umění, 2010. Přeložil: Ladislav Šerý. ISBN 978-80-7331-165-0.

BÍRO, Yvette. *Turbulence and Flow in Film: The Rhythmic Design.* Indiana University Press, 2008. ISBN 978-0253219657.

BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby.* Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Iniciály (AČFK: Casablanca). ISBN 978-80-87292-07-5.

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.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work Of Béla Tarr.* New York: Berghahn, 2017. ISBN 978-1-78533-566-2.

BÖHM, Michal. *Fenomén vyprázdněné narace.* Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Katedra stříhové skladby, 2013.

DE LUCA, Tiago a NUNO BARRADAS, Jorge, eds. *Slow Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. ISBN 978-0-7486-9605-5.

HALMAY, Petr. *Země nikoho.* Zblon: Opus, 2008. Opus (Opus). ISBN 978-80-87048-11-5.

HILSKÝ, Martin. *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence.* Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-40-8.

JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering Cinema Action*. Wallflower Press, 2014, ISBN 978-0231169790.

KOVÁCS, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*. Columbia University Press, 2013. ISBN 978-0-231-16531-0.

KRASZNAHORKAI, László. *Satanské tango*. Ilustrovala Petra KUBÁČKOVÁ, přeložila Simona KOLMANOVÁ. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-086-4.

KUHN, Annette, WESTWELL, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012. ISBN 978-0-19-958726-1.

PERKINS, Claire, VEREVIS, Constantine. *Film Trilogy: New Critical Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 978-1-349-32120-9.

RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2013. ISBN 9781937561154.

RUZYAK, Pavel. *Klíčový záběr u režisérů, pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Katedra režie, 2016.

STREITBERGER, Alexander a COHEN, Brianne. *The Photofilmic: Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*. Leuven University Press, 2016. ISBN 978-9462700420.

#### ČLÁNKY:

BORDWELL, David. *Zesílená Kontinuita*, *Illuminace*, 2003, č. 1.

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1.

## ČLÁNKY A PŘÍSPĚVKY ONLINE:

CÍLEK, Václav. "Zvraťte klimatické změny sami. A přestaňte chodit do aquacenter!"

In: *Jak to vidí*. Český rozhlas 2, 16. 12. 2015 [cit. 2021-08-20]. Dostupné z:

<https://dvojka.rozhlas.cz/vaclav-cilek-zvratte-klimaticke-zmeny-sami-a-prestante-chodit-do-aquacenter-7466224>

ČERMÁKOVÁ, Eva. *Vnímání prostoru a času usedlými a nomádskými kulturami*

[online]. Brno, 2009 [cit. 2021-07-04]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/jjpb0/>.

Disertační práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Jaroslav MALINA.

FILMEXPLORER. Interview Bela Tarr. In: *Youtube* [online]. 2019 [cit. 2021-07-21].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3tnDExNa984>

HAMES, Peter. *The Melancholy of Resistance*. [online]. 2001 [cit. 2021-07-21].

Dostupné z: <https://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>

HOLÝ, Zdeněk. *Béla Tarr: Svět jako sociální, ontologický a kosmický problém*.

[online]. 2007 [cit. 2021-08-18] Dostupné z: [http://cinepur.cz/article.php?](http://cinepur.cz/article.php?article=1254)

[article=1254](http://cinepur.cz/article.php?article=1254)

IRIMIA, Alexandra. *Matters of Time in László Krasznahorkai's and Béla Tarr's Satantango*. [online]. 2018. Dostupné z:

<https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/20E13.pdf>

KUDLAC, Martin. *Be More Radical Than Me!: A Conversation With Béla Tarr*.

[online]. 2016 [cit. 2021-08-18]. Dostupné z: [https://mubi.com/notebook/posts/be-](https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr)

[more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr](https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr)

MAI, Nadin. *What Is Slow Cinema*. [online] 2012 [cit. 2021-07-21]. Dostupné z:

<https://theartsofslowcinema.com/2012/12/20/what-is-slow-cinema/>



ROMNEY, Jonathan. *Are You sitting comfortably?* [online] 2000 [cit. 2021-07-21].  
Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview>

ROSE, Steve. Two Years At Sea: little happens, nothing is explained. [online] 2012  
[cit. 2021-07-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2012/apr/26/two-years-at-sea-little-happens>

STUHLÝ, Aleš. *Werckmeisterovy harmonie*. [online]. 2002 [cit. 2021-08-18].  
Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2005/2/werckmeisterovy-harmonie>

ŠULC, Stanislav. *Béla Tarr se loučí apokalyptickou vizí*. [online]. 2011 [cit. 2021-08-14]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/kultura/bela-tarr-se-louci-apokalyptickou-vizi-turinsky-kun-705235>

#### FILMOGRAFIE:

*Satanské tango* (Satántángó, Béla Tarr, Maďarsko, 1994)

*Werckmeisterovy harmonie* (Werckmeister harmóniak, Béla Tarr, Maďarsko, 2000)

*Zatracení* (Karhozát, Béla Tarr, Maďarsko, 1988)