

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**MINIMALISMUS VE FILMU UNDER THE SKIN**

**Marek Mrkvička**

Vedoucí práce: Mgr. Petr Marek

Oponent práce: Mgr. Michal Böhm

Datum obhajoby: 8. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Directing

**BACHELOR THESIS**

**MINIMALIST STYLE OF UNDER THE SKIN**

**Marek Mrkvička**

Thesis supervisor: Mgr. Petr Marek

Opponent: Mgr. Michal Böhm

Defense date: 8. 9. 2022

Academic title assigned: BcA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**MINIMALISMUS VE FILMU UNDER THE SKIN**

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Cílem této práce je přiblížit čtenáři možnosti minimalistického filmového stylu a nelézt odpověď na otázku, jak lze vystavět komplexní narativní film s minimem výrazových prostředků. V rámci práce bude na základě neoformalistické filmové analýzy snímku *Under the skin* popsáno, jak je s využitím jasně vymezeného a záměrně zúženého pole možností v kreativním procesu možné vystavět soudržné filmové dílo. Tento text si neklade za cíl samotnou definici minimalistického filmového stylu a stejně tak nemá odpovídat na otázku, do jaké míry je *Under the skin* minimalistickým filmem, ale měl by primárně sloužit k lepšímu pochopení, jak filmaři funkčně propojují formu s obsahem.

## **Abstract**

The aim of this thesis is to give the reader an idea of the possibilities of minimalist film style and find an answer to the question of how to create a complex narrative film with minimum of cinematic techniques. In the course of the text, neoformalist analysis of the feature film *Under the Skin* serves as a basis, showing the possibility of creating a coherent film work using clearly defined and deliberately narrowed field of possibilities in the creative process. This thesis does not aim to define the minimalist film style itself, as it does not answer the question to what extent is *Under the Skin* a minimalist movie. Primarily, it should serve to better understanding of how a filmmaker functionally connects form with the content.

## **Poděkování**

Tímto bych chtěl poděkovat především Petru Markovi za ochotu a trpělivost při vedení této bakalářské práce. Jeho podnětné připomínky a rady mi byly velmi nápomocné. Chtěl bych rovněž poděkovat své rodině, Markétě, Lukášovi a Dominikovi, kteří mě při psaní této práce podpořili.

# Obsah

1	Úvod .....	8
2	Metodologie.....	10
3	Minimalismus.....	11
3.1	Výtvarné umění.....	11
3.2	Hudba .....	12
3.3	Přesahy .....	13
4	Filmový minimalismus .....	15
4.1	Metonymický minimalismus .....	16
4.2	Analytický minimalismus .....	16
4.3	Expresivní minimalismus .....	17
4.4	Slow cinema .....	18
4.5	Další kategorie filmového minimalismu.....	19
5	Tvorba Jonathana Glazera .....	20
5.1	Hudební klipy a reklamní tvorba .....	20
5.2	Filmová tvorba .....	21
6	Pod kůží.....	23
6.1	Předloha.....	24
6.2	Adaptace .....	25
7	Restrikce a minimalistický styl .....	27
7.1	Vizuální stránka.....	27
7.2	Střih a dramaturgie .....	29
7.3	Hudba a zvuková dramaturgie.....	30
8	Závěr .....	32
9	Zdroje .....	33
9.1	Literatura .....	33
9.2	Elektronické zdroje .....	33

# 1 Úvod

„Dokonalý stroj je sestavený z nezbytného minima součástí. S minimem součástí ale nezačínáte. Musíte je postupně odebírat. K jednoduchosti musíte dojít, nezačínáte s ní. [...] S trochou štěstí se k ní doberete.“

- Jonathan Glazer<sup>1</sup>

Takto v jednom z rozhovorů popsal svou tvůrčí metodu britský režisér Jonathan Glazer. Na první pohled nejde o nijak převratnou myšlenku. Snad každý umělec musí hledat cesty, jak se skrze své médium vyjádřit co nejefektivněji. Jistě, fráze „v jednoduchosti je krása“ je sama o sobě zjednodušující, přesto se domnívám, že v kreativním procesu je tento koncept klíčový. Glazerův snímek *Under the skin* (2013)<sup>2</sup> dokáže bezesporu uhranout svou režijní precizností a nápaditostí. Cesta ke zdánlivé dokonalosti v minimalistické formě však byla spletitá a zdlouhavá.<sup>3</sup> První verze scénáře se více podobala žánrovému sci-fi filmu uplatňujícímu principy klasické hollywoodské narace a byla daleko přímočařejší.<sup>4</sup> Částečně kvůli nedostatku finančních prostředků a pravděpodobně i kvůli Glazerově touze posunout snímek kamsi dál do světa festivalového filmu se však v dalších verzích začalo dílo původní vizi vzdalovat. Řada scén byla radikálně zjednodušena a zredukován byl i počet postav. V rámci nutných i záměrně zvolených omezení přišel Jonathan Glazer se svým štábem s řadou řešení, která byla realizovatelná a zároveň do filmu přinášela ozvláštnění. Došlo tak k fúzi klasické hollywoodské narace s nejednoznačnými prvky narace umělecké.<sup>5</sup> Na začátku filmu tedy nevidíme přilet mimozemské vesmírné lodi. Místo toho jsme svědky abstraktní úvodní sekvence, kterou interpretujeme až zpětně, případně její smysl vůbec neodhalíme. Pochopitelně právě kvůli tomu, že *Under the skin* klade více otázek, než poskytuje odpovědí, není divácky příliš ceněný. Na druhou stranu právě všudypřítomná nejednoznačnost a znemožnění emocionálního napojení na

---

<sup>1</sup> Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=hZUvIfXKVvc&t=750s&ab\\_channel=Film4](https://www.youtube.com/watch?v=hZUvIfXKVvc&t=750s&ab_channel=Film4), 22:00.

<sup>2</sup> V české distribuci vyšel film pod názvem *Pod kůží*.

<sup>3</sup> Jonathan Glazer pracoval na filmové adaptaci od roku 2001. Snímek měl premiéru v roce 2013.

<sup>4</sup> Klasický styl, jak ho definuje David Bordwell:

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 157.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 206.



protagonistku je klíčem pro věrohodné vyprávění příběhu o mimozemské entitě poznávající lidský svět.

Díky tomu, že byla zaznamenána série rozhovorů s dalšími spoluvůrci o celém procesu vzniku snímku od prvních fází preprodukce až po navrhování plakátu, je možné popsat konkrétní restriktce, které si Glazer se svým týmem postupně stanovoval, a které ho donutily hledat efektivní kreativní řešení. Tato řešení, či rozhodnutí, potom nesou znaky minimalistického stylu, který funguje podobně jako režisérem popsaný stroj sestavený pouze z nezbytného minima součástek.

V rámci této práce se nebudu primárně pokoušet o vymezení minimalistického stylu. Stejně tak nechci analyzovat, do jaké míry je *Under the skin* minimalistickým filmem. Současně jakoukoliv kategorizaci filmových stylů na základě podobností nepovažuji v této práci za podstatnou, a tudíž se zevrubné definici filmového minimalismu nebudu zabývat. Daleko více mě zajímá minimalismus z filozofického hlediska, tedy spíše jako tvůrčí metoda.

Minimalismus v umění chápu jako potřebu oprostít se od všeho vedlejšího a zaměření pozornosti na to, co je důležité. Současně ho na úrovni filmové řeči vnímám jako přístup, který umožňuje tvůrci komunikovat komplexní myšlenky prostřednictvím elementárních atributů. Právě díky absenci všeho nepodstatného jsou tyto atributy více „na očích“ diváka, kterému je tak umožněno intenzivně vnímat základní složky díla.

Jak vystavět komplexní narativní film s minimem výrazových prostředků? Smyslem této práce bude najít odpověď na tuto otázku a popsat, jak je s využitím jasně vymezeného a záměrně zúženého pole možností v kreativním procesu možné vystavět soudržné filmové dílo. Pokusím se popsat, které konkrétní restriktce si Jonathan Glazer se svými spolupracovníky stanovil, proč si je stanovil, a jaká měla tato omezení dopad na výsledné filmové dílo. Samotný snímek budu rozebírat formou neoformalistické analýzy filmového stylu.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 159.

## 2 Metodologie

V rámci této práce budu převážně pracovat s termíny neoformalistické analýzy stylu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Stěžejní jsou v tomto ohledu publikace *Narration in the Fiction Film*<sup>7</sup> a *Umění filmu*<sup>8</sup>, ze kterých budu vycházet. Informace o minimalismu ve filmu coby formě modernistického filmového stylu budu čerpat z knihy *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*<sup>9</sup> maďarského filmového teoretika Andráse Bálinta Kovácse. Jeho rozdělení minimalistických proudů v kinematografii mi bude sloužit jako východisko pro definici minimalistického filmového stylu. Současně budu okrajově čerpat z publikace *Slow Movies* o proudu slow cinema. Okrajově zmíním i další formy filmového minimalistického stylu a budu při tom vycházet z diplomové práce Michala Böhma *Historické kořeny současného minimalistického filmu*.<sup>10</sup>

Klíčovým zdrojem informací je pro mě série rozhovorů s tvůrci filmu *Under the skin*.<sup>11</sup> Na základě těchto rozhovorů se pokusím o rekonstrukci celého kreativního procesu a popíšu všechna tvůrčí omezení, které Glazer svým spolupracovníkům nastavil. Budu vycházet rovněž s dalších rozhovorů, které režisér poskytnul, ať už v souvislosti se snímkem *Under the skin* nebo jeho dalšími díly.

Pro uchopení minimalismu coby směru ve výtvarném umění, budu vycházet z obsáhlé knihy *Umění po roce 1900: Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*<sup>12</sup> a pro definici minimalistické hudby budu čerpat z publikace *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*.<sup>13</sup>

V rámci analýzy samotného filmu v souvislosti s identifikací diváka s postavou potom okrajově zmiňuji studii *Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's Eyes Wide Shut*<sup>14</sup> italského teoretika Alessandra Giovannelliho.

---

<sup>7</sup> BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 157.

<sup>8</sup> BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

<sup>9</sup> KOVÁCS, A. B.: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

<sup>10</sup> BÖHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra střihové skladby, 2016.

<sup>11</sup> *Behind the scene of Under The Skin (2013)* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=M8RkCg7ro0c&ab\\_channel=JonathanMena](https://www.youtube.com/watch?v=M8RkCg7ro0c&ab_channel=JonathanMena).

<sup>12</sup> FOSTER H., R. Krauss, Y. Bois, B. Buchlon: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart s.r.o. 2007.

<sup>13</sup> POTTER, Keith; GANN, Kyle: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Londýn: Routledge, 2013.

<sup>14</sup> GIOVANNELLI, Alessandro: *Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's Eyes Wide Shut*. Oxford: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2010.

### 3 Minimalismus

Minimalismus jako umělecký směr se během druhé poloviny 20. století postupně rozšiřoval napříč obory od malířství a sochařství, přes hudbu, architekturu a design až po literaturu a filozofii. Pro úvod do minimalismu ve filmu coby audiovizuálního umění, kde se tento směr částečně rovněž projevil, jsem se rozhodl krátce popsat vliv minimalismu na výtvarné umění a hudbu. Protože minimalisté s oblibou „ořezávají“ svá díla jen na to nejnужnější, a to jak na úrovni formy, tak na úrovni obsahu, vžilo se pro směr rovněž pojmenování redukcionismus. Přestože se tento směr datuje od konkrétního období v souvislosti s konkrétními díly, můžeme minimalistické prvky a přístupy vysledovat i ve starších dílech.<sup>15</sup> Idea zjednodušené formy nebo obecněji idea jednoduchosti a to jak v umění, filozofii ale i v praktickém životě se tu přitom objevuje ještě dříve a nejčastěji se zmiňuje v souvislosti s východním myšlením.

#### 3.1 Výtvarné umění

Poprvé se o minimalismu jakožto o uměleckém směru hovoří v souvislosti s malíři a sochaři tvořícími od 50. let 20. století převážně v USA a Británii. Tento směr bývá interpretován jako reakce na bouřlivý abstraktní expresionismus, který se ve výtvarném umění projevoval od konce druhé světové války, a který byl podle jednoho z čelních představitelů minimalismu, Roberta Morrise, příliš „racionalistický a vznešený“.<sup>16</sup> Druhý z významných protagonistů tohoto směru, Donald Judd, ve svém přelomovém eseji „Specifické objekty“ píše o reliéfních malbách minimalisty Franka Stelly: „Tři rozměry jsou skutečným prostorem, to nás zbavuje problému iluzionismu a doslovného prostoru, prostoru kolem tahů a barev.“<sup>17</sup> Donald Judd kritizoval všechno umění, které nebylo možné vnímat „najednou“, tedy ve svém vcelku. Figurativní obrazy pro něj byly dvourozměrným médiem, které trojrozměrnost pouze napodobovaly. Stellovy prostorové reliéfní malby nebyly podle Judda pouze znázorněním konkrétního tvaru, ale byli právě „tím“ tvarem. Vše vypovídající je potom slavná věta, kterou pronesl právě Frank Stella ve snaze popsat své umění: „To, co vidíte, je to, co vidíte.“

---

<sup>15</sup> Řadu skladeb Erica Satieho můžeme zcela jistě označit za minimalistické, přestože minimalismus jako umělecký směr přichází až 30 let po jeho smrti.

<sup>16</sup> FOSTER H., R. Krauss, Y. Bois, B. Buchlon: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart s.r.o. 2007, s.: 536.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 537.

Minimalistické umění se nesnažilo realitu napodobovat či imitovat, místo toho se pokoušelo konstituovat realitu vlastní a vymanit se z jakéhokoliv kontextu. Výtvarná díla tohoto směru v sobě z principu nenesou žádné poselství. Radikálně redukuje svou formu i obsah. Nadbytečné prvky jsou vypuštěny, zůstává jen to nejdůležitější. Dominují jednoduché geometrické tvary. Společným jmenovatelem většiny děl je obvykle precizní zpracování. Důležitou složkou se stává i samotný divák, který svou zkušenost s uměleckým dílem mění s úhlem, z jakého dílo pozoruje. Samotné dílo je prezentováno jakoby nezúčastněně. Současně je nestálé a proměnlivé v závislosti na tom, jak je zrovna nasvícené.<sup>18</sup> Divákovi se tak otevírá široké pole interpretací.

Hledání paralel mezi minimalismem jakožto uměleckým směrem a filmovým minimalismem je poměrně problematické. Je to právě z toho důvodu, že filmové médium ze své podstaty vždy k něčemu odkazuje a nemůže být nikdy stoprocentně objektivní, tedy nemůže být „tím, čím je“. Na druhou stranu redukování nadbytečných prvků, určité odosobnění a touha po maximální soudržnosti a jednotě může být oběma minimalistickým přístupům, jak ve filmu, tak v umění, společná.

### 3.2 Hudba

O něco bližší může být srovnání filmového minimalismu s minimalistickou hudbou. V souvislosti s počátky hudebního minimalismu se obvykle zmiňuje La Monte Youngovo *Trio pro smyčce* z roku 1958, *In C* skladatele Terryho Rileyho, rané hudební experimenty belgického skladatele Karla Goeyvaertse z padesátých let nebo tvorba Johna Cage z let čtyřicátých.<sup>19</sup> Na konci šedesátých let Michael Nyman, rovněž jeden z průkopníků hudebního minimalismu, navrhuje termín „minimální hudba“.<sup>20</sup> V této době převážně američtí skladatelé již pracují s repetitivními krátkými figurami, pravidelným pulzem a velmi pozvolnými proměnami. A právě tyto atributy se postupně stávají hlavními znaky hudebního minimalismu. O tom, že minimalismus jako termín může být příliš zobecňující, se začalo hovořit nejprve v hudbě. Ne všichni minimalističtí skladatelé se totiž považovali za minimalisty. Například Philip Glass se od této kategorie distancuje

---

<sup>18</sup> FOSTER H., R. Krauss, Y. Bois, B. Buchlon: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart s.r.o. 2007, s.: 537.

<sup>19</sup> POTTER, Keith; GANN, Kyle: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Londýn: Routledge, 2013, s. 1.

<sup>20</sup> NYMAN, Michalel: *Minimal Music*. The Spectator, 1968, s. 518–19.

a navrhuje vlastní termín „systémová hudba“, kterou popisuje jako cestu ke komplexním strukturám s využitím jednoduchých prostředků. Označení „repetitivní hudba“ zase zavádí skladatel Louis Andriessen. Skladatelé si postupně osvojují další termíny, jako například „modulární, strukturální, periodická“ či „redukcionistická“ hudba. Všechna tato označení dávají celkem jasnou představu o minimalistické skladebné technice. Samotný minimalismus coby směr v hudbě je velmi pravděpodobně reakcí na komplikované struktury hudebních kompozic z poloviny 20. století, které byly nesouvislé a těžko uchopitelné. Je celkem logické, že odpovědí na tento typ hudby jsou skladby strukturálně velmi jednoduché, budované v rámci velmi omezeného množství prostředků.<sup>21</sup>

Touha po maximálním zjednodušení formy často přesahuje až do konceptuálního umění. Příkladem takového přesahu může být slavná skladba Johna Cage 4'33“, která se nepřesně popisuje jako 4 minuty a 33 sekund ticha. Ve skutečnosti se do centra pozornosti posluchačů nedostává ticho ale zvuky prostředí, ve kterém se posluchači zrovna nachází. Právě akcentování přítomného okamžiku a celkový dojem zpomalení, jako by byl recipient díla zmražen v určitém stavu nebo procesu, který se standardně děje rychle nebo proběhne bez povšimnutí, je společným jmenovatelem většiny minimalistických děl, a to jak výtvarných, hudebních, ale i filmových.

### 3.3 Přesahy

Jak již bylo zmíněno výše, v minimalistickém výtvarném umění bývá divák nejčastěji konfrontován s jednoduchými geometrickými objekty, které jsou obvykle beze jména a k ničemu konkrétnímu nereferují. Divák je tak v galerii bez jakéhokoliv kontextu a jediné, co je mu zprostředkováno, je ryzí prožitek. Racionálně a pro interpretaci nutné zapojení intelektu, které podle minimalistů odvádí pozornost od pravé podstaty díla, zde odpadá a recepce díla tak více připomíná meditaci. Podobně meditativně až transcendentně může působit i minimalistická hudba. Skladby minimalistů Steva Reicha, Philipa Glasse, Johna Adamse, Arvo Pärta a dalších silně evokují dojem jakési hypnózy, zpomalení času nebo dokonce transcendence. Je to jisté míry způsobené neustálým opakováním

---

<sup>21</sup> Například La Monte Youngova tvůrčí metoda spočívala v omezení výrazových prostředků a počtu hudebních nástrojů na nezbytné minimum.

krátkých frází, jejich velmi pozvolným variováním, celkovou absencí větších gradací nebo rychlých harmonických a dynamických proměn.<sup>22</sup>

Klíčem pro „pochopení“ minimalistického díla je tak především nechat na sebe samotné dílo působit v přítomném okamžiku bez urputného přemýšlení, o čem má vlastně dílo vypovídat. Skrze meditativní zkušenost s vnímáním takového díla je možné najít paralely s východními filozofiemi či náboženstvími, jako je zenový buddhismus nebo taoismus. Bytí v přítomném okamžiku je totiž v rámci těchto východních myšlení klíčové.<sup>23</sup> Současně jak buddhismem, tak taoismem prostupuje zásadní idea života, v rámci kterého jedinec setrvává v udržitelném a rovnovážném stavu mezi úplnou askézí a životem v přebytku. Jedinec by měl být schopen existovat z nezbytného minima. Měl by vlastnit jen to, co nutně potřebuje, a nic navíc. Pouze tak může dosáhnout osvícení. Koncept života ve střídmosti je v rámci těchto myšlení všeprostopující. Dokladem může být například dvanáctá kapitola z knihy *Tao Te t'ing*:

*„Změť pěti barev oslepuje oko,  
změť pěti tónů ohlušuje ucho,  
změť pěti chutí otupuje ústa.*

*Honba a prudký cval  
rozněcují lidská srdce.  
Vzácné a drahé věci  
Zavádějí člověka na scestí.*

*To je, proč moudrý  
je soustředěn na to, co je v jeho vnitru,  
nikoli na to, co postřehuje smysly.  
Podrží jedno a odmítá druhé.“<sup>24</sup>*

---

<sup>22</sup> Vedle výtvarného umění a hudby můžeme okrajově zmínit i různá performativní umění. Například tanec má k filmu obdobně jako hudba velmi blízko a i v tanci můžeme vysledovat jisté minimalistické tendence. Příkladem může být japonské taneční divadlo butó.

<sup>23</sup> Ne náhodou vznikla skladba 4'33" v době, kdy se John Cage aktivně zabýval zenovým buddhismem.

<sup>24</sup> KREBSOVÁ, Berta: *Lao-c' – Tao te t'ing. O tao a ctnosti*. Praha: Odeon 2003, s. 54 – 55.

## 4 Filmový minimalismus

Poměrně vlivný minimalismus se jakožto umělecký směr v druhé polovině 20. století pochopitelně projevil i v dalších oblastech. Jeho projevy ve filmu se v rámci knihy *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* pokusil popsat András Bálint Kovács, který minimalistický filmový styl definoval jako jeden z prvních modernistických filmových stylů. Tento styl podle Kováče systematickým variováním motivů potlačuje expresivní elementy. Další charakteristikou tohoto stylu je redukce všeho nadbytečného.<sup>25</sup>

Rodící se filmový minimalismus Kovács spojuje s tvorbou autorů Carla Theodora Dreyera, Roberta Bressona, Jasudžirá Ozua a Michelangela Antonioniho. Od začátku let 60. se stylová strohost a redukcionismus stává módním a minimalismus se tak postupně stává nejvlivnějším trendem moderní kinematografie. I dlouho potom, co vlna modernistického filmu odezněla, někteří autoři jako Jim Jarmusch, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami a částečně i Takeshi Kitano tvoří dál ve stylu modernistického minimalismu. Podle Kováče můžeme v minimalistické kinematografii vysledovat tři hlavní proudy. První z nich pojmenovává jako „metonymický minimalismus“ a spojuje ho s Robertem Bressonem. Druhý ve spojení s Michelangelem Antonionim definuje jako „analytický minimalismus“ a třetí, „expresivní minimalismus“ spojuje s tvorbou Ingmara Bergmana, konkrétně s jeho filmy natočenými mezi lety 1961 a 1972.

Další významní autoři jako například Bernardo Bertolucci, Carlos Saura, Roman Polanski, Jerzy Kawalerowicz, Rainer Werner Fassbinder, Miklós Jancsó, Jan Němec, Jean-Marie Straub, Philippe Garrel, Chantal Ackermanová nebo Jean-Luc Godard potom podle Kováče alespoň v části své tvorby v rámci modernistického období minimalistický styl uplatňují a pohybují se mezi zmíněnými proudy.

Minimalistické principy můžeme pochopitelně mimo narativní film vysledovat i na poli filmu experimentálního. Nesmíme tak opomenout tvorbu Andyho Warhola, Michaela Snowa nebo Stana Brakhage.<sup>26</sup> Za minimalistický můžeme rovněž označit snímek *Blue* (1993) Dereka Jarmana a zmínit musíme i ranou tvorbu Wima Wenderse. Prvky minimalismu nacházíme i v dalších abstraktních formách.

---

<sup>25</sup> KOVÁČS, A. B.: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, s.140-167.

<sup>26</sup> Například snímek *Wavelength* (1967) je natočen na jeden tři čtvrtě hodiny dlouhý záběr, během kterého se pomalou transfokací přibližujeme k fotografii moře na zdi.

Příkladem může být čistý film, mezi jehož nejvýznamnější autory se řadí Hans Richter nebo Walter Ruttmann.

#### **4.1 Metonymický minimalismus**

Pro minimalistický styl Roberta Bressona jsou charakteristické tři aspekty. Je to práce s mimoobrazovým prostorem, hojně užívání elips ve vyprávění a chladný „bezemoční“ herecký styl. Za formu redukcionismu Kovács označuje Bressonovu potřebu předávat některé důležité informace skrze mimoobrazový prostor, tedy pouze s využitím zvuku. Dalším charakteristickým stylistickým postupem Bressona je komponování záběrů tak, aby z nich bylo možné vyčíst jen nezbytné minimum potřebných informací.<sup>27</sup> Samotné scény jsou většinou krátké, trvají v průměru dvě minuty. Dialogy jsou rovněž redukovány na minimum, tak, aby se skrze ně divák dozvěděl skutečně jen to podstatné. Scény se často uvozují detailem a končí přesně ve chvíli, kdy nám je poskytnuta klíčová informace. Na expresivní herectví není v rámci krátkých obrazů příliš prostoru a tak herci, více však neherci, své repliky stroze odříkávají. Bresson v souvislosti s herectvím často zmiňoval, že ani profesionální herec nikdy nemůže být nikým jiným, než sám sebou, a jakákoliv snaha být jako někdo jiný je umělá a nevěrohodná. Proto pracoval s neherci, kteří postavu neměli ztvárňovat, ale danou postavou v přeneseném významu přímo byli. Postava na plátně ale nebyla s nehercem identická, tedy vztah, „je tím, čím je“, zde neplatil. Postava ve filmu ztvárněná nehercem byla spíše abstraktní personou, esencí nebo duší skutečného člověka.

#### **4.2 Analytický minimalismus**

Jinou podobu filmového minimalismu rozpoznáváme ve stylu Michelangela Antonioniho. Kovács tento styl popisuje jako „analytický minimalismus“. Patrně nejvýraznější charakteristikou Antonioniho rukopisu je důmyslná práce s geometricky snímaným světem, který obklopuje jeho bloumající postavy. Svět, kterým tito hrdinové prochází, je často svým způsobem odpojen od světa samotných postav a ty s ním nemůžou nijak interagovat. Okolní prostředí tak do

---

<sup>27</sup> Ve filmu *Peníze* (1983) tak vidíme nejasný a v něčem až abstraktní záběr něčeho, co připomíná chodbu, po které prochází policisté s protagonistou. Teprve ve chvíli, kdy se v záběru objeví zavírající se mřížované dveře se zámkem, který doputuje přímo do středu záběru, je divákovi jasné, že se protagonista ocitl ve vězení.



jisté míry funguje nezávisle na postavách a na vyprávění. Právě výrazný kontrast mezi postavami a okolním světem umožňuje Antonioniho zprostředkovat pocit odcizení, který je akcentovaný napříč celou jeho tvorbou. Kovács uvádí jako příklad legendární závěrečnou scénu ze snímku *Zatmění* (1962), ve které nám je v sérii záběrů ukázáno podvečerní město a jeho periferie. To by samo o sobě nebylo v ničem vypovídající. Emocionální dopad má scéna na diváka z toho důvodu, že zde chybí protagonisté, kteří z filmu prostě „zmizeli“.

Podle Kovács se Antonioniho minimalistický styl dále rozvinul do dvou různých proudů. Jeden z nich označuje jako proud „ornamentální“ a řadí k němu režiséry Miklóse Jancsóa a Thea Angelopoulou. Druhý proud nazval jako „minimalistický“, přičemž za nejvýraznější reprezentanty považuje Wim Wenders se svými filmy: *Strach brankáře při penaltě* (1972) a *V běhu času* (1975) a Chantal Akermanovou s filmy: *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (1975) a *Setkání Anny* (1978).

### 4.3 Expresivní minimalismus

Za svým způsobem solitérní a v opozici vůči Antonioniho stylu považuje Kovács tvorbu Ingmara Bergmana. Podle Kovács jsou v rovině stylu Bergmanovy filmy minimalistické, protože jde často o dramata uzavřené situace.<sup>28</sup> Hojné užívání detailů a polodetailů, které převzal od Carla Theodora Dreyera, znemožňuje, aby více vystoupilo prostředí, které postavy obklopuje. Pozadí je tak většinou spíše neutrálního charakteru. Zatímco v ostatních minimalistických stylech se téměř nemluví, v rámci Bergmanova stylu děj z pravidla posouvá dialog. Jak bylo již zmíněno výše, v rámci Antonioniho stylu je budován kontrast mezi okolním světem a protagonistou. V Bergmanově stylu je tento element spíše potlačen, a když už se okolní krajina do filmu propisuje, často má vyjadřovat duševní rozpoložení postavy. O minimalistickém přístupu Ingmara Bergmana rovněž vypovídá fakt, že ve všech svých filmech pracuje s jedinou lokací, kterou je ostrov Fårö. Dalším s typických projevů na úrovni jeho stylu je rozmazávání hranice mezi vnitřním a vnějším světem postav. Nejvýraznějším příkladem mohou být snímky *Mlčení* (1963), *Persona* (1966) a *Hodina vlků* (1968).

---

<sup>28</sup> A. B. Kovács takto označuje filmy, jejichž děj je omezen na jednu situaci a často se odehrává na jednom místě, které postavy zpravidla neopouští nebo ho ani opustit nemohou.

Kováčsovo rozdělení minimalistických stylů modernistické kinematografie nám nabízí poměrně ucelený pohled na jejich vývoj a vzájemné ovlivňování. K jeho poznatkům o této formě se budu dále vracet. Jak sem však již zmínil v rámci úvodu, nebudu se snažit o hledání paralel se snímkem *Under the skin*. V rámci této kapitoly jsem chtěl spíše okrajově naznačit kontext, který považuji pro pochopení minimalismu coby filmového stylu za důležitý.

#### 4.4 Slow cinema

Prožitek blízký hypnóze, zaměření pozornosti na přítomný okamžik, celková absence větších gradací a rychlých harmonických a dynamických proměn – tak jsem popsal principy minimalistické hudby. Podobné principy můžeme nacházet v další minimalistické filmové kategorii, kterou je slow cinema. Rozhodl jsem se alespoň okrajově tuto kategorii přiblížit, protože se často v souvislosti s *Under the skin* spojuje. Současně je třeba popsat další na Kováčsově klasifikaci nezávislý popis minimalistického filmového stylu.

Pojem „pomalé kinematografie“ poprvé použil Michel Climent v roce 2003, když si všiml několika tvůrců, jejichž filmy reagovaly na přetlak obrazů a zvuků vypouštěných na diváky televizí.<sup>29</sup> Filmy řazené do této kategorie bývají zpravidla vnímány v opozici vůči klasické kinematografii, které zdánlivá strnulost není vlastní. Jde z pravidla o festivalové filmy bez velkého publika, a tudíž jsou vnímány spíše okrajově. Nabízí však zcela jinou diváckou zkušenost, než na kterou je většinové publikum zvyklé. Podobně jako v případě minimalistického umění, které nemělo být reprezentací, ale prostě „tím, čím je“ bez referování k něčemu vně, je i ve filmech kategorie slow cinema kladen důraz na fakt, že do jisté míry výsledný tvar utváří hlavně samotní diváci, kterým je poskytnut prostor pro vlastní úvahy nejenom o tom, co mají konkrétní prvky ve filmu znamenat.

Na úrovni stylu je pro tyto filmy typická práce s dlouhými záběry, kde se zdánlivě nic neděje. Většinou jde o statické širokoúhlé celky. Postavy ve filmu jsou po vzoru minimalistických stylů popsaných Kováčsem „bezemoční“ a bez výrazu. Často jen prochází různými místy, a když už zazní dialog, nebývá zpravidla příliš dlouhý nebo děj nikam výrazně neposouvá. Divácká zkušenost se slow cinema může být označena za jistou formu řízené meditace. Stěžení je v tomto ohledu zkušenost

---

<sup>29</sup> SONG, Hwee Lim: *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawai'i Press, 2014, s.13.

z časem a trváním filmu. Procesy, které by v rámci klasické kinematografie byly vypuštěny, zde vnímáme v plné délce tak, jak se skutečně dějí. V porovnání s klasickou hollywoodskou narací nabízí slow cinema širší pole interpretací, divák však musí na tuto formu vyprávění plnou mnohoznačnosti a nezodpovězených otázek přistoupit.

#### 4.5 Další kategorie filmového minimalismu

Další kategorie filmů uplatňujících minimalistický filmový styl navrhuje ve své diplomové práci Michal Böhm.<sup>30</sup> Vedle slow cinema zmiňuje spirituální kinematografii a kategorii filmů vyprázdněné narace. Autor připomíná Paula Schradera a jeho knihu *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* v souvislosti se spirituální kinematografií.<sup>31</sup> Transcendentální styl podle Schradera spočívá především ve vytváření tzv. „mrvého času“. V opozici vůči transcendentální kinematografii staví Schrader filmy, které se neustále snaží držet diváckou pozornost. Filmy transcendentálního stylu využívají plynutí času, během kterého se zdánlivě nic neděje, jako techniku. Podobně jako u slow cinema i zde je divák zapojen do neustálého procesu hledání interpretací.

Michal Böhm dále zmiňuje text Zdeňka Holého *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*<sup>32</sup> a popisuje další z kategorií minimalistického filmového stylu. Filmy vyprázdněné narace podle Böhma sdílí formální znaky slow cinema a částečně i některé znaky Schraderovy koncepce spirituálního filmu. Na rozdíl od minimalistických filmů, které jsou koherentní a operují s omezeným množstvím prostředků, se ale ve filmech vyprázdněné narace často nepředvídatelně přesouvá pozornost například na jiné postavy nebo se skáče do úplně jiného příběhu. Jako příklad uvádí Böhm snímek *Můj strýček Búnmi* (2010), kde je do vyprávění vložena inscenace mytologického příběhu.

---

<sup>30</sup> BÖHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu. Diplomová práce*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra stříhové skladby, 2016, s.18.

<sup>31</sup> SCHRADER, Paul: *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1972.

<sup>32</sup> HOLÝ, Zdeněk: *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. Cinepur, č.40, 2005.

## 5 Tvorba Jonathana Glazera

Jen těžko by se dala Glazerova tvorba začlenit například do jednoho ze současných proudů vycházejících z minimalistických stylů definovaných Kovácsem. Potíž je totiž v tom, že stylově je Glazerova tvorba tak rozmanitá, že se nevměstná pouze do jedné kategorie. Jistě, filmům výše zmíněných modernistických autorů také neprospívá jakékoliv třídění. Přesto můžeme jejich filmový rukopis z vrcholných tvůrčích období považovat za poměrně konzistentní. Netroufám si zde odhadovat, zdali Glazera vrcholné tvůrčí období teprve čeká a jeho filmový rukopis se ustálí. Z jeho dosavadní tvorby však můžeme vyčíst, že co audiovizuální počin, ať už jde o film nebo hudební klip, to zcela jiný styl. Sám Glazer v jednom z rozhovorů uvedl, že se s každým filmem snaží najít způsob, jak ho formálně ozvláštnit, ideálně takovým způsobem, aby byl styl odvozen z příběhu a nebyl pouhou manýrou.<sup>33</sup> Po stylistické stránce tedy Glazerova tvorba spíše konzistentní není, po stránce přístupu k tvorbě však ano. Přístupem k tvorbě mám při tom na mysli právě hledání těch nejvhodnějších prostředků, které jsou úzce provázány s obsahem a zároveň stylově vybočují nebo by se přinejmenším daly označit za nezvyklé. Rovněž je třeba zmínit jeden stylistický postup, který přeci jen napříč Glazerovou tvorbou prostupuje. Tímto postupem je práce s dlouhými záběry.

### 5.1 Hudební klipy a reklamní tvorba

Jonathan Glazer začínal v devadesátých letech coby tvůrce reklamních spotů pro světoznámé značky jako je Nike, Guinness, Stella Artois nebo Wrangler. Do širšího povědomí se dostává rovněž tvorbou hudebních klipů pro skupiny Radiohead, Blur nebo Massive Attack. Toto období pravděpodobně výrazně ovlivnilo jeho celkový přístup k vyprávění, protože v rámci krátkých formátů byl Glazer nucen komunikovat s divákem na velmi malé ploše. Už zde můžeme vysledovat Glazerův restriktivní přístup v kreativním procesu a netradiční formální řešení silně provázaná s obsahem díla.

Klip *Karma Police* (1997) skupiny Radiohead například pracuje s dlouhým záběrem snímaným kamerou umístěnou v autě na místě řidiče. Celá scéna se odehrává

---

<sup>33</sup>Jonathan Glazer. Interview. In: *DP/30 Short Ends* [online]. 2013 [cit. 30. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/qv09JMu7FrM>, 19:45.

v noci a jediné, co vidíme, je interiér auta a ubíhající vozovka osvětlená předními světly. Ve světle se po chvíli objevuje muž v bílé košili, který před autem utíká. Kamera pomalu švenkuje k zadním sedadlům auta, kde sedí zpěvák písně Thom Yorke, pak se opět pomalu otáčí zpátky na prchajícího muže. Takto je řešena celá první polovina klipu. Podobně minimalistickou formu zvolil Glazer pro píseň *Virtual Insanity* skupiny Jamiroquai. Frontman kapely Jason Kay se zde magicky přesouvá z jednoho rohu místnosti do druhého, aniž by při tom musel dělat kroky. I zde je kamera převážně statická a pracuje se primárně s jedním prostorem, kterým je futuristicky vypadající místnost osvětlená zářivkami. Glazer chtěl původně umístit celou místnost na hydraulické písty, které by celou dekoraci zvedaly a nakláněly. Kvůli finanční nedosažitelnosti tohoto návrhu se však tvůrci nakonec rozhodli dekoraci posadit na kolečka a přesouvali ji po lesklé podlaze bez vzoru. Nerealisticky klouzající se Jason Kay se tak ve skutečnosti vůbec nehýbal. Pohybovala se pouze místnost a na ni staticky uchycená kamera. Za formálně nejúspornější můžeme označit druhou verzi klipu k písni *Live With Me* skupiny Massive Attack, kde vidíme v dlouhých záběrech pouze sérii detailů tváře zpěváka Terryho Calliera.

## 5.2 Filmová tvorba

Již v Glazerově filmovém debutu *Sexy beast* (2000) můžeme pozorovat snahy o určité vybočení z tradičního žánru. Protagonista snímku, Gary Dove, je profesionální zloděj, který pověsil svou profesi na hřebík a chce spokojeně dožít ve vile ve Španělsku se svou milovanou ženou. Poklidnou idylu však naruší návštěva psychopatického bývalého kolegy, který chce za každou cenu neoblomného Garyho přemluvit do poslední velké loupeže. Celý film vychází ze žánru heist movie.<sup>34</sup> Objevují se zde tedy typické montážní sekvence spojené s loupežemi, přesto samotná loupež není středobodem snímku a je spíše záminkou pro vyprávění víceméně komorního filmu o postarších gangsterech v důchodu. Mimo žánr se zde ovšem objevují i podivné snové sekvence, kde figuruje zlý králík se samopalem nebo levitující Gary se svou ženou. Samotné dílo je spíše nekonzistentní hříčkou, přesto se v něm zrcadlí Glazerova touha posouvat se za hranice žánru a vkládat do něj nejednoznačné prvky.

---

<sup>34</sup> Označení pro žánr filmů o loupežích.

O něco soudržnější a stylově jednotnější je Glazerův druhý snímek *Birth* (2004) o malém chlapci, který se vetře do cizí rodiny a tvrdí, že je reinkarnací jejího mrtvého člena. Jediným člověkem, který chlapci věří, je žena zesnulého, Anna. Film buduje napětí především kolem mysteriózní zápletky. V závěru však vychází najevo, že chlapec trpí duševní poruchou a rodinu obelhal. Z hlediska Glazerovy tvorby jde o posun o něco blíže k umělecké naraci. Sporadicky se zde objevují dlouhé nepřerušované záběry. Snímek přesto daleko více uplatňuje klasické postupy hollywoodské narace a nejednoznačnost je spíše zdánlivá, protože v závěru divák dostává odpovědi na všechny otázky. I tak je zde ale možné vysledovat prvky minimalistického stylu, který můžeme vidět v *Under the skin*.

Patrně nejvýraznější je v tomto ohledu hned úvodní sekvence filmu. Trvá přibližně čtyři minuty a začíná v černé pouze se zvukovým záznamem přednášky vědce, který skepticky hovoří o reinkarnaci. Pak publikum poprosí o poslední otázku a zmíní, že si chce před návratem domů ještě zaběhat. Následně sledujeme ve velmi dlouhém záběru běžce v černé soupravě s kapucí, jak probíhá zasněženým parkem. Když zmizí ve stínu mostu, pod kterým probíhá, padá na zem a patrně umírá na infarkt. V následujícím záběru vidíme nově narozené dítě. V elipse je tak divákovi efektivně zprostředkováno celé téma filmu.

První dva filmy Jonathana Glazera jsou do určité míry především komorními dramaty rozehranými mezi dvěma hlavními postavami. V porovnání s *Under the skin* však není ani jeden z těchto filmů tak radikálně zjednodušený jak na úrovni stylu, tak na úrovni vyprávění. I přesto, že se v těchto filmech setkáváme s nejednoznačnými prvky, jde o snímky po stylistické i formální stránce spíše klasické a znaky minimalistického stylu se v nich objevují zřídka. Z hlediska Glazerovy tvorby *Under the skin* ve své radikálnosti vybočuje ze všech jeho celovečerních filmů nejvíce. Může za to pravděpodobně jeho rozhodnutí vyprávět příběh výhradně z pohledu mimozemšťanky. Je však třeba podotknout, že toto rozhodnutí nepřišlo hned, ale bylo výsledkem velmi dlouhého období práce na scénáři, během kterého se Glazer v mnoha aspektech vzdálil knižní předloze. V následujících kapitolách se pokusím poodkrýt, co bylo pro Glazera v příběhu důležité a jakým způsobem se mu to podařilo převést do filmu.

## 6 Pod kůží

Jaké to je sledovat lidský svět očima mimozemské entity? Glazer si pro svůj třetí celovečerní film zvolil samo o sobě minimalistické a současně velmi těžko uchopitelné východisko a celé vyprávění zredukoval čistě na subjektivní pohled mimozemšťanky Laury, která se během lovení lidských objektů začíná sama člověku podobat. Vyprávění je však silně odosobněné a divák je nucen řadu věcí vyvozovat. Právě ve své nejednoznačnosti je *Under the skin* funkčním hororovým snímkem, protože neříká vše a výrazně zapojuje diváckou představivost. Glazer se několikrát nechal slyšet, že ve filmu nechtěl zobrazovat nic mimozemského. Chtěl, aby děsivé tajemství zůstávalo spíše v emocionální snové rovině než v té intelektuální.<sup>35</sup> Zároveň se snažil zprostředkovat imerzivní zážitek, který by divákovi umožnil nahlédnout lidský svět očima protagonistky, pro kterou je tento svět nový. Právě omezení se výhradně na subjektivní pohled Laury je pravděpodobně největší restrikcí, kterou si mohl Glazer stanovit. Přesto se mu v rámci tohoto omezení podařilo vystavět funkční narativ.

Mohlo by se zdát, že odosobněnost a bezemočnost Laury paradoxně znemožňuje divácké emocionální napojení. I přesto, že se s protagonistkou neztotožňujeme, se ale její perspektiva postupně stává naší vlastní. Tento proces nazval italský uměnovědec Alessandro Giovannelli „identifikací skrze prožitek“.<sup>36</sup> Coby diváci se pod kůží Laury postupně dostáváme, protože svět lidí objevujeme s ní. Zde je třeba opět připomenout minimalistické herectví ve filmech Roberta Bressona. I v jeho filmech je obtížné proniknout do nitra postav. Bressonovy postavy mohou působit podobně bezemočně a roboticky jako Laura, která možná není ani biologickou entitou. Přesto se na tento typ postavy ve filmu napojíme a je to právě skrze prožitek, který s ní během sledování sdílíme.

Podle Glazera byl klíč k filmu v samotné protagonistce.<sup>37</sup> Film měl být primárně o Lauře a od toho se mělo odvíjet vše ostatní. V prvních fázích preprodukce tomu tak ale nebylo. Ve filmu mělo být více postav, scén a celkově byla narace filmu

---

<sup>35</sup> Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIfXKVVc>, 14:07.

<sup>36</sup> GIOVANNELLI, Alessandro: *Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's Eyes Wide Shut*. Oxford: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2010.

<sup>37</sup> Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIfXKVVc>.

spíše klasická a daleko více vysvětlující. Glazer však začal postupně vše nepodstatné redukovat ve snaze dostat se k samotnému jádru příběhu.

## 6.1 Předloha

Stejnomený sci-fi román Michela Fabera z roku 2000 vypráví příběh o mimozemské entitě jménem Isserley připomínající psovitou šelmu, která převzala podobu člověka, aby mohla unášet nic netušící lidské stopaře, výhradně tuláky a osamocené muže, na opuštěnou farmu.<sup>38</sup> Tam jsou její oběti znehybněny, vykrmeny a usmrceny. Jejich maso je na Isserleyeně domovské planetě velmi drahou komoditou. Isserley, která v lidském těle kvůli zdeformování páteře trpí obrovskými bolestmi, se ve volném čase prochází skotskou krajinou a obdivuje její krásy. Její domovská planeta je zničená a krajané jsou tam nuceni nakupovat vodu a vzduch. Jednoho dne zachrání čtyři uvězněné muže syn Isserleyneho nadřízeného. Isserley je nucena všechny muže pochyťat a zabít. Jeden z mužů ji při tom prosí o milost, což ji silně poznamená. Od té doby přestává brát lidskou rasu jen jako maso. Její práce se jí stále více hnuší a poté, co odhalí, v jak krutých podmínkách chycení muži umírají, se rozhodne utéct. V závěru románu Isserley havaruje se svým autem, přičemž se poškodí její lidské tělo. Aby nebyla odhalena, musí se zničit. Ve víře, že se stane součástí zemské biosféry, se odpálí do vzduchu.

Román je psán v 1. osobě a na rozdíl od Glazerova filmového zpracování daleko více poodkrývá pozadí celé mimozemské operace na zemi. Rovněž poskytuje formou vnitřních monologů čtenáři více informací o všech postavách. Románem prostupuje environmentální tematika, kritika kapitalismu a celé západní společnosti. Patrně nejvýrazněji je potom téma slitování, empatie, sexismu, tělesnosti a transhumanismu. Právě tato témata zůstala přítomná i ve filmové adaptaci, která ovšem vypustila téměř všechny dějové linky i postavy. Glazer se zaměřil primárně na postupnou proměnu protagonistky, ve které se během putování po Skotsku začínají probouzet lidské emoce. Samotný konec filmu potom rovněž vychází z předlohy. Protagonistka končí v plamenech a její tělo se proměňuje v prach, který se stává součástí okolní krajiny.

---

<sup>38</sup> FABER, Michel: *Under the skin*. Edinburgh: Harcourt Canongate Books, 2002.



## 6.2 Adaptace

Ukázat věrohodně proměnu bezcitné mimozemské entity Laury na cítící „lidskou“ bytost bylo podle Glazera v rámci celého tvůrčího procesu to nejnáročnější.<sup>39</sup> Nejprve se spoluscénáristou Milem Addicou, později s Walterem Campbellem, museli najít způsob, jak tento přerod vyjádřit v elipsách a mnohem jednodušeji bez možnosti vnitřních monologů užívaných v předloze.<sup>40</sup> Jistě, Glazer mohl zůstat věrný románu a vybudovat film kolem stejného příběhu.<sup>41</sup> Z filmu by se tak ale vytratil element určitého tajemství. Postava protagonistky by se projevovala mnohem více lidsky a motivace pro její jednání by tak byla více na očích. Glazer se ale podle svých slov rozhodl film natočit realisticky, tedy tak, jak by podle něj skutečně vypadal kontakt mimozemského tvora s pro něj novým a nepochopitelným lidským světem. Primárně z tohoto důvodu divákům film zatajuje skutečný původ Laury a konfrontuje je s něčím těžko uchopitelným a neznámým. Odtud tedy pramení nejednoznačnost prostupující celým narativem.

Jak jsem již zmínil, specifikem Glazerovy tvorby je především hledání té nejuvhodnější formy pro vyprávění specifického příběhu. Minimalistický styl *Under the skin* nevznikl sám pro sebe, ale byl odvozen z toho, co chtěl Glazer filmem říct. Tento styl filmu tedy pramení z jeho příběhu. V historii kinematografie se můžeme setkat s podobně vystavěnými filmy. V tomto ohledu má k *Under the skin* pravděpodobně nejblíže *2001: Vesmírná odysea*. I zde se pro vyjádření „mimozemského“ uplatňují minimalistické postupy. Tyto postupy však nebyly zvoleny samy pro sebe, ale aby ve vyprávění posílily autentický pocit z něčeho neznámého. Z tohoto důvodu musí být odstraněny všechny známé prvky, které referují k naší lidské realitě. V Kubrickově *Vesmírné odysei* může být tímto neznámým a neuchopitelným prvkem například monolit. Ne náhodou se velmi podobá sochám minimalistů šedesátých let. V případě *Under the skin* je to zase například tajemný černý „neprostor“, kde se Lauřiny oběti noří do podivné husté kapaliny, ze které se nedá uniknout. Pro vyjádření pasti na lidské oběti je tak zvolena podobně radikální minimalistická forma.

---

<sup>39</sup> Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIfXKVVc>, 3:43.

<sup>40</sup> Milo Addica spolupracoval s Glazerem na snímku *Birth*. Současně s ním už od roku 2001 rozvíjel scénář k *Under the skin*. Z projektu později odešel a na jeho místo nastoupil Walter Campbell.

<sup>41</sup> V prvotní fázi projektu měl být film o mimozemském páru vydávajícím se za farmáře. Ve filmu se měl objevit Brad Pitt coby manžel Laury. Jonathan Glazer se nechal slyšet, že v tomto období chtěl z projektu odejít. Nakonec se ale rozhodl radikálně přepsat scénář a zkrátil ho na 60 stran.

Právě z Glazerovy touhy vyprávět film realisticky potom pramení většina restrikcí, které vnesl do kreativního procesu. Z těchto omezení vyplývajících z podstaty příběhu potom vzešel minimalistický styl efektivně uplatňovaný napříč celým snímkem. Zde je ovšem rovněž nutné podotknout, že *Under the skin* není budován jako vyloženě umělecká narace. Z kontextu autorovy předešlé filmové tvorby a i při bližším zkoumání *Under the skin* můžeme odvodit, že se Glazer nadále drží klasické struktury ve vyprávění a volí standartní postupy vedení divácké pozornosti, co se záběrování, střihu nebo práce s hudbou týče. Nelze tedy tvrdit, že je *Under the skin* vyloženě „uměleckým“ filmem, ale spíše kombinací standartních filmových postupů s nejednoznačnými prvky ve vyprávění.

Jonathan Glazer se během dlouholetého psaní scénáře a prvních fázích preprodukce postupně přichýlil k vyprávění příběhu primárně skrze protagonistku. Opustil všechny vedlejší dějové linky a postavy a začal se soustředit výhradně na Lauřino poznávání lidského světa. Aby celý film působil autenticky, rozhodl se Glazer vyprávět příběh bez výraznější stylizace. Toto rozhodnutí se projevilo na všech složkách filmu. V následující kapitole se pokusím popsat jak.

## 7 Restrikce a minimalistický styl

Je obecně známé, že je pro umělce výhodnější pracovat v rámci určitých omezení. Pokud si autor stanoví specifický set pravidel, která musí dodržet, stává se paradoxně svobodnějším a je pravděpodobnější, že přijde na nová řešení. Nápaditost, či originalita jsou však jen nadstavbou. Daleko přínosnější je práce s omezením v tom, že často umožňuje vznik kompaktního výstupu. V případě *Under the skin* vycházela omezení jak z finanční nedosažitelnosti, tak z Glazerovy vize vyprávět film realisticky. Z tohoto důvodu se ve filmu objevuje minimum CGI efektů a triky jsou buď vyložene praktické, tedy natočené na kameru, nebo jsou kombinované s triky počítačovými. Režisérova potřeba zaznamenávat realitu takovou, jaká je, postupně během přípravných prací rostla do takové míry, že se se svým týmem v rámci několika scén rozhodl i pro dokumentaristické postupy. Součástí jeho prvotní vize byla primárně práce s neherci a celý narativ se do stylu propisoval do takové míry, že ve filmu měla být například užita nediegetická hudba až v poslední třetině, kdy protagonistka poprvé hudbu coby lidský vynález uslyší doma u muže, který se o ni stará.<sup>42</sup> Z výsledného filmového díla můžeme vyvodit, že se od takto radikálního přístupu Glazer nakonec odklonil a zvolil střední cestu mezi klasickými postupy ve vedení divácké pozornosti a minimalistickým stylem. V předchozí kapitole jsem popsal omezení, které si Glazer stanovil v rovině samotného příběhu. V této části bych se chtěl zaměřit na omezení v rovině stylu, která z tohoto rozhodnutí vyplynula.

### 7.1 Vizuální stránka

Nejčastěji se v souvislosti s *Under the skin* zmiňuje práce se skrytými kamerami. Rozhodnutí pro dokumentaristický postup vychází jednoznačně z Glazerovy touhy ukázat autentické reakce náhodných kolemjdoucích mužů, u kterých se svou dodávkou zastavuje atraktivní Laura a svádí je.<sup>43</sup> Nejde však jen o scény „lovu“ mužů, ale i o další interakce Laury s okolním světem, kdy se pracuje se skrytými kamerami. Těch bylo například ve scéně v klubu zapotřebí hned deset. Kamery se schovávaly například do košů nebo tašek. V době natáčení snímku však nebyly

---

<sup>42</sup> Od této vize Glazer upustil, když se do projektu připojila skladatelka Mica Levi, která chtěla hudbu na celé ploše filmu. [Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIFXKVvc>, 17:14.]

<sup>43</sup> Scarlett Johansson, ztvárňující Lauru, si kvůli utajení musela nechat změnit barvu vlasů a naučila se britský přízvuk.

k dispozici malé kamery s tak velkým dynamickým rozsahem jako u standardní filmové techniky. Tvůrci si proto museli najmout firmu, aby speciální malé kamery se srovnatelně kvalitním obrazem vyvinula pro film. Na tyto kamery jsou snímány i rozhovory s náhodnými chodci, kteří ani netušili, že jsou filmováni.<sup>44</sup>

Samotná práce se skrytou kamerou s sebou ale nese řadu limitací. V první řadě zpravidla není možné během natáčení s kamerami hýbat. Proto bylo například u scén v dodávce nutné instalovat několik těchto zařízení najednou a to takovým způsobem, aby nebyla vidět. Toto rozhodnutí má poté výrazný dopad na herectví, protože není možné hrát „na kameru“. Scarlett Johansson ztvárňující Lauru totiž nemohla vědět, která z kamer ji zrovna natáčí. Kvůli zapojení více kamer současně se rovněž velmi komplikuje proces natáčení, protože je potřeba všechny záběry monitorovat. V tomto ohledu se ukázalo jako velmi praktické rozhodnutí používat jako Lauřin dopravní prostředek dodávku. V té totiž mohla být ukryta režie se štábem a improvizované nahrávací studio. Další nevýhodou této techniky je fakt, že během jednoho natáčecího dne zpravidla vzniklo až třicet hodin materiálu, který musel střihač Paul Watts projít často během jediného dne. Patrně nejvýraznější limitací je však svícení. Z logiky věci totiž není možné scény zabírané skrytou kamerou dodatečně svítit, protože by mohlo dojít k odhalení. Filmaři se tak museli spolehnout výhradně na denní světlo a pouliční osvětlení v případě nočních scén. Kameraman Daniel Landin v jednom z rozhovorů prohlásil: „Sodíkové výbojky pouličních lamp mají nejhorší barevné podání ze všech žárovek. Produkuje tmavě žluté světlo, které má obecně velmi nízkou kvalitu.“<sup>45</sup> Landin rovněž přiznává, že toto omezení pro něj bylo obrovskou výzvou, protože musel tomuto stylu svícení uzpůsobit celý film a to i ve scénách, které používají standardní kamery.

V tomto ohledu se tak Glazerova vize věrohodného obrazu v minimalistické obrazové stylizaci naplnila, protože se ve filmu pracuje výhradně s přirozeným zdrojem světla. Záměrně se proto volily lokace, kde nebylo nutné uměle dosvětlovat. Například chata v lese, kde se v závěru filmu Laura ukrývá, má transparentní střechu a tudíž je možné točit za denního světla i v interiéru. Z hlediska scénografie můžeme rovněž vysledovat minimalistické tendence. Ulice Glasgow jsou šedivé a působí jako nepřehledný labyrint. Opuštěné domy, kam

---

<sup>44</sup> Kamera speciálně vyvinutá firmou *One of Us* nese název One-cam a byla osazena anamorfickými super-16 objektivy.

<sup>45</sup> Daniel Landin. Interview. In: *The Making of Under The Skin (2013)* [online]. [cit. 30. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/M8RkCg7ro0c>, 1:05.

Laura vodí své oběti, zejí prázdnotou stejně jako chata, kde se ukrývá. V kontrastu s městskou zástavbou se pracuje s rozlehlými scenériemi Skotské přírody. Glazer původně společně se scénografem Chrisem Oddym pátral po krajině, která by připomínala ráj.<sup>46</sup> Malebná příroda měla podpořit emoci jistého „probuzení“, kterým Laura prochází, když začíná cítit lidské emoce. V posledních fázích reprodukce však Glazer od této vize upustil a více podpořil nehostinnost okolního prostředí, kterým je Laura pohlcena. V celém filmu je tak spíše zataženo, často prší nebo je mlha. Krajina tak nabývá mnohem mystičtějšího rázu.

## 7.2 Střih a dramaturgie

Kvůli obrovskému množství materiálu ze skrytých kamer byl celý proces střihu velmi komplikovaný. Stříhalo se průměrně devět scén týdně po dobu deseti týdnů. Celý proces střihu trval sedm měsíců, přičemž Paul Watts musel projít přes 230 hodin materiálu. Výsledné filmové dílo s průměrnou délkou záběru čtyř sekund se řadí spíše mezi pomalejší filmy. Přesto by bylo naivní tento film řadit do kategorie slow cinema. Jistě, objevují se zde i dvouminutové záběry, ale celková pomalost nebo vyprázdňenost je spíše jen zdánlivá. V každém záběru se totiž děj posouvá a po vzoru kontinuální střihové skladby i rozvíjí. Glazer v jednom z rozhovorů zmínil, že chtěl realističnost vyprávění a větší imerzi podpořit i tím, že se scény odehrávají v reálném čase.<sup>47</sup> Ve filmu ale rozhodně nejsme svědky scén, kde by se nic nedělo. Ve stylu minimalistického vyprávění jsou totiž nepodstatné obrazy přeskočeny elipsami. Po střihové stránce se tak film spíše blíží klasickému filmovému vyprávění. Samotný děj zpravidla bývá ve scénách omezen na nejnutnější minimum. Když například Laura vychází z domu, kde polapila tělesně znetvořeného muže, zastavuje se a sleduje mouchu chycenou mezi okenními tabulkami. V následujícím záběru už propouští znetvořeného muže, který utíká pryč. Samotný akt vysvobození není důležitý, klíčová je proměna, kterou Laura prochází, když začíná cítit empatii. Lítost je zde vyjádřena přes mouchu lapenou v okně. Obdobně je například v jediném záběru vyjádřeno pátrání po Lauře, když se motorkáři dohlížející na Lauru rozdělují na kruhovém objezdu a každý se vydává

---

<sup>46</sup> Chris Oddy Interview. In: *The Making of Under The Skin (2013)* [online]. [cit. 30. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/M8RkCg7ro0c>, 27:26.

<sup>47</sup> Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIfXKVVc>, 14:48.

jiným směrem. Celý snímek je potom vyplněn podobnými výjevy, které ve své jednoduchosti dokáží sdělit všechny potřebné informace.

Řada informací je však rovněž zamlčena. Kvůli velkému omezení hereckých možností Scarlett Johansson bylo poměrně obtížné komunikovat s diváky vnitřní stav Laury. Sám Glazer prohlásil, že je protagonistka v první části filmu spíše bezduchým tělem, který duši teprve získává. Aby mohlo dojít ze strany diváků ke zmiňované identifikaci skrze prožitek, je nejprve nutné správně vést jejich pozornost. V tomto ohledu sehrála nepostradatelnou úlohu pro film skladatelka Mica Levi a zvukový mistr Johnnie Burn.

### **7.3 Hudba a zvuková dramaturgie**

Minimalistická hudební složka snímku *Under the skin* je obdobně jako celý film velmi soudržná. Patrně tím největším omezením pro skladatelku Micu Levi bylo Glazerovo přání, aby bylo možné hrát hudbu k filmu živě. Něco takového je v dnešní době syntetických a samplových nástrojů poměrně neobvyklé. Mica Levi, která se k projektu dostala ve svých dvaceti jedna letech, se jakožto violistka tohoto úkolu zhostila po svém. Vytvořila si poměrně úzkou paletu zvuků, se kterou pracuje po celou dobu trvání snímku, a ve které se nejvíce projevuje právě viola. Ačkoliv je hudba převážně atonální, její užití ve filmu je v podstatě klasické. Pracuje totiž s motivy a rozvíjí je v témata. Vše přitom referuje ke konkrétním prvkům v příběhu. Hudební dramaturgie jde tak ruku v ruce s klasickou strukturou ve vyprávění. Hudba samotná přitom není příliš rozmanitá. Pracuje především s variacemi a opakováním téhož.

V rámci vyprávění bylo nezbytné protagonistku co nejvíce odlidštit a veškeré situace, ve kterých se ocitá, sledovat maximálně neutrálně, chladně a bez emocí. Právě v tomto svém aspektu je snímek pravděpodobně nejpůsobivější. Pocitu odosobnění se docíluje ve zvuku hned několika prostředky. Jedním z nich je již zmíněná chladná repetitivní minimalistická hudba, která zní ve chvílích, kdy protagonistka hledá svou novou oběť. Tento motiv sama skladatelka v jednom z rozhovorů popsala jako motiv lovu. Pracuje zde jen s několika smyčcovými nástroji hrajícími převážně tremolo, dále s činelem a bubny. Violu různě postprocesuje. Využívá zkreslení a zpomalování. Jednoduchý motiv se v průběhu filmu variuje a rozšiřováním o další melodické linky se stává tématem. V zásadě se ale neustále váže k chladnokrevnému a procedurálnímu jednání hlavní hrdinky.

Pomineme-li nediegetickou hudbu, dalším ze zvukových prostředků, který napomáhá divákovi vcítit se do kůže mimozemského tvora, je práce s hlasy a promluvami lidí. Už v úvodu filmu můžeme slyšet hlas protagonistky učící se lidské řeči. Nevyslovuje však nic konkrétního, jen náhodné souhlásky. V ulicích se potom hlasy kolemjdoucích mísí a jsou velmi nesrozumitelné. Jde o nezačištěné nahrávky přímo z Glasgow plné nejrůznějších šumů a hluků, které znesnadňují porozumění. Do popředí se tak nedostávají konkrétní slova, ale pouze nesrozumitelné promluvy. Nesrozumitelnosti také výrazně pomáhá skotský přízvuk.

Když Laura začne projevovat lidské emoce, uteče a začne sama zkoumat lidský svět, mimozemský motiv ji náhle opouští a vrací se pouze ve chvílích, kdy sledujeme ostatní mimozemšťany na motorkách, kteří po hlavní hrdince pátrají. Zde se samotné hraní tremola na violu ukázalo jako velmi praktické v rámci zvukové dramaturgie. Zvukově se totiž velmi podobá motoru jedoucího auta nebo motorky. Je nám tak v každé chvíli, kdy kolem protagonistky projíždí auto, nevědomě připomínáno nebezpečí. Dochází tu k velmi důmyslnému rozrušování hranice mezi diegetickým a nediegetickým zvukem, což vede ke znejišťování diváka. Tento postup je pro hororový snímek naprosto esenciální. Když se hlavní hrdinka sblíží s mužem, který se jí rozhodl pomoci, vrátí se smyčce opět do hry. Slavná skladba *Love*, která zde zazní, není však hraná na violu. Jde o syntetizované smyčce. Skladba navíc pracuje s čistou hudební linkou a je daleko harmoničtější, byť je pořád v několika místech disonantní. Právě touto změnou je zdůrazněna i změna v cestě protagonistky. Současně syntetické smyčce jednoduše vypovídají o nemožnosti skutečné lásky mezi Laurou a mužem. Strach vzbuzující motiv lovení se nakonec vrací ve chvíli, kdy se hlavní hrdinku snaží v lese znásilnit dřevorubec, přičemž odhalí její identitu a rozhodne se ji zabít.

Díky omezením, v rámci kterých musela Mica Levi pracovat, vznikla kompaktní hudební složka filmu, která je funkční a zároveň velmi jednoduchá. Může působit experimentálně, mnohdy až nepříjemně. Přesto se s ní ve filmu nakládá klasickým způsobem a plní velmi konkrétní funkce, díky čemuž je správně vedena diváková pozornost.

## 8 Závěr

V rámci této práce jsem se pokusil popsat, jakým způsobem byl vystavěn komplexní narativní film s minimem výrazových prostředků, kterým je *Under the skin*. S využitím jasně vymezeného a zúženého pole možností v kreativním procesu vytvořil Jonathan Glazer se svým týmem filmové dílo, které nese znaky minimalistického filmového stylu.

Důležitým zjištěním je, že tento styl není součástí Glazerova filmového rukopisu, ale je režisérem odvozen ze samotného příběhu filmu. Potvrzuje se tak tvrzení, že jediným společným jmenovatelem v Glazerově tvorbě je touha propojování formy s obsahem a hledání netradičních zpracování. Příběh o mimozemské entitě Lauře poznávající lidský svět režisér vypráví v minimalistické formě, protože chce dosáhnout maximální imerze. Nadnešeně by se dalo říct, že se oprošťuje od lidských emocí a vůbec všeho lidského, aby mohl o lidech podat autentickou a „objektivní“ výpověď. Současně zobrazování čehokoliv mimozemského ve filmu s sebou logicky přináší nutnost určité elementy odlidštit a posunout je do pole „neznámého“ a člověku cizího, aniž by tyto elementy referovaly k něčemu, s čím máme jako lidé zkušenost.

Minimalistický styl ve filmu *Under the skin* tedy není pouhou manýrou, ale dobře zvolenou paletou nástrojů pro zprostředkování témat transhumanismu, identity a soucitu. Rovněž nám ukazuje, že i s omezenými prostředky ve vyprávění je možné dosáhnout mnohovrstevnatého sdělení.

Ačkoliv se tento snímek obecně považuje za „umělecký“ festivalový film a často se, dle mého názoru chybně, řadí do proudu slow cinema, můžeme v něm vysledovat principy klasické hollywoodské narace. Patrně nejvýraznější z těchto principů je užití kontinuální stříhové skladby a vedení divácké pozornosti skrze hudbu, která nestojí v kontrapunktu vůči obrazu, ale je spíše ilustrativní a slouží tedy primárně jako vodítko pro diváky.



## 9 Zdroje

### 9.1 Literatura

BÖHM, Michal. *Historické kořeny současného minimalistického filmu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra stříhové skladby, 2016.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

FABER, Michel: *Under the skin*. Edinburgh: Harcourt Canongate Books, 2002.

FOSTER H., R. Krauss, Y. Bois, B. Buchlon: *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart s.r.o. 2007.

GIOVANNELLI, Alessandro: *Cognitive Value and Imaginative Identification: The Case of Kubrick's Eyes Wide Shut*. Oxford: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2010.

HOLÝ, Zdeněk: *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. Cinepur, č.40, 2005.

KOVÁCS, A. B.: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

KREBSOVÁ, Berta: *Lao-c' – Tao te ťing. O tao a ctnosti*. Praha: Odeon 2003.

NYMAN, Michalel: *Minimal Music*. The Spectator, 1968.

POTTER, Keith; GANN, Kyle: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Londýn: Routledge, 2013.

SCHRADER, Paul: *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1972.

SONG, Hwee Lim: *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. University of Hawai'i Press, 2014.

### 9.2 Elektronické zdroje

Jonathan Glazer. Interview. In: *Film4 Interview Special* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/hZUvIfXKVVc>.

*Behind the scene of Under The Skin (2013)* [online]. 2014 [cit. 22. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/M8RkCg7ro0c>.

Jonathan Glazer. Interview. In: *DP/30 Short Ends* [online]. 2013 [cit. 30. 7. 2022] Dostupné z: <https://youtu.be/qv09JMu7FrM>.