

**Akademie múzických umění v Praze  
Filmová a televizní fakulta**

Scenáristika a dramaturgie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

***Jack staví dům (2018): Autorský film v konfrontaci s  
konstruovanou autorskou osobností Larse von Triera***

**Natália Antoňáková**

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Film and TV school**

Scriptwriting and dramaturgy

**MASTER'S THESIS**

***A House That Jack Built (2018): A confrontation of film  
d'auteur with a constructed auteur persona of Lars von  
Trier***

**Natália Antoňáková**

Thesis supervisor: Mgr. Lucia Kajánková

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2023



## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

*Jack staví dům* (2018): Autorský film v konfrontaci s konstruovanou autorskou osobností  
Larse von Triera

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

Natália Antoňáková

## **Poděkování**

Mé obrovské díky patří vedoucí nejen mé diplomové ale i předchozí bakalářské práce, Mgr. Lucii Kajánkové. Ta se se mnou v obou případech ponořila do hlubin tvorby režiséra Larse von Triera s nadšením a odhodláním, dokonale pomáhala rozvíjet mé myšlenky v místech, kde je byla potřeba rozvíjet a korigovala je zase tam, kde bylo mé nápady nutné upřesnit. Bylo pro mě velkou radostí a ctí spolupracovat s tak zdatnou a nesmírně rozhleděnou pedagožkou, která je pro mnou zvolená témata navíc zapálená stejně jako já. Děkuji.

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce analyzuje film Larse von Triera *Jack staví dům* (2018). Tradiční nahlížení autorského filmu skrze život a postoje režiséra tato práce konfrontuje s uměle vykonstruovanou, léta kultivovanou a veřejně prezentovanou režijní osobností von Triera, která jde ruku v ruce s obsahem i stylem jeho filmů a v analyzovaném díle *Jack staví dům* kulminuje. Analýza tak v komparaci prezentuje tradiční čtení autorského filmu, modernější “Smrt autora” Rolanda Barthese a uměle konstruovanou veřejnou osobnost režiséra.

## **Abstract**

This diploma thesis analyzes *A House That Jack Built* (2018), a film by Lars von Trier. It confronts a traditional interpretation of auteur's film through life and attitude of a director with Lars von Trier's artificially constructed, cultivated and publicly presented persona, which walks hand in hand with his films' style and form and culminates in *A House That Jack Built*. Thus, this analysis presents in comparison a traditional view of auteur's film, more modern Roland Barthes' “The Death of The Autor” and artificially constructed public persona of the director.

# Obsah

Úvod	1
1 Autorský film a “auteur” jako teoretické pojmy	5
2 Postavení Larse von Triera v současné autorské kinematografii	10
3 Persona Larse von Triera	16
4 “Lars von Trier” jako značka a marketingový nástroj	25
5 Do hry vstupuje Jack	30
6 Jack a Lars versus autorský film	37
7 Jack a Lars tváří v tvář Smrti autora	40
Závěr: Tvořím film a s ním i sám sebe	45
Seznam použitých zdrojů	47

# Úvod

V této diplomové práci částečně navazuji na mou předchozí bakalářskou práci s názvem „*Melancholia* (2011) jako obraz ženské psychické nemoci“. V té jsem analyzovala psychologii, rodičovské komplexy a mentální poruchy hlavních ženských postav filmu *Melancholia* režiséra Larse von Triera. Díky této práci jsem se mimo jiné podrobně seznámila nejen s von Trierovou filmovou tvorbou, ale i s jeho motivacemi a originálními postupy při utváření příběhů jednotlivých postav. V diplomové práci se k von Trierovi opět vrátím, jen z poněkud jiné strany. Rozhodla jsem se podrobit analýze jeho veřejnou autorskou osobnost skrze jeho k dnešku poslední celovečerní film *Jack staví dům* (2018). Nejedná se však o klasicky pojatou analýzu autorova životopisu v konfrontaci s jeho výsledným audiovizuálním dílem, ale o prozkoumání mnohvrstevnaté sebe prezentace režiséra a její následný odraz ve výsledném filmu.

Lars von Trier je alespoň široké veřejnosti znám nejen jako jeden z nejvýraznějších evropských autorských filmařů, ale i jako kontroverzní persona se spoustou nekorektních či jinak morálně zpochybnitelných výroků.

*“Dlouho jsem si myslel, že jsem Žid a byl jsem opravdu šťastný, že jsem Žid. Pak se ale ukázalo, že nejsem Žid, ale že jsem ve skutečnosti nacista, což mi také udělalo radost. Co na to říct? Hitlerovi rozumím. Udělal nějaké špatné věci, to rozhodně. Ale vidím ho, jak na konci života sedí v tom svém bunkru... Ano, trochu s ním soucítím.”<sup>1</sup>*

Tento dnes už nechvalně proslulý von Trierův výrok z tiskové konference k filmu *Melancholia* na festivalu v Cannes v roce 2011 nejen že vyvolal obrovský mediální poprask, ale v konečném důsledku způsobil i zákaz promítání režisérových filmů na tomto významném festivalu, kde mu na dobu sedmi let vysloužil označení „persona non grata“. Ačkoliv svým tehdejším prohlášením von Trier poněkud krypticky odkazoval hlavně k tomu, jak se v dospělosti dozvěděl, že jeho biologickým otcem není Žid dánského původu Ulf Trier, ale Němec z umělecké rodiny<sup>2</sup>, neodpustil si poznámku o svém soucitu k osobnosti světových dějin, jejíž hrůzostrašné činy soucit rozhodně za žádných okolností nevzbuzují.

---

<sup>1</sup> Lars von Trier provokes Cannes with 'I'm a Nazi' comments | Cannes 2011 | The Guardian. [online]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2011/may/18/lars-von-trier-cannes-2011-nazi-comments> “I thought I was a Jew for a long time and was very happy being a Jew ... Then it turned out that I was not a Jew ... I found out that I was really a Nazi which also gave me some pleasure. What can I say? I understand Hitler. He did some wrong things, absolutely, but I can see him sitting there in his bunker at the end ... I sympathise with him, yes, a little bit.”

<sup>2</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. Praha: Orpheus, 2004. Filmoví tvůrci (Orpheus). , str. 7 - 8. ISBN 80-903310-2-5.



Mohlo by se zdát, že takové prohlášení je v nejlepším možném případě způsobeno neobratným vyjadřováním a nervozitou režiséra, v nejhorším případě jen bohapustým pokusem o rozpoutání skandálu. V rámci mého bádání jsem však dospěla k závěru, že pravda je mnohem komplikovanější. V průběhu von Trierovy dlouholeté kariéry se totiž pozornému uchu a oku čím dál tím častěji ukazuje, že jeho veřejná sebe prezentace, narativ o jeho osobním životě i výroky pro média jdou vždy jaksi ruku v ruce také s narativem jeho nejaktuálnějších filmů. Vše, co je možno o von Trierovi zjistit z veřejně dostupných zdrojů, přitom vykresluje poněkud psychicky pohnutou osobnost s podivuhodnými zájmy, osobními vztahy a komplikovanou rodinnou historií.

Z takového zázemí se dá následně maximálně čerpat materiál pro propagaci filmů, na kterých režisér pracuje nebo jež zrovna uvádí na festivaly. V příběhu osobního života Larse von Triera se totiž vždy najde něco, co podpoří narativ jeho snímků, před uvedením přitáhne zájem kritiků i běžných diváků a možná všem už dopředu poskytne jakýsi klíč k tomu, jak jeho filmy číst. *Melancholii*, příběh o depresi a ultimátním konci světa napsal von Trier údajně po tom, co byl sám hospitalizovaný kvůli svým depresím<sup>3</sup>, na *Evropě*, filmu odehrávajícím se v roce nula ve válkou a totalitním režimem zdevastované zemi, zase pracoval v době, kdy mu zemřela matka a jednu z postav dokonce pojmenoval po svém biologickém otci, který o kontakt se znovunalezeným synem údajně nejevil vůbec žádný zájem.<sup>4</sup>

Z mého pohledu jde v případě zveřejňování takto citlivých osobních informací v první řadě o chytrou marketingovou strategii. Zadruhé ale i vytváření veřejné osobnosti, jejíž životopis a světonázor se možná nutně nemusí shodovat s žitou realitou Larse von Triera, režiséra chrání před totální obnažeností. Jako autorovi mu na jednu stranu poskytuje svobodu volně se projevat a snad i přisuzovat všem svým tvůrčím rozhodnutím v očích diváků nepopíratelný smysl, jako soukromé osobě nechává takový postup von Trierovi na straně druhé zase prostor k tomu žít svůj opravdový rodinný a intimní život v ústraní.

Cílem mé práce přitom zdaleka není vyhodnotit, co z von Trierova osobního života je objektivní pravdou a promítá se do jeho filmů. Domnívám, že jakýkoliv pokus o takovéto hledání musí nutně skončit neúspěchem, jelikož jen a pouze režisér sám dopodrobna zná svůj osobní i veřejný příběh a jejich možné diskrepance. Mým hlavním záměrem je, primárně skrze film *Jack staví dům*, prozkoumat, jak se *veřejně prezentovaná* osobnost Larse von Triera promítá v jeho filmech, ale i zpětně, jak se jeho některé již hotové filmy promítají ve veřejných výrociích o autorově životě. Jak se tyto dvě narativní složky - autorův život a autorovy filmy - společně doplňují a existují z mého pohledu exkluzivně v závislosti jedna na

---

<sup>3</sup> BUTLER, Rex a David DENNY, ed. Lars von Trier's Women. Bloomsbury Publishing, 2017, str. 185, ISBN 9781501322488

<sup>4</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykopení. str. 7 - 8, ISBN 80-903310-2-5

druhé. V tomto bádání se budu odkazovat k publikaci *Lars von Trier a jeho filmy* Petra Schepelerna, k mnoha psaným nebo audiovizuálně zaznamenaným rozhovorům s von Trierem, jejichž citace budu uvádět v mém vlastním překladu, a v malé míře i k vlastním poznámkám z workshopu s von Trierovým marketingovým duem, které přednášelo na pražském festivalu Febiofest v roce 2019.

Druhou ale neméně důležitou složkou této práce je pro mě pozice filmového autora - "autera". Ačkoliv po *Smrti autora* Rolanda Barthesa z roku 1967 minimálně literární autor pro kritiky tehdejší doby doopravdy "zemřel", je pořád obrovskou otázkou, jestli se touhle optikou oproštěnou autorské osobnosti můžeme i dnes dívat (nejen na literaturu,) ale i na filmy - a to obzvláště na ty, které jsou produkty současné evropské kinematografie. Od *Cahiers du Cinéma* a francouzské Nové vlny až k dánskému manifestu *Dogma 95* a mnou zvolenému Larsu von Trierovi, kriticky nejoceňovanější díla primárně evropské kinematografie dnes bezesporu stojí na silných autorských osobnostech, jejichž unikátní vize, tvůrčí přístupy a v neposlední řadě i osobní žité zkušenosti se více či méně vědomě promítají do jejich filmů.

Teorie "auterství" je přitom jednou z nejspornějších v kruzích filmových teoretiků - dodnes má nejen své ohnivé zastánce, ale i zatvrzelé odpůrce. Stručnému zmapování tohoto rozporu se budu věnovat hned v úvodní kapitole této práce, a to hlavně z toho důvodu, abych čtenářům ujasnila, v jakém kontextu se autorstvím budu v této práci sama zabývat. Velikou oporou v tomto mapování mi bude esej Colina MacCabeho *The Revenge of the Author* a Timothyho Corriganova *The Commerce of Auteurism*, obě obsažené publikací *Film and Authorship* Virginie Wright Wexman, mého primárního teoretického zdroje pro tuto práci. Rozsoudit spor o to, zda autorský film doopravdy existuje či nikoliv, se definitivně ještě nepovedlo nikomu, a ani má práce nebude v tomto ohledu výjimkou. Je pro mě ale důležité ustanovit základní pojmy a myšlenkové koncepty, k nimž se budu odkazovat v pozdějších kapitolách, cílených přímo na von Trierovo budování jeho veřejné autorské osobnosti v kontextu jeho filmové tvorby.

Jakou pozici tedy zaujímá filmový autor ve 21. století, v dobách dávno po "smrti autora"? A zemřel i filmový autor vůbec někdy? V případě von Triera, který je autorem nejen svých filmů ale i rozvětveného narativu o svém osobním životě, se odpovědi na tyto otázky nabízí téměř okamžitě, i přesto se i jimi ale budu v této diplomové práci podrobněji zabývat. Postavím před Barthesovu *Smrt autora* nejen von Triera, ale i jeho tematicky a obsahově snad nejkontroverznější film *Jack staví dům*, v němž se režisér vůbec poprvé ve své kariéře otevřeně ztotožňuje s historicky první hlavní mužskou postavou, psychopatem a masovým vrahem Jackem.

*“Jack je mou součástí. Ale já nejsem psychopat. Tím jsem si téměř jistý. Diagnostikovali mě, když mi bylo šest. Takže si myslím, že je docela bezpečné být v mé blízkosti.”<sup>5</sup>*

Kromě *Smrti autora* se v tomto případě opřu o již zmiňovanou publikaci Virginie Wright Wexman *Film and Authorship*, což je teoretický zdroj jednak obecně na pozici autorské osobnosti napříč různými filmovými žánry a postupy, zadruhé také na autorskou osobnost jako takovou, na tu, která i přes různé názory filmových teoretiků zůstává i bez prvoplánových zmínek živá v každém autorově díle. Výsledkem mé analýzy by tudíž mělo být nejen “vzkříšení” režiséra jako v díle přítomného autora, ale také vznik průkazného materiálu o tom, že i konstruování příběhu vlastního života může být (minimálně v případě Larse von Triera) další samostatnou uměleckou ale i propagační složkou, která nejen, že přitahuje pozornost, ale zároveň pomáhá filmům být viděny, slyšeny a prožity tak, jak si samotný autor přeje.

Svou prací tudíž nesměřuji k dalším složitými filozofickými koncepty protkaným stránkám filmových teorií - naopak. Podobně jako v mé bakalářské práci mám za cíl podrobit detailnímu prozkoumání jedno režisérovo dílo v konfrontaci s jeho veřejně prezentovanou osobností a touto analýzou poukázat na to, že jde o zvláštní druh kreativního postupu. Ten ať už u von Triera vznikl podvědomě či s kalkulací a opravdovým záměrem, je skvělým příkladem toho, jak vrstevnaté je povolání filmaře a jak se s ním dá nadále kreativně nakládat i mimo stránky scénáře, režijní pokyny na place nebo skládání jednotlivých záběrů ve střížně.

---

<sup>5</sup> Lars von Trier: ‘I know how to kill’ . Little White Lies - Movie Reviews and Articles [online]. Dostupné z: <https://lwlies.com/interviews/lars-von-trier-the-house-that-jack-built/> “Jack... is a part of me. But I’m not a psychopath. I’m pretty sure. I’ve been diagnosed since I was six. So I think I’m safe to be with.”

# 1 Autorský film a “auteur” jako teoretické pojmy

Jak už jsem referovala v úvodu práce, autorský film a “auterismus” má ve filmových teoretických kruzích mnoho zastánců a mnoho odpůrců.<sup>6</sup> Pojem autorství se přitom v teoriích objevil zcela přirozeně jako první ve vztahu k autorům literárním.

*“Autor je moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku, s anglickým empirismem, francouzským racionalismem a osobní vírou reformace objevila prestiž individua, nebo, jak se vznešeněji říká, ‘lidské bytosti’.”<sup>7</sup>*

Ještě před Berthesovou *Smrtí autora* z roku 1967 původně publikovanou v časopise *Aspen se* - zjednodušeně řečeno - interpretace literárních děl skrze životopisy a “známe” osobnostní rysy tvůrců jevila jako logická a často doopravdy svým způsobem jasná a schůdná cesta, kterou se mohou nejen běžní čtenáři, ale především teoretici a kritici při četbě a její následné analýze ubírat. Samozřejmě pouze ti, kteří o takovou analýzu stojí.

Jak vyhodnocuje i Sarris ve své eseji *The Auteur Theory Revisited*, mnoho laiků i odborníků preferuje témata, kvalitu a přesahy díla hodnotit bez jakékoliv znalosti o autorovi a širším kontextu jeho života. K takovému přístupu nejradikálněji směřoval právě i Barthes. Z jeho *Smrti autora* mi připadá velice zjevné, že Barthes považoval autora jako osobnost a jeho osobní i kariérní historii pro vytvořené dílo za téměř bezvýznamné - dle něj vzniká veškerý význam při četbě pouze v náhledu čtenáře a ne naopak. Autor je pro Barthes pouhým médiem, jenž svým pisatelským nástrojem převádí do psané podoby to, co nabývá významu pouze ve vědomí čtenáře. Mínil, že do textu není při psaní jakkoliv možné dostat “sebe” (autora) a naopak, v již vytvořeném textu není žádná možnost toto autorovo vědomí vyhledávat. Tím pro Barthes také pozbývala jakákoliv interpretace textu smysl.<sup>8</sup> Jeho teorie si na základě takto radikálního přístupu získala mnoho rozporuplné pozornosti. Při našem současném vědění o funkci lidského mozku - o vědomí, fantazii i obecné psychologii se totiž jeví jako téměř nemožné vyprodukovat umělecký text, který neobsahuje cosi “z nás”.

Pokud nejde o technický manuál, každý více či méně talentovaný či zkušený autor začíná svou tvorbu a fabulaci utvářet nejdříve uvnitř své mysli. I při těch nejfantasknějších příbězích, postavách a zápletkách, i při inspiraci z děl našich předchůdců, z vnějších podnětů, cizích kultur, příběhů a zážitků, vše zapsáno se kumuluje, uspořádává a do psané podoby následně

<sup>6</sup> WEXMAN, V. W., SARRIS, A. (2003). *The Auteur Theory Revisited*. Film and authorship. str. 21–29. essay, Rutgers University Press, ISBN 978-0813531939.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *Smrt autora*. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.

<sup>8</sup> Tamtéž.

dostává skrze autorovo vědomí. Je možné, aby se v tomto komplikovaném a často silně duševně náročném procesu opravdu do textu neprofiltrovalo nic z autorova života, vztahů, zkušeností a světonázorů? Ačkoliv jsem jako autorka na základě vlastní praxe přesvědčená, že je to nemožné, mým cílem není se s Barthesem v této fázi jakkoliv přít. *Smrt autora* totiž dodnes poskytuje naprosto jedinečný klíč k vnímání textu. Oprošťuje čtenářský zážitek od jakýchkoliv "parazitních" vlivů, nepobízí k interpretaci či "dešifrování", jak to sám Barthes nazývá. Tímto dešifrováním nijak netknutý "čistý" text tak nabízí pouze to, co dokáže být viděno, přečteno a skrze čtenářovo vědění a vědomí v konkrétním čase a na konkrétním místě pochopeno. Jde o specifický přístup a k němu vázaný také specifický a obohacující zážitek.

Když se ale podíváme, jak se teorie autorství promítla do filmové tvorby, Barthesovi se opět poněkud vzdalujeme. Ne však díky samotné podstatě fungování lidského vědomí, jak uvádím výše, ale zkrátka a dobře proto, že (nejen) hraný film je opravdu zřídka kdy dílem pouze jednoho subjektivního autora. Film je ze své podstaty dílo kolektivní a proto se v něm i otázka autorství - oproti literatuře - značně komplikuje.

Na počátku každého filmu stojí scenárista, případně scenárista a režisér v jedné osobě. Vzniká příběh, jeho hlavní postavy a témata. Film však od scénáře směřuje dál - text je uchopen skrze vědomí režiséra a realizován s jeho osobitou uměleckou vizí. Do hry však následně vstupuje kamera, mizanscéna a herci, kteří propůjčují život dříve pouze na papíře existujícím postavám. Po tom všem navíc následuje střih, další kreativní, velice významotvorná a celkovou dramaturgii díla silně ovlivňující složka. Stejně tak zvuk, který vše výše zmíněné dokáže opět o něco povýšit a vytvářet další významy. Za každou touto ať už technickou či více kreativní profesí přitom stojí minimálně jeden člověk se svým vlastním talentem, vkusem a vizí.<sup>9</sup>

Ano, je primárním úkolem režiséra svou prvotní vizi úspěšně předávat, naladit všechny spolupracovníky "na stejnou vlnu" a celkovou konzistenci udržet nejen během příprav a samotného natáčení, ale až do dokončení postprodukce. Nikdy však nemá nad vším absolutní kontrolu - tu by snad režisér získal pouze ve chvíli, kdy by veškeré kreativní i technické pozice zastal sám. Pokud bychom tedy chtěli pojem "autor" chápat takto absolutisticky, autorský film by doopravdy nemohl existovat. Je však důležité si uvědomit, že filmový "auteur" má zcela jinou pozici, jako autor literární. Na rozdíl od něj není režisér ve své tvorbě zcela osamocen. Přesto nejen pro laickou ale i odbornou veřejnost často jako jediný zaštiťuje výsledné dílo.

---

<sup>9</sup> WEXMAN, V. W., MACCABE, C. (2003). *The Revenge of the Author. Film and authorship.* str. 36. essay, Rutgers University Press.

*“Auteurismus se méně týká způsobu, jakým se filmy točí, a více toho, jakým způsobem jsou filmy vysvětlovány a hodnoceny. Je spíše kritickým nástrojem nežli kreativní inspirací.”<sup>10</sup>*

Tato citace ze Sarrisovy eseje *The Author Theory Revisited* je snad nejužitečnějším shrnutím problematiky autorského filmu. Ta vzešla s největší pravděpodobností z původního konceptu francouzského teoretika Alexandra Astruca pojmenovaného *caméra-stylo*, v překladu kamera-pero. Astruc skrze tento svůj teoretický koncept představil názor, že režisér, který dohlíží na všechny zvukové a vizuální složky filmu, je je více “autorem” filmu nežli scénárista, tedy za předpokladu, že jde o dvě rozdílné osoby.<sup>11</sup> Toto smýšlení o filmovém autorství bylo na začátku 50. let postupně zpopularizováno francouzským filmovým časopisem *Cahiers du Cinéma* a následně se dostalo i k americkým kritikům, u nichž se jako první začaly pojmy “auteur” a autorský film objevovat ve filmovém magazínu *Screen*. V kontextu filmové teorie byl však význam autora “autera” poněkud jiný, než jak jej například vnímal či spíše popíral Barthes v literárním prostředí.

Filmový “auteur” je vždy režisér (případně scenárista a režisér v jedné osobě) a v rámci autorské teorie je naprosto stěžejní. Jeho filmy se hodnotí v celkovém kontextu jeho tvorby, sleduje se jeho originální autorský rukopis, volená témata a v neposlední řadě i jeho postupný vývoj v čase. Obsah a celkové audiovizuální provedení filmu nabývá smyslu právě a jedině v kontextu života a tvorby autora, jakoby snad jeho samotná existence podmiňovala či určovala kvalitu díla. Proč právě Welles, Godard či Bergman točí, to, co točí? Jaký je jejich originální autorský přístup k voleným tématům a jak tato témata “skrze oko” režiséra nabývají smysl pro diváka? Právě to jsou stěžejní body autorských teorií. Jelikož jde ale o teoretický koncept a nástroj k analýze a hodnocení filmů, i samotní režiséři označovaní slovem “autorští” by proti němu mohli často namítat.

V bezpočtu rozhovorů mnozí z těchto filmových velikánů přirozeně zmiňují obrovský význam například literární předlohy, kameramanů, herců a dalších kreativců utvářejících kolektivní film. Režiséři jsou mimo teoretické publikace, analýzy a recenze pořád živými v praxi jednajícími bytostmi, které si bez rozdílu svých charakterů, jen z podstaty věci, uvědomují, že nejsou jedinými autory svých audiovizuálních děl. I přesto autorská teorie vnesla v průběhu 50., 60. a 70. let čerstvý vítr do odborných a následně i populárních publikací a postupně dala ve filmovém prostředí vzniknout něčemu, co nelze nazývat jinak než “kult osobnosti”.

---

<sup>10</sup> WEXMAN, V. W., SARRIS, A. (2003). *The Auteur Theory Revisited*. Film and authorship. str. 28. essay, Rutgers University Press. “Auteurism has less to do with the way movies are made than with the way they are elucidated and evaluated. It is more a critical instrument than a creative inspiration.”

<sup>11</sup> ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. L'Écran française. 30. březen 1948.

Autorští režiséři těchto dob zažili převratné období, v němž povýšili na opravdové celebrity, do pozice, která u filmu před vznikem autorské teorie patřila výhradně obdivovaným filmovým hercům, mimo film snad jen těm nejoblíbenějším muzikantům. Díky autorské teorii se mohl i introvertní, nesdílný a v ústraní pracující režisér stát opravdovou "rockstar".

Ačkoliv tento fenomén zažil od svého vzniku vlivem technologického pokroku a mimo jiné i politického dění v Evropě částečný úpadek, počátkem 90. let a hlavně nyní, v 21. století nabyl zcela jiného rozměru. Dnes už není autorský režisér primárně pojmem pro teoretiky. Autor, ač pořád může být, dnes převážně není klíčem k tomu, jak filmy dešifrovat. Současný autorský režisér je sobě a své tvorbě tím nejlepším marketingovým nástrojem.<sup>12</sup> Od účasti na pitchinzích a grantových jednáních, přes svou přítomnost na významných filmových festivalech, tiskových konferencích a rozhovory pro všechny druhy médií - autor/režisér dnes prodává svou tvorbu hlavně skrze sebe.

Režisérova osobnost, životní zkušenosti a originální pohled na věc je často tím, co musí zaujmout nejen producenty či rady národního kinematografického financování, ale i festivalové dramaturgy, sales agenty, kritiky a v neposlední řadě i širokou veřejnost. Současný režisér má za úkol získat finanční podporu, příznivce, diváky a také všeobecný zájem ještě dlouho předtím, než bude mít kdokoliv možnost připravovaný film vidět. Zpočátku má k tomu režisér jediný nástroj - sám sebe. Později a při troše štěstí a úspěchu může režisérovi dopomoci i zkušený PRista a/nebo celý marketingový tým.<sup>13</sup>

Tím se dostávám k tomu, jakou optikou budu na pojem "autorský režisér" nahlížet pro účely této práce. Je to právě takhle veřejná sebe prezentace, v podstatě performance, sdílení životních událostí a potažmo i vytváření jaksi uceleného - i když možná často přibarveného či někdy úplně falešného - narativu o osobě režiséra za účelem přitáhnutí pozornosti, která mě v kontextu veřejné osobnosti Larsa von Triera i jeho filmů zajímá. Von Trier, kdysi znám jako enfant terrible (ten, co svým jednáním působí kontroverze a skandály) evropského filmu, natočil první celovečerní film v první půlce 80. let, ale dle dostupných informací z jeho životopisu je jasné, že už během svých filmových studií si velice dobře uvědomoval, jak důležitá je nejen jeho tvorba, ale i to, co on sám představuje. V následujících kapitolách se budu věnovat tomu, jak se von Trier jako veřejná autorská osobnost prezentuje, jak se tato prezentace promítla do jeho filmů a pak konkrétně do filmu *Jack staví dům*, který z těchto

---

<sup>12</sup> WEXMAN, V. W.; Corrigan, T. (2003). The Commerce of Auteurism. In Film and authorship. str. 96. essay, Rutgers University Press.

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 110.

hledisek podrobím důkladné analýze. Skrze ni se poté vrátím zpět k mému nahlížení na pojem “autorský režisér” a personu Larse von Triera postavím i před *Smrt autora*.



## 2 Postavení Larse von Triera v současné autorské kinematografii

*“Lars von Trier se v průběhu 80. a 90. let prosadil jako neoriginálnější a nejexcentričtější umělec současného dánského filmu, nejnápaditější 'auteur' od dob Dreyerových, a od počátku se orientoval na normy dánskému filmu vzdálené. V době, kdy trend v dánském filmovém umění a dánské filmové politice udávaly diskrétní realismus a konvenční filmové zpracování, přišel von Trier se svými fantaziemi o zkáze, s labyrintickými a subtilně propracovanými vizemi apokalyptické Evropy, zalidněné vyvrheli a podivnými postavami a líčené demonstrativně experimentálním filmovým jazykem.”<sup>14</sup>*

Takto shrnuje von Trierovu kariérní trajektorii v minulém století v závěrečné kapitole své knihy *Lars von Trier a jeho filmy* Peter Schepelern po detailním zmapování tehdejší hotové von Trierovy filmografie. Trier, na prahu mládí ještě bez přídomku “von”, se údajně projevoval jako neobvyklý talent už v roce 1979, během přijímacího řízení na jeden z nejelitnějších uměleckých oborů v Dánsku - režii na Dánské filmové akademii.

*“Po písemných zkouškách zavládl všeobecný názor, že Trierovy odpovědi svědčí buď o geniálním člověku, nebo o dokonalém bláznovi, ale také že se naprosto jednoznačně projevuje jako umělec. [...] A projevoval nápadnou směs plachosti a sebejistoty a dal při rozhovoru jasně na srozuměnou, že tam není proto, aby se oni mohli rozhodnout, jestli se on na školu může dostat, nýbrž proto, aby se on sám rozhodl, jestli tam chodit chce.”<sup>15</sup>*

Je proto jasně vidět, že výrazná dualita s neochvějným sebevědomím na straně jedné a s mnoha fobiemi, úzkostmi a neuroticismem na straně druhé, byla Larsu von Trierovi vždy jaksi vlastní. Tam ale jeho dualita nekončí. Během svých studií se stal na jednu stranu pověstným svou arogancí projevující se například i tím, že během přednášek seděl s walkmanem v uších, na stranu druhou byl také znám svou nezastavitelnou pílí a chutí neustále se učit novým věcem a zkoumat filmové médium. Ačkoliv odmítal spolupracovat se spolužáky z katedry scenáristiky, už od začátku mu bylo jasné, že film je kolektivní dílo a mnoho svých významných spoluprací s kolegy střihači, kameramany i dalšími režiséry navazoval taktéž už během studií.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 161

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 27.

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 28.

Von Trierovy studentské filmy jsou protkané mnoha experimentálními až avantgardními postupy, které se vymykaly klasické dramaturgii a konstrukci narativu. I přesto se už během studií formovala jeho očividná fascinace “zlem”, chaosem a bojem malého člověka proti velkému osudu, což jsou všeobecná témata, jichž se režisér neochvějně drží až dodnes, stejně jako explicitního sexu či násilí. (Jež jsou stejně tak dodnes příčinou odchodu mnoha diváků z kina během von Trierových premiér.) Zřejmě proto, že ve von Trierovi mnozí pedagogové spatřovali ojedinělý talent, nechávali ho pracovat po vlastní ose, alespoň podle výpovědi jeho tehdejších spolužáků.<sup>17</sup> Ať tak či onak, své studium úspěšně dokončil středometrážním snímkem *Obrazy osvobození* (1982) a po škole se začal věnovat zprvu komerčním zakázkám.

Právě tyto zkušenosti v marketingové práci s filmovým médiem jsou důležité nejen pro další formování autorské osobnosti Larse von Triera, ale i pro mou další analýzu v následujících kapitolách. Je totiž patrné, že i přes veškerou “avantgardu”, kterou tvořil na škole, do vod celovečerních filmů, v nichž se definitivně proslavil, vstoupil s zevrubnou zkušeností marketingu a propagace. Ačkoliv i do této práce promítal svůj originální vhled a postupy, stal se autorem například reklamních spotů pro jeden z největších dánských potravinových řetězců, kampaně, která vyzývala Dány k přijetí jednotné evropské měny, nebo několika videoklipů.

*“A dokonce i v sérii reklam pro supermarkety Bilka, jejichž koncept von Trier vytvořil, je základní strukturou metamyšlenka: ve všech se vypráví o reklamním agentovi, kterému šéf zamítá jeho dobré nápady.”<sup>18</sup>*

Ať už šlo o jídlo, evropskou propagandu nebo hudbu, zjistil a vyzkoušel si, jak se prodává produkt. Domnívám se, že je nemožné, aby se taková filmařská zkušenost v pozdější tvorbě i sebe prezentaci Larse von Triera nijak neprojevila. Na tuto informaci ale navážu později, v kapitole “‘Lars von Trier’ jako značka a marketingová strategie”.

Jelikož detailnímu přehledu celkové filmografie Larse von Triera jsem se věnovala už ve své bakalářské práci<sup>19</sup> pro účely této kapitoly se pokusím pouze stručně shrnout jeho filmografický vývoj a kriticky i divácky nejoceňovanější díla. Svou kariéru režiséra celovečerních filmů odstartoval filmem *Prvek zločinu* (1984), z něhož později vznikla celá “evropská trilogie” obsahující filmy *Epidemie* (1987) a *Evropa* (1991), přičemž v *Epidemii* a *Evropě* se von Trier dokonce objevil v menších rolích. Ačkoliv v případě těchto tří

<sup>17</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 30-32.

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 164.

<sup>19</sup> ANTONÁKOVÁ, Natália. *Melancholia* (2011) jako obraz ženské psychické nemoci. Praha, 2020. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Scenáristika a dramaturgie. Vedoucí práce Mgr. Lucia Kajánková. str. 9-11.

post-apokalyptických “dramat” (von Trierovy filmy obecně lze často pouze ztěžlivě definitivně přiřadit k jednomu konkrétnímu žánru) nešlo o zanedbatelný výkon a režisér za ně i mimo svou rodnou zemi získal mnohá kritická ocenění, zatímco v mezidobě dokonce natočil ještě i televizní adaptaci *Médei* (1988), na své místo mezi výraznými autorskými režiséry své doby se začal dobývat až snímkem *Prolomit vlny* (1996), za nějž v Cannes získal nejen Zlatou palmu, ale i Cenu poroty.

Ačkoliv zdroje se co do počtu ocenění i nominací poněkud různí, von Trier získal za své filmy k roku 2023 98 - 106 festivalových a kritických ocenění a něco mezi 116 - 179 nominacemi.<sup>20</sup> Tato čísla, ať už s menšími odchylkami, neochvějně prozrazují, že svým autorským rukopisem, který von Trier začal budovat už během svých studií, režisér silně zarezonoval nejen v evropském, ale prakticky v celosvětovém filmovém kontextu. Na svém kontě však von Trier nemá ani jednoho Oscara, což zřejmě mnohem víc než o kvalitě jeho filmů vypovídá o jeho určité fascinaci a zároveň i silné averzi k americké kultuře a společnosti, kterou nepokrytě vyjadřuje a zobrazuje ve své “americké trilogii” obsahující filmy *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) a v neposlední řadě i *Jack staví dům* (2018), který bude předmětem hlubšího prozkoumání v této mé práci.

Co je tedy ale von Trierovu autorskému rukopisu konkrétně vlastní? A čím si vysloužil tolik kritického uznání, fanoušků ale i zatvrzelých odpůrců?

*“Chtěl bych rozšířit možnosti filmového jazyka, protože je extrémně omezený. Je konzervativní, protože je komerční. Ale když člověk představí novou techniku s dostatečnou autoritou, tak ji publikum přijme.”*<sup>21</sup> Takto komentoval svůj autorský přístup von Trier v roce 1991. Je nutné zdůraznit, že i von Trierův originální tvůrčí styl se, úplně stejně jako o ostatních tvůrcích, v čase vyvíjí a proměňuje. Ačkoliv byl už od počátku své kariéry von Trier znám jako experimentátor a minimálně tehdejší dánské kinematografické tendenci vymykající se talent, tuto svou pozici výrazně upevnil v roce 1995, kdy se stal společně s dalšími dánskými režiséry Vinterbergem, Levingem a Kragh-Jacobsenem autorem manifestu *Dogma 95*<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Lars von Trier - IMDb. IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [online]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0001885/awards>

<sup>21</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 167

<sup>22</sup> DOGMA 95 – The Manifest | Dogme95.dk - A tribute to the official Dogme95. [online]. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/dogma-95/>

Manifest mimo jiné obsahoval i “Slib čistoty”<sup>23</sup> - soubor deseti základních pravidel pro natáčení. Tito režiséři si “přislíbili” například to, že budou používat pouze ruční kameru, vyhnou se jakémukoliv svícení či používání rekvizit, které by se na vybrané lokaci přirozeně nevyskytly a vynechají veškeré povrchní akce. Zapovězen byl také žánr a černobílý film, přičemž jediný akceptovatelný formát byl barevný Academy 35 mm. Aby poukázali na film jako kolektivní dílo a prakticky “zapudili” autora, režisér nesměl být nikdy uváděn v titulcích. Prvním filmem “z dílny” Dogmatu 95 byla *Rodinná oslava* Thomase Vinterberga (1998), hned druhým von Trierovi *Idioti* z téhož roku. I když stylistické i obsahové manifesty nebyly ve světě filmu ničím ojedinělým, v 90. letech filmy vznikající pod “slibem čistoty” vyčnívaly.

I přes obrovský technologický pokrok té doby (pro kontext - v roce 1999 vstoupil do kin například *Matrix*) působily filmy Dogmatu 95 provedením na první pohled nekvalitně, amatérsky až “špinavě”, což mnohé diváky bavilo, jiné však mátló až nepokrytě rozčilovalo. Šlo o záměrně provokativní autorskou manýru, která vystupovala z řady, a proto si získala svého času mnoho pozornosti. Navíc ani režiséry zobrazovaná témata nebyla zrovna z těch lehce stravitelných - rozklad rodiny, sexuální zneužívání, psychické problémy, vykořenění ze společnosti, s tím vším režiséři Dogmatu 95 přicházeli. Nesnažili se být nijak nápadně poplatní tehdejší době, nezajímaly je moderní technologie, které mohli používat, netrápilo je politické dění ani palčivá aktuální témata. Zůstávali víceméně u sebe doma s lehkými kamerami a malými štáby, přičemž se nořili do pohnutých lidských osudů a jejich důsledků.

I přesto, že von Trierovy filmy natočené před formulací Dogmatu 95 obsahovaly některé prvky “slibu čistoty”, jeho jediným “čistě dogmatickým” filmem pořád zůstávají pouze už zmínění *Idioti*. Všichni režiséři původního čtyřčlenného uskupení se totiž velice rychle začali od svých slibů odklánět a na otázku, proč se tak stalo, se dá na základě mých rešerší odpovědět snad pouze tím, že všichni včetně von Triera pokračovali ve svém autorském vývoji různými směry, od zdánlivě svobodomyšlenkářského a přesto nesmírně svazujícího Dogmatu 95 k mnohem větší tvůrčí svobodě.

Prvky Dogmatu 95 přitom samozřejmě můžeme nacházet ve von Trierových filmech dodnes. Očividně pořád preferuje ruční kameru a úzké záběry, které ale prokládá i širokými statickými záběry a v případě *Melancholie* (2011) a *Jack staví dům* (2018) dokonce i přesně komponovanými filmovými replikami slavných maleb. Jak ale správně poznamenává ve své

---

<sup>23</sup> THE VOW OF CHASTITY | Dogme95.dk - A tribute to the official Dogme95. Dogme95.dk - A tribute to the official Dogme95 [online]. Dostupné z: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>

publikaci Schepelern, ve von Trierových dílech se i přes očividný vývoj stylu neustále opakuje celá řada témat, která dodávají jeho umělecké vizi energii.<sup>24</sup>

Po mnoho let se von Trierova tvorba vyznačovala také tím, že hlavními hrdinkami jeho filmů byly často příšerným osudem sužované a nakonec i tragicky potrestané ženy. Tato velice očividná režisérova tendence “nechávat ženy trpět” vedla širokou veřejnost k přesvědčení, že von Trier je ve skutečnosti jako autor hlavně misogyn, fetušízující utrpení žen a násilí a další příkoří na ženách páchané. I přesto, že von Trier evidentně rád nechává veřejným prostorem bez dalšího komentáře plout skandální domněnky o své osobě, proti těmto fámám se několikrát výrazně ohradil. Mnohokrát zmínil, že jeho ženské hrdinky nejsou výplodem jeho touhy po ženském utrpení - naopak. I jako muž se údajně sám mnohem více identifikuje s “ženským osudem” a dokáže do něj promítnout své osobní zkušenosti.<sup>25</sup> Tato jeho minimálně opravdu zajímavá tendence věnovat se ženským hrdinkám dala vzniknout odborné publikaci *Lars von Trier's Women* Rexe Butlera a mimo jiné i mé již zmiňované bakalářské práci, v níž jsem se na dvě ženské hrdinky tohoto režiséra sama zaměřila. Co se týká filmu *Jack staví dům*, Lars von Trier prohlásil, že zatímco se celou svou kariéru zaměřoval na příběhy “hodných žen”, nyní se v případě Jacka rozhodl poprvé do centra dění postavit hlavní mužskou avšak “špatnou” postavu.<sup>26</sup>

Na rozdíl od počátečních let své kariéry, von Trier už dávno nepíše a netočí v dánštině nebo němčině, většina jeho “post-dogmatických” filmů je v angličtině, obsazená herci napříč celou Evropou i Spojenými státy. Snad i díky tomu (nebo společně s tím) produkce von Trierových filmů postupně nabyly obrovských rozměrů a výsledné snímky se z artových kin a filmových festivalů dostaly i do světové distribuce mainstreamových kin a v současnosti i na mnohé online vysílací platformy. Do konce 90. let víceméně intelektuálním publikem oceňovaný Lars von Trier se stává s úderem nového tisíciletí čím dál tím populárnějším.

Při pohledu na von Trierův postupný autorský vývoj je těžké odhadnout, zda jde o výsledek jeho cílené a systematické snahy, protože po popularitě prahnul, nebo zda šlo o něco, co mu s přibývajícím počtem úspěšných filmů organicky narostlo pod rukama. Navíc - je vůbec vhodné “nařknout” umělce z touhy po úspěchu či slávě? Osobní motivace ať zůstanou osobními. Ačkoliv si von Trier jako autorská osobnost z minulosti dodnes nese cejch arogantního floutka a buřiče s kontroverzními názory, díky své již zmiňované velice konzistentní tematické i stylistické vizi si vydobyl své čestné místo mezi evropskými autorskými režiséry.

---

<sup>24</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 165

<sup>25</sup> BADLEY, Linda. (2022). Lars von Trier beyond depression: Contexts and collaborations. essay, Wallflower. str. 219, ISBN 978-0231191531.

<sup>26</sup> Tamtéž.

*“Myslíte si, že je jedinečný? [von Trierův styl] Nejsem si tím jistý. Vlastně víte, v čem je problém... Jsem v situaci, nebo alespoň jsem v ní před několika lety byl, kdy jsem mohl financovat cokoli, co jsem financovat chtěl. Chci říct, že jsem měl peníze. A to přidalo na tlaku. Myslím, že není správné zbytečně utrácet peníze, a tak jsem se rozhodl jít jiným směrem. Můžeme zde mluvit o naprosté svobodě a zároveň zodpovědnosti, která z této svobody vychází. Tento styl, který vychází z odpovědnosti, je, jak říkáte, jedinečný. Neřekl bych, že jsem lepší než někdo jiný. Jsem jen ve velmi specifické situaci a doufám, že mi ani v budoucnu nedojdou možnosti vytvořit cokoli, co chci.”<sup>27</sup>*

Tak odpověděl Lars von Trier na sugestivní otázku stylem filmu *Jack staví dům* nadšeného novináře Orkhana Aty pro *Aze.Media*.

---

<sup>27</sup> Lars von Trier: “I am an atheist. I have to be a good person.” – Aze.Media. Aze.Media – Daily Digest [online]. Copyright © 2021 Aze.Media Dostupné z: <https://aze.media/lars-von-trier/> “Do you think it’s unique? I’m not sure about that. Actually, you know what the problem is... I am in a situation or at least I was a few years ago, where I could finance anything I wanted to finance—I mean I had the money. And that added to the pressure. I think it’s not right to waste money excessively, so I tried to go in a different direction. I think we can talk about complete freedom here, and the responsibility that comes from this freedom, the style that comes from responsibility has made it so, in your words, unique. I wouldn’t say I’m better than someone—I’m just in a very specific situation, and I hope that I will not run out of opportunities to create anything I want in the future.”

### 3 Persona Larse von Triera

Už v úvodu této práce jsem naznačila, že je pro mě zcela stěžejní vytyčit rozdíl mezi reálnou/soukromou a veřejně prezentovanou osobností Larse von Triera. Ta soukromá nás pro účely této práce v podstatě nemusí vůbec zajímat, přesto se o ní - pro dokreslení očividného kontrastu - na konci této kapitoly stručně zmíním. Ta veřejná zase s velkou pravděpodobností existuje pouze ve veřejném prostoru jako projekce režiséra, a zřejmě mnohem přiléhavější nežli osobnost je pro tuto jeho veřejnou "rolí" označení *persona*. Ne však *persona* v jungiánském psychoanalytickém smyslu slova, ale *persona* v širším kontextu - jako exaltované či jinak upravené aspekty něčího charakteru, které jsou záměrně veřejně prezentovány a následně vnímány lidmi zvenčí. Ne nadarmo vzešel pojem *persona* ve významu, v jakém ho používáme dnes, původně z latiny, v níž označoval masku či škrabošku, kterou si herci nasazovali při představení.<sup>28</sup>

Ačkoliv personu prezentovanou například jenom v pracovním kolektivu může mít naprosto kdokoliv bez ohledu na povolání a společensko-sociální postavení, tento veřejný "obrázek" si nejčastěji pojíme s lidmi, kteří se ve veřejném a v současnosti tudíž i silně mediálně exponovaném prostoru pohybují. Neodpustím si ač možná poněkud prvoplánový, avšak výborně demonstrativní příklad popkultury minulého staletí - herečky Marilyn Monroe. Ta byla nejen sama sebou, ale i producenty a také médií stavěna na veřejnosti do role, která ač byla mnohými milována a jinými zavrhována, byla hlavně podle všech dostupných zdrojů na míle vzdálená tomu, kým byla Norma Jean ve svém soukromí.<sup>29</sup> Vzhledem k její nesmírné až přímo notorické známosti nemá smysl zabíhat do detailů, nicméně pokud bychom měli ukázat prstem na jednu z nejmódnějších *person* moderní doby, byla to právě Monroe.

Otázkou je, proč taková veřejně prezentovaná osobnost vůbec vznikne. Jednou z možností je, jak zmiňuji už v úvodu, ochrana soukromí člověka, který personu veřejnosti prezentuje. Pokud se jako psychologický subjekt dokáže jedinec od své *persony* separovat, dostává jedinečnou příležitost stát "ve světlech reflektorů" jako jedna osoba a v soukromí existovat jako někdo úplně jiný, sám sobě autentický, a před nátlakem zvenčí tak alespoň částečně chráněný.

Druhým a neméně důležitým důvodem, proč *persona* na veřejnosti vzniká, je marketing. V tomto pojetí je *persona* v podstatě produktem momentální poptávky. Na veřejnosti vystupuje jako někdo, po kom se ve veřejném prostoru aktuálně prahne nebo jako někdo

<sup>28</sup> osobnost (*persona*) - ABZ.cz: slovník cizích slov. Vložil: prof.PhDr.Rudolf Kohoutek,CSc. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/osobnost-persona>

<sup>29</sup> SPOTO, Donald. Marilyn Monroe: životopis. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-7176-261-x.

naprosto originální, novátorský a tím někdy i v tehdejší společenské kontextu obdivuhodný nebo dokonce skandální. Ať už má dopomoci prodeji alb či sledovanosti jejích filmů, persona dává masám, co chtějí, přitahuje pozitivní i negativní pozornost a společně s ní získává i to, co si sama přeje - zájem o svou tvorbu, peníze, uznání. Samozřejmě, Lars von Trier není Marilyn Monroe. Neexistuje v pozlaceném Hollywoodu 50. a 60. let a jeho "point of sale" není nekonečný šarm, konvenční atraktivita, turbulentní milostné vztahy ani zvonivý hlas. I přesto ale von Trier konzistentně celá léta buduje a prezentuje, minimálně v "malém rybníčku" evropské a následně i světové kinematografie, svou vlastní a zcela unikátní veřejnou osobnost - personu.

Lars von Trier se nikdy nepodílel na své autorizované biografii ani žádnou autobiografii nenapsal. Veškeré informace o jeho osobě, které jsou k nalezení v odborných publikacích, jsou vyselektované převážně z rozhovorů pro média. Právě ty jsou zdaleka nejbohatším zdrojem narativu o von Trierově životě. Ani při své nejlepší snaze však tuto kapitolu, která má stručně obsáhnout a co nejpřehledněji popsat von Trierovu veřejnou "masku", nemůžu chronologicky složit pouze z mnoha (za von Trierovu téměř čtyřiceti letou kariéru) za sebou jdoucích citací z nejrůznějších rozhovorů, a následně v nich hledat příběh. Takový postup by byl pro čtenáře nejen nadmíru chaotický, ale i pro mě jako autorku by vyžadoval minimálně kapacitu disertační práce zaměřené pouze a jedině dokumentaci, její postupné třídění a následnou analýzu.

V této pasáži proto volím jinou taktiku - všechny mnou získané a zpracované informace z dostupných rozhovorů a biografii Larse von Triera se pokusím primárně sama shrnout a parafrázovat, přičemž ke všem parafrázovaným zdrojům se odkážu až na samotném konci této kapitoly. Žádnou z těchto informací přitom nebudu pokládat za ultimátní "pravdu" o von Trierově osobním životě, ale pouze za informace, které si von Trier přeje, aby veřejnost znala, protože je sám "vypustil do oběhu". Tomu, proč je výhodné, aby právě tyto informace byly veřejnosti dostupné, se budu věnovat v následující kapitole s názvem "Lars von Trier jako značka a marketingový nástroj".

## **Veřejně dostupný životopis Larse von Triera**

Lars von Trier se narodil 30. dubna 1956 a ačkoliv přesný čas jeho narození není znám, i bez znalosti ascendentu je svým horoskopem, v němž dominuje Slunce v umělecky založeném a smyslově citlivém Býku, von Trier vlivem planet téměř osudově předurčen pro uměleckou kariéru. I okolnosti jeho početí, o nichž byl zpraven až na smrtelné posteli své matky Inger



Høst, jsou neméně fascinující a “osudové”. Trier až do svých třiatřiceti let považoval za svého biologického otce Ulfa Triera, manžela Inger. Ta však synovi před posledním vydechnutím sdělila, že jeho otcem je ve skutečnosti v Dánsku žijící Němec z rodiny hudebních skladatelů, Fritz Michael Hartmann, s nímž měla milostný poměr. Von Trier míní, že ze strany jeho matky šlo v případě jeho početí o experiment - údajně chtěla zjistit, zda jsou “umělecké geny” něčím skutečně dědičným. Jelikož se von Trier už jako dítě zabýval mnoha uměleckými kratochvílemi včetně hry na klavír, a už před smrtí své matky se začal etablovat jako výrazný artový režisér, Inger mohla být s výsledky svého experimentu nadmíru spokojená.

Mimo genetickou experimentátorku byla von Trierova matka za svého života také angažovaná komunistkou, kandidátkou politických věd a během Druhé světové války se činná v odbojovém hnutí. To ji nakonec dohnalo až do švédského exilu, kde se seznámila se svým budoucím manželem, stejně tak z Dánska před nacisty prchajícím Židem, Ulfem Trierem. Ten měl také titul kandidáta a kariérně se pohyboval na ministerstvu práce, sociálních věcí a později také na Vysoké škole sociální v Kodani. Dle von Triera bylo Ulfovi jasné, že není Larsovým biologickým otcem, přesto se otcovské role bez výhrad zhostil. Matka byla v domácnosti dominantní - i po svatbě si nechala své dívčí příjmení, ve všem přebírala iniciativu, byla podnikavá a pro Larse “znamenala neuvěřitelně hodně.” Von Trier má i bratra, o kterém není mnoho známo, vyjádřil se však, že společně s ním byli už jako děti často ponecháni svému vlastnímu osudu, kdy se museli sami vyrovnávat i s náročnými úkoly a bez rodičovské opory si předčasně utvářeli mnoho formativních názorů.

*“Pocit bezpečí a určitých mezí, to jsem nikdy neměl. Jako dítě jsem pociťoval hodně úzkosti, kterou bych asi býval nepoznal, kdybych neustále nemusel zaujímat stanovisko k tolika věcem. Moc velká svoboda vede totiž k tomu, že člověk nakonec získá pocit, že má v hrsti osud celého světa.”<sup>30</sup>*

Takto poněkud krypticky avšak velice uvědoměle okomentoval von Trier okolnosti svého dětství v levicově orientovaném a pedagogické domově, a částečně osvětlil i původ své neskrývaně velice úzkostné a neurotické osobnosti. Pro von Triera je dodnes charakteristický také jeho strach z létání, který údajně započal zcela iracionálně také už v dětství a v Larsových devatenácti letech se ještě upevnil při paraglidingovém pádu a následném úrazu.

I v příběhu Larsova dospívání je samozřejmě kromě všemožných rodinných peripetií, stejně, jako snad u všech uznávaných režisérů, pasáž o tom, jak objevil kino a zcela propadl filmům. Při studiích na večerním gymnáziu pak sám točil 8 mm filmy a velice se zajímal i o výtvarné

---

<sup>30</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 15

umění, což je v jeho pozdější profesionální filmové tvorbě zcela očividné. V roce 1973 podstoupil svou první a taky poslední cestu mimo Evropu. Letadlem se vydal údajně oblečen do islandského pleteného svetru až do daleké Afriky vydal za svým strýcem, který v Tanzánii pracoval jako vedoucí filmové produkce a učitel na filmové škole. Měsíc v Africe byl doopravdy von Trierovou jedinou cestou mimo “starý kontinent” - režisér je dodnes proslulý tím, že festivalů za velkou louží či v Asii se kvůli své fobii z létání neúčastní, většinu svých filmů točí jen v Dánsku a Švédsku, a když už doopravdy musí, po Evropě často zdlouhavě cestuje vlakem či autem.

Jelikož o von Trierových filmových studiích jsem se rozepsala už v 1. kapitole této práce, zde ještě jednou zdůrazním, že už na škole byl údajně vnímán nejen jako obrovský excentrický talent, ale i jako génius hraničící s naprostým bláznem. Na jednu stranu se choval arogantně a nerespektoval autority, na stranu druhou byl nesmírně pilný, pracovitý a neustále vyvíjel zájem o hlubší prozkoumávání filmového média.

*“Pro jeho chování a vystupování ve styku s lidmi byly charakteristické jistý dráždivý sarkasmus, provokativní názory, zvláštní schopnost zasáhnout druhé na citlivém místě, ale také vtipné a originální úhly pohledu, které dělaly dojem na oněch málo přátel, se kterými se stýkal.”<sup>31</sup>*

Stejně tak jsem v 1. kapitole poukazovala na to, že po škole se von Trier zprvu živil komerčními zakázkami - reklamy a videoklipy. Ať už von Trier tuto část svého kariérního života považuje za nedůležitou, nebo ji z nějakého důvodu sám nerad vytahuje na světlo, pravdou je, že o své “komerční praxi” se na veřejnosti nezmiňuje. Když se von Trier později začal etablovat jako režisér hraného filmu, jeho poznávacím znamením se kromě jeho jedinečného režisérského rukopisu bezesporu staly kontroverze. Ať už šlo o otevřené a někdy až brutálně detailní zobrazování násilí, sexu a zohavování, o režisérovy politicky nebo - jak už jsem zmiňovala v úvodu - morálně nekorektní odpovědi na tiskových konferencích filmových festivalů, žádný jeho snímek se neobešel bez větších či menších “happeningů”. Rozhořčení diváci po desítkách až stovkách opouštějící kina, překřikující se novináři a von Trierova vždy s neutrálním výrazem stoicky podáváná vysvětlení jím volených témat - pořád bylo o čem mluvit, nad čím se rozčilovat či vraštit obličej v nepochopení.

Až na období v 90. letech kolem snímku *Evropa*, kdy se sám von Trier i jaksi vizuálně stylizoval do typicky neo-nacistické estetiky s koženými bundami s širokými rameny a vyholenou hlavou (údajně jenom cítil potřebu “shodit vlasy”), jeho vzezření i celkový mluvený

---

<sup>31</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 17

projev jsou po většinu jeho života v naprostém kontrastu s chaosem a excentricitou jeho filmů. Von Trier se obléká střídavě až nevýrazně, mluví převážně potichu a rozvážně, místy se dokonce zadržává. Jeho projev není nijak očividně arogantní ani sebevědomý, ačkoliv příčinou může být částečně i to, že většinu rozhovorů a veřejných vystoupení dělá von Trier v angličtině, která není jeho mateřským jazykem. O to víc snad svými veřejnými prohlášeními vzbuzuje rozruch - pronáší je tiše a věcně a veřejnost má často velký problém odhadnout, zda režisér pouze vtipkuje, nebo vše myslí smrtelně vážně.

Zde opět nemám možnost věnovat se úplně všem von Trierovým kontroverzním prohlášením, vybírám proto pár z těch nejmarkantnějších, z těch, které způsobily nejvíce rozruchu. Prvním z nich je - jak už jsem zmiňovala v úvodu - von Trierova veřejná inklinace k nacismu a to nejen v rámci specifické *vizuální* nacistické estetiky, která se v jeho filmech objevuje, ale i k osobě Hitlera a dokonce k jeho soucitu s touto snad nejhrůzostrašnější osobností moderních dějin. Z Von Trieru se díky těmto prohlášením stala v Cannes na sedm let "persona non grata" (jak přiléhavé), herečka Kirsten Dunst, která mu seděla na tiskové konferenci po boku, díky režisérovi výrokům údajně nevyhrála za svůj herecký výkon v jeho filmu *Melancholia* Oscara a svět filmu více než o tomto, z mého pohledu opravdu výjimečně citlivém filmu, nakonec mluvil o von Trierovi.

Tuto kontroverzi následovala veřejná obhajoba von Trieru herci filmu *Melancholia* - Gainsbourg, již zmíněné Dunst a Skarsgård. Celé trio společně tvrdilo, že režisér pouze vtipkoval, a že je navíc v depresi, která možná poněkud oslabuje jeho schopnost uvědomění si dopadu svých výroků. Po odjezdu z Cannes se objevila i veřejná omluva od von Trieru, která však nese stopy toho, že je více dílem zkušeného PRisty nežli samotného režiséra. Toto "podezření" potvrzuje i fakt, že později von Trier v jednom z mnoha rozhovorů na toto téma zmínil, že ho jeho výroky v Cannes rozhodně nijak nemrzí.

Druhým a přesto neméně výrazným bodem von Trierových kontroverzí jsou explicitní sexuální scény a celkově režisérovo pojmání a následné zobrazování sexuality. Zde bych ráda do mého obecného pojednání na moment osobně vstoupila. Zdá se mi totiž téměř neuvěřitelné, že von Trierem na plátně explicitně zobrazovaná sexualita, (která započala filmem *Idioti* a přes "americkou trilogii", *Antikrista* a *Nymfomanku* doznívá dodnes), dokáže až už před pětadvaceti lety či dnes kohokoliv šokovat nebo pobouřit. Sex ve filmu - a to už doopravdy z jakéhokoliv úhlu pohledu - přece zdaleka není ničím novým. Ano, von Trierův náhled na lidskou sexualitu je většinou "temný" a často zachází až k jakési prvotní animální podstatě člověka, přesto mi ale ani takové zobrazování lidské sexuality na plátně nepřipadá nijak kontroverzní. I tak tyto jeho filmy svého času kontroverzi vyvolaly a opět zaznívalo

mnohem více otázek k tomu, *proč* von Trier vůbec něco takového točí, než ke kvalitě a vlastnímu obsahu “inkriminovaných” děl.

Von Trierovým kontroverzím v oblasti sexuality byla nasazena koruna v roce 2017 i v jeho intimním životě, kdy hudební ikona a hlavní protagonistka režisérova muzikálu *Tanec v temnotách* (2000) Björk veřejně obvinila von Triaera z nevhodného chování hraničícího se sexuálním obtěžováním, které se navíc údajně dělo během natáčení v přítomnosti štábu a bylo všeobecně tolerováno. Myslím si, že mně a ani nikomu jinému zvenčí nepřísluší hodnotit či dělat závěry o tom, zda jsou tato obvinění pravdivá, ačkoliv jsem jako žena toho názoru, že nikdo nemá důvod o něčem takto závažném lhát, a obzvláště už nikdo v tak prestižním postavení, v jakém je Björk. Von Trier se nicméně, jak už je jeho zvykem, k obvinění sám okamžitě nevyjádřil, a když byl v rozhovoru k filmu *Jack staví dům* v roce 2018 tázán, odpověděl takto:

*“Rovnou jsem řekl, že to není pravda. Myslela si, že se jí dotýkám v sexuálním smyslu. Nebyl bych schopen nikoho režírovat, pokud bych se jich nemohl nějakým způsobem dotýkat. Musíte je chránit, když chcete, aby zacházeli tak daleko ve svých emocích. Odvedla skvělou práci. V soukromí jsme to spolu měli těžké. Ale pracovat spolu bylo požehnání.”<sup>32</sup>*

Ať už je tedy pravda jakákoliv, je důležité si uvědomit, že na veřejné osobnosti Larse von Triaera ulpěla i skvrna tohoto charakteru, která k dnešku snad von Trierovým skandálům, i proto, že je “nejčerstvější”, dominuje. Mimo to byl von Trier nařčen i z násilí na zvířatech během natáčení svých filmů - scéna z oslem, který byl ve filmu *Manderlay* údajně doopravdy zabit, ve výsledném filmu není. Ve filmu *Jack staví dům*, v němž se zohavování zvířat také zobrazuje, bylo však největší neziskovou organizací v boji za práva zvířat PETA potvrzeno, že žádnému zvířeti nebylo během natáčení ublíženo. Von Trier se tedy v této oblasti snad poučil ze svých chyb, možná se ale poučili spíše jeho výkonní producenti.

Vzhledem ke všem skandálům, které veřejný život Larse von Triaera provázejí, se nelze divit tomu, kolikrát se režisér nechal slyšet, že není zastáncem cenzury. Z dánských poměrů, z nichž osobnostně i kariéerně vzešel, je jeho pohled také docela pochopitelný - v Dánsku byla například jako první v Evropě v roce 1969 zlegalizovaná pornografie a tato skandinávská

---

<sup>32</sup> Lars Von Trier: ‘I am disappointed only 100 people vomited’ – The Irish Times. The Irish Times | Latest news and headlines - Irish news, world news, video and podcasts [online]. The Irish Times DAC Dostupné z: <https://www.irishtimes.com/culture/film/lars-von-trier-i-am-disappointed-only-100-people-vomited-1.3719920> “I said straight away that it’s not true. She thought I was touching her in a sexual way. I wouldn’t be able to direct anyone without touching them somehow. You have to protect them if you want them to go far into the emotions. She did a wonderful job. We had a tough time in private. But the working time together was a blessing.”

země je i mimo to obecně známá svým volnomyšlenkářstvím nejen ve filmovém průmyslu. K němu je však zajímavé dodat, že v Dánsku funguje něco, o čem si možná tvůrci ve zbytku Evropy mohou nechat pouze zdát, a tím je právo veta režiséra. Je to nakonec vždy režisér a ne producent, kdo rozhoduje o tom, jak bude vypadat finální podoba filmu a to včetně střihu. Mnozí dánští filmaři tuto obrovskou výhodu dodnes kvitují a je očividné, že některé z nich může jistá "prudérnost" za hranicemi rodné hroudy překvapit.

Von Trier kromě cenzury nefandí ani přehnané politické korektnosti. Ačkoliv kromě kontroverzních výroků o nacismu, Hitlerovi a jeho evidentnímu nadšení pro nacistické technologie, které se projevuje ve filmu *Jack staví dům*, nepovažuje von Trier nacismus za aktuální hrozbu a několikrát veřejně vyjádřil údiv nad tím, že je tato politická ideologie v mnoha zemích ilegální. V Dánsku totiž ilegální není, a to on považuje za správné. Dle jeho vlastních slov je alespoň vidět, jak je nacistická strana v Dánsku malá a slabá. K tomu všemu von Trier není zastáncem například postupné eliminace historicky hanlivých či jinak nekorektních výrazů - míní, že se tím oslabuje demokracie.

*"Pro demokracii je špatné, když se říká 'Nemůžeš říkat Negro', víte? To není ta správná cesta. Ovšemže to nebudete říkat lidem, kteří takové výrazy nechtějí slyšet. Ale udělat to protizákonným, to mi připadá špatné a nepraktické."*<sup>33</sup>

Vcelku prapodivný je nakonec i von Trierův přístup k náboženství. Nikdy se mu nepovedlo navázat vztah se svým biologickým otcem, dle jeho vlastních slov byl v době, kdy ho von Trier kontaktoval už starý, měl jiné děti a o kontakt s novým synem nestál. Von Trier se ale nestal Židem po Ulfu Trierovi, otci, který ho vychoval a několikrát prohlásil, že se považuje za katolíka, hlavně asi trochu na truc rodné zemi, v níž převládají protestanti. V jeho filmech jsou však - ať už katolicky či protestantsky pojaté - obecně křesťanské symboly často přítomné a hledání víry či možná spíš její celkové pozbytí, von Triera očividně velice zajímá.

*"Pro mě je náboženství hledáním dětství, které jsem neměl."*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Is Lars von Trier Trolling Us? - The New York Times. The New York Times - Breaking News, US News, World News and Videos [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/05/16/movies/lars-von-trier-the-house-that-jack-built-cannes-film-festival.html> "It's a bad thing for democracy every time you say, 'You can't say Negro,' you know. It's a wrong way to go about it. Of course you wouldn't say something to people who don't want to hear stuff. But to make it a law is I think wrong and not practical."

<sup>34</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupění. str. 16

## Lars von Trier v soukromí

Na konci této kapitoly bych se chtěla přece jen alespoň trochu podívat na von Trierův soukromý život. Je až kupodivu, kolik podrobných informací von Trier vypustil do světa o svém dětství a v kontrastu s tím, jak málo se všeobecně ví o jeho soukromém životě v dospělosti. Jakoby snad bylo nutné veřejné personě do začátků poskytnout “legendu”, zajímavý a pohnutý příběh, z něž se na veřejnost režisér vynořil. Od dob svých kariérních začátků von Trier na veřejnosti žije právě svou touto svou personou a je otázkou, jestli si své soukromí doopravdy tak pečlivě střeží, nebo jestli všechen ten poprask, který svým veřejným vystupováním vyvolává, už nenechává žádný prostor pro “opravdového Larse”. Ve všech jeho rozhovorech jsem si však osobně povšimla tendence, že pokud se novinář osmělí a položí von Trierovi doopravdy osobní otázku narážející například na jeho emoční prožívání, vztahy a další intimní záležitosti, von Trier odpovídá minimálně vyhýbavě, nebo, jak jsem zaznamenala v mnoha jiných případech, odmítá odpovědět úplně.

Pravdou je, že jediné ze svého soukromí, o čem von Trier mluví poměrně otevřeně jsou jeho psychické problémy - fobie, úzkosti a později i deprese, která dle jeho vlastních slov byla v některých fázích tak silná, že mu zcela zabraňovala pracovat. I toto sdílení psychických problémů však ve veřejném prostoru nabývá zázračných rozměrů - člověk, který i přes takové potíže vytrvale a úspěšně tvoří, jaksi automaticky budí uznání a respekt. Není však výjimkou, že právě tito “osobní démoni” jsou historicky považováni za jakousi pomyslnou značku úspěchu umělců napříč celým spektrem uměleckých oborů.

Mimo to je však z von Trierova soukromí známo pouze to, že byl dvakrát ženatý, poprvé s režisérkou Cæcilií Holbek Trier a podruhé s Bente Frøge, přičemž z prvního manželství má jednu dceru a z toho druhého dva syny a další dceru. Ačkoliv se hlavně s Bente ještě před rozvodem v roce 2015 von Trier objevoval na červených koberecích filmových festivalů, o okolnostech vztahů není kromě bulvárních zmínek v převážně dánském tisku známo mnohé, stejně tak, jako o jeho dětech. Lars von Trier nikdy sám sebe nezmiňuje jako “otce” a o svých dětech veřejně nemluví.

Zajímavé je, že ačkoliv na veřejnosti platí za svobodomyšlenkářského, arogantního a kontroverzního buřiče, většina jeho kolegů - s výjimkou již zmíněné Björk - mluví o von Trierovi jen pozitivně. Hlavně ženy v jeho pracovním životě, herečky Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Stacy Martin i Uma Thurman, si pochvalovaly každou spolupráci s von Trierem. Údajně je nikdy nenutil opouštět jejich komfortní zóny a za misogynu ho nepovažují. Stejně tak spolupráci s von Trierem pozitivně komentuje i jeho dlouholetá spolupracovnice,

střihačka Molly Malene Stensgaard. S tou jsem měla možnost osobně mluvit na Filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2022. Prohlásila, že spolupráce s von Trierem pro ni vždy byla, i přesto, že dokáže být velice paličatý a “naštvaně prásknout dveřmi, pokud se mu můj nápad nelíbí”, produktivní a příjemná.<sup>35 36 37 38 39 40</sup>

I z tohoto mála dostupných informací o soukromé osobě Larse von Triera je více než jasné, že jeho veřejně prezentovaná persona se, alespoň v některých oblastech, příliš neslučuje s tím, jak se režisér projevuje v soukromém životě nebo v průběhu natáčení a postprodukce. Je tedy opravdu možné, že tento svůj veřejný projev von Trier v průběhu let budoval záměrně, tak, aby co nejlépe sloužil jeho tvorbě? Je jeho persona více než ochranou jeho soukromí hlavně “značkou”, tím, co prodává jeho filmy a přitahuje k nim zájem? Na tyto otázky se pokusím odpovědět v následující kapitole.

---

<sup>35</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení.

<sup>36</sup> BADLEY, Linda. (2022). In Lars von Trier beyond depression: Contexts and collaborations.

<sup>37</sup> BADLEY, Linda. (2011). Lars von Trier. University of Illinois Press.

<sup>38</sup> BUTLER, Rex a David DENNY, ed. Lars von Trier's Women. Bloomsbury Publishing.

<sup>39</sup> HONIG, B., MARSO, L. J. (2016). Gender, power, and politics in the films of Lars von Trier. Oxford University Press.

<sup>40</sup> Z vlastních poznámek k masterclassu Molly Malene Stensgaard, Karlovy Vary, červenec 2022.

## 4 “Lars von Trier” jako značka a marketingový nástroj

Ačkoliv z mnoha odborných publikací, které se zabývají tvorbou Larse von Triera, některé mnou formulované myšlenky o jeho personě “vykukují”, musím hned na začátku této kapitoly uvést na pravou míru, že se budu pohybovat na víceméně neprobádaném území. Ne snad z hlediska toho, že bych neprostudovala všemožné publikace, rozhovory i filmy Larse von Triera, ale čistě a jenom proto, že pouhou projekcí jeho veřejné osobnosti a jejího dopadu na von Trierovu tvorbu a kariérní život se nikdo přede mnou zatím příliš nezabýval - zdaleka ne cíleně a snad natolik detailně, že bych své závěry mohla opřít i o poznatky další teoretické práce.

I přesto si ale na základě mých rešerší, formulací v předchozích kapitolách a mimo jiné i setkání s marketingovým duem pracujícím pro von Triera dovolím vyhodnotit, jak se “Lars von Trier” jako značka prezentuje a jaký má tato prezentace dopad a smysl v propagaci jeho filmů. V tomto kontextu přechodně nebudu na von Triera nahlížet ani jako na živou osobu ani jako na umělce, ale doopravdy jako na jakoukoliv jinou značku produktu. Nepřeju si přitom režisérovi upřít jeho lidskost, chci ale nahlédnout na jeho sebe prezentaci vydělenou z kontextu jeho života. Jako pozorovatel zvenčí zhodnotím, jaké atributy má značka přede mě postavená, co zaštiťuje, jakým způsobem svůj produkt nabízí a čím ve mně případně budí o tento produkt zájem.

Kdo je “Lars von Trier” (LVT) jako značka můžeme poměrně jasně vyvodit už z předchozí kapitoly, v níž pojednávám o veřejně prezentované personě režiséra. Řekněme, že nejsem filmová kritička ani teoretička (to doopravdy nejsem), že nejsem studentkou scenáristiky a dramaturgie na FAMU ani filmařkou a že jsem se - asi k mému velkému neštěstí - neseznámila s tvorbou Larse von Triera úplnou náhodou v mých třinácti letech skrze film *Antikrist*. Když si představím, že o von Trierovi nevím nic, a pouze nyní začínám v médiích vnímat značku LVT, přičemž se možná postupně seznamuju s některými režisérovy filmy - co mi je prezentováno?

LVT prodává své filmy, to je očividné. Filmy artové, filmy zaměřené na intelektuální publikum, filmy s tak silnými tématy a explicitním zpracováním, že ženou diváky nejen do kina, ale i z kina ven, a to klidně už po úvodních minutách projekce. LVT nemá okázalý přitažlivý vzhled ani své logo, i když se zdá, že má svůj vlastní font, kterým podepisuje všechny své filmy. Mimo to ale LVT na veřejnosti vystupuje jako na první pohled poměrně nenápadný muž, z nějž však tu a tam nepředvídatelně unikají mnohá odvážná, kontroverzní a zpochybnitelná tvrzení. Tvrzení, s nimiž sama nesouhlasím. Co ve mně tato diskrepance vzbuzuje?



Ač v mnohých budí odpor a odsouzení, je i bezpočet dalších, k nimž sama patřím, v nichž budí tato dualita zájem. Jak dokáže mít tento na první pohled nenápadný člověk v hlavě tolik kontroverzních myšlenek? Když pak sleduji jeho filmy, můj zájem se jenom prohlubuje. Filmy z dílny LVT jsou sice plné násilí, teroru, sexu, psychických problémů a celkového utrpení, stejně tak v nich je ale i čistá láska, hluboký smutek, porozumění a stud - zkrátka vše nepopíratelně lidské. V LVT tak podvědomě pociťuji další dualitu. Nejen že se "vizuál" značky moc neslučuje s jejími veřejnými prohlášeními, ale i filmy - produkty této značky silně obsahují svou vlastní dualitu a tím jsou pro mě jako pro diváka - zákazníka zcela nepředvídatelné.

Když přicházím do kina na film z dílny LVT, nikdy nevím, co mě čeká. Pokud už jsem nějaké filmy od LVT viděla, tuším, že mi možná bude skrze plátno zobrazovanými tématy ubližováno, že kamera bude místy divoce švenkovat, že uvidím vnitrozáběrovou montáž a jump-cuty, zkrátka jsem schopná si představit, jak se v díle projeví rukopis pro značku LVT charakteristický. Jinak ale nemám možnost předem odhadnout, jaký nový produkt mi v souvislosti s žánrem, obsahem a nakonec možná i s formou LVT v kinosále představí, a to ve mně vyvolává zvědavost. Není to však vždy zvědavost pouze v pozitivním slova smyslu - před každým dalším filmem od LVT jsem napjatá, iritovaná a někdy mi je dokonce předem úzko z toho, co možná na plátně uvidím. Ať tak či onak, tahle nepředvídatelnost značky LVT ve mně vzbudila takový zájem, že si přeju vidět každý další film tohoto režiséra.

Právě tak bych se popsala jako součást cílové skupiny, na kterou prezentace LVT naprosto skvěle zapůsobila a splnila svůj účel. Značka LVT mě přitáhla a kontinuálně přitahuje natolik, že nakupuju její produkty - chodím na její filmy. I přesto, že v současnosti dospěla reklama do tak rafinovaného stádia, že zcela nepokrytě manipuluje lidskou psychiku a dostává se nám až hluboko do podvědomí, záruku toho, že zvolená propagační strategie dokonale zafunguje na všechny subjekty bez rozdílu, nemůže poskytnout nikdo. Stejně tak je to i v případě značky LVT. Její strategie, to, jak se prezentuje v médiích, jak se staví ke svým produktům a co její produkty obsahují, nezaujme beze zbytku každého. K této tématice z pohledu filmového teoretika se zajímavě vyjádřil i Andrew Sarris v jeho, v této práci již citované eseji, *The Author Theory Revisited*.

*"Interview je autonomní umělecká forma jako každá jiná a z toho vyplývá, že i režiséři, kteří dávají dobré rozhovory, nemusí nutně točit dobré filmy a režiséři, kteří dávají špatné rozhovory, nemusí nutně točit špatné filmy. Já jsem, pokud vůbec, proti rozhovorům v tom smyslu, že věřím, že formální výroky režiséra (jeho filmy)*

*vypovídají více o jeho umělecké osobnosti, než jeho neformální výroky (jeho rozhovory).<sup>41</sup>*

I bez ohledu na rozhovory pro média a celkovou prezentaci LVT jako značky, její produkty nejsou pro každého - u některých nevyhovují jejich osobnímu vkusu, jiné dráždí, uráží nebo ponižují a další zkrátka nebaví. I přesto je to právě značka LVT s prenosnou Larse von Triera v popředí, která vzbuzuje zájem u mnoha lidí a tím zvyšuje pravděpodobnost, že právě tito lidé budou chodit na LVT filmy, že o nich budou mluvit a psát a to ať v pozitivním či v negativním kontextu. I v tomto případě platí dnes již otřepané pořekadlo, že i špatná reklama je reklama.

Ještě jednou bych ale pro větší přehlednost shrnula klíčové vlastnosti značky LVT. Jsou jimi naprostá nepředvídatelnost, očividná vnitřní dualita ve značce i v produktech - filmech, s tím spojená neuchopitelnost, tajemství a v neposlední řadě i skandály a kontroverze. Ač vlastně vše, co jsem nyní popsal, jsou atributy, k nimž se jako jedinci vztahujeme víceméně negativně, Lars von Trier ve výsledku není jediným umělcem, jemuž se propojením těchto vlastností povedlo a neustále vede přitahovat pozornost ke své práci. Jeho filmy obsahují dualitu a stejně tak ji musí obsahovat jeho veřejná osobnost. Jeho filmy jsou nepředvídatelné úplně stejně, jak je pro veřejnost nepředvídatelný on sám. Pro některé jsou jeho filmy špatně pochopitelné a ruku v ruce s tím je často špatně čitelný v médiích i on sám. Dohromady to však celé zavání mystériem a slibuje neustálý posun vpřed.

Právě to jsou dle mého názoru důvody, proč persona LVT funguje jako značka, která nejen, že celkově zaštiťuje jeho filmy, ale nakonec je i velice konzistentně propaguje a prodává. Samozřejmě nikdy nebudu moc s jistotou zodpovědět otázku, zda je celý tenhle "brand" Larse von Triera něčím, co se zrodilo v průběhu jeho kariéry jaksi organicky a postupně se rozvíjelo, nebo co už od prvopočátku vznikalo naprosto cíleně, právě se záměrem upoutat co největší pozornost v důsledku ne tolik na osobnost režiséra, jako spíše na jeho filmy. Ze všech předchozích kapitol mé práce včetně této je ale naprosto jasné, že je tento jev něčím, s čím von Trier až do současnosti naprosto vědomě pracuje.

Důkazem toho pro mě byla i účast na masterclassu von Trierových marketérů, manželů Einsteinových, který proběhl v rámci Industry programu festivalu Febiofest v roce 2019. Pro tuto část budu čerpat jednak z mých vlastních poznámek, zadruhé také z krátkého archivního

---

<sup>41</sup> WEXMAN, V. W., SARRIS, A. (2003). The Auteur Theory Revisited. In Film and authorship. str. 21–29. essay, Rutgers University Press. *"The interview is an autonomous art form like any other, and it follows that directors who give good interviews do not necessarily make good movies, and directors who give bad interviews do not necessarily make bad movies. I am, if anything, anti-interview in that I believe that a director's formal utterances (his films) tell us more about his artistic personality than do his informal utterances (his conversations)."*

videa s "The Einstein Couple" (jak si manželé říkají), který mi pro účely této práce poskytli organizační tým Febiofestu. Pro představení těchto profesionálů z oblasti styku s veřejností a marketingu je nutno zmínit, že kariérně vzešly z prostředí velké reklamní agentury. Tu následně opustili a začali se věnovat pouze svým vlastním klientům - filmařům, mezi které patří i Lars von Trier. Důležité je také předeslat, že "The Einstein Couple" se věnuje primárně vizuální propagaci. Nejsou tedy složkou von Trierova týmu, která by připravovala například tiskové zprávy, veřejná prohlášení nebo, jak je u tohoto režiséra z času načas potřeba, veřejné omluvy.

Na otázku, jaké je pracovat s von Trierem odpověděli jednoduše. "*Je to výlet do jeho vlastního světa. Dostanete letenku a letíte!*"<sup>42</sup> (Což se mi jeví v kontextu s von Trierovou fobií z létání jako zřejmě neplánovaně humorné přirovnání.) Pár zároveň naznačil, že se vývoje propagační strategie von Trierových filmů zabývají už od stádia scénáře. Nahlížíjí do textu a přemýšlí nad tím, jaké budou možné nejatraktivnější atributy režisérova připraveného filmu. Od toho se odvíjejí například i pořizování fotografií přímo na place, ve chvílích, kdy jsou herci "ve svých rolích" i maskách. Ve vizuálních materiálech k von Trierovým filmům je pro "The Einstein Couple" velice důležité, aby jednak trefně a vynalézavě poukazovaly na hlavní témata, zároveň aby zachovávaly tajemství a vzbuzovaly napětí a s ním spojený zájem - což je v důsledku naprosto totožná strategie s tou, kterou jsem popsala výše u celé značky LVT. Je proto jasně patrné, že princip duality, napětí a tajemství s kapkou trefné explicitnosti se konzistentně prolíná značkou LVT a to od jeho osoby počínaje a u vizuálních propagačních materiálů k filmům konče.

Jako konkrétní příklad použili manželé na svém masterclassu v roce 2019 plakáty k von Trierovu filmu - *Nymfomanka vol. I a vol. II*. Tento dvoudílný film už podle názvu pojednává o ženě, jejíž svět se doslova točí kolem sexu. Film je velice sexuálně explicitní a kromě hlavní hrdinky zobrazuje v doopravdy intimních detailech i spousty vedlejších postav. Manželům bylo už jenom podle názvu jasné, že není potřeba téma ve vizualitě více podporovat, přesto však chtěli plakáty vytvořit tématu takříkajíc "po srsti". Další otázku, kterou řešili, bylo však i to, aby mohly být hotové plakáty umístěné nejen po celé Kodani, ale i po jiných světových velkoměstech. Počítali s tím, že je ve veřejném prostoru - na zastávkách hromadné dopravy nebo billboardech - uvidí i děti, a proto si nepřáli, aby výsledné propagační materiály primárně evokovaly explicitní sexualitu.

Výsledkem jejich uvažování byly dvě vizuální kampaně. Tou první byli jednoduché portrétní fotografie všech hlavních hereckých hvězd v hraných orgasmických grimasách na tlumeném

---

<sup>42</sup> Video "The Einstein Couple", archiv Febiofestu, Praha, březen 2019.

pastelově růžovém pozadí. Z mého pohledu šlo o velice rafinovaný nápad - dospělému člověku hned dojde, co se na fotografiích děje, a tudíž i to, co je obsahem filmu, přičemž dítě vidí pouze herce s prapodivnými výrazy obličejů. Tato část kampaně v sobě nese explicitní sdělení i tajemství zároveň. Druhá část vizuálu k filmu Nymfomanka byla ještě jednodušší ale o to trefnější - dvě černé závorky “()” symbolizující ženské pohlaví na čistém béžovém podkladu. Ač jde v obou případech o zdánlivě velice jednoduché nápady, je za nimi vidět obrovský um jejich autorů a jasná konzistentnost v rámci celkové strategie značky LVT.

Kombinací mé analýzy Larse von Triera jako značky a informací, které o spolupráci s tímto režisérem prozradilo duo zkušených marketérů, tedy vzniká jasné svědectví o tom, že von Trier není “pouhým” režisérem, který točí své filmy. Je i personou a s ní spojenou značkou, která prodává produkt. Strategie této značky je navíc pro bližším prozkoumání jasně čitelná, konzistentní a po celou svou existenci zaměřená na stejný cíl - přitáhnout co nejvíce pozornosti k von Trierově filmům, ať už je jejich obsah či forma jakákoliv.<sup>43 44 45</sup>

---

<sup>43</sup> NEČAS, Libor. Základy marketingu: učební text, str. 85 - 96, Ostrava: VŠB-TUO, Fakulta strojní, Katedra mechanické technologie, 2012. ISBN 978-80-248-2547-2.

<sup>44</sup> Z vlastních poznámek k masterclassu “The Einstein Couple”, Febiofest, Praha, březen 2019.

<sup>45</sup> Video “The Einstein Couple”, archiv Febiofestu, Praha, březen 2019.

## 5 Do hry vstupuje Jack

Po důkladném prostudování von Trierovy pozice ve světě autorských režisérů, i jeho veřejně prezentované osoby, která může být považovaná za styčný bod nejen Larse von Triera jako režiséra, ale i jako značky, se konečně dostávám také k analýze filmu *Jack staví dům*, který je snad nejmarkantnější dokumentací všeho výše zmíněného. Předem upřesním, že v tomto případě se nebude jednat o klasický podrobný rozbor díla věnující se všem jeho atributům od scénáře, přes režii, kameru, herecké výkony, mizanscénu, střih a zvuk. V mé analýze filmu se pro účely této práce budu zaměřovat především na hlavní tematické okruhy díla a jejich korelaci s veřejnou osobností Larse von Triera. Ani u toho se samozřejmě některým formálním prvkům filmů nevyhnu, budu o nich ale hovořit pouze v kontextu von Trierova režisérského rukopisu, který k jeho autorské osobnosti neodmyslitelně patří.

Jak už jsem zmiňovala skrze citaci hned v úvodu této práce, Lars von Trier se se svou postavou sériového vraha a psychopata Jacka v médiích otevřeně identifikuje, i přesto, že sám sebe za psychopata nepovažuje. Příběh této své hlavní postavy považuje spíše za něco jako "paralelní realitu", eventualitu, která by mohla nastat v případě, že by se ve svém životě vydal jinou cestou, než tou filmového režiséra.

*"Ale mohl jsem být - kdybych si zvolil jinou cestu v rámci mého vzdělání - mohl bych být Jack, že?"<sup>46</sup>*

Domnívám se, že z mé strany tudíž nejde ani zdaleka o nadinterpretaci, když budu v rámci mé analýzy filmu *Jack staví dům* vyhledávat v životních okolnostech, jednání a replikách hlavní postavy shody s personou Larse von Triera. Jsem navíc toho názoru, že i pokud by von Trier otevřeně své souznění s postavou Jacka nepřiznával, je při povědomí o jeho osobě naprosto do očí bijící. Film tím pro mě osobně částečně ztrácí na rafinovanosti, kterou spatřuji v předchozích von Trierových snímcích, zároveň si však si uvědomuju, že rafinovanost je i přesto v *Jack staví dům* přítomná - pouze jinak, než by se mohlo na první pohled zdát.

Film *Jack staví dům* lze pouze těžko žánrově zařadit, což je pro von Triera ovšem typické. Vyšel z Dogmatu 95, které žánr vysloveně zakazovalo a později se vyjádřil, že jeho práce s žánrem je taková, že pracuje s již etablovanými styly a syžety, které se ale pokouší formálně

---

<sup>46</sup> Is Lars von Trier Trolling Us? - The New York Times. The New York Times - Breaking News, US News, World News and Videos [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/05/16/movies/lars-von-trier-the-house-that-jack-built-cannes-film-festival.html>

nabourávat a převracet.<sup>47</sup> *Jack staví dům* ale v tomto von Trierově postupu zachází snad ještě o něco dál - nabízí širokospektrální koláž různých filmařských přístupů, díky nimž tento film překračuje hranice běžné narace a stává se tak kombinací kriminálního thrilleru, komedie, dokumentu a v neposlední řadě určitě zcela nejmódněji autoportrétu režiséra.

Vypravěčem filmu je přímo jeho hlavní postava - inženýr Jack (Matt Dillon), který nás prostřednictvím dialogu s Vergem (Bruno Ganz) - von Trierovou variací básníka Vergilia doprovázejícího hříšníky do Danteho pekla, provádí svým pozoruhodným životem plným vražd, neuróz, úspěchů i selhání a v neposlední řadě svých vlastních představ o tom, co pro něj znamená umění. Z konstrukce narativu je přitom patrné, že vraždy vykonané hlavní postavou jsou symbolem pro filmy (případně jiné druhy uměleckých výkonů) a Jack je režisérem (umělcem), který se ve své práci snaží neustále zdokonalovat. Navíc, jakoby si tuto "práci" ani sám nevybral - je pro něj puzením až vyslovenou kompulzí, která mu přináší úlevu od jeho posedlosti čistotou, úklidem, celkový perfekcionismem a všeobjímajícím vnitřním neklidem.

Jack musí vraždit (tvořit) proto, aby se cítil alespoň jakž-takž dobře, přitom se už jenom z povahy své "tvůrčí činnosti" setkává s nepochopením a vykořeněností. Nikdo nerozumí tomu, co je pro něj tak lákavé až přímo esenciální na jeho "tvorbě". Je opuštěn ve světě, jež uznává zcela jiné hodnoty, měřítka a obecně i estetické cítění, než k jakému inklinuje on sám. Právě v tom se z mého pohledu jasně projevuje i von Trierova režijní kariéra, vzestup a místo, které si ve světě filmu i skrze svou kontroverzi vydobyl. I přes nepochopení tvořil dál. A snažil se být čím dál tím lepší. Chyboval. Ale úplně stejně, jako v případě Jackova "dokonalého domu", nespustil oči z cíle. "*Ty řekneš 'ne' a mně to zlepší den.*" komentuje Jack v dialogu s opozičně postaveným Vergem jednu ze svých "nedoceněných" vražd. Každé odmítnutí ho žene ke zlepšení.

Klíčovou složkou filmu nejen pro tuto analýzu ale i pro celkový kontext mé práce je to, že i hlavní postava Jacka má svou veřejně prezentovanou personu, své alter ego - *Pana Sofistikovaného (Mr. Sophisticated)*, pseudonym, pod nímž Jack zasílá umělecky komponované fotografie svých hrůzostrašných činů do místních novin. Pan Sofistikovaný přitom možná není na míle vzdálený tomu, kým Jack doopravdy je, přesto je ale jiný. Je aktivní a asertivní, kreativní a má smysl pro humor. Nebojí se prezentovat výsledky své práce, zveřejňuje je, hodnotí a následně se je pokouší i vylepšit. I přes strach z nepochopení, odmítnutí a velikou sebekritičnost chce, aby byla jeho práce viděna. Domnívám se, že tady

---

<sup>47</sup> SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. str. 87

vyvstává jedna z nejzajímavějších paralel filmu - Jacka a von Triera, Pana Sofistikovaného a von Trierovy osoby.

Pokud je von Trier Jackem, jeho veřejná osobnost je Panem Sofistikovaným. Toho stvořil Jack, aby mohl beze studu a zábrán prezentovat svou práci, a stejně tak soukromý Lars Trier zřejmě stvořil osobu Larse von Triera, za níž se osobně může schovat, a přes kterou přitom může co nejefektivněji a bez zábrán taktéž prezentovat veřejnosti svá díla. V kontextu všeho vizuálního i dějového, co se ve filmu odehrává, je přítomnost Pana Sofistikovaného opravdovou drobností, pro mou analýzu má však nebývalou důležitost.

Domnívám se přitom, že pokud divák tyto paralely: psychopat - umělec, vraždy - umělecká díla, Jack - osoba režiséra, Pan Sofistikovaný - persona režiséra, pevně uchopí, psychopat Jack se najednou stává postavou tak křehkou, zranitelnou a zároveň vězící v jakési na vlastní pěst vykonstruované omezenosti, že všechno jeho krvavé řádění zcela ztrácí váhu - ba co víc, divák začíná chápat, že i přes veškerou vizuální explicitnost vraždy ani zdaleka nejsou hlavním motivem a tématem tohoto filmu. Z kritických i diváckých hodnocení *Jack staví dům* je ale patrné, že ne každý divák je na takové "záměny" zcela oprávněně naladěný. Pro některé byly možná doopravdy nepochopitelné, pro jiné příliš extrémní a pro další zase naopak málo sofistické.

Ať tak či onak, jsem přesvědčená o tom, že jedině s tímto klíčem se dá psychicky, vizuálně i obsahově snímek *Jack staví dům* strávit. Bez něj je jenom nesmyslným krvavým řáděním talentovaných herců protkaným povídáním o malířích, hudebnících, gotických katedrálách, náboženství, extremismu a nacistických leteckých zbraních doplněných od legendární písničky *Fame* Davida Bowieho a přesné filmové repliky výtvarných děl. Tato koláž by bez již zmiňovaného klíče byla nejen doopravdy nesnesitelná, ale i velice nesourodá. S ním však místy nabírá až komediálních rozměrů a poskytuje detailní vhled do toho, jaké to je být režisérem a to ne jenom "nějakým" režisérem, ale konkrétně Larsem von Trierem.

*Jack staví dům* je protkán s největší nadsázkou servírovanou sebereflexí von Triera nejen směrem sám k sobě, ale i ke své tvorbě, vystupování, skandálům a všem kontroverzím s jeho kariérou spojeným. "Tak chytrý, tak houževnatý, úplně stejně, jako všichni kriminálníci." komentuje Verge Jacka. I zde si můžeme slovo "kriminálníci" směle nahradit slovem "umělci". Egoismus, vulgárnost, neomalenost, impulzivita, narcismus, inteligence, manipulace, výkyvy nálad, verbální nadřazenost. Tyhle všechny na transparentech napsané vlastnosti s částečně pobaveným a částečně rezignovaným výrazem ukazuje Jack publiku o své osobě.

A je Jack misogyn? Myslí si, že jsou všechny ženy hloupé a proto vraždí jenom je? Ne, Jack si nemyslí, že jsou ženy hloupé. Navíc vraždí i muže. Ale ženy mnohem častěji, protože jsou vstřícnější. Více spolupracují. Von Trier takto naprosto nepokrytě referuje v jeho případě k “věčném veřejnému dilematu”, zda se zabývá příběhy trpících žen jenom proto, že ženy ve skutečnosti nenávidí a libuje si v jejich bolesti a strádání. Ve filmu *Jack staví dům* to von Trier přitom žene do naprostého extrému. Jako příklad za všechny vybírám hned úvodní sekvenci filmu s “typickou” zranitelnou ženou v nesnázích, kterou ztvárnila Uma Thurman. Záběr, jak jí Jack prorazí hlavu heverem (anglicky “jackem”), se v tomto úvodu rytmicky zopakuje několikrát, bez jakéhokoliv pokusu o vhléd do oběti či citového zabarvení - násilí, vražda i smrt jsou tímto relativizovány a svým způsobem nabírají i na určité komičnosti. Myslíte si, že nenávidím ženy? Možná ano. Ale možná si s vámi pořád jenom hraju. Přesně tohle von Trierovo sdělení z mého pohledu nese násilí páchané Jackem na všech jeho ženských obětech.

Ještě se ale vrátím k postavě Verge, který zatímco Jacka vede do pekla, trpitelně poslouchá jeho nekonečné výlevy o vlastní důležitosti, umění, jeho vraždách a dalších “neotřelých” zálibách. Verge se přitom Jackovi částečně vysmívá, částečně ho kritizuje a přinejmenším je s ním za každých okolností v opozici, čímž jakoby mluvil nejen jako filmová postava k Jackovi, ale také zastupoval názory většinové společnosti v dialogu s von Trierem. Verge je hlasem “normálních” lidí, kteří vyznávají všeobecně platné morální a etické hodnoty, je možná i zástupcem médií a zřejmě svým způsobem také úplně všech, kterým kdy von Trier ve svém životě musel “čelit”, před nimiž musel obhájit to, že způsob jakým tvoří, má svůj smysl a cíl. Dialog Verge a Jacka je dialog Larse von Triera se světem, dlouhotrvající spor, v němž nevítež ani jedna ze zúčastněných stran, ale přihlížejícím předkládá spousty argumentů a návodů k pochopení jejich odlišných stanovisek. Nabízí se však i možnost, že von Trier sám sebe koneckonců projektuje do obou svých hlavních postav - rozpor mezi nimi tak není alegorií von Trierovy “války proti světu”, ale války se sebou samým, s tím, jaký je v soukromí a jak se rozhodl veřejně se prezentovat.

Dalším důležitým motivem, do nějž se Lars von Trier v tomto filmu promítá, je bezesporu téma úspěchu a slávy. Jack se svými činy snaží dosáhnout nejen dokonalosti ve svém oboru ale také patřičného uznání, což je problém, s nímž se ve své “kariéře” nepotýkají jenom masoví vrazi ale i umělci. V této linii vyprávění von Trier poukazuje na (možná i svůj vlastní) věčný boj zřejmě všech kreativních lidí, kteří často balancují na hranici toho, že chtějí dělat věci “správně” a podle svých vlastních ideálů, zároveň za ně ale chtějí být dostatečně oceněni a přijímáni (uměleckou) obcí. K podtržení tohoto motivu režisér používá už zmiňovanou písničku *Fame* (Sláva) Davida Bowieho, jejíž jednotlivé úseky se ve filmu pravidelně (po každé Jackově úspěšné vraždě) opakují a propůjčují mu tak i jakýsi hudební



refrén. Text písně, kde mimo jiné zazní i slova *“Fame / It's not your brain / It's just the flame”*<sup>48</sup>, dokresluje, jak je touha po slávě možná irelevantní a v širším životním kontextu hloupá, pro některé lidi (a umělce) však často neodbouratelná a spalující.

Co se týká stylistického rukopisu Larse von Triera jako autorského režiséra, i v něm je *Jack staví dům* pozoruhodným úkazem v celkovém kontextu von Trierovy tvorby. Je to totiž právě tento film, v němž Lars von Trier kombinuje snad všechny stylistické prvky, s nimiž se můžeme napříč jeho kariérou setkat. Jack staví dům má mnoho prvků Dogmatu 95 - ruční kameru bez přidaného svícení, jump-cuty a vnitrozáběrové montáže - ty můžeme vidět v rámci samotných vražd neboli “incidentů”, jak je Jack nazývá. To ale není zdaleka všechno. Najdeme zde například i temnou akvarelovou animaci, která vizuálně dotváří vnitřní pochody hlavního hrdiny a se svým černobílým provedením odkazuje k počátkům von Trierovy kariéry a jeho černobílé “evropské trilogii”. Nacházíme zde i částečné bourání 4. zdi, pro von Triera v určitých momentech jeho tvorby také typické, (v *Nymfomanca vol. II.* můžeme na moment spatřit dokonce i samotného režiséra a kameramana), a to skrze stylizované pasáže s transparenty, v nichž jakoby se Jack obracel přímo k divákům.

V *Jack staví dům* von Trier dále odkazuje i na své předchozí snímky *Antikrist* (2009), *Melancholia* (2011) a *Nymfomanca* (2013) a dokonce z nich pro film vybral i několik krátkých avšak pro tato svá předchozí díla vizuálně velice charakteristických pasáží. Tento postup přitom snad nejde nazvat jinak, než parafrází sebe sama. Von Trier ale nerecykluje jenom svůj vlastní “materiál”. V *Jack staví dům* používá i archivní dokumentární záběry z leteckých útoků během 2. světové války, z koncentračních táborů, dokumentární materiál zobrazující vznik tzv. ušlechtilé hniloby vinné révy a také ilustrační záběry z oblasti teorie architektury, hudby a výtvarného umění. V neposlední řadě jsou v tomto snímku k vidění i statické, přesně komponované záběry, včetně již zmíněných replik slavných maleb, přičemž nejrozeznatelnější z nich je “Virgil a Dante” Eugèna Delacroixe z roku 1822.

Nelze přitom opomenout ani fakt, že i samotný název *Jack staví dům* je odkazem na tradiční anglickou říkanku pro děti “The House That Jack Built”, kterou v psané podobě zaznamenal v roce 1846 John Russel Smith ve své sbírce *The Nursery Rhymes of England: Collected Chiefly from Oral Tradition*. Říkanka je variací “koloběhu života pro nejmenší” - popisuje potravní řetězec zvířat, díky jejichž smrtím postupně vznikají materiály, z nichž si může říkankový Jack postavit svůj dům.<sup>49</sup> V kontextu toho, že filmový Jack nakonec svůj “vysněný dům” vystaví z mrtvých lidských těl, je tento odkaz na dětskou říkanku ve skutečnosti spíše

---

<sup>48</sup> BOWIE, David. “Fame.” Young Americans, iTunes app, RCA, 1975. “Sláva / Není to v tvém mozku / Je to ten zápal”

<sup>49</sup> HALLIVEL, James Orchard [Halliwell-Phillipps], *The Nursery Rhymes of England: Collected Chiefly from Oral Tradition*, 4th edition (London: John Russell Smith, 1846), str. 175-78, ISBN 9781278428000.

její doopravdy morbidní parafrází. Odkazuje se snad ale i na určitý “potravní řetězec” nebo hierarchii v uměleckých kruzích - silnější požírají ty slabší a kdo váhá, nedojde uznání.

Tím se dostávám i k samotnému závěru filmu, na němž Jack sice z mrtvol postaví svůj dokonalý dům, ale za své hrůzné činy je okamžitě svržen do pekla. V něm s Vergem ještě nějakou chvíli putuje, než navždy skončí v hlubinách ohněm žhnoucí propasti. Zaprvé jsem toho názoru - ale myslím, že při znalosti von Trierovy filmografie to není jenom můj osobní pohled, ale holý fakt - že jde o první režisérův film, v němž můžeme vidět jakýsi “šťastný konec”, a to ve smyslu, že dobro nakonec doopravdy zvítězí nad zlem a Jack se za své činy bude už do konce věků doslova smažit v pekle.

Podobně jako například ve von Trierově *Melancholii*, v níž doslova skončí svět, jde o konec absolutní, takový, který nenabízí už další bádání a uvažování o tom, “co bude dál”. Právě tím von Trier svůj film *Jack staví dům* jaksi vnitřně konzervuje a navádí k tomu, že veškerý význam je k nalezení pouze uvnitř filmu, při jeho sledování. Možné je i to, že koncem von Trier poukazuje na to, kolik umělců historicky získalo slávu a uznání až po jejich smrti - v tomto případě jde ale pouze o mou domněnku, kterou v kontextu všeho viděného v tomto filmu pociťuju. Nemohu ji však opřít o nic konkrétního a proto ji do této analýzy začleňuju až na její závěr, spíše jako podnět k zamyšlení.

Pokud by i přes vše výše zmíněné snad někomu chyběl ještě i další důkaz o tom, že jde v případě Jacka doopravdy o jistý autoportrét Larse von Triera, stačí se podívat na propagační materiály k tomuto filmu. Mezi plakáty k *Jack staví dům* totiž snad nejvýrazněji vystupuje plakát samotného von Triera lanem svázaného v nepřírozené pozici - jako jedna součást “lidské skládačky”, z níž nakonec Jack postaví svůj zvrácený dům. Použít samotné režiséra jako subjekt propagace, ne však “tradičně”, skrze média a rozhovory, ale přímo ve vizuálních materiálech k filmu? Domnívám se, že průkaznější “předmět doličný” o von Trierově autoportrétu už ani nemohu nabídnout.

V úplném závěru této kapitoly bych ráda, také spíše pro rozšíření kontextu, zmínila, že tři roky po uvedení filmu *Jack staví dům*, v roce 2022, když dokončoval třetí a poslední sérii seriálu *Království*, byla Larsu von Trierovi diagnostikována Parkinsonova nemoc, onemocnění centrální nervové soustavy, které způsobuje, že pacient postupně ztrácí schopnost ovládat nebo kontrolovat svůj pohyb. Lars von Trier se v této souvislosti v několika rozhovorech vyjádřil, že už několik let tušil, že “něco není v pořádku”, takže konečná diagnóza ho tolik nepřekvapila. I přesto, že potvrdil, že si ve své filmové tvorbě přeje nadále

pokračovat<sup>50</sup>, jde o diagnózu nevyлéčitelnou a postupně se zhoršující, takže je bohužel možné, že pokud opomeneme již zmíněnou poslední sérii *Království*, *Jack staví dům* může být doopravdy posledním celovečerním filmem Larse von Triera.

Z toho hlediska je obsah filmu *Jack staví dům* nejen silně symbolický, ale dovolila bych si říct téměř nesoucí prorocké poselství. Pokud by tohle měl být doopravdy poslední umělecký odkaz, který po sobě Lars von Trier světu zanechá, je až neuvěřitelné, jaký vhlad do své tvorby, psychiky i veřejného života tímto filmem nabízí, přičemž film končí ultimátním zánikem hlavní postavy. *Jack staví dům* je tudíž, minimálně po mém osobním prozkoumání, hraným filmem, v němž je autor tak silně přítomný, tak živý, že jej ani nepovažuji za "vzkříšeného". V tomto filmu autor nejen, že nikdy neumřel, ale je naopak při plné síle, která nadále roste.

---

<sup>50</sup> Lars von Trier talks 'The Kingdom: Exodus', cancel culture and teasing Sweden | Features | Screen. Screen Daily | Film News, Film Reviews, Film Festivals and Awards [online]. Copyright © 2023 Media Business Insight Limited . Dostupné z: <https://www.screendaily.com/features/lars-von-trier-talks-the-kingdom-exodus-cancel-culture-and-teasing-sweden/5174095.article>

## 6 Jack a Lars versus autorský film

Už v první kapitole této práce jsem se věnovala stručnému zmapování pojmů “autor” a “autorský režisér” - v literatuře skrze Barthesa, a následně i ve filmu, skrze autorské teorie. Jelikož konfrontací právě Barthesovy teorie smrti autora s filmem *Jack staví dům* se budu věnovat až v následující zcela samostatné kapitole, v tomto oddílu práce se zaměřím hlavně na to, jaký význam nabývá pojem “autorský režisér” a potažmo “autorský film” v práci Larse von Triera a konkrétně i v již zanalyzovanému filmu *Jack staví dům*.

Jak už bylo řečeno, “autorský režisér” je pojmem z dílny teoretiků a kritiků a stejně tak je primárně jejich komunikačním nástrojem. Označuje režiséra, jehož originální rukopis, výběr i uchopování témat se konzistentně projevují v jeho tvorbě a tím ho činí originálním a rozeznatelným. Stejně tak jsem v druhé kapitole této práce popsala vývoj důvodů, díky nimž Lars von Trier alespoň z tohoto teoretického hlediska mezi autorské režiséry rozhodně patří. Domnívám se však, že v jeho filmu *Jack staví dům* se naprosto otevřeně projevuje režisérova mnohovrstevnatá reakce na tyto termíny.

Ačkoliv mnoho režisérů své filmy utváří konzistentně jako “autorské”, von Trier ve filmu *Jack staví dům* zachází až ke kořenům významu slova “autor” a k jeho, stejně tak v první kapitole zmiňované, doslovné interpretaci. Ta pobízí k analýze díla skrze realie autorova života a klíč k uchopení témat i vyjadřovacích prostředků nachází v osobním životě režiséra. Víme už ale také, že von Trier se na veřejnosti zcela cíleně projevuje pod záštitou své osoby, která zřejmě nese mnoho atribut, jež nemožno slučovat se soukromým životem režiséra. Také víme, že von Trier se otevřeně identifikuje s hlavní postavou filmu - Jackem. Co nám ale průsečík všech těchto informací říká?

Lidově by se snad dalo ve zkratce říct, že Lars von Trier se v tomto svém filmu “utrhl ze řetězu”. Nehledí v něm na běžného diváka, teoretika ani kritika. Natočil film sám o sobě, v příběhu se však v důsledku snoubí jeho soukromý i veřejný život, samozřejmě skrze alegorii vraždícího maniaka. Režisér se projektuje do postavy Jacka a svou personu zpodobňuje skrze Jackovo alter ego Pana Sofistikovaného. Ve filmu si nebere servítky a naopak divákům ještě snad mnohem explicitněji a “bezohledněji” než kdy předtím, servíruje vše, za co je kritizován - misogynii, vizuálně explicitní a nesmyslné násilí, zdlouhavé odbočky k jeho nevšedním zájmům a kontroverzním či morálně zpochybnitelným názorům. Odkazuje se k vlastním dílům nebo je parafrázuje, přičemž ani u jednoho z výše zmíněného nenabízí divákům očividná vodítka, jak z koláže krvavého řádění a Jackových “filozofických úvah” vyvodit smysl.

“V tomto ohledu má kritické dílo značné podobnosti s tvůrčím dílem, které analyzuje. Autor nebo autorka sami sebe nacházejí ve svém publiku.”<sup>51</sup> uzavírá svou esej *The Revenge of The Author* již citovaný MacCabe.

Právě to ale von Trier jako režisér ve filmu *Jack staví dům* jaksi nedělá. Klíčové odpovědi tentokrát nenachází v publiku, ale skrze sebe samotného, přičemž je jasné, že na publikum bere pramalý ohled. Film nechává interpretačně na všechny strany nesmírně otevřený, co do metráže relativně dlouhý (režisérský střih má 155 minut), místy rytmicky nebo snad i dramaturgicky nevyvážený - na úkor toho, aby skrze Jacka mohl sdělit, co si sám sdělit přeje. V tomto filmu se tak Lars von Trier stává autorem snad ve všech jeho možných podobách.

Je autorem doslovným - scénáře, mizanscény, režisérského výkonu i střihu. Je autorem jako psychologickým subjektem, jehož pochody, osobní motivace a životní zkušenosti můžeme v díle vnímat a skrze ně také dílo interpretovat, pokud chceme. Kromě soukromé osoby je také ale i vědomě vykonstruovanou autorskou osobností, jejíž působení na veřejné scéně se do filmu *Jack staví dům* nepokrytě promítá. Při tom všem je navíc bezesporu pořád i silným autorským režisérem - zůstává věrný svému filmařskému stylu, přičemž odkazuje i na jeho vývoj a historické “odbočky”. Vše zmíněné navíc sofistikovaně kombinuje a tím prokazuje nejen, jak silně uchopená a vědomá je jeho práce s filmovým médiem, ale také to, jak velkou sebereflexi věnuje vývoji své práce.

Lars von Trier je ve filmu *Jack staví dům* zkrátka nejen živým ale i všudypřítomným autorem a to ve všech v této práci zmapovaných smyslech tohoto pojmu. Za můj relativně krátký avšak velice intenzivní život ve světě filmu jsem zatím nenašla snímek, v němž by byl autor přítomnější, očividnější a takříkajíc při vší síle. Ano, v historii filmu najdeme mnoho autorských režisérů, kteří se do své tvorby i psychologicky promítají. K některým z těch, kteří by se nabízeli jako zářný příklad, mám však z důvodu jejich prokázaných obvinění ze sexuálního zneužívání mladistvých osobně velice negativní vztah, a v této práci je tudíž v úvodu, závěru a ani v této kapitole neobjevíte.

Určitě však zmíním Ingmara Bergmana. Ten byl pro von Trieru největším “idolem”, téměř modlou, k níž celoživotně vzhlížel a s níž se mu nepovedlo ani přes opakovanou iniciativu

---

<sup>51</sup> WEXMAN, V. W., MACCABE, C. (2003). *The Revenge of the Author*. In *Film and authorship*. str. 40. essay, Rutgers University Press. “In this respect a critical work shares significant similarities with the creative work it analyses. The author finds him- or herself in their audience.”

nikdy setkat.<sup>52</sup> Bergman byl bezesporu jedním z nejvýraznějších autorských režisérů filmové historie, specifický nejen svým rukopisem, ale i projekcí svých pracovních (divadlo) a osobních zkušeností do postav a syžetů svých filmů. Troufám si ale říct, že snad vyjma částečně *Fanny a Alexandr* (Bergmanovo dětství) a *Scén z manželského života* (Bergmanův soukromý partnerský život), ani tato legenda autorského filmu nebyla v žádném svém díle očividně osobně přítomná tak silně, jako je Lars von Trier přítomný v *Jack staví dům*.

Jak moc se byl režisér v tomto filmu schopný z tolika hledisek “zpřítomnit”, dle mého názoru poskytuje nejen neotřelý přístup k vytváření autorského filmu, ale i k jeho následné analýze. *Jack staví dům* je pro mě důkazem, že filmové médium doopravdy nezná hranic, pokud se tyto hranice rozhodne ve své hlavě zapudit i filmový autor. Koneckonců je to právě absolutní svoboda, která z tohoto posledního celovečerního snímku Larse von Triera doslova číší. Ačkoliv takto svobodná tvorba nemusí potěšit či uspokojit všechny diváky, ukazuje se, že právě v takovémhle “postupu práce” se pro mnohé (nejen) filmové autory může ukrývat klíč k tomu, jak oživit svou tvorbu, pracovat s větší radostí a při tom všem v podstatě i satirizovat to, co nás tíží a s čím bojujeme. Mohlo by se přitom na první pohled zdát, že to je přece to vůbec nejsnazší - pracovat bez ohledu na diváka, filmové konvence, kritiky a celkovou odezvu. Já sama jako autorka však soudím, že právě to je zdaleka nejtěžší.

Svoboda a radost z tvorby, kterou člověk zažívá v nejčistší podobě snad jenom jako dítě, se u mnohým z nás se vstupem do profesionálního života často plíživě vytrácí. Názory našich spolupracovníků, fondů a producentů a v neposlední řadě i diváků a kritiků - to vše se začne vkrádat nejen do psaní scénářů, ale i do jejich následné realizace. Ačkoliv do své práce promítáme sami sebe, většina z nás se pokouší - ať už více či méně - vejít do škatulek, které nám ve výsledku zajistí nejen financování našich filmů, ale i kritické a divácké přijetí. I když se z von Trierova veřejného projevu na první pohled nezdá, že by právě to bylo něco, co ho trápí, analýza nejen jeho veřejné osobnosti ale i jeho filmů ukazuje, že opak je pravdou. I on se zabývá tím, jak je vnímán, přijímán a to samé platí o jeho filmech. Je však jednoznačné, že ve filmu *Jack staví dům* se tohoto “trápení” maximálně vzdal a v tomto snímku vystupuje jako “absolutní autor”..

---

<sup>52</sup> VON TROTТА, Margarethe, režisérka. Searching for Bergman. 2018

## 7 Jack a Lars tváří v tvář *Smrti autora*

*“Psaní je destrukcí každého hlasu i počátku. Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše. [...] Autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní.”*

V závěrečné kapitole této práce se podívám na zde zatím pouze okrajově zmíněnou esej *Smrt autora* Rolanda Barthesa a prozkoumám, jak se tvorba v čele s filmem *Jack staví dům* i veřejná autorská osobnost Larse von Triera vůči *Smrti autora* vymezuje, kde s ní souzní a v čem se tyto dva přístupy zřejmě i vzájemně obohacují.

Barthes se ve své *Smrti autora* samozřejmě vztahuje primárně k literatuře - k literárnímu textu. Dá se proto něco, jako je autorská režisérská tvorba s jeho teorií vůbec konfrontovat? Domnívám se, že ano. Ačkoliv Barthes utváří svou hypotézu a její závěry na základě historie literatury, kterou konfrontuje s moderním textem, i scénář k těmto moderním textům bezesporu patří. Byli to totiž často právě spisovatelé - etablovaní literáti, kteří se v počátcích existence filmu stávali prvními autory scénářů. Scenáristika jako samostatný obor se začala ustavovat až o něco později a společně s ní, nebo spíše souběžně s ní, se rodily i komplexní autorské osobnosti, které byly nejen autory scénářů, ale i jejich následnými realizátory.

Takovou osobností je i Lars von Trier a proto si myslím, že je i ideálním kandidátem na mou vedený “myšlenkový souboj” se *Smrtí autora*.

*“Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost — kterou bychom nikdy neměli zaměňovat s oklešťující objektivitou realistického romanopisce — onoho bodu, ve kterém jedná, 'performuje' pouze řeč, a ne 'já'.”* píše hned na první straně své eseje Barthes.

S jádrem tohoto Barthesova tvrzení jsem zlehka polemizovala už v samotném úvodu této práce, tehdy pouze v kontextu toho, že ze své vlastní autorské zkušenosti si nedovedu představit, že i při vší vymožené objektivitě, Barthesově “předem dané neosobnosti” bych do svého textu neboli “řeči” nikdy neprofiltovala nic ze svého “já”, co by se ke mně skrze už hotový text navíc za žádných okolností nedalo zpětně vysledovat. U filmu jako komplexního a kolektivního díla je tato problematika samozřejmě ještě mnohem složitější, protože za ním ve výsledku stojí veliké množství lidí, nejen sám (autorský) režisér. Pokud se ale pouze pro účely této kapitoly přikloníme k tomu, že za filmem stojí *hlavně* autor, v našem případě Lars von Trier, jak by před touto Barthesovou tezí obstál? Ve filmu obecně “neperformuje” jenom

předem zaznamenaný text a jeho řeč - ukazuje se nám a promlouvá k nám i mizanscéna, projev herců, pohyby kamery, střih zvuk a s ním případě i hudba. Ačkoliv jde o kombinaci mnoha prvků, uspořádal a přiřadil je k sobě právě autor. Ať už v současné kinematografii mohou doopravdy existovat režiséři, kteří z tohoto procesu své "já" jaksí vynechají (skvělým případem toho je v například extrémně nákladná, rychlá ale zdánlivě nikdy nekončící hollywoodská produkce superhrdinských filmů postavených na komixových předlohách), v případě Larse von Triera a jeho filmů o takovém "vynechání sebe sama" z procesu tvorby nemůže být ani řeč.

Jak dokazují všechny předchozí kapitoly této práce, von Trierovy filmy stojí na jeho osobních zájmech, životních událostech, zkušenostech i názorech. Tyto režiséřovy vnitřní prožitky jsou přitom podmínkou vzniku a následné existence jeho syžetů a ne naopak. Zde se tvorba Larse von Triera s naprosto exaltovaným příkladem filmu *Jack staví dům* v čele s Barthesem očividně rozchází. Je však otázkou, zda se tak děje proto, že se Barthes "plete" a nebo jenom z toho důvodu, že von Trier je vědomou autorskou osobností a upozadit sám sebe by mu nepřinášelo, stejně tak, jako mnoha jiným, příliš vitálních podnětů k jeho tvorbě.

*"Sám Proust, navzdory zdánlivě psychologické povaze svých analýz, si dal očividně za úkol svým extrémním zjemňováním nemilosrdně rozmazat vztah spisovatele a jeho postav: udělal z vypravěče ne toho, kdo cítil či viděl, ani toho, kdo píše, ale toho, kdo bude psát (mladík z románu — ale kolik je mu vlastně let a kdo je to? — chce psát, ale nemůže a román končí, když se psaní konečně stane možným). Proust tak daroval modernímu psaní jeho epopej: místo aby vložil svůj život do románu, jak se tak často říká, radikálním zvratem udělal právě ze svého života dílo, jehož modelem mu byla jeho vlastní kniha, a to tím způsobem, aby nám bylo zřejmé, že to není Charlus, kdo napodobuje Montesquieuho, ale že Montesquieu, ve své anekdotické, historické realitě je pouhým druhotným fragmentem, odvozeným z Charluse."*

V této části Barthesovy eseje, v níž demonstruje svou teorii na příkladu spisovatele Marcela Prousta, však von Trier se vším výše uvedeným naopak naprosto souzní. Čím? Přece svou veřejně prezentovanou osobností, svou personou. I on totiž udělal, podobně, jako podle Barthes Proust, ze svého veřejného života dílo, jehož modelem mu byla v tomto případě ne jeho vlastní kniha, ale vlastní film nebo spíše filmy. Persona Larse von Triera rostla ruku v ruce s jeho přibývajícými snímky, přičemž tyto dvě složky se nejen jaksí vzájemně propagovaly, ale ve výsledku i funkčně narativně doplňovaly a vysvětlovaly.

*"Ted' již víme, že text není tvořen řadou slov vyjevujících jedinečný, svým způsobem teologický smysl (jenž by byl „zprávou" Autora-Boha), ale je prostorem mnohých*



*dimenzí, kde se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem: text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů.”*

I v případě von Triera se dá tvrdit, že jeho výsledný “text” nebo spíše film není jenom “originálem”. Film totiž už jenom z podstaty věci vždy minimálně vizuálně referuje nejen k již existujícím filmům, ale mnohem bazálněji i k výtvarnému umění, jehož kompozice se přirozeně promítly nejdříve ve fotografii a následně i ve filmu. Von Trier tyto reference navíc používá naprosto bez ostychu a explicitně, přičemž se je ani náznakem nesnaží vydávat za své vlastní.

Stejně tak, jak jsem prokázala svou bakalářskou prací “*Melancholia (2011)* jako obraz ženské psychické nemoci”, ani von Trierovy postavy často nejsou jenom produktem jeho “geniální fantazie”, ale jsou vystavěny například i na předem popsáných a prozkoumaných osobnostních psychoanalytických modelech. I přesto je filmový vizuál Larse von Triera vždy typicky jeho a stejně tak jsou neméně své i jeho filmové postavy. Jak tedy můžeme v tomto bodě s Barthesem souhlasit a vyvracet ho zároveň? Děje se tak proto, že filmový režisér a v našem případě von Trier, může i všem převzatým, okopírovaným a ve společnosti a kultuře zakořeněným prvkům, které ve svých filmech používá, propůjčit svůj rukopis - obarvit je, nechat je se hýbat, mluvit, tvářit se a pak výsledný materiál stříhat a zvučit tak, jak to dělá a dokáže dělat pouze on. I když je jeho dílo koláží všeho výše zmíněného, svým talentem mu režisér pokaždé vtiskne svůj naprosto originální rukopis. Tím je jeho film “originálem”.

*“Dát textu Autora znamená vnutit mu pojistku, opatřit jej posledním označováním, uzavřít psaní. Tato koncepce se velmi dobře hodí kritice, která si chce dát za hlavní úkol objevit v díle Autora (či jeho hypostaze: společnost, historii, ducha, svobodu): jakmile se najde Autor, text je 'vysvětlen', kritika zvítězila. Není tedy nic překvapivého na tom, že vláda Autora byla historicky také vládou Kritika, ale ani na tom, že kritika (byť i nová) je dnes otřesena spolu s Autorem.”*

Takto pokračuje ve své eseji Barthes a i zde se zprvu dostávám do situace, kdy se s tímto tvrzením nemůžu jakkoliv přit - minimálně v kontextu von Trierovy tvorby. Jeho (veřejná) osobnost je často používána jako klíč k “vysvětlení” jeho filmů a kritika tak doopravdy “vítězí”. Zároveň sám von Trier svou vykonstruovanou osobností částečně opatřuje svým filmům jakousi interpretační “pojistku”. Režisér však pokračuje ještě dál, za hranice Barthesovy teze - nejen, že jeho persona částečně jistí jeho filmy, zároveň je ale i jedním z nejefektivnějších nástrojů, jak k jeho snímkům přitahovat pozornost a prodávat je. S takovou eventualitou, jakou je marketing nebo obrovská síla médií, obzvláště dnes, ve 21. století, samozřejmě nemohl Barthes v roce 1967, kdy jeho esej vyšla, počítat. Von Trier však sám za sebe

nastoluje vládu autora, přičemž svou veřejnou osobností kritiku spíše manipuluje ke svému vlastnímu prospěchu.

*“Tak se odkrývá celé bytí psaní: text je utvořen z mnohých psaní, která pocházejí z různých kultur a která vzájemně vstupují do dialogu, parodie a rozepře; ale je zde přítomno místo, kde se tato mnohost shromažďuje, a tímto místem není autor, jak se až do dneška tvrdilo, ale čtenář. Čtenář je právě prostorem, do kterého se zapisují — aniž by se nějaká z nich ztratila — všechny citace, z nichž je psaní vytvořeno.”*

Ani von Trier přitom tento význam diváka (čtenáře) nijak neopomíná. Je mu určitě jasné, že význam vzniká až v očích a hlavách diváků, zároveň je však z jeho tvorby očividné, jak moc si přeje, aby diváci viděli přesně to, co chce on. Von Trier nejen svými explicitně zobrazovanými těžkými tématy, vyprávěcími postupy a pro něj charakteristickými formálními filmovými prvky, ale v neposlední řadě i veřejnou osobností, kterou prezentuje, manipuluje nejen už výše zmíněné kritiky, ale i diváky k tomu, aby cítili přesně to, co chce on. Aby se nechali trápit a katarzi či jakési vnitřní očistění nacházeli často až dlouho po shlédnutí jeho filmů. Ačkoliv se tento von Trierův postup může zdát jaksi “zlovolný” a opravdu nejvýstižněji jenom nepokrytě manipulativní, tomuto režisérovi zkrátka nelze upřít, že si je vědom nejen významu, který vzniká v hlavách diváků, ale i síly svého autorského počínání, jímž může prostřednictvím perfektní znalosti fungování filmového média divákům určité významy vnútit. Tímto von Trier svým divákům v podstatě upírá svobodu, kterou jim Barthes tak vstřícně přisoudil.

Výsledkem mé konfrontace autorské i veřejné osobnosti Larse von Triera s konceptem “smrti autora” Rolanda Barthesa je následující: Ve zkratce se tyto dvě složky více než vzájemně vyvracejí, perfektně doplňují. Filmový autor se rodil souběžně s tím, co mohl ten literární, i díky Barthesovi, dojít své smrti. Von Trier počítá s eventualitou, že v dobách po “smrti autora” se jeho filmům nedostane interpretace skrze jeho osobnost a proto se “pojistil” - v tom se možná asi nejsilněji v jeho profesi projevují jeho neurózy a perfekcionismus, který sám sobě připisuje. Von Trier si nikdy nepřál, aby měl jeho divák, kritik a ani veřejnost jako taková svobodu v tom, jaké významy jeho dílům připíšou. Společně s narativem svých filmů, jež, jak už jsem zmínila, samy o sobě vedou diváka “do pastí” tohoto režiséra, stvořil von Trier i svou personu a její veřejný narativ, který jeho filmy propaguje, významově ještě o něco více doplňuje a poskytuje jim i možný interpretační klíč. Von Trier tak na Barthesovu teorii navazuje a sám kráčí kupředu s vědomím, že pro jeho tvorbu nebylo nutné autora pouze “vzkřísit”, ale dát mu i jeho vlastní a velice významný životní příběh. Právě ten je z mého

pohledu zcela samostatnou složkou von Trierovy tvorby a zajímavou eventualitou, jak přistupovat k tak komplexní profesi, jakou je ta autorského režiséra.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> BARTHES, Roland. Smrt autora. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.

## Závěr: Tvořím film a s ním i sám sebe

Hlavním cílem mé diplomové práce bylo konfrontovat pojem autorský film s vykonstruovanou autorskou osobností Larse von Triera. Skrze základní analýzu pojmů “autor”, “autorský film” a “autorský režisér” jsem dále postupovala k mapování von Trierovy pozice v současném autorském filmu, do něžž dle mého bádání tento režisér bezesporu už od 90. let minulého století, čili přes čtyřicet let, patří. Následně jsem se věnovala tomu, jak se Lars von Trier projevuje nikoliv jako soukromá, ale jako veřejná osobnost. Dospěla jsem k závěrům, že tato von Trierova “persona” - maska, kterou ukazuje médiím a široké veřejnosti, je nejen v možné diskrepanci s jeho soukromým životem, ale má také svůj vlastní zajímavý životní příběh a spoustu objektivně velice sporných charakterových vlastností. Jak se ukázalo v další kapitole, v níž jsem se věnovala personě Larse von Triera jako značce z hlediska marketingu a propagace, tato režisérova osobnost zaštiťující jeho “značku”, má nemalý podíl na sledovanosti, kritických ohlasech a celkovém zájmu o režisérovy filmy - produkty této značky.

Když jsem následně přistoupila k analýze filmu *Jack staví dům*, ukázalo se, že nejen Lars von Trier jako autorský režisér, ale i jeho zčásti soukromá a ve větší míře veřejná osobnost - persona jsou v tomto jeho filmu silně přítomné. Tato analýza mi pro následující kapitolu, v níž von Triera a film *Jack staví dům* stavím před teorii autorského filmu, pomohla usoudit, že v případě snímku *Jack staví dům* nejde “jenom” o autorský film v stylistickém slova smyslu, ale i jakýsi mnohvrstevnatý autoportrét soukromého i veřejného von Triera, který se v tomto své snímku zhmotňuje jako “absolutní autor”, čili, z mého pohledu, ve všech možných teoretických interpretacích tohoto slova.

Všechna tato bádání mě posunula k závěrečné kapitole této práce, v níž jsem autorskou i veřejnou osobnost Larse von Triera v doplnění o jeho film *Jack staví dům* postavila do konfrontace s Barthesovou *Smrtí autora*. Před tou von Trier v závěrech mé analýzy obstál - nejen, že mu právě proces, který pro svět autorů znamenala jejich pomyslná smrt, dal skvělá vodítka, jak autora ve své filmové tvorbě vzkřísit. Von Trier taktéž evidentně výborně rozumí Barthesově přesvědčení, že veškerý význam nelpí v textu, ale vzniká až ve čtenářově (a pro potřeby filmového režiséra divákově) myšl. Díky tomu mohl Lars von Trier nejen stylistické nástroje své filmové tvorby, ale i svou veřejnou osobnost vytvářet, modelovat a používat tak, aby dosáhl co nejsilnějšího efektu, přitáhl pozornost ke svým filmům a v neposlední řadě i jaksi manipuloval běžné diváky, kritiky i filmové teoretiky k tomu, aby jeho filmy nejen prožívali ale následně i interpretovali tak, jak si režisér sám přeje.

V čem ale nakonec považuji mou práci a její závěry přínosné nejen pro mnou studovaný obor scenáristiky a dramaturgie, ale i pro filmařské řemeslo obecně? Ať už tvrdí kdo chce, co chce, scenárista je bezesporu prvotním autorem filmu. Je zdrojem syžetu, rytmu a při umném zápisu i tvůrcem později zhmotněného vizuálního stylu filmu. Tato práce dokumentuje, jak může nejen scenárista, ale i režisér nebo komplexní autorská osobnost přistupovat ke své tvorbě. Skrze von Trierovy postupy se dozvídáme, jak narativní i stylové prvky používat tak, abychom v divácích vyvolali požadovaný "efekt", emoce a postoje.

Stejně tak nám ale práce von Triera ukazuje, jak můžeme ke své tvorbě přistupovat ještě i v dalších stádiích, za hranicemi už dopsaného scénáře či natočeného filmu. To je hlavně nyní, v současné extrémně rychlé době, v níž dominuje síla médií a veřejné sebe prezentace, složkou této profese, troufám si říct, neméně důležitou, než tvorba samotného filmu. Nemusíme si sice doslova vytvářet personu, skrze kterou "vypustíme" naše filmy do světa. Pokud je však nejen na fondech ale i v obecném veřejném prostoru nebudeme správně a dostatečně reprezentovat, jejich - ač nesporná kvalita - může v, pro dnešní dobu taktéž typické, informační přehlcenosti zapadnout. Už nemálo talentovaných filmařů přitom právě tento osud postihl a nejen pro co nejlepší efektivitu, ale i co největší rozšíření a s ním spojené uznání naší práce je z mého pohledu nutné, aby se filmaři, pokud jim jejich osobnostní nastavení něco takového dovolí, tímto faktem zabývali a vědomě s ním pracovali.

# Seznam použitých zdrojů

## Použitá literatura

- ANTOŇÁKOVÁ, Natália. Melancholia (2011) jako obraz ženské psychické nemoci. Praha, 2020. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, Scenáristika a dramaturgie. Vedoucí práce Mgr. Lucia Kajánková.
- ASTRUC, Alexandre. Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo, L'Écran française, 30. březen 1948.
- BADLEY, Linda. (2022). Lars von Trier beyond depression: Contexts and collaborations, ISBN 978-0231191531.
- BARTHES, Roland. Smrt autora. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3.
- BUTLER, Rex a David DENNY, ed. Lars von Trier's Women. Bloomsbury Publishing, 2017, ISBN 9781501322488.
- HALLIVEL, James Orchard [Halliwell-Phillipps], The Nursery Rhymes of England: Collected Chiefly from Oral Tradition, 4th edition (London: John Russell Smith, 1846), ISBN 9781278428000.
- HONIG, B., MARSO, L. J. (2016). Gender, power, and politics in the films of Lars von Trier, Oxford University Press, ISBN 9780190600181.
- NEČAS, Libor. Základy marketingu: učební text. Ostrava: VŠB-TUO, Fakulta strojní, Katedra mechanické technologie, 2012. ISBN 978-80-248-2547-2.
- SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení, ISBN 80-903310-2-5.
- SPOTO, Donald. Marilyn Monroe: životopis. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-7176-261-x.
- WEXMAN, V. W., SARRIS, A. (2003). The Auteur Theory Revisited. Film and authorship, Rutgers University Press, ISBN 978-0813531939.

## Online zdroje

- Lars von Trier talks 'The Kingdom: Exodus', cancel culture and teasing Sweden | Features | Screen. Screen Daily | Film News, Film Reviews, Film Festivals and Awards [online]. Copyright © 2023 Media Business Insight Limited Dostupné z: <https://www.screendaily.com/features/lars-von-trier-talks-the-kingdom-exodus-cancel-culture-and-teasing-sweden/5174095.article>
- Lars von Trier updates on Parkinson's diagnosis; hints he will keep working | News | Screen. Screen Daily | Film News, Film Reviews, Film Festivals and Awards [online]. Copyright © 2023 Media Business Insight Limited. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/news/lars-von-trier-updates-on-parkinsons-diagnosis-hints-he-will-keep-working/5174001.article>
- Lars von Trier: "I am an atheist. I have to be a good person." – Aze.Media. Aze.Media – Daily Digest [online]. Copyright © 2021 Aze.Media. Dostupné z: <https://aze.media/lars-von-trier/>
- Lars von Trier: 'I know how to kill' . Little White Lies - Movie Reviews and Articles [online]. Dostupné z: <https://lwlies.com/interviews/lars-von-trier-the-house-that-jack-built/>
- Lars and His Real Girls | GQ. Men's Fashion, Style, Grooming, Fitness, Lifestyle, News & Politics | GQ [online]. Copyright © . Dostupné z:

<https://www.gq.com/story/lars-von-trier-gq-interview-bjork-john-c-reilly-kirsten-dunst-nicole-kidman-extras>

- Is Lars von Trier Trolling Us? - The New York Times. The New York Times - Breaking News, US News, World News and Videos [online]. Copyright © . Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/05/16/movies/lars-von-trier-the-house-that-jack-built-cannes-film-festival.html>
- Lars von Trier -- "I understand Hitler..." - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw>
- Lars von Trier: The Burden From Donald Duck | Louisiana Channel - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pXWcl6OuVw8>
- Interview: Lars Von trier - The House that Jack Built - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=H02-7GUmd2g>
- Lars von Trier's The House That Jack Built - Press Set Visit - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2023 Google LLC. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vrZifSVdqfs>

## Filmografie

- Antichrist [Antikrist] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2009.
- Befrielsesbilleder [Obrazy osvobození] [studentský film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1982.
- Breaking the Waves [Prolomit vlny] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1996.
- Dancer in the Dark [Tanec v temnotách] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2000.
- Dogville [Dogville] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2003.
- Europa [Evropa] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1991.
- Festen [Rodinná oslava] [film]. Režie VINTERBERG, Thomas. Dánsko, 1998.
- Idioterne [Idioti] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1998.
- Manderlay [Manderlay] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2005.
- Medea [Médea] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1988.
- Melancholia [cMelancholia] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2011.
- Nymphomaniac: Volume I [Nymfomanka I] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2013.
- Nymphomaniac: Volume II [Nymfomanka II. ] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2013.
- Riget [Království] [seriál]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 1994 - 2022.
- The House That Jack Built [Jack staví dům] [film]. Režie VON TRIER, Lars. Dánsko, 2018

