

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

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Praha, 2013**

**Hynek Trojánek**

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

Katedra scenáristiky a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**NARACE VE FILMECH BENEDEKA FLIEGAUFA**

**Hynek Trojánek**

Vedoucí práce: Marek Vajchr

Oponentka práce: Marie Mravcová

Datum obhajoby: 25. 9. 2013

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2013

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Narace ve filmech Benedeka Fliegaufa** 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.

### Evidenční list

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

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>



# OBSAH

## 1. Úvod

1.1 O čem chce má práce být a o čem naopak není.....	7
1.2 Stavba práce.....	8
1.3 Rizika.....	9

## 2. Narace

2.1 Narace a narativ.....	10
2.2 Příběh o příběhu.....	13
2.3 Klasický kanonický narativní hollywoodský filmový příběh.....	16
2.3.1 Postavy.....	16
2.3.2 Narativní kauzalita.....	18
2.3.3 Paradigma dramatické stavby.....	18
2.4. Klasický kanonický narativní hollywoodský filmový příběh vs. divák.....	19

## 3. Benedek Fliegauf

3.1 Maďarský sen.....	21
3.2 Benedek Fliegauf o svých filmech.....	22

## 4. Narace ve filmech Benedeka Fliegaufa

4.1 Houština	
4.1.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu.....	25
4.1.2 Shrnutí filmu z hlediska narace.....	28
4.2 Dealer	
4.2.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu.....	30
4.2.2 Shrnutí filmu z hlediska narace.....	32
4.3 Mléčná dráha	
4.3.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu.....	34
4.3.2 Shrnutí filmu z hlediska narace.....	36
4.4 Lúno	
4.4.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu.....	38
4.4.2 Shrnutí filmu z hlediska narace.....	39
4.5 Je to jen vítr	
4.5.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu.....	41
4.5.2 Shrnutí filmu z hlediska narace.....	43

## 5. Závěr

5.1 Závěr plynoucí z rozboru filmů.....	44
5.2 Závěr plynoucí z celé práce.....	45

## 6. Zdroje

6.1 Literatura.....	46
6.2 Internetové zdroje.....	47

# 1. ÚVOD

## 1.1 O čem chce má práce být a o čem naopak není

Ve své bakalářské práci se budu zabývat narací v pěti celovečerních filmech maďarského režiséra Benedeka Fliegaufa. Benedek Fliegauf (\* 1974) je mezi filmovými kritiky uznávaným režisérem, což dokazuje dlouhá řada festivalových cen, které má na svém kontě.<sup>1</sup> Píše-li se o Fliegaufových filmech, je pozornost často upřena zejména na formální zpracování – Fliegauf je proslulý hypnoticky dlouhými záběry a neméně hypnotickou ambientní hudbou.<sup>2</sup> Intenzivní zájem o ambientní hudbu vyústil u Fliegaufa v pojem *ambientní film*, kterým označil svůj v pořadí třetí celovečerní snímek *Mléčná dráha*.<sup>3</sup>

Právě pojmem *ambientní film*, spolu s pojmy *vyprázdněná narace*, *potlačená dějová linie*, či *adramaticnost*, si kritici Fliegaufových filmů často vypomáhají (a zároveň u nich končí), mají-li nastínit *příběh* toho kterého filmu.

Například Eva Rajlichová označuje Fliegaufa za „*představitele jakéhosi typu filmu, kterému se obecně říká vyprázdněná narace. To jsou filmy, které nevyprávějí příběh klasickou formou, ale snaží se vyprávět tak, aby přenášely právě spíš emoce než nějaké informace.*“<sup>4</sup>

Dobře tento jev vysvětluje Benjamin Slavík: „*V divácích zůstává hlavně forma jeho filmů. Ne proto, že by obsah ustupoval nebo nebyl důležitý, ale proto, že moc podobných věcí ještě neviděli.*“ [Živel 36, 2012: 151].

Ve své bakalářské práci se pokusím tuto díru na trhu s Fliegaufovou kritikou zaplnit a nahlédnout jeho filmy primárně z hlediska dramatické skladby a struktury.

---

<sup>1</sup> Portál IMDB přisuzuje Fliegaufovi celkem 21 cen ze světových festivalů. Viz <http://www.imdb.com/name/nm1212903/awards>

<sup>2</sup> Ambientní hudba vychází z předpokladu, že veškeré zvuky kolem nás se mohou stát za určitých okolností hudbou. Viz [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ambientn%C3%AD\\_hudba](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ambientn%C3%AD_hudba).

<sup>3</sup> Viz <http://2012.lfs.cz/bence-fliegauf.htm>

<sup>4</sup> <http://m.rozhlas.cz/zpravy/film/zprava/1113904>

Právě to mě jakožto studenta katedry scenáristiky zajímá na tomto režisérovi patrně nejvíce a mám za to, že již svým výběrem témat (*Dealer* – drogy, *Lůno* – klonování, *Je to jen vítr* – rasismus) Fliegaufer dokazuje, že není *pouhým* formálním experimentátorem, nýbrž autentickým *zprostředkovatelem* příběhu (scénáře ke svým filmům si píše Fliegaufer sám).

Cílem mé práce je tak identifikovat příběh či jeho stopové prvky v rozebíraných pěti celovečerních Fliegauferových filmech a usvědčit ho či je z postupného chronologického rozpínání se a růstu. Má práce tedy naopak rozhodně není vyčerpávajícím dílem o *naraci* ani o *filmech Benedeka Fliegaufera*.

## 1.2 Stavba práce

Má práce je rozdělena na dvě části. V první části práce se přes vysvětlení pojmu *narace*<sup>5</sup> dostanu k termínu *klasický kanonický narativní hollywoodský příběh*, se kterým budu operovat v části druhé, ve které dojde na samotné rozbor jednotlivých filmů: *Houština* (2003), *Dealer* (2004), *Mléčná dráha* (2007), *Lůno* (2010), *Je to jen vítr* (2012).

Postup mé celkové analýzy bude následující: *naraci* v prvním filmu srovnám s modelem *narace* v *klasickém kanonickém narativním hollywoodském příběhu* definovaném v první části práce. Budu zjišťovat, nakolik je zde tento model konkretizován. Rozbor druhého filmu již vznikne na základě rozboru filmu prvního, ovšem též s ohledem na model *narace* v *klasickém kanonickém narativním hollywoodském příběhu*. Obdobně budu postupovat i s dalšími filmy: tedy rozbor pátého filmu bude částečně vycházet ze čtyř rozborů předešlých, vymezen však bude i vůči *naraci* v *klasickém kanonickém narativním hollywoodském příběhu*. U každého z Fliegauferových filmů se tedy budu snažit vyzorovat, nakolik ten který film naplňuje konvenční postupy a nakolik se s nimi naopak míjí.

---

<sup>5</sup> Pojem „*narace*“ je velmi široký a není v mých silách (ani tématem mé práce) postihnout ho v plné šíři. Trochu paradoxně (ale zcela na území mnou vytyčeného tématu) se tak v první části budu věnovat spíše tomu, proč nemá cenu se v mé práci *narací* zabývat příliš usilovně.



Ve třetí části syntetizuji poznatky získané celkovou analýzou a zjistím, nakolik se má počáteční hypotéza, dle které příběhovitost<sup>6</sup> s každým novějším z Fliegaufových filmů sílí, potvrdila či nikoliv.

### 1.3 Rizika

Patrně největší pastí pro moji práci je samotná narace a její vlastnosti. Filmy Benedeka Fliegaufa budu totiž pro potřeby své práce převypravovat, čímž nutně dojde k interpretačnímu posunu. Zahrnout však plně a bez ztrát pět celovečerních filmů do několika stran textu je úkol nemožný.

Je tedy třeba smířit se s tím, že případné obhájení mé počáteční hypotézy bude pouhým Pyrrhovým vítězstvím, jelikož předmětem mého zkoumání nebudou již Fliegaufovy filmy, ale pouze jejich odlesky v podobě mých dezinterpretovaných příběhů. Ale taková už je povaha narace.<sup>7</sup>

Druhým možným rizikem mé práce je výše představená narativní analýza jednotlivého filmu v kontextu všech ostatních autorových filmů. Vhodnější by samozřejmě bylo posuzovat každý film zvlášť, pouze vůči klasické naraci. To je však nemožné. Každý z rozebíraných filmů jsem shlédnul dvakrát a narativní rozbor sepsal až po třetím zhlédnutí.

Napsal-li bych každý rozbor samostatně (pouze vůči klasické naraci) a následně těchto pět rozborů (tedy nikoli filmů) srovnal, tedy vyřadil-li bych hledisko komparace s jiným filmem, bylo by to ideální. Takovýto postup by však byl možný snad jen ve filmu Benedeka Fliegaufa, byl-li bych pětkrát po sobě naklonován a při každém ze svých životů bych shlédnul pouze jeden z Fliegaufových filmů a provedl o něm zápis, vždy bez znalosti čtyř filmů ostatních.

Jinými slovy nelze psát rozbor pěti filmů, aniž bych při psaní toho kterého každého rozboru nebyl ovlivněn zhlédnutím některého z dalších filmů.

---

<sup>6</sup> Ve smyslu *podobnost s klasickým kanonickým narativním hollywoodským příběhem*.

<sup>7</sup> Shlédne-li sám čtenář této práce zmiňované Fliegaufovy filmy, riziko samozřejmě pomine.

## 2. NARACE

### 2.1 Narace a narativ

Cílem této kapitoly je stručně představit pojem narace nikoli v širších souvislostech, ale pouze v souvislostech pro tuto práci relevantních. Začnu zeširoka a osobně – před psaním této práce vypadal můj překladatelský slovníček pojmů uvedených v názvu této kapitoly zhruba takto:

narace – vyprávění

narativ – příběh

Byly to intuitivní překlady, které jsem nosil potají ve své hlavě a raději je příliš nepoužíval, neboť jsem tušil, že to s danými pojmy bude patrně mnohem složitější. Po přečtení několika odborných knih<sup>8</sup> jsem si uvědomil, že se očekávané orientaci v daných pojmech spíše vzdaluji. Obdobný zážitek ostatně popisuje Katarína Mišíková v předmluvě své knihy *Mysl a příběh*, kdy stejně jako já při hledání teoretického základu „*vykročila na cestu do pralesa kognitivních věd*“ [Mišíková, 2009: 35]. Co je myšleno tímto pralesem? Narace představuje velmi vděčný předmět zkoumání, protože je (jak uvidíme v další kapitole) průsečíkem hned několika teoretických vědeckých disciplín. Zaměstnává mnohé literární i filmové teoretiky a lze ji téměř donekonečna porcovat na další a další pojmy, které si také zaslouží svojí definici a vysvětlení.

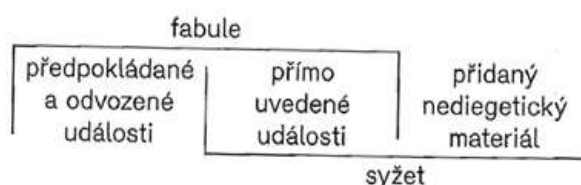
Mišíková se naštěstí pralesa nezalekla a s pomocí Bordwella pracovním vymezuje narativ „*jako příběh, vyprávění, kauzální zřetězení událostí odehrávajících se v určitém čase a prostoru*“ a následně pak naraci označuje „*jako proces, který toto vyprávění organizuje. Narativ je výsledkem procesu narace*“ [Mišíková, 2009: 19]. Pro potřeby mé práce bude nutné zavést kromě narace a narativu dva další pojmy – *fabuli* a *syžet*, které vysvětluje Mišíková o stránku dále: „*Příběh neboli fabule je pak souhrnem všech událostí narativu, explicitně vyjádřených i implicitně vyvozených. Zápletka čili syžet je přímou prezentací těchto událostí a to nikoli nutně v chronologickém sledu*“ [Mišíková, 2009: 20].

---

<sup>8</sup> Viz kapitola Zdroje.

Co to znamená v *praxi*? David Bordwell, zásadní a hojně citovaný autor v dostupné literatuře o filmové naraci a autor vlastní naratologické koncepce (viz dále), popisuje syžet jako termín vhodný k popsání „všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet. Syžet obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny.“ Fabule se pak podle něj liší od syžetu tím, „že zahrnuje i některé diegetické události, které nikdy neuvidíme“ [Bordwell a Thompsonová, 2011: 114].

Pro lepší vysvětlení přichází Bordwell s následujícím diagramem:



[Bordwell a Thompsonová, 2011: 114]

Vypravěč (režisér) tedy volí, které události z jemu dobře známé fabule budou přímo prezentovány a stanou se tak syžetem, které budou jen naznačeny a které zcela vypuštěny. Divák má naopak dispozici pouze syžet, na základě kterého si vytváří dost možná vlastní a odlišnou fabuli.

Chceme-li někomu převyprávět právě viděný snímek, máme tak dvě možnosti: pravděpodobně velmi nezáživně převyprávět holý syžet, či se s větším nadšením pustit do vyprávění celé fabule (která však může být odlišná od fabule jiného diváka).<sup>9</sup>

Ve vztahu k naraci tedy pojmy fabule a syžet vypadají asi takto: narace je proces, v němž film předkládá divákovi kroky (syžet), které mu pomohou rekonstruovat příběh (fabuli). Tuto koncepci, na které se shodne většina teoretiků a dá se tedy považovat za obecně platnou, obohacuje Bordwell o další pojem – *styl*. Jde o organizovaný systém filmových vyjadřovacích prostředků, který se na rozdíl od fabule či syžetu mění na základě toho kterého média.

Styl se syžetem spolu tak v procesu narace komunikují a reagují, přičemž „syžet je procesem dramaturgickým a styl procesem technickým“ [Mišíková, 2009: 188].

<sup>9</sup> [Bordwell a Thompsonová, 2011: 112]

Vzhledem k úvodu mé práce by se mohlo zdát, že styl je přesně tím, čemu se ve své práci při filmových rozborech Fliegaufových filmů nechci věnovat. Je tomu částečně tak – primárně se soustředím na příběh a jeho stavbu. Zároveň je však zřejmé, že stylu, tedy konkrétně práci se záběry, zvukem a střihem, se nelze v žádném případě vyhnout. Syžet je se stylem provázaný a nelze je rozdělit.

V tuto chvíli tak známe mé předběžné vysvětlení pojmů z úvodu kapitoly i odborné definice narace a narativu z řad akademiků. V rámci blížící se kapitoly o *kanonickém příběhu* bych rád uvedl ještě jednu definici – tentokrát z internetové Wikipedie. Dle této lidové encyklopedie *je narace akt, proces vyprávění, a vyprávění se týká toho, o čem se povídá.*<sup>10</sup>

Podobnost mé úvodní definice s definicí z Wikipedie zde uvádím možná poněkud odvážně, avšak případně. Je častým jevem posledních let, že odborný článek či práce do školy se vymezuje právě vůči Wikipedii. Přičemž Wikipedie není dle mého ničím jiným než jakýmsi kolektivním vyprávěním. Definice slov vybrušuje virtuálně celé lidstvo podobným způsobem, jakým se šíří například městské legendy. Podobně jako v následujících kapitolách dojdou k tomu, co je to vlastně kanonický příběh a kde se vzal, táži se v rámci tématu své práce, zdali náhodou definice na Wikipedii nejsou jakýmsi *průběžně kanonizovanými definicemi*, vůči kterým se všechny ostatní definice vymezují? Tedy obdobně jako v sobě všichni nosíme zakódovaný kanonický příběh, máme v sobě snad i kanonickou definici narace, díky které tušíme, že se jedná o něco podobného vyprávění.

Ať s pomocí Wikipedie či bez ní, definujme si tedy pro potřeby této práce naraci především jako živelný proces, do kterého vstupuje několik proměnných. Oproti tomu narativ se zdá být pojmem snadnějším – většina autorů ho používá jako synonymum pro slovo příběh.<sup>11</sup> Usnadníme si tímto synonymem však opravdu práci? Co to vůbec je, ten příběh?

---

<sup>10</sup> <http://cs.wikipedia.org/wiki/Naratologie>

<sup>11</sup> Výjimku představuje S. B. Chatman, který pojem narativ definuje spolu s pojmy argument a deskripce jako textový typ [Chatman, 2000: 14].

## 2.2 Příběh o příběhu

Podobně jako se v úvodu své knihy podivuje Katarína Mišíková, podivuje se i autor textu *Narativ*<sup>12</sup> J. Hillis Miller: „*Během posledních desetiletí 20. století navíc došlo k velkému rozvoji rozmanitých teorií narativu. Je jich tolik a jsou tak rozmanité, že z toho člověka rozbolí hlava, když má o všech přemýšlet. (...) Kypící rozmanitost teorií narativu dokazuje, že pro nás dnes otázka podstaty a funkce narativu představuje podnětný intelektuální problém: narativ nelze v žádném případě pokládat za něco samozřejmého.*“ [Miller, 2008]

Miller jen potvrzuje, co jsem výše naznačil. Ve chvíli, kdy se snažíme vypátrat přesné definice pojmů narace, narativ a vztahů mezi nimi, dostáváme se na tenký led. Miller na snahy o přesné vydefinování rezignuje a stejně jako řada dalších staví pojem narativ na roveň pojmu příběh, aby tak mohl sepsat stručný příběh o příběhu (nebo narativ o narativu?).

A příběh o příběhu nelze začít jinde než u Aristotela. Miller opakuje staré známé, avšak podstatné pravdy: „*Dobry příběh má začátek, střed a konec, které vytvářejí souměrný celek bez zbytečných vedlejších částí. Ostatní rysy narativu – postava, místo, řeč atd. – představují pouze doplněk hlavní podstatné složky, kterou je osnova. To je, jak se zdá, všechno, co lze o narativu říci. Vypadá to, že ohromnou rozmanitost různých typů příběhů tak či onak řídí tyto jednoduché zákony jednoty a úspornosti.*“ [Miller, 2008]

Rezignuji tu na zevrubnější rozbor Aristotelovy Poetiky a spíše se pozdržím u Millerem zmíněného začátku, středu a konce. Právě tyto tři slova jsou totiž skutečným průsečíkem a základem všech naratologických koncepcí a teorií. Proč je tento model začátku, středu a konce tak neochvějně platný? Syd Field to ve své scenáristické bibli *Jak napsat dobrý scénář* pojmenovává jasně: „*Co zrození, život, smrt? Nepředstavují snad začátek, prostředek a konec?*“ [Field, 2008: 24]

O příběhu jako o něčem, co je zcela navázáno na veškeré lidské bytí, mluví i Mišíková: „*Příběh neboli narativ je jedním ze základních způsobů organizace dat*

---

<sup>12</sup> Aluze, leden 2008, roč. 12, s. 30-39

*o světě, specifickou strategií produkce smyslu a signifikace (označování).*"  
[Mišíková, 2009: 14]

Ve své knize dále shrnuje teorii *malých prostorových příběhů* Marka Turnera, dle které téměř v každé chvíli fabulujeme příběh potenciálních akcí a reakcí, které se mohou stát na základě objektů a věcí, jež nás obklopují. Díky těmto každodenním situacím se orientujeme v prostoru, čase, chápeme kauzální a jiné souvislosti mezi jednotlivými jevy.<sup>13</sup>

Příběh je tím, co má člověk místo zkušenosti chaosu, je symbolem a zároveň předpokladem samotného bytí. Chápat příběh a tedy narativně přemýšlet znamená žít. Bez příběhů by nastal chaos a tedy jistá smrt. Se zmíněnou kategorizací a životním tepem souvisí i systém otázka–odpověď, jímž jsou často příběhy organizovány.<sup>14</sup> Naše každodenní přemýšlení funguje na bázi vnitřního rozhovoru, otázky a odpovědi, který vše žene kupředu. Stejný princip výstavby příběhu převládá i v hollywoodském filmu.<sup>15</sup> Příběh je tedy konkrétní realizací narativních forem myšlení.

Samotná existence něčeho, jako je příběh se svojí stavbou, je tedy relativně logická a nepřekvapující. Pro moji práci je podstatná jiná otázka: jak je možné, že si je většina příběhů podobná a na základě čeho jsme vůbec schopni prohlásit, že něco (filmy Benedeka Fliegaufa) příběh nemá?

Dle Millera je uspořádaný příběh pro každého člověka svým rytmem sám o sobě uspokojující. A uspokojující je tím více, čím vícekrát je opakován, protože opakování určitého vzorce jsou sama o sobě příjemná. „*Chceme slyšet opakování v podobě mnoha příběhů, která jsou rozpoznatelnými variacemi jednoho a téhož vzorce.*“ [Miller, 2008]

Tento vzorec je dle Millera v lidech zaset již od útlého mládí obligátními pohádkovými formulkami *byl jednou jeden a žili spolu šťastně až do smrti*. Tím jsou nastaveny základní normy příběhu, které už jsou v průběhu života jen rozvíjeny – nikdy však nezmizí. Každý člověk si tak rychle osvojí pravidla základního příběhu, který má svá pravidla, svoji normu. Narativ tak má krom

---

<sup>13</sup> [Mišíková, 2009: 132]

<sup>14</sup> [Mišíková, 2009: 17]

<sup>15</sup> [Mišíková, 2009: 17]

jiného i kulturní funkci, kterou je dohlížení na pořádek. Svými normami posiluje dominantní kulturu, možnými odchylkami ji však zároveň zpochybňuje.<sup>16</sup>

Co z výše uvedeného vyplývá? Zejména to, že příběh skutečně primárně netvoří postavy, prostředí, téma ani poselství, ale postupné uspořádání událostí, tedy osnova. A právě neustálým opakováním této osnovy, struktury příběhu, dochází ke stvrzení základní ideologie naší kultury.<sup>17</sup>

Přesto přese všechno příběh překvapivě neplní svoji funkci: „Každý příběh a každé jeho opakování nebo variace za sebou zanechává určitou nejistotu, nebo má otevřený konec, který rozměňuje jeho účinek. Tato nevyhnutelná neúplnost má za následek, že žádný příběh nemůže nikdy úplně splnit svou organizující a potvrzovací funkci. Potřebujeme proto další příběh a pak další a ještě jeden, aniž by nás kdy opustila potřeba dalších příběhů a aniž bychom kdy uhasili žízeň, již mají příběhy uspokojit.“ [Miller, 2008]

To je patrně hlavní hnací motor filmového průmyslu a také důvod, proč lidé stále chodí do kina. Lidé v kině nehledají odchylky od základní osnovy příběhu – naopak, chodí zejména na narativní filmy, na filmy, které vypráví příběh.<sup>18</sup> Na filmy, které jim potvrdí sounáležitost s ostatními.

Film udělal z příběhu masovou záležitost a do vyprávění příběhů vnesl důležitý prvek – peníze. Ovládnout umění příběhu znamená peníze. Kanonický příběh, který byl neustálým vyprávěním mýtů a legend obrušován, se přirozeně přelil do klasického hollywoodského příběhu. Koncept tohoto příběhu nevznikl nijak podvratně, nýbrž tak, že se zkrátka pokoušel získat masovou popularitu, snažil se oslovit co nejvíce lidí.<sup>19</sup> Mišíková přímo píše, že klasický hollywoodský filmový příběh není inspirativnější ani hodnotnější, nicméně představuje „*esenci vyprávění v jeho kanonické formě, tj. aktualizaci narativu jako základního mentálního modelu*“ [Mišíková, 2008: 144].

Netrvalo proto dlouho a vznikla řada scenáristických kuchařek, které velmi přesně popisují návod na ideální filmový *klasický kanonický narativní hollywoodský filmový příběh*. V porovnání s teoretickými knihami o naraci jsou

---

<sup>16</sup> [Miller, 2008]

<sup>17</sup> [Miller, 2008]

<sup>18</sup> [Bordwell, 2011: 110].

<sup>19</sup> Přízvisko komerční tak v tomto smyslu znamená *správně příběhový a lidský*.

tyto knihy přímočařejší a tedy pro moji práci vhodnější, neb předkládají konkrétní návrhy a doporučení. Jaké tyto návrhy a doporučení jsou a jak by tedy měl klasický, kanonický, narativní hollywoodský filmový příběh v ideálním případě vypadat?

## 2.3 Klasický kanonický narativní hollywoodský filmový příběh

V názvu této kapitoly záměrně spojuji několik samostatně užívaných výrazů do jednoho sousloví, které budu nadále používat. Syntézou těchto pojmů v jeden dávám najevo, že pracuji s informacemi z několika odlišných zdrojů, které se však zabývají zcela identickým tématem. V případě, že nadále v práci použiji zkrácený termín *klasický příběh*, *kanonický příběh*, *narativní příběh*, či *hollywoodský příběh*, bude se vždy jednat o totéž. Rovnítko na dalších několika stranách rovněž pokládám mezi slova *příběh* a *film*.

Pokusím se v této kapitole představit několik základních pravidel, kterými by se měl klasický narativní příběh řídit, abych pak mohl v druhé části práce snadněji odhalit, nakolik nenarativně skutečně pracuje s příběhem režisér Fliegauf.

Pro pořádek dodávám, že pravidla se při tvorbě filmu respektují, chceme-li zaujmout a tedy získat obecnost<sup>20</sup> a „*pokud se jich nedržíme, není film tak dobrý, jak by mohl být*“ [Carriere, 1995: 11].

### 2.3.1 Postavy

Bordwell píše o *klasickém hollywoodském filmu* ve své naratologické koncepci, kde ho představuje přímo jako jeden ze čtyř modů narace<sup>21</sup>. Je přitom modelem hlavním, tradičním a dominantním, vůči kterému se ostatní mody vymezují. Má

---

<sup>20</sup> Že by Fliegauf cíleně nechtěl zaujmout obecnost, předem vylučuji, viz kapitola Kontext.

<sup>21</sup> Vedle modů narace uměleckého filmu, historicko-materialistické narace a narace parametrické. In *Narration in the Fiction Film* [1985]. Bordwellovu naratologickou koncepci ve své práci více nerozvádím, přestože s mým tématem bezprostředně souvisí. Aplikovat na Fliegaufovu tvorbu přímo jeden z Bordwellových naračních modů by bylo více než případné a vhodné v případě hodnocení jednoho filmu. Na zodpovědné a vyčerpávající využití této koncepce v případě hodnocení narace a jejího posunu v pěti filmech však není rozsah této práce stavěn.



dlouhou a vlivnou historii a vzniknul během studiové éry v USA.<sup>22</sup> Základní předpokladem pro tento typ vyprávění jsou zejména postavy, které se stávají jeho hybatelem. Bez ohledu na okolnosti (přírodní, společenské) jsou pro příběh podstatné právě ony a jejich rozhodnutí, volby a vlastnosti.<sup>23</sup>

Syd Field jde ve své scenáristické kuchařce ještě dál a přímo tvrdí, že „*postava je děj – člověk je to, co dělá, ne to, co říká*“ [Field, 2007: 50]. Podle Fielda je postava základem příběhu. Je to jeho „*srdce, duše a nervový systém*“ [Field, 2007: 15]. Postava nesmí pouze reagovat a nechávat věci, ať se dějí, „*musí jednat a být aktivní*“ [Field, 2007: 178].

Většina filmů a příběhů má svoji hlavní postavu, která takto jedná.<sup>24</sup> Tato postava musí jednat zejména proto, že něco chce, po něčem touží, či chce dosáhnout nějakého cíle. V klasickém narativním filmu by motivace postavy měla být od začátku maximálně jasná a kompletní, aby byla dostatečně snadno pochopitelná i následná problematizace a po ní následující „*logické vyústění řetězce událostí*“ [Mišíková, 2009: 144], neboli narativní kauzalita.

Než přejdu k narativní kauzalitě, dovolím si krátkou odbočku k pojmu *identifikace*, který s tématem postavy ve filmovém příběhu velmi souvisí. Jak bylo řečeno, postava je důležitou spojnicí mezi divákem a samotným příběhem, je proto klíčové, nakolik bude postava divákovi sympatická, nakolik se bude divák ochotný do postavy vcítit a nakolik tak bude spoluprožívat samotný příběh. V rámci *identifikace* se například zkoumá, kopíruje-li divák pouze emoce postav, či zda se jedná o jeho emoce vlastní. Hovoří se v souvislosti s tím o *duálnosti filmového zážitku*.<sup>25</sup>

O tom, jak konkrétně by měla ideální postava hodna identifikace vypadat, se autoři návodů na psaní příběhů nezmiňují – shodují se pouze v tom, že postavě musí něco bránit v dosažení jejích cílů. A právě z těchto překážek vyplývá nutnost narativní kauzality.

---

<sup>22</sup> [Bordwell, 2011: 138].

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> [Field, 2007: 37]

<sup>25</sup> [Mišíková, 2009: 165]

### 2.3.2 Narativní kauzalita

Divák sleduje postavu (či postavy) a jí prožívanou cestu za cílem. Tato cesta k cíli se skládá z jednotlivých událostí, které jsou vzájemně spojené jako vztah příčiny a následku. Každá událost se tak stává zároveň příčinou události následující.<sup>26</sup> Tento princip narativní kauzality zaručuje dostatečnou srozumitelnost příběhu.<sup>27</sup>

Srozumitelnost příběhu také zaručuje uzavření všech jednotlivých linií příběhu – narativní filmy ponechávají v závěru jen nepatrné množství nezodpovězených otázek. Obvykle je divák seznámen s výsledkem každého konfliktu a s vyřešením každé záhady.

Narativní kauzalitu hledá divák podvědomě v každém narativním příběhu na základě narativního schématu. Narativní schéma označuje Bordwell jako typické šablonové schéma, přičemž šablonová schémata jsou „většími strukturami prototypových schémat, jež organizují poznání struktury informací a v procesu narativního (po)rozumění umožňují prověřovat správnou klasifikaci informací, dávat je do vztahu s celkem příběhu a doplňovat události chybějící v jeho kauzálním řetězci“<sup>28</sup>. Narativní schéma je tedy základní abstraktní strukturou, jejíž tvar promítáme do konkrétních příběhů a porovnáváme je s ní. Narativní schéma je konkrétní podoba syžetu *kanonického příběhu* neboli *paradigma dramatické stavby*.

### 2.3.3 Paradigma dramatické stavby<sup>29</sup>

Výše jsem uvedl, proč musí mít dobrý příběh právě tři části. Tyto tři části musí být zároveň uspořádány tak, aby systém dávkování narativních informací vedl k dramatickému rozuzlení příběhu a poutavě přitom vzbuzoval v divákovi samotný zájem o příběh. Toto dávkování narativních informací (*paradigma*

---

<sup>26</sup> To ovšem neznamená, že řetězec událostí musí být lineární a jednoduchý – ve filmovém příběhu nemusí příčina a následek následovat přímo těsně za sebou.

<sup>27</sup> [Mišíková, 2009: 191]

<sup>28</sup> [Mišíková, 2009: 137]

<sup>29</sup> Klasického kanonického narativního hollywoodského filmového příběhu.

*dramatické stavby*) je poměrně přesně definované a prověřené. Pro účely své práce použiji konkrétně model z knihy Syda Fielda.

Tento model počítá s délkou filmu 120 minut, kdy první část má 30 minut, druhá 60 minut a poslední část také 30 minut. Mezi pětadvacátou a sedmadvacátou minutou by mělo dojít k obratu (a tedy přechodu do prostřední části), obrat druhý by měl nastat mezi druhou a třetí částí v pětadesáté až devadesáté minutě.

Stačí tedy skutečně k vybudování struktury kanonického filmového příběhu řídit se touto poučkou? Vše nasvědčuje tomu, že ano. Field dodává, že bude-li toto základní paradigma dodrženo, může se již v rámci tohoto paradigmatu stát cokoli.<sup>30</sup> O porušování tohoto paradigmatu jako o „*lumpárnách, které si při vyprávění určitého příběhu nemůžeme dovolovat*“ mluví ostatně i Carriere.<sup>31</sup>

Jak jsem výše uvedl, z podobných *lumpáren* bývá podezříván právě Fliegaufl. Co se vůbec děje s divákem, když tyto lumpárny odhalí?

## **2.4 Klasický kanonický narativní hollywoodský filmový příběh vs. divák**

Jak již bylo řečeno, divák se chce v příběhu orientovat, chce mít přehled. Klasický hollywoodský příběh se proto snaží o co nejméně problematickou prezentaci. Ať již je to ustálená forma snímání rozhovorů metodou záběr-protizáběr, díky které má divák pocit, že je dokonale orientován, či časté užití velkého celku v úvodu filmu, tzv. ustavující záběr, který divákovi poskytuje celkovou představu o místě děje události. Rozhodnutí, zda se divákovi film líbí či ne, a zda tedy budu mít chuť ho shlédnout do konce, se odehrává již právě v prvních minutách filmu<sup>32</sup>, což vede autory ke snaze co nejrychleji uvést do příběhu. Dle Chatmana dokonce „*současné publikum očekává, že zápletka začne již s prvním obrazem*“. [Chatman, 1995: 54]

---

<sup>30</sup> [Field, 2007: 17]

<sup>31</sup> [Carriere, 1995: 35]

<sup>32</sup> [Field, 2007: 18]

Průsečíkem všech výše uvedených postupů je snaha o to, aby měl divák možnost hladce spojovat prezentované události a bez přílišných komplikací tak vytvářet fabuli.<sup>33</sup>

Jsou-li události náhodně a nejasně seřazené, zdráhá se divák jejich posloupnost pochopit jako příběh. Tato neochota filmu vyprávět klasický příběh však paradoxně nutně nemusí diváka hned donutit k opuštění sálu, ale podněcuje ho k „hledání jiných (možných) souvislostí mezi událostmi, vzbuzuje jeho vnímavost a intelektuální účast“.<sup>34</sup> Divák tak začne na vlastní pěst pátrat po paralelách mezi postavami, prostředími a situacemi. Bordwell je ve vysvětlování dané situace ještě konkrétnější: „Obecně řečeno, divák se aktivně snaží události kauzálně propojovat. Když vidíme nějakou neobvyklou situaci, snažíme se představit, co ji asi způsobilo, případně co naopak sama tato situace může způsobit. To znamená, že hledáme kauzální motivaci.“ [Bordwell, 2011: 116]

Má-li tedy lidský mozek dostatek indicií ke konstrukci hypotéz, snaží se porozumět i příběhům, které nekopírují klasické narativní schéma, či jsou události v nich ne příliš důsledně kauzálně propojeny. Právě to je případ filmů Benedeka Fliegaufa.

V závěru první části mé práce se tak také ukazuje, že naraci je možné chápat nejen jako statickou stavbu díla, ale i jako dynamickou interakci diváka díla s divákem.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> [Mišíková, 2009: 205]

<sup>34</sup> [Mišíková, 2009: 139]

<sup>35</sup> [Mišíková, 2009: 109]

## 3. BENEDEK FLIEGAUF

### 3.1 Maďarský sen

Benedek Fliegauf (\* 1974, Budapešť) bývá v současné době spolu s Györgym Pálfiem řazen do „nejnovější maďarské vlny“<sup>36</sup>, za jejíhož otce je pokládán Béla Tarr<sup>37</sup>. Společné bodem jejich tvorby je zájem o „*obraz jako magnet, více než dialog, příběh, charakter, herecká poutavost*“. [Živel 36, Benjamin Slavík, 2012: 151]

Nenechme se však zmást – kariéra Benedeka Fliegaufa nebyla ničím samozřejmým a spíše než co jiného kopíruje schéma amerického snu. O svém dětství Fliegauf příliš nemluví – sám sebe zpětně označuje jako divokého hyperaktivního chlapce, který chtěl být spisovatelem, ale nevydržel dlouho sedět na jednom místě. Dále pouze lakonicky poznamenává, že „*jen tak plul časem a obdivoval planetu jako každý její nový návštěvník*“<sup>38</sup>. Podobnými mlživými odpověďmi na vtíravé otázky novinářů se to v dostupných rozhovorech s Fliegaufem jen hemží.

Pochybnosti však nejsou o Fliegaufově angažmá v televizi, kde pracoval coby asistent režie a postupně se tak přichomýtl ke všem ostatním profesím s tvorbou filmu spojených. O práci v televizi Fliegauf hovoří jako o jediné možnosti, jak vyřešit finanční problémy a zároveň být blízko kultuře. Právě širší aktivit spojených s filmem Fliegaufovi učarovala, tvorbu filmu vnímá jako osobní *gesamtkunstwerk* – díky svému talentu a zkušenostem se totiž v průběhu tvorby svých filmů věnuje kromě scénáře a režie ve velké míře i kameře, zvuku a střihu. O tvorbě mluví celkově jako o něčem, co dělá s potěšením, ale nebaví ho o tom mluvit<sup>39</sup>.

Vzhledem k odborným zkušenostem z televize se Fliegauf paradoxně nedostal na žádnou filmovou školu a film jako takový tak nikdy nestudoval. O to víc však

---

<sup>36</sup> Či též „druhé nové vlny“, nebo „nové nové vlny“.

<sup>37</sup> Živel 36, prosinec 2012, s. 151

<sup>38</sup> <http://www.ikonenmagazin.de/interview/Fliegauf.htm>

<sup>39</sup> <http://www.ikonenmagazin.de/interview/Fliegauf.htm>

pracoval na svých vlastních projektech a již se svým prvním krátkým filmem *Talking heads* z roku 2001 tak vyhrává cenu za nejlepší experimentální film na Hungarian Film Week<sup>40</sup>.

O rok později zakládá tvůrčí uskupení „Raptor Kollektiva“, jehož logem je chemický vzorec 5-MeO-DMT, velmi silné psychedelikum s účinky podobnými účinkům LSD. Logo „Raptor Kollektiva“ uvádí první Fliegaufovy filmy.

### 3.2 Benedek Fliegauf o svých filmech

V roce 2003 přichází (kromě dalšího krátkého filmu *Hypnos*) Fliegauf s prvním celovečerním z nich – *Houština* se svojí rozechvělou kamerou detailně zabírající tváře několika hrdinů získává hned několik cen na Berlinale a od té doby stoupá Fliegaufova kariéra strmě nahoru. Fliegauf to komentuje slovy, že zkrátka jen „tvrdě pracoval na dosažení svých snů“<sup>41</sup>.

Svým druhým celovečerním filmem *Dealer* (2004) Fliegauf redefinoval dosavadní diváckou zkušenost s filmy o drogách. Vytvoření tohoto temného snímku autora dle jeho vlastních slov málem zničilo, zároveň však posunulo a probudilo. Fliegauf označuje tento film za důležitý mezník ve své tvorbě<sup>42</sup>. K samotným tématům drog a sebevraždy (která rezonuje i v jeho prvním snímku) uvádí, že pro něj mají stejný základ. Tím základem je „*nemožnost utéct z této chamtivé, egoistické a beznadějně zkurvené společnosti, kterou jsme si sami stvořili*“<sup>43</sup>. Své hrdiny označuje za pouhé „*tragické oběti neohrabaného útěku z podivného světa*“<sup>44</sup>.

Následuje deset statických záběrů v podobě *Mléčné dráhy* (2007), která zaujme kritiky spolu se svojí nálepkou *ambientního filmu*. V jednom z rozhovorů uvádí Fliegauf užití tohoto termínu na pravou míru: „*Použil jsem to slovo, protože jsem nenašel lepší. Teď myslím, že Mléčná dráha je zenový film. Je to deset haiku.*“

---

<sup>40</sup> Odkud si mimochodem hlavní cenu odnáší právě Béla Tarr za své Werckmeisterovy harmonie.

Viz <http://www.imdb.com/event/ev0000341/2001>

<sup>41</sup> <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/134047-benedek-fliegauf-vychodoevropsti-filmari-jsou-pribuzni/>

<sup>42</sup> <http://www.ikonenmagazin.de/interview/Fliegauf.htm>

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž.

*Kdo ví, co řeknu zítra. Použil jsem to slovo, protože ambientní hudba je pro mě méně než hudba a zároveň více než hudba. Stejně tak je Mléčná dráha méně než filmem a zároveň je něčím mnohem víc.*<sup>45</sup>

O tři roky později (2010) přichází Fliegauf se svým prvním anglickým filmem – temnou love-story z blízké budoucnosti s názvem *Lůno*: „*Lůno je letiště, kam přilétáme, když se narodíme. Je to zvláštní, ale příjemné místo.*“<sup>46</sup> Na rozdíl od předchozích filmů, kde si Fliegauf pracoval výhradně s neherci, objevuje se v *Lůně* herečka Eva Green. Angažmá této známé herečky odbývá Fliegauf lakonicky: „*Prostě jsme jí poslali scénář a jí se líbil.*“<sup>47</sup> Filmy vzniklé před *Lůnem* označuje Fliegauf jako *hardcore art-house filmy*.<sup>48</sup> O *Lůnu* naopak mluví jako o pohádce. Zajímavý je Fliegaufův osobní náhled na klonování, které je tématem filmu: „*Myslím, že klonování je přirozenou součástí života na planetě. Není možné proti tomu protestovat. Myslím, že umělé klonování bude brzy součástí našich životů. Zároveň nemyslím, že to přinese více problémů, než kolik jich lidstvo již má.*“<sup>49</sup>

Pětici Fliegaufových filmů uzavírá *Je to jen vítr* z roku 2010. Film inspirovaný reálnými útoky na Romy, které proběhly v letech 2008–2009, a během kterých zemřelo 55 lidí, je stručnou a drsnou definicí slova *rasismus*. Fliegauf cítil naléhavou potřebu vyjádřit se k událostem, které se staly v jeho vlastní zemi, a odmítl tak dokonce několik nabídek k natočení anglicky mluvících filmů, které začaly přicházet nedlouho po úspěchu předešlého snímku *Lůno*.

Se snímkem *Je to jen vítr* se režisér také vrací zpět k práci s neherci, přestože on sám je tak nevnímá: „*Každý je herec. Jen některým lidem musíte trochu pomoci, aby to pochopili. Všichni rádi hrajeme, rádi se předvádíme.*“<sup>50</sup> Práce s neherci ovšem ve Fliegaufově případě neznamená, že by tíhnul k improvizaci – naopak. S herci Fliegauf zkouší tak dlouho, až se pro ně natáčení stává jen další z řady zkoušek.

---

<sup>45</sup> <http://www.ikonenmagazin.de/interview/Fliegauf.htm>

<sup>46</sup> <http://opium.org.pl/2010/10/11/on-the-womb-of-eva-interview-with-benedek-fliegauf-director-of-womb/>

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> <http://www.lfs.cz/lfs12/soubory/FL%202012/fl-03-p267-press-lfs.pdf>

Snahou o autentickou podobu snímku strávil autor více než dva roky, aby tak mohl skutečně přesně vyjádřit „*jaké je to být loven a žít ve strachu jen kvůli odlišné barvě pleti*“<sup>51</sup>. Během natáčení tak například odmítal umělé světlo a dlouho hledal místa, která vypadají dobře i bez svícení.

Z rozhovorů je znát, že Fliegauf sám vnímá svoji tvorbu jako velmi propojenou se svým vlastním životem. Již padlo, že film *Dealer* je pro Fliegaufa přežitím vlastní smrti. *Mléčná dráha* je zase dle jeho slov velmi spojená s narozením a očekáváním syna, tedy s momentem, kdy se Fliegauf poprvé stává otcem<sup>52</sup>. Vznik *Lůna* je pak paralelní s obdobím, kdy Fliegauf očekává druhé dítě, dceru – ta však již dle jeho slov jeho pohled na svět dramaticky neproměnila.<sup>53</sup> *Je to jen vítr* pak znamenal otevření nových obzorů: „*Uvědomil jsem si, že jsem nyní schopen nejen klást určité otázky, ale že jsem dozrál k tomu, že dokážu říci i něco konkrétního o společnosti. Mám z toho radost.*“<sup>54</sup>

O naraci i o Benedeku Fliegaufovi a jeho tvorbě toho víme již dost na to, abychom se mohli pustit do slibovaných rozborů a konečně tak zjistit, jak je to s narací a jejím postupným vývojem ve všech pěti zmíněných filmech.

---

<sup>51</sup> <http://eefb.org/interviews/interview-with-benedek-fliegauf/>

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> <http://www.lfs.cz/lfs12/soubory/FL%202012/fl-03-p267-press-lfs.pdf>



## 4. NARACE VE FILMECH BENEDEKA FLIEGAUFA

### 4.1 Houština / 89´

#### 4.1.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu

Co nejstručněji a zároveň nejzodpovědněji nejprve představím syžet filmu Houština s občasným přihlédnutím ke stylu. Styl budu analyzovat a komentovat pouze v momentech, kdy to bude dle mého názoru vzhledem k syžetu skutečně relevantní (lze samozřejmě namítnout, že to je neustále).

Film budu dělit na jednotlivé scény, v závorce vždy přidávám stopáž, aby byla zřejmá časová struktura filmu, abychom tak mohli režiséra lépe přistihnout při plnění či neplnění kanonických závazků.

##### 1 / (0:30–3:12)

Ve velkých detailech sledujeme několik lidí na nádraží či letišti – kde přesně, to vzhledem k absenci celku nevíme. Těkovou kameru doplňují ambientní zvuky. Vidíme muže ploužícího se po nádraží s kanystrem. Dívku se psem. Brýlatého muže s batohem, kterému čekající žena předává do ruky harddisk. Muž pokládá batoh na zem. Kamera končí na koši, před kterým stojí batoh.

##### 2 / (4:00–5:26)

Mladý muž v kšiltovce, kterého jsme viděli na nádraží, čistí něco proudem vody. Stále vše vidíme v detailech, přesný prostor tak opět určit nelze. Mužovo konání pozoruje mladý hoch. Ve zvuku divák slyší nediegetické oddechování.

##### 3 / (5:26–13:25)

Dívka, která šla na začátku se psem, si ztěžuje své spolubydlící na přítomnost muže, který leží i se psem vedle ní. Spolubydlící odchází, muž i pes zůstávají. Muž tvrdí, že je jedno, kdo je, a říká dívce, ať se postará o psa. Muž dále tvrdí, že si pes dívku vybral. Dívka ukazuje na kanystř s benzínem vedle muže. Muž prohodí, že se jde polít benzínem a spáchat sebevraždu. Dívka má dlouho hlavu v dlaních a nakonec se zeptá, jak se pes jmenuje.

#### 4 / (13:26–20:21)

Opět vidíme muže v kšiltovce. S dalším mužem se dívají na cosi před sebou a baví se o tom, kolik to stálo a jak je to staré. Muž bez kšiltovky je vůči tomu kritický – co ten důlek vepředu? Už jsi slyšel, že to mluví? Rozhovor pokračuje podobně absurdně, aniž by za celou dobu bylo odhaleno, na co se muži vlastně dívají. Nakonec muži odcházejí na pivo.

#### 5 / (20:21–33:03)

Žena v kuchyni si maluje oči. V křesle sedí brýlatý muž a hraje si s propiskou a ubrouskem. Říká, že den předtím zaparkoval před školou, vyzvednul dceru spolu s jejím kamarádem Tomim a odvezl ho domů. Když se Tomi loučil s jeho dcerou, měl erekci.

Muž začne mluvit o tom, jak se mu dcera vzdaluje a jak není schopen se smířit s tím, že se stává ženou. Žena namítá, že s dcerou tráví asi moc času, muž to popírá – je to přece jeho dcera, proč by s ní neměl trávit čas? Naštvaně přechází po pokoji. Muže trápí, že se před ním dcera zamyká v koupelně. Žena kontruje, že se dcera muže bojí. A že muž řeší zbytečné věci: řeší její vůni, prsa, chlupaté nohy.

Muž dále za pomoci zvláštních argumentů (*nechci ještě, aby se stala ženou*) vysvětluje, proč se není ochotný smířit s vývojem své dcery.

V průběhu debaty několikrát vidíme detail ruky ve dveřích. Na konci debaty vyjde najevo, že jde o ruky dcery, která celou debatu slyšela.

#### 6 / (33:06–34:06)

Pohled na muže s kanystrem. Je v parku a pozoruje ženu jedoucí na kole.

#### 7 / 34:09–41:40

Na ženu jedoucí na kole volá muž od stolu v restauraci. Žena si jde k němu a dalšímu muži sednout. Muž vypráví bizarní příběh o tom, proč jsou v tamní restauraci k mání pouze sumci – na jedné party na lodi zastřelil kapitán obrovského sumce ve vodě, který pozřel jednoho z hostů. Muž vypráví, ale je často přerušován druhým mužem, který vyprávěný příběh opravuje a krotí. Zastřelený sumec byl tak veliký, že musel kapitán zaměstnat lidi z okolí, aby rybu naporcovali. Proto se v restauraci jí pouze sumec. Žena po celou dobu pozorně poslouchá.

#### 8 / (41:40–43:15)

Detail na špinavé nohy, špinavá záda a nahé tělo dívky jdoucí po ulici. Na ruce má prsten a dívá se na obzor lesů před sebou.

#### 9 / (43:15–56:00)

Žena s batohem ze začátku filmu přichází do místnosti, ve které sedí muž. Na stůl dává žena disk od počítače, diskmena, fotku a cédéčko. Muž sedí, má brýle a čte si. Žena vytahuje i porno časopis a významně se na muže dívá. Muž si nadále čte a nevěnuje tomu pozornost. Nastává absurdní rozhovor, ve kterém žena obviňuje muže z toho, že ji neustále opouští a znovu se stěhuje zpět. Muž se jí snaží dlouho ignorovat, nechce se s ní bavit. Tvrdí, že časopisy a věci co se tu válí, jsou pro jeho kamaráda. Žena namítá, že muž nemá ani žádné kamarády. Muž tvrdí, že měl jednoho kamaráda, ale že je mrtvý. Žena je zmatená a začne dorážet: kde je? Tvůj kamarád je mrtvý, a ty mu nosíš tyhle časopisy? Jak umřel? Muž ženu odbývá s tím, že jeho kamarád spáchal sebevraždu.

Muž se po dlouhé a nikam nevedoucí debatě sbírá a odchází a chce po ženě, aby mu pomohla nacpat inkriminované věci do batohu, aby je mohl donést svému příteli.

Muž nechává na stole ležet harddisk.

#### 10 / (56:00–56:30)

Na hladinu vody se dívá dívka, která seděla v rybí restauraci. Detail na stopy v bahně. Pohled na dvě dívky, které se vrací z koupání. Jednu z nich jsme viděli v části číslo 8.

#### 11 / (56:27–1:13:00)

Mladý muž hraje na televizi bojovou hru. Vstává a jde za ležící dívkou ve vedlejší místnosti. Hladí vyplašenou dívku. Dívka začne vyprávět o snu, který se jí zdál. Zdálo se jí o tom, že spolu měli dítě, které bylo pořád špinavé. Babička jí poradila, ať ho pořád myjí, a tak ho pořád myli, ale ono zůstávalo špinavé. Pak položila dítě na postel a ono bylo mrtvé.

Dívka sděluje své tíživé pocity ze snu. Muž namítá, že to byl přece jen sen.

Dívka mluví o svém láskyplném vztahu s babičkou, která jí vychovávala a která byla velmi přísná a občas jí trestala.

Muž namítá, že pokud někdo někomu ubližuje, není to láska. Dívka se naštve.

Po velké pauze pokračuje ve vyprávění – babička před pár lety zmizela, když šla na výlet do lesa. Dívka tvrdí, že ví, že babičku brzy uvidí, a že se něco změní.

Mladý muž dostává trochu strach, zvedá se a nabízí se, že dívce donese mléko a med. Dívka zavírá oči. Jen co muž odejde, prudce je do kamery otevře a promlouvá: *Neboj se, nevejde mezi nás. Musela jsem mu to říct, ale vždycky udělám, co mi řekneš. Milujeme se.*

Muž se vrátí do místnosti s mlékem.

#### 12 / (1:13:00–1:21:20)

Koupající se dívky z části 10 sedí oblečené na zemi. Jedna z nich má na ruce prsten, škrábe se. Známe jejich jména: Barbara a Kati. Kati se zlobí: už několik hodin tu v lese hledají někoho, kdo tu snad ani vůbec není. Někoho, kdo se před pěti lety zbláznil. Barbara s tím nesouhlasí: podle ní se onen muž zbláznil ve chvíli, kdy se zajímal jen o práci a o peníze. Hádka, stojící na základě těchto dvou názorů, pokračuje. Barbara ji uzavírá s tím, že se rozhodně nevrátí zpátky.

#### 13 / (1:21:20–1:23:11)

U hořícího ohně sedí pár z části 11. Kromě tohoto páru sedí u ohně patrně jeden další pár, ale s jistotou to potvrdit nelze.

Dívka, která v části 11 hovořila o babičce, se dívá do houštiny, do lesa a po chvíli odchází od ohně tím směrem. Její přítel běží za ní.

#### 14 / (1:23:11–1:26:28)

Poslední kapitola se velmi podobá té první. Opět vidíme kluka s holkou z kapitoly 11, tatínka s holčičkou z kapitoly 5, dvě spokojené dívky z části 12. Opět vidíme i ženy z kapitoly 9, která se muži opět snaží předat harddisk – ten ho však nepřijme a pokládá batoh na zem. Batoh si po chvíli neznámo kdo odnáší a film končí detailem na koš.

### **4.1.2 Shrnutí filmu z hlediska narace**

Hlavním naračným klíčem k celému filmu je dle mého názoru fakt, že první a poslední části filmu jsou zcela identické. Na konci filmu jde o stejné tři minuty

filmového materiálu, které divák viděl na začátku. Pouze s jedním rozdílem: batoh na konci filmu nezůstane ležet u koše, ale někdo ho odnese.

Fliegauf tak do jisté míry splňuje a zároveň obchází základní narativní schéma hovořící o začátku, prostředku a konci. Moment, kdy je harddisk mužem zapomenut na stole, se totiž odehrává přesně v 54. minutě filmu – tedy přesně uprostřed. Z hlediska klasického příběhu je tak film příběhem o harddisku – který se v první kapitole objeví (žena ho předá muži), uprostřed filmu je zapomenut (muž ho nechá na stole), a v závěru filmu je opět navrácen muži, přičemž spolu s batohem mizí – tedy se (snad, možná, doufá divák) dostává do rukou někomu dalšímu.

*Houština* pochopitelně není napínavým příběhem o ztrátě harddisku, nicméně právě na tomto malém příběhu – který je však do jisté míry hlavním narativním schématem filmu – lze dobře demonstrovat, jak pracuje Fliegauf s příběhem v jednotlivých kapitolách.

Fliegaufův film je členěn do několika malých samostatných jednotek, jejichž postavy spolu mají společné jen to, že se potkali na nádraží. Nicméně už pouhý fakt, že jsme postavy viděli na nádraží, nutí diváka hledat mezi postavami souvislost.

Souvislost mezi postavami samozřejmě je – je to jejich neschopnost vymanit se z bludného kruhu otázek a odpovědí, které jednotlivé příběhy nijak nerozvíjejí, ale naopak je zavíjejí zpět do sebe. Struktura rozhovorů tak postrádá divákem očekávanou kauzalitu a spíše se podobá nekonečné struktuře fraktálu, v tom smyslu, že se divák nikdy nedočká rozřešení předestřené záhady. Kauzalitu postrádá i dialog mezi delšími (dialogovými) a krátkými (obrazovými) kapitolami.

Podobně jako film poměrně zdařile simuluje základní narativní schéma, simulují však i jednotlivé kapitoly podobu klasických příběhů.

Divák tak může mít do jisté míry pocit narativního nasycení, přestože byl vlastně v nejvyšší možné míře obelstěn. Postavy ho zajímaly, ale nic se o nich nedozvěděl. Zklamání však divák nemusí snášet nejhůř, protože zklamané jsou i samotné postavy ve filmu – dívka neví, kde se vzal pes, žena nerozumí mužově postoji k jejich dceři, žena nerozumí muži, jehož přítel spáchal sebevraždu. Snad

nejlépe divákovi pocity reprezentuje žena, která poslouchá pohádku o velké rybě: žena poslouchá příběh jednoho muže, který je však neustále zpochybňován mužem druhým. Fliegaufer zde doslovně ukazuje, že vymyšlený a osobitě vyprávěný příběh je mnohem zajímavější než to, co se skutečně stalo. Postava vypravěče, který se neustále táže ženy: *Doufám, že tě nenudíme, drahá* jakoby suploval samotného Fliegaufera.

Povahu pohádky má ostatně i historika o babičce. Přes svá mnohá popření pravidel základního kanonického příběhu si tak nelze nevšimnout, že se Fliegaufer těchto pravidel opatrně dotýká a je s nimi ve velmi těsném kontaktu.

## **4.2 Dealer**

### **4.2.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu**

V tomto rozboru již nebudu rozepisovat jednotlivé kapitoly příběhu – jednak jsou předěly mezi kapitolami méně zřetelné, jednak jsou kapitoly spojené hlavní postavou a tedy si více podobné, protože by bylo jejich rozdělení nadbytečné. Syžet filmu tak shrnu v jedné souvislé textové pasáži.

Na začátku příběhu sledujeme postavu jedoucí na kole – Dealera. Dealer na ulici potkává muže, který je převlečen za Zub a baví se s ním. Dealer přichází ke knězi do sídla sekty, jejíž vůdce se pravděpodobně předávkoval. Nad tělem se baví dva lidé – Němec a Maďar. Celý rozhovor je překládán, všechny německé věty jsou důsledně přeloženy překladatelkou. Dealer nakonec jen položí balíček na nafouklé břicho a odjíždí za dalším zákazníkem.

Film je vyprávěn skrze hypnoticky dlouhé celky a podbarven nervózní noiseovou hudbou. Pouze jízdy na kole (přemístění se Dealera od jednoho zákazníka k druhému) jsou snímány ruční kamerou a ve stavbě filmu fungují velmi podobně, jako krátké nedialogické části ve filmu předešlém.

Dalším zákazníkem je muž ležící v nemocnici, který usnul v neseřizovaném soláriu, které celé jeho tělo sežehlo. Prosí Dealera, ať ho zabije a vysvobodí. Dealer dostane klíč od solária a odjíždí.

Na kole přijíždí pravděpodobně k sobě domů. Na pohovce zde sedí mladá žena a začne Dealerovi radit, aby solárium prodal a skončil tak s prodáváním drog. Ženě zvoní telefon – je to její přítel a chce po ní, aby za ním jela do Portugalska.

Dealer opět odjíždí na kole a přijíždí do bytu, kde na něj čeká – chce po něm dávku. Všemuh přihlíží malá dívka, Bogi. Žena si stěžuje, že ji dívku chtějí vzít a nepřímoh se zmiňuje o tom, že je Bogi Dealerova dcera. Žena dostává svoji dávku a usíná. Dealer bere Bogi a jede s ní k Barbaře, své milence, která se o ni stará.

Během dalšího setkání se zákazníky je Dealerovi vyhrožováno – žena ve skladu po něm chce, aby neprodával drogy jejímu bratrovi. Dealer je nucen podívat se do očí jeho matky.

Dealer vstupuje do dalšího bytu. Vítá ho zde mladá dívka se slovy: *všechno super, ale je tu problém. Ne velký, malý. Ale vlastně docela velký.* V bytě bydlí několik studentek matematiky, které před pár dny zkonsumovaly houby. Jedna z nich se z toho dosud nevzpamatovala, leží ve vaně a stále dokola volá: máma, táta. V tomto stavu je již několik dní. Jediné, co Dealer udělá, je, že přikryje dívku dekou a přikáže zdravé dívce, ať smaže jeho číslo z jejího telefonu.

Dealer se setkává s Barbarou a se svou domnělou dcerou Bogi odjíždí na kole za dalším kšeftem. Přichází ke dvěma dětem, které stojí kolem díry v písku. Právě v této díře je jejich otec. Dealer vedle díry pokládá balíček se zbožím a z peněženky si bere peníze.

Bogi se Dealerovi mezitím ztratila, ale brzy ji znovu nachází. Následuje scéna v podchodu, při které se Bogi navrací zpět ke své matce Wandě, jež popírá tvrzení o tom, že by Bogi byla jeho dcera. Wanda se pouští do Dealera: říká mu, že ničím lidem životy, že ona je alespoň matka, ale on je nic.

Dealer jede dál na kole (což je v tuto chvíli snad jediná jistota, kterou nám příběh poskytuje) ke svému dalšímu zákazníkovi, kamarádovi, který sám od sebe říká, že by chtěl skončit. Po další cyklojízdě přichází na řadu setkání s vlastním otcem vyprávějícím o Dealerově matce, která umývala okna a vypadla na chodník, ve kterém udělala veliký důlek, ke kterému otec každý den dochází namísto hrobu. Právě u důlku nakonec Dealer se svým otcem skončí, aby mu řekl *ahoj, důlku.*

Dealer znovu dochází do bytu Wandy a hovoří s Bogi o tom, zda je, nebo není její táta. Láká ji na solárium, Bogi ho překvapuje tím, že ví, že prodává drogy.

Dealer odchází a znovu se setkává s Barbarou, která se ho ptá, zda s drogami přestane, či ne. Dealer se místo toho Barbary ptá, zda se postará o Bogi.

Barbara odjíždí do Lisabonu a Dealer odchází na party, kde má práci, a následně do fitness centra, kde si aplikuje drogu a kouří. Vleze do solárního modulu a zůstává v něm.

Film končí velmi dlouhou jízdou od solária podbarvenou ambientním ruchem. Z hypnózy nás režisér probírá zcela odlišnou, svěží rytmickou hudbou s basy, která coby zcizovací efekt hraje do filmových titulků.

#### **4.2.2 Shrnutí filmu z hlediska narace**

Syžet filmu *Dealer* je sestaven velmi podobně jako syžet filmu *Houština* z několika kratších lidských setkání. Zásadním rozdílem je však přítomnost hlavní postavy – Dealera, který je osou příběhu.

Označil-li jsem s nadsázkou za základní příběh *Houštiny* ztracený harddisk, je základním příběhem filmu *Dealer* patrně možné rozhodnutí skončit s prodáváním drog, motivované jednotlivými neštěstími, které drogy zapříčiňují, a v neposlední řadě pak zjištěním možného otcovství.

Problém je, že rozhodnutí skončit s prodáváním drog je spíše přáním diváka, které mu vsugerovala ve správný čas Dealerova milenka (bylo to ve 24. minutě). Je to právě v čase, kdy je divák ochoten přistoupit na to, že právě viděl expozici filmu – ví, kdo je hlavní postava, a ví, co dělá. Divák tak film sleduje s očekáváním, zda Dealer s prodáváním drog skutečně přestane, či nikoliv. Problém však je, že vůli skoncovat s prodejem drog nesdílí důležitá postava – samotný Dealer. Vše je přitom jak by mělo být – Dealer má klíč od solária a tedy klíč k řešení své situace, stojí před jasnou volbou, která stojí na začátku každého klasického příběhu.



Avšak Dealer jako by představoval až ukázkově špatnou hlavní postavu. Dealer nejedná. Zarputile nereaguje a nic ho nedonutí k akci. Je tak pasivní, jak jen to lze. Vše, co dělá, vyplynulo nutně ze situace. K žádné z možných voleb se nepostavil čelem. Není nervózní, netrpí, neváhá – odmítá se stát hlavní postavou příběhu.

K rozhodnutí, jak dál s drogami, nedonutí Dealera ani Bogi, o které si může myslet, že je jeho dcerou. Sice se s Bogi vídá, a prakticky ji unese, nicméně o ni v 80. minutě přijde – Wanda mu řekne, že Bogi jeho dcera není. Tato událost však prakticky není vůbec důležitá, protože otcovství nebylo jisté ani před tím. Po ztrátě Bogi se tak příběh opět vrací tam, kde byl – nikam, respektive zpět ke klíčům od solária, se kterými Dealer možná nějak naloží, ale možná taky ne.

Návrat zpět je umocněn setkáním s Barbarou ve 112. minutě, kdy je opět nastolena otázka – vzdá se Dealer prodeje drog, či ne? Dealer odpovídá otázkou, zda se Barbara postará o Bogi, čímž se přiznává k tomu, že mu absolutně nezáleží na tom, zda Bogi je či není jeho dcerou, záleží mu na ní jako na člověku – což představuje v kontextu dosavadních Dealerových reakcí a nereakcí význačné jednání hodné pozornosti.

Barbara nicméně odjíždí do Lisabonu, tedy se o Bogi nepostará, a Dealer se jde (se vsí pravděpodobností) usmažit do solária (což nemusí nutně představovat jakoukoli kauzální souvislost s Barbařiným rozhodnutím).

Obdobně jako v Houštině ani v Dealerovi nechybí řada bizarních mikropříběhů: převlečený Zub na ulici, upečený muž v soláriu, důlek na zemi po matce a diskuze o něm. Nechybí zde opět ani hraní si s výstavbou příběhu a pokusy s budováním napětí. Například dialog dvou cizinců, kteří se baví nad mrtvým tělem sektáře, v němž jsou všechny německé věty důsledně přeloženy a zopakovány, není ničím jiným než Fliegaufovou hrou s divákem, ve které divák očekává, že tolik času filmového bylo obětováno pro budování a rozvíjení příběhu, aby se dozvěděl, že – tomu tak vůbec není...

Obdobnou hříčku představuje Wandino tvrzení, že Bogi není Dealerova dcera, kterému Dealer nevěří – argumentuje tím, že v předešlé scéně, kdy otcovství naopak tvrdila, byla pod vlivem drog a tedy upřímná.

Fliegaufer tímto rozhovorem pokládá otázku, mluví-li lidé pod vlivem drog pravdu či nikoliv, čímž dostatečně znejišťuje a boří už tak chatrnou dosavadní stavbu příběhu.

## **4.3 Mléčná dráha**

### **4.3.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu**

Vrátím se opět k důslednému rozboru syžetu na jednotlivé kapitoly – v rozboru Mléčné dráhy, filmu, které se skládá z deseti statických záběrů bez dialogů – to snad ani jinak nebude možné.

#### 1 / turbína

Sledujeme záběr na větrnou elektrárnu v krajině. Lopatky turbíny se točí, kolem poletuje sníh. Zvuk turbíny zní jako přicházející bouřka. Občas zakvílí neznámé zvíře.

#### 2 / pole

Na poli stojí stan, jeho plachta vlaje ve větru. Ze stanu vylézá postava, jde zleva doprava. Kleká si, sundává kalhoty, močí, zvuk moči jasně a zřetelně slyšíme, je blízko. Postava se vrací do stanu, dlouho a pomalu. Zvuk a vítr nabírá na síle. Ze stanu vyleze ještě jedna postava. Stan odlétá zleva doprava. Postavy za ním běží.

#### 3 / loďka

Zleva po molu přijíždí osoba s kočárkem. Žena dítě utěšuje, dítě brečí. Žena ho nechává v kočárku a odchází. Vše pozoruje muž z loďky. Zvedá se a pádluje pryč, přitom dosud stál na jednom místě. Vypadá to, že bude pádlovat ke kočárku, ale nakonec pádluje pryč. Na molu se objeví postava s prutem, kolem dítěte však jen přechází a vůbec si ho nevšímá. Slyšíme pádlování loďky, muž se vrací a v klidu s kočárkem odjíždí. Mizí ze záběru. Ze stejného místa se poté s kočárkem vrací žena.

#### 4 / cyklisté

Vidíme strom a vpravo od něj kupu kamení, po které skáče cyklista. Přijíždí další. První hromadu zdolá a čeká na druhého, tomu to však moc nejde. Všimáme si bagru, který se zakusuje do země kdesi vzadu. První cyklista čeká na druhého. Za stromem se zvětšuje mrak. Vidíme, z čeho vychází: z podivného hnízda, které je na stromě. Cyklista na hromadě dává nohy na zem, nedaří se mu zdolat kameny. Přichází za druhým cyklistou a společně sledují mrak. Společně se dívají a nechávají strom hořet. Společně odjíždějí. Kdesi ve vesnici štěkají psi.

#### 5 / bazén

V bazénu jsou tři lidé. Dva odpočívají vlevo, hlavu mají zakloněnou. Vpravo za bazénem jsou v křoví dva trpaslíci. Vpravo též odpočívá žena. Jeden z mužů se pomalu vydává za ní a začne ji zezadu obšťastňovat. Poznáme to podle jejich vzdechů. Žena odpluje a muž zůstává na místě se zakloněnou hlavou. Vrací se ke svému kamarádovi, který si ničeho nevšimá.

#### 6 / nafukovací hrad

Slyšíme řev dětí, ale nevidíme je. Slyšíme přijíždět auto. Muž si obhlíží místo, přichází další dva. Dva pracují a jeden pořád jen stojí a dívá se. Dva muži staví nafukovací hrad. Nafoukne se sám, zůstane zde sedět sám muž. Po delší chvíli přichází dědeček s dívkou, dívce se tam nechce. Je to kovbojský hrad s kaktusem. Dědeček tam jde s dívkou, zmizí v hradu a venku zůstávají jen jejich boty.

#### 7 / kontejnery

Před přepravní kontejnery přichází muž, zastaví se. Slyšíme bouchání. Přijíždí zaměstnanec s vozíkem a otevírá jeden z kontejnerů. Vynáší z něho kufr, otevírá ho. Vyřizují si papíry. Z kufru vytahují zkřehlou dívku. Muž s ní odchází, zleva doprava. Ale další bouchání se ozývá. Ozývá se ze všech kontejnerů a graduje.

#### 8 / houpačky

Dvě prázdné houpačky uprostřed sídliště. Zleva přichází babička s taškou na kolečkách a pokračuje směrem doprava. V půlce cesty se zastaví a celé hřiště obejde. Položí tašku a jde směrem k lavičce. Chroptí. Sedá si a pozoruje houpačky. Sedí velmi dlouho, v jednu chvíli začne klesat k zemi. Pak se zvedne a jde zpět ke své tašce, po cestě se však zhroutí a opět klesne, upadá na zem.

Z budovy z chodu se vynořuje muž a jde k ní. Muž bere babičku a odnáší ji dovnitř do domu.

#### 9 / sněhulák

Vidím obzor, vlevo je strom. Přijíždí auto a z něho vystupuje dítě, míří ke stromu. Táta vystupuje také, otevírá džíp. Všimáme si, že kolem stromu je sníh. Táta s dcerou vykulují z auta sněhové koule. Přivezli autem sněhuláka a teď ho zde staví. Otec hladí dceru po hlavě. Dívka si sundává šálu a dává ji sněhulákovi. Fouká ale hrozný vítr, šála za chvíli odletí. Otec nasedá do auta, dívka se loučí se sněhulákem. Sněhulák zůstává sám.

#### 10 / město

Silueta nočního města. Na střeše leží člověk, k němu přichází dívka. Tancují.

### **4.3.2 Shrnutí filmu z hlediska narace**

Jestliže v Dealerovi si Fliegauf po Houštině zopakoval svoji schopnost vyprávět malé jednoduché příběhy a snažil se je svázat jednou postavou, v Mléčné dráze jako by se svá krátká vyprávění rozhodl ještě více vyprecizovat. Cestou k tomu je omezení vyprávěcích prostředků: zbavení se dialogu a omezení na statický celek.

Příběhy z Mléčné dráhy mají podobu koanu, zenového příběhu a vrací diváka kamsi zpátky, snad do dob, kdy ještě příjemce příběhu nebyl pod takovým informačním tlakem, jako je tomu dnes. Příběhy z Mléčné dráhy jsou natolik jednoduché, až máme tendenci odsoudit je jakožto nenarativní umělecký experiment. Mají tajemství a vtip, ingredience, kterých se nám v současné příběhové nabídce tak často nedostává.

Mléčná dráha se tak z hlediska narace na první pohled jeví jako zásadní odklon od předešlé Fliegaufovy tvorby. Je tomu však skutečně tak?

Mám spíše za to, že Mléčnou dráhou Fliegauf jen dospěl k hranici svého vypravěčského umu malých příběhů. K hranici, od které se může odpíchnout k vyprávění příběhu velkého.

I v Mléčné dráze Fliegaufer testuje divákovo očekávání a prakticky testuje nakládání s napětím. Ve třetím příběhu s loďkou rozechvívá v divákovi struny strachu o nebohé dítě, které se ocitne samo v kočárku. Přestože postav se kolem kočárku pohybuje mnoho, trvá až neskutečně dlouho, než je dítě zachráněno. V následujícím příběhu o dvou cyklistech velmi jemně akcentuje strach jednoho o druhého. Solidarita ve formě pouhého čekání je natolik banální, až dojemná.

V bazénovém příběhu staví diváka do role voyera, který se stal omylem svědkem události, která snad měla zůstat utajena. Tváří v tvář dvěma barevným trpaslíkům tak divák netuší, jak se s tím co právě viděl vyrovnat.

To je koneckonců zneklidňující na všech příbězích – divák se vždy cítí jako jediný pozorovatel něčeho velmi intimního, něčeho, co se tak často bez pozorovatele snadno obejde.

Naštěstí se ve skutečně vypjatých momentech objeví na plátně někdo, kdo na rozdíl od diváka může zasáhnout – jako například muž, který pomůže sesuté babičce.

Podobnou funkci jako má u Dealera závěrečná neambientní hudba, považuji i poslední desátý příběh v Mléčné dráze za zcizovací efekt, který má divákovi pomoci dostat se z (po čase zvláště nepříjemného) světa pozorovatele. Pozorování tanečníků totiž není ničím zvláštním a není nijak vzdáleno od kulturního zážitku, kterého je divák – na rozdíl od jiných příběhů – často svědkem.

V kontextu příběhů Mléčné dráhy jsou tak tanečníci na střeše tím nejnudnějším, co nám Fliegaufer nabízí. Mléčnou dráhu lze tak možná označit za vysoce edukativní film, jehož cílem je naučit diváka všimnout si věcí, ke kterým se naučil být lhostejný.

Z výše uvedeného tak vyplývá, co snad netřeba dodávat – z hlediska narace klasického hollywoodského příběhu je Mléčná dráha totálním fiaskem. Klasickému narativnímu schématu je natolik vzdálená, jak jen je to možné. K příběhu a jeho funkci, jak o ní mluví Miller, má však paradoxně velmi blízko.

## 4.4 Lúno

### 4.4.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu

Po třech filmech, které se tu více tu méně vymaňovaly z pravidel pro tvorbu klasického narativního příběhu, přichází Fliegaufer s Lúnem, kde všechny *prohřešky* jako by dohnal. Ale nepředbíhejme.

V mrazivém Lúnu Fliegaufer poprvé využívá možnosti časových posunů a hlavní postavy Rebeccu a Tommyho nám tak představuje za využití flashbacků. Rebeccu tak na začátku filmu vidíme dospělou, kdy předznamenává příběh větou: *To, že jsi odešel, neznamená, že tu nejsi.*

Rebeccu vidíme dále mladou, seznamuje se s též mladým Tommym. Jsme svědky dětské lásky, které je však přerušena Rebecciným odjezdem do Japonska. Rebecca se loučí se s Tommym, aby se o mnoho let později mohla vrátit. Oba jsou dospělí, láska započatá v dětském věku se však opět přihlásí o slovo a zabránit tomu nemůže ani setkání Rebeccy s Tommyho přítelkyní na jednu noc. Rebecca vyčítá Tommymu, že se s ní tehdy nepřišel rozloučit a Tommy reaguje slovy: *Zaspal jsem to... Ale teď už jsem vzhůru.*

Přesně v 25. minutě se Tommy s Rebeccou políbí. Rebecca se brzy začne zajímat o to, co vlastně dělá Tommy ve volném čase, a tak netrvá dlouho a vyrážejí na ekoteroristickou akci, do které je Tommy zapojený. Po cestě se chce Rebeccě čůrat. Tommy zastavuje. Nerozvázně vstoupí do silnice a přesně ve 30. minutě filmu ho srazí auto.

Netrvá dlouho a Rebecca se rozhodne Tommyho naklonovat a sama porodit. Získává souhlas od Tommyho rodičů, kteří se však odstěhovávají, protože danou situaci nemohou snést.

Ve 43. minutě se Rebecca nachází v nemocnici, kde potkává Tommyho noční přítelkyni. Úspěšně rodí Tommyho, kterému absenci táty vysvětluje tím, že „zemřel dřív, než ses narodil“. Základní dramatický kámen je tak položen – Tommy se dříve či později nutně musí dozvědět, kým je. Od dětí se dozvídá o existenci klonů, že je však jedním z nich, to stále netuší.

Hrozba, že se Tommy dozví pravdu, visí ve vzduchu, a málem vše praskne, když pravdu o Tommym sděluje místním matkám Tommyho bývalá dívka, která viděla Rebeccu v nemocnici. To dovede Rebeccu k ráznému kroku - změně bydliště.

Rebecca tedy utekla před tím, aby se Tommy dozvěděl pravdu, nemůže však utéct před tím, aby Tommy stárnul, což nutně vede k tomu, že se začne zajímat o dívky. Brzy si tak domů přivádí Monicu, která s nimi k Rebeccině nemilosti začne bydlet.

Tommy si brzy přivádí domů dívku – Monicu. Začne u nich bydlet. Rebecca žálí a chřadne. V 75. minutě příběhu nastává druhý bod zvratu – Rebecca si lehá k Tommymu do postele, zatímco Monica je ve sprše a Tommymu tak definitivně dochází, že něco není v pořádku. Situace se jen vyhrotí s příchodem předešlé Tommyho matky, která se přijde podívat na svého syna a zase zmizí.

Tommy začíná dorážet na Rebeccu – kdo to byl, mami? Jeho zájem se přesouvá od Monicy k Rebece. Mistrným znázorněním situace je záběr, ve kterém vidíme dva pokoje – v jednom je Rebecca, v druhém Monica. Tommy neví, do kterého pokoje vejít, a nakonec mizí ve sprše.

Monica nakonec odchází a Rebecca předává Tommymu počítač, na kterém Tommy spatří sám sebe na záběrech z demonstrací. Ví, kdo je, přesto stále pochybuje a říká matce: *Mám strach, nevím kdo jsi ty, a nevím, kdo jsem já.*

Příběh je logicky uzavřen znásilněním Rebeccy, tedy jakousi futuristickou formou incestu. Tommy odchází se slovy: *Díky, Rebecco.*

#### **4.4.2 Shrnutí filmu z hlediska narace**

Lúno je velmi důsledně a přehledně vystavěným klasickým příběhem. Filmové zvraty kopírují paradigma dramatické stavby, vše ve filmu je vysvětleno a uzavřeno. Postavy mají své touhy a cíle, kterým brání v realizaci překážky. Opakující se motivy upevňují divákův přehled o příběhu. Kauzalita a návaznost jednotlivých situací je zjevná.

Je zde tedy vůbec nějaká paralela a návaznost na předešlé Fliegaufovy počiny? Co do stylu pokračuje Fliegauf v budování meditativní a minimalistické

atmosféry. Pečlivě komponované statické záběry se podobají úsporné Mléčné dráze, tentokrát však Fliegauf nešetří střihem a styl filmového vyprávění tak není natolik výrazný, jako u předešlých filmů.

S Lůnem nemizí ani Fliegaufův svérázný a místy podvratný humor. Při Rebeccině odjezdu stojí na molu obrovská socha mrože, která působí velmi podobně jako trpaslíci u bazénu v Mléčné dráze. Samotné Tommyho úmrtí samozřejmě nijak zábavné není, nicméně jeho důvod – Rebecca potřebovala čůrat – ho řadí do sbírky Fliegaufových bizarních úmrtí, kterými se to v jeho filmech jen hemží.

Fliegauf si také zjevně užívá to, že se mu podařilo vybudovat natolik pevný příběh, že si z něho může sám dělat legraci – mladý Tommy například hraje počítačovou hru, kde jezdí postavička na sáňkách. Tommymu to nejde a zakřičí: Pořád umírám! Naštvaně se otočí na mámu, která se tím nenechá zneklidnit: Zkus to znovu!

Krom humoru však Fliegauf opět tematizuje vyprávění příběhu jako takové: vypravěčkou příběhu je tentokrát Rebecca, která se snaží vytvořit dostatečně uvěřitelný příběh pro Tommyho – příliš se jí to však nedaří, či se o to vůbec nesnaží. Fliegauf tak názorně ukazuje, že velmi dobře chápe, jaké to je, když někdo nemá dostatek informací o příběhu – začne být neklidný a chce se dozvědět pravdu, přesně jako Tommy.

Pokud jsem v minulých rozborech napsal, že Fliegauf mapuje samotné počátky příběhu, v Lůnu tato snaha dosahuje vrcholu: Fliegauf se totiž dotýká tématu incestu, které je pro lidské příběhy klíčové. Incest představuje jedno z nejzákladnějších tabu, které je a bylo sdíleno napříč všemi kulturami. Incest je tím, co odlišuje lidstvo od zvířat a pro historii lidstva hraje podobnou roli jako například iniciační obřady.



## 4.5 Je to jen vítr

### 4.5.1 Segmentace syžetu a stručná analýza stylu

Na rozdíl od předešlých filmů začíná tento film uvedením reálné události, kterou je inspirován (viz výše), což výrazně mění divákovu vnímání a přístup k filmu. Toto vnímání navíc podporuje Fliegaufův návrat k neklidné ruční kameře. Obé tak trochu navádí diváka číst film podobně jako film dokumentární.

Dokumentárním však film *Je to jen vítr* rozhodně není. Divák ve filmu sleduje uzavřený den jedné romské rodiny, která žije poblíž místa nedávného masakru. Členové rodiny jsou tedy obklopeni permanentním strachem a obavou o své vlastní životy. Úvodní scénou (ještě mezi titulky) je tak pohřeb.

Film postupně představuje jednotlivé členy rodiny a způsob, kterým tráví den. Matka (Birdy) uklízí na silnici a ve škole, stará se o nemohoucího dědečka. Dcera (Mari) vyráží do školy a zodpovědně tahá svého bratra Ria, aby šel také. Po cestě do školy se setkává s domobranou, která hlídá území před dalšími útoky. Rio do školy nejde – dojídá zbytky jídla a poflakuje se.

Po úvodním představení postav se syžet filmu dělí na tři samostatné linie, kdy každá sleduje jednu z postav. Každá z postav přitom jako by měla svůj vlastní přístup k tomu, jak se s životem ve strachu popasovat.

Matka Birdy reprezentuje jakési zaťaté smíření s osudem – pracuje, dře i za cenu ponižování a šikany ze strany zaměstnavatele, zřejmé jsou dluhy a naznačené lichvářské vydírání. Birdy bojuje, podobně jako její děti má i ona své světlo v temném tunelu: dostává darem oblečení pro své děti a chystá se s dětmi odjet za manželem do Kanady.

Její dcera Mari se snaží dělat vše objektivně správně. Do školy chodí zodpovědně a včas, autobus jí však ujíždí a ona je nucena sledovat své opilé sousedy hrající na automatech. Za to, že si ve škole nabíjí mobil, se stydí, před znásilněním své spolužačky utíká – nechce problémy. Za lak na nehty kreslí obrázky pro své spolužačky. Odkud čerpá svoji energii a naivní víru v dobro, je nejasné a zároveň pro diváka velmi trýznivé.

Její bratr Rio si kope si s pneumatikou ležící v trávě, která se ghettem koulí podobně přirozeně a impulzivně jako on. Rio staví tajný bunkr, kam by rodina mohla utéct v případě útoku, o kterém nikdo další neví. Kromě bunkru utíká od reality také k počítačovým hrám. Pobídkám své sestry k chození do školy se vysmívá, chybí mu jakákoli motivace.

Dědeček dětí pouze leží a přežívá v domku a jen umocňuje všudypřítomnou atmosféru zmaru a neštěstí.

Tyto tři linie ovšem neznamenaají rezignaci na hlavní schéma příběhu, kterým je neustálá hrozba útoku – o útocích se otevřeně mluví v 25. minutě a mluví o nich muž, ke kterému chodí Birdy uklízet.

Rio se poflakuje tak dlouho, až skončí v domě vyvražděné rodiny, kde bere vše, co mu přijde pod ruku. V tu samou chvíli ovšem dovnitř přicházejí policisté vyšetřující vraždy – Rio se schovává do skříně a je tak nucen poslouchat jejich rozhovor. Jeden z policistů nechápe, proč byla zastřelena zrovna rodina pracujících Romů a hovoří o tom jako o promarněné šanci.

Mari ve škole telefonuje svému otci a svěří se mu se svým strachem z vražd a prosí ho, aby se vrátil. Otec ji uklidňuje – za pár měsíců za ním přijedou.

Rio ve své skrýši nic nedělá, pouze se tam cítí bezpečně. Je vystopován mladým klukem, který mu vypráví o tom, jak je skvělé hlídat místní rodiny: hlídači mají cigarety zdarma a bude to ještě lepší, až dostanou i vysílačky a zbraně.

Celá rodina se na konci dne opět setkává. Děda mezitím opustil dům, Birdy ho vede zpět. Rio se Birdy chlubí, že jí zítra ukáže tajné místo. Ta ho odbyde, ať místo tajných míst raději chodí do školy. Pokračuje prosbou, ať Rio vrátí kafe, které ukradl, což Rio není ochotný přiznat.

Zazní výstřely a rodina je vyvražděna. Rio utíká, snad do své skrýše. V márnici jsou pouze tři těla – Rio chybí.

#### 4.5.2 Shrnutí filmu z hlediska narace

Ve filmu *Je to jen vítr* přichází Fliegaufer opět se zcela odlišným přístupem k naraci. Všechny tři hlavní postavy mají perfektně vykreslenou psychologii a jejich jednání je v rámci tématu logické a odůvodnitelné. Důvod, proč však narace filmu *Je to jen vítr* neodpovídá klasické naraci, je ten, že postavy nedostávají v klíčových momentech šanci, čímž bludný kruh zmaru pokračuje a daný stav věcí postrádá vývoj.

Mari je obviněna z krádeže monitorů, její matka z toho, že zapáchá. Je to temný svět, ve kterém jsou záchytnými body pouze jakési akty dobra. Mari zdraví své sousedy v ghettu, v místech, kde se lidé snad už zdravit zapomněli. Svě tetě nosí léky, přestože ví, že budou okamžitě zneužity. Stará se o svoji sestřenici, koupe se s ní, vyrábí s ní věneček z pampelišek. Rio nachází a za cenu vysílení pohřbívá mrtvé prase. Tyto občasně akty zkoncentrované pozitivní síly jakoby vyplňovaly místo chybějící přirozené lidské komunikace. Jsou však zároveň pouhými dočasnými demonstracemi a po chvíli opět zavaleny všudypřítomnou temnotou. A tak se i policista, který má možnost nesouhlasit se svým rasisticky smýšlejícím nadřízeným, v rozhodné chvíli rozhodne mlčet.

Je tak otázkou, zda lze tento film vůbec hodnotit vůči klasického naraci, je-li zřejmým cílem zobrazení takového zmaru, který se klasické naraci a jejím touhám po logických návaznostech a kauzálních příčinách zcela vzpírá. Není to nakonec tak, že dobře udělaný film o rasismu nemůže již ze své podstaty být klasicky narativně vyprávěn? A nezbývá mu nic jiného, než kopírovat příběh rasismu, který se logice klasického příběhu zkrátka vzpírá?

*Je to jen vítr* se z hlediska narace hodnotí velmi obtížně. Jeho téma a síla výpovědi totiž zastíní vše ostatní. Pro pořádek dodejme, že základní dramatické schéma film přece jen naplňuje – má začátek, prostředek, i konec. Zrození, bytí a smrt. Tedy vstávání, trávení dne a smrt...

## 5. ZÁVĚR

### 5.1 Závěr plynoucí z rozborů filmů

Z rozboru filmů zjevně vyplývá, že má počáteční hypotéza, dle které se Benedek Fliegauf s každým novějším filmem více blíží klasickému narativnímu příběhu, nebyla potvrzena. Hypotézu by bylo možné obhájit, nebýt posledního filmu *Je to jen vítr*, který se z dosavadního vývoje Fliegaufovy narace zcela vymyká.

Z mé práce nicméně také vyplývá, že Fliegauf je neustálým hledačem, který ke každému filmu přistupuje zcela odlišně. Sledovat jeho filmy z hlediska narace tak bude zajímavé i nadále – dosud totiž nenatočil dva filmy, které by si svou strukturou byly výrazněji podobné.

Fliegauf naraci klasického příběhu příliš nevyužívá, velmi dobře ji však zná a vždy využívá pouze jednotlivé její prvky, které se mu hodí. Díky tomu jsou jeho filmy vždy částečně narativní.

Je-li Fliegauf vzdálený klasické struktuře narativního příběhu, pak naopak jako by byl velmi blízko emocím, které z této struktury mají plynout. Neznamená to však, že by tak činil pouze stylem, nýbrž výběrem témat. Fliegauf možná nepracuje se základními vzorci, ale pracuje se základními lidskými tématy, jako jsou mateřství, incest a vražda. Právě proto, že je představuje v jejich holé podobě, tedy bez zbytečného balastu a nadstavby, promlouvají velmi přímo k divákovi.

To je pro moji práci patrně větší objev, než struktura narace. Vše nasvědčuje tomu, že Fliegauf než by byl neschopným vypravěčem, je možná spíše velmi schopným *jednoduchým* vypravěčem. Dokonce natolik jednoduchým, až jeho způsob vyprávění nejsme schopni bez problémů vstřebat, neboť jsme zvyklí na současné filmové příběhy, které jsou často až příliš složité.

Odpovídá to ostatně zmíněné ambientní hudbě, která je tak jednoduchá, až je neslyšitelná, a tedy ji nevnímáme jako hudbu (protože hudba v současnosti znamená něco jiného než nahodilé zvuky).

*Fliegaufova tvorba vrací zkušeného konzumenta příběhů (kterým je dnes chtě nechtě každý z nás) kamsi zpátky a nutí ho ptát se po samotné podstatě příběhu.*

## **5.2 Závěr plynoucí z celé práce**

Z celé práce, domnívám se, vyplývá její krkolomná stavba. Zpětně musím říct, že by bývalo mnohem jednodušší hodnotit pouze jeden film a to pomocí pouze jedné koncepce (například pomocí naratologické koncepce Davida Bordwella). Takto se práce může zdát oprávněně poněkud tematicky široká a nekonkrétní.

Na druhou stranu však podoba práce vyplývá ze samotného tématu, jak jsem ho výše uzavřel – Fliegauf nutí diváka ptát se po původu chápání příběhu. Přesně to jsem ve své práci udělal.

## 6. ZDROJE

### 6.1 Literatura

:: Bordwell, D., Thompsonová, K. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. Vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2011.

:: Carriere, J. C. Vyprávět příběh. 1. Vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

:: Field, S. Jak napsat dobrý scénář. 1. Vyd. Praha: Rybka, 2007.

:: Chatman, S. Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.

:: Miller, H. J. Narativ, Aluze, leden 2008, roč. 12, s. 30-39

:: Mišíková, K. Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace. 1. Vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2009.

:: Slavík, B. Živel 36, prosinec 2012, s. 151

### 6.2 Internetové zdroje

:: Ambientní hudba. *Wikipedia* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ambientn%C3%AD\\_hudba](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ambientn%C3%AD_hudba)

:: Bence Fliegaufer. *Filmové listy* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://www.lfs.cz/lfs12/soubory/FL%202012/fl-03-p267-press-lfs.pdf>

:: Bence Fliegaufer. *LFŠ* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://2012.lfs.cz/bence-fliegaufer.htm>

:: Benedek Fliegaufer. *IMDB* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm1212903/awards>

:: Benedek Fliegauf: Východoevropští filmaři jsou příbuzní. *Česká televize* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/134047-benedek-fliegauf-vychodoevropsti-filmari-jsou-pribuzni/>

:: From Nihilism to Transcendence. *Ikonenmagazin* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://www.ikonenmagazin.de/interview/Fliegauf.htm>

:: Interview with Benedek Fliegauf. *East European Film Bulletin* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://eefb.org/interviews/interview-with-benedek-fliegauf/>

:: Maďarský režisér emotivně zobrazil drama romské rodiny v atmosféře strachu. *Český rozhlas* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: [http://m.rozhlas.cz/zpravy/film/\\_zprava/1113904](http://m.rozhlas.cz/zpravy/film/_zprava/1113904)

:: Naratologie. *Wikipedia* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Naratologie>

:: On the Womb of Eva. *Opium* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://opium.org.pl/2010/10/11/on-the-womb-of-eva-interview-with-benedek-fliegauf-director-of-womb/>

:: V Lůně zvuku / ambientní filmy Benedeka Fliegaufa. *Cinepur* [online]. [cit. 2013-10-09]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2092>