

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský studijní program

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Historické kořeny současného minimalistického filmu

Michal Böhm

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Holý

Oponent práce: Mgr. Marek Bouda

Datum obhajoby: 7. 10. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master's study program

Editing department

MASTER'S THESIS

Historical roots of the contemporary minimalistic cinema

Michal Böhm

Thesis Advisor: Mgr. Zdeněk Holý

Thesis Oponent: Mgr. Marek Bouda

Date of Plea: 7. 10. 2016

Title to be Gained: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

<p>Historické kořeny současného minimalistického filmu</p>

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Na tomto místě bych chtěl poděkovat Zdeňkovi Holému, vedoucímu mé práce, nejen za precizní vedení, hlubokou erudici a inspiraci, ale hlavně za velkou ochotu a trpělivost. Lucii Konvalinkové patří mé díky za velkou pomoc a podporu, a stejně tak i mé mamince za pravidelný přísun mateřské péče a jídla.

Abstrakt (CZ)

Minimalismus reprezentuje filmový styl, který dosáhl svého vrcholu na počátku 21. století, ale stále převládá jako výrazný styl i v přehlídkách současných artových festivalů.

Minimalistický je takový styl, který potlačuje rozmanitost výrazových prostředků a expresivních prvků, a narušuje i typickou vyprávěcí strukturu dramatu. Dále výrazně pracuje s časem v jeho přirozeném trvání a soustředí se na zachycení všednodennosti. Minimalistické filmy stimulují diváka k tomu, aby si vytvářel vlastní interpretace a hypotézy o zobrazované skutečnosti.

Cílem této práce je analyzovat historické filmové směry, které jsou příbuzné modernímu minimalistickému stylu. Za hlavní historické kořeny považuji italský neorealismus, spirituální filmy Bressona a Ozua, strukturální film, a dále pak i kinematografický skvost *Jean Dielmanová*, *Obchodní nábřeží 23*, *1080 Brusel* belgické filmařky Chantal Akermanové a filmy Michelangela Antonioniho s jeho specifickým způsobem výstavby narativu.

Abstract (ENG)

Minimalism represents a film style which still partially predominates on the contemporary art festivals although it reached its peak during in the beginning of the 21. century.

Minimalism is a style which suppresses the palette of formalistic tools, expressive elements and typical narrative structures and drama. It also works extensively with time and the depiction of everyday. Minimalistic cinema experience thus stimulates the audience to make their own interpretations of the story and the form altogether.

The aim of this work is to analyze those historical cinema tendencies that bear most resemblance to the modern style of minimalism. I consider these films (and styles) to be the most predeterminative to the style of minimalism: Italian neorealism, spiritual work of Ozu and Bresson, experimental structural movies, the cinematic masterpiece *Jean Dielman, 23 Commerce Quay*, *1080 Brussels* from Chantal Akerman and Antonionis movies with their narrative structure.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Metodologie výzkumu	10
3. Minimalismus jako umělecký směr	12
3.1 Redukovaná forma	12
3.2 Náměty z všednosti.....	14
3.3 Forma - cíl či prostředek?.....	15
4. Příbuzné filmové styly.....	16
4.1 Slow cinema	16
4.2 Spirituální film	18
4.2.1 Zdánlivý realismus	18
4.2.2 Tři fáze transcendentního prožitku	19
4.3 Vyprázdňená narace	21
5. Neorealismus.....	23
5.1. Pojetí neorealismu podle Cesara Zavattini	23
5.2 Výrazové prostředky a dramaturgie neorealistického díla	24
5.2.1 Poznámka k dramatice všednosti	25
5.3. Zachycení rutiny	26
5.3.1 Příklad nedějové scény ve filmu Umberto D	27
5.3.2 Potlačená dějovost ve filmu Země se chvěje	27
5.3.3 Pravdivost trvání.....	28
6. Klasikové spirituálního filmu - Ozu, Bresson (a Dreyer)	30
6.1 Bressonův pojem <i>screen</i>	31
6.1.1 Poznámka k Bressonově pojetí střihové skladby.....	32
6.2 Omezený syntax v tvorbě Jasudžira Ozu	33
6.2.1 Význam pomlky	34
6.3 Loutkové herectví	35
6.4 Transcendující zážitek - shrnutí	36
7. Strukturální film	37
7.1 Zárodek narace	38
7.2 Možnost "odplout"	39
7.3 Demystifikace narativního procesu.....	40
8. Jeane Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel.....	42
8.1 „Děj“ filmu.....	42
8.2 Strukturální podloží filmu	44
8.3 Forma zprostředkující obsah.....	45
8.4 Vražda jako <i>moment zvratu</i>	45
9. Vyprázdňený narativ v tvorbě Michelangela Antonioniho	47
9.1. Opulentní minimalismus	48
9.2. Obrácená dramatická stavba	49
9.3 Minimalistický závěr filmu <i>Zatmění</i>	50
10. Závěr	52
11. Citované zdroje	54
11.1 Použitá literatura	54
11.2 Elektronické zdroje	54
11.3 Citované filmy.....	55

1. Úvod

"Dramatické příběhy by měly být zahozeny. Nemají s kinematografií v podstatě nic společného. Zdá se mi, že pokud se někdo snaží svůj film vystavět dramaticky, chová se jako člověk, který chce zabušit hřebík pilou. Kinematografie by byla úžasná, kdyby se jí do cesty nepřichomýtl dramatické umění."

- Robert Bresson¹

Francouzský režisér Robert Bresson nebyl nikdy ve svém názoru na narativní kinematografii osamocený a v dějinách filmu sdílelo jeho pohled na tradiční zápletku jakožto překážku², která stojí v cestě jedinečným možnostem filmového vyjadřování, mnoho dalších filmařů³. V 90. letech a zejména na počátku nového tisíciletí zažila kinematografie výraznou konjunkturu uměleckých filmů, jejichž autoři se vymezovali vůči klasickému vyprávění, a pro své alternativní pojetí narace hledali adekvátní výrazové prostředky. Nelze přitom mluvit o nějakém společném směru či pouze jedné národnostní kinematografii, jelikož "minimalistické" filmy, vznikaly nezávisle na sobě jak v latinské americe (převážně pak v Argentině - Lisandro Alonzo, Pablo Fendrik, Pablo Giorgelli), tak i na blízkém východě (Abbas Kiarostami), na asijském kontinentě (Jia Zhanghe, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang), v USA (Gus Van Sant, Jim Jarmusch), ve Francii (Bruno Dumont), na Pyrenejském poloostrově (Alberto Serra, Jaime Rosales, Pedro Costa), v Rusku (Alexandr Sokurov, Andrej Zvjagincev) či v evropských zemích bývalého východního bloku (Bélla Tarr v Maďarsku, současná rumunská nová vlna). Minimalistický přístup ke stylu a vyprávění byl v těchto letech výraznou tendencí a vzniklé filmy měly velké odbytiště na prestižních světových filmových festivalech, odkud si autoři filmů odnesli spoustu hlavních cen⁴. I v současnosti je možné vysledovat výrazné dozvuky minimalismu.

1 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 65.

2 Bresson rozvíjí ideu jedinečného jazyka filmového média, které se musí zbavit zhoubného vlivu nejen divadelního, ale zejména i literárního: „Ve svých filmech se snažím víc a víc potlačovat to, čemu lidé říkají "zápletky". Zápletky je nástrojem romanopisce."

3 Namátkou můžeme zmínit například Jasudžira Ozu, který v jednom rozhovoru uvedl: „Filmy s očividnou zápletkou mě nudí. Film musí mít přirozeně nějakou strukturu ... ale domnívám se, že dobrý film neobsahuje příliš mnoho akce a dramatu."

4 Z uhájených nominací můžeme zmínit film *Slon* (Gus Van Sant, 2003), který získal Zlatou palmu na festivalu v Cannes, *Akáty* (Pablo Giorgelli, 2011) obdržely v Cannes cenu za kameru, z rumunské

Minimalistický styl samozřejmě nepovstal v 90. letech z "ničeho", kořeny tohoto specifického přístupu k narativnímu filmu můžeme sledovat do historie kinematografie: Ještě před citovaným Bressonem a jeho současníkem Jasudžirem Ozu – můžeme ideové prvopočátky naléznout už ve vyjádřeních italských neorealistů (Cesare Zavattini, Roberto Rossellini) a následně teoretiků, kteří se poválečnou italskou kinematografií zabývali (André Bazin, Gilles Deleuze). Vliv na minimalistický film měl nepochybně i americký strukturální film z 60. a 70. let a pravděpodobně zlomovým dílem, které položilo základy modernímu minimalismu byla *Jeane Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* od belgické feministické filmařky Chantal Akermanové z roku 1975. Vliv zejména na alternativní narativní strategie nelze upřít Michelangelu Antonionimu. Vyjmenovaným tvůrcům se budu ve své diplomové práci věnovat a v jejich tvorbě budu hledat historické kořeny současného minimalismu. Záměrně opomím výrazné autorské osobnosti z konce 60., 70. a počátku 80. let – jako byl Andrej Tarkovskij, Ingmar Bergman nebo Miklos Jancsó – kteří minimalistické principy adaptovali do vlastního – a často spíše symbolického – stylu.

Ve této práci tak částečně navazuji na svoji bakalářskou práci *Fenomén vyprázdněné narace* z roku 2013, ve které jsem zkoumal minimalismu blízký pojem "vyprázdněné narace" a s ním související skupinu filmů nesoucí příbuzné znaky. Ve své diplomové práci si ovšem nekladu za cíl přesnou kategorizaci jednotlivých filmů v rámci různých stylů a pokusím se spíše podchytit nejvýraznější vlivy, které minimalismu předcházely a formovaly ho do jeho současné podoby.

nové vlny získala v Cannes *Smrt pana Lazaresca* (Cristi Puiu, 2005) prestižní cenu Un Certain Regard a o dva roky později byla udělena Zlatá palma za film *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* Cristianu Mungiuovi. Na největším latinsko-americkém festivalu v Limě si cenu kritiků odnesli *Mrtví* (Lisandro Alonso, 2004) a cenu za nejlepší debut získal *Útočník* (Pablo Fendrik, 2007). Nemluvě o spoustě nominací minimalistických filmů do hlavní soutěže v Locarnu či Torontu.

2. Metodologie výzkumu

Ve svém výzkumu historických kořenů minimalismu budu vycházet ze systémového formalismu a způsobu jakým ho aplikoval ruský literární teoretik Jurij Tyňanov, a tedy analyzovat filmový minimalismus jako tzv. *formální řadu*, která se vyvíjí autonomně na mimoestetických faktorech. Minimalistické formální tendence na různých světadílech a v různých časových horizontech se nemusejí vzájemně podmiňovat, jejich vývoj, jakožto *formální řady*, ale lze sledovat napříč dějinami kinematografie. Způsob, jakým Tyňanov přistupoval ke konstrukci *formálních řad*, vysvětluje Petr Steiner takto: „Literární fakty⁵ různých dob, samy o sobě disparátní, spolu začínají souviset, pouze pokud jsou umístěny do konkrétního dějinného procesu a nahlíženy logikou tohoto procesu.“⁶ Minimalismus tudíž budeme zkoumat v jeho vývoji, a to metodou analýzy výrazových prostředků a narativních postupů.

„Konkrétní původ literárního jevu je průsečíkem mnoha podnětů – biologických, psychologických, sociálních – a ve své plné složitosti může být zcela náhodný.“⁷ Počet způsobů, jakým se okolnosti podílí na vývoji nějakého stylu (*formální řadě*), je prakticky neomezený, a proto nemá význam, aby na ně tato práce kladla větší důraz. Nebudu se tedy snažit minimalistické tendence ukotvit z hlediska nějakého historicko-sociálního kontextu⁸. „Pouze ty z podnětů, které se shodují s vývojovými tendencemi literárního systému, jsou s to systém ovlivnit.“⁹ Z toho důvodu připouštím jako jeden z podnětů ideologický rámeček vzniku filmů či vymezení jeho autorů vůči hollywoodské kinematografii. Vylučuji také důraz na empiricko-faktografickou práci – nebudu se zaměřovat na inspirace a citace, se kterými filmaři vědomě operovali a odkazovali jimi na své vzory¹⁰.

5 Jelikož vycházíme z ruského formalistického přístupu, jehož primárním objektem zájmu byla literatura, je nutné, aby si čtenář přivlastek "literární" zaměňoval za "filmový". Oněmi "fakty" se v tomto případě myslí určité formální jevy v daném médiu.

6 Steiner, Petr. *Ruský formalismus*. Brno: Host - vydavatelství, s. r. o. 2011, s.: 107.

7 Tamtéž, s.: 110.

8 Jako možnou historicko-sociální okolnost, která měla vliv na vzestup minimalismu v určité geografické lokalitě, bychom mohli chápat hlubokou ekonomickou krizi v Argentině na přelomu tisíciletí. Nedostatek státních příspěvků do kinematografie donutil filmaře minimalizovat své požadavky a prostředky, a zavalil tak vzniku generaci po celém světě oceňovaných argentinských minimalistů jako jsou Lisandro Alonso, Pablo Fendrik či Pablo Giorgelli.

9 Tamtéž, s.: 111

10 Jako příklad tohoto přístupu, který nebudu následovat, uvádím případ Guse Van Santa, který v 90. letech shlédl v New Yorku v galerii MoMA více než sedmihodinový film *Satanské tango* (Bélla Tarr, 1994), který ho ovlivnil při práci na jeho následující trilogii smrti. Film pak zmiňoval v mnoha rozhovorech ("Jeho dlouhé záběry jsou pro mě stále inspirací, podobně jako dílo Janscoa, Tarkovského a Sokurova") a přiznal mu i zásluhy v titulcích svého filmu *Gerry* (2002).

Ačkoli se ve svém bádání dostanu i na pole experimentální kinematografie, nebudu se věnovat observačnímu dokumentárnímu filmu – průzkum, zda k efektu popisovaným u hraného filmu může dojít i u dokumentární tvorby, by si vyžadoval samostatný výzkum. Nebudu se také věnovat němé kinematografii¹¹ a ani počátkům zvukové. Historické kořeny budu zkoumat až od roku 1945 jako smysluplného horizontu možného ovlivnění.

Na závěr bych chtěl doplnit, že si v této práci nekladu za cíl definitivně vymezit kategorii minimalistického filmu, ani normativně vyhodnocovat, které filmy do minimalismu patří či nepatří na základě toho, zda splňují či nesplňují všechny znaky, které přiřazuji tomuto stylu. Pojmu minimalismu rozumím jako zastřešující kategorii jisté tendence, nikoli jako pojmu vymezujícímu dokonalou množinu jeho reprezentantů.

¹¹ Za první minimalistické filmy by jinak bylo možné pokládat historicky první filmy vůbec, například *Odchod dělníků z továrny* (bratři Lumiérové, 1895), které ještě neobsahovaly žádnou naraci a sloužily zejména jako čistá atrakce zprostředkovávající "zázrak" pohyblivého obrazu. Minimalistické byly i tím, že pracovaly s fixní kamerou a inscenovaly autentické neherce.

3. Minimalismus jako umělecký směr

Umělecký směr minimalismu má svoji neodmyslitelnou pozici zejména v malířství, kde minimalisté v 60. letech minulého století reagovali na velice osobní a afektovaný abstraktní expresionismus. Snažili se snížit paletu výrazových prostředků a minimalizovat množství barev, linek či výraznost textury. Stejně významný byl i minimalismus v sochařství, kde byly skulptury utvářeny jednoduchou a nezúčastněnou geometrickou formou. Americký sochař Robert Morris tehdy vyjádřil své „ne transcenci a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím, historizujícím příběhům hodnotným artefaktům, inteligentním strukturám, zajímavým vizuálním prožitkům“¹². Již v druhé polovině 19. století se proti určité umělecké "vznešenosti" vyjadřoval i Eric Satie v hudbě. Jeho zjednodušující a repetitivní klavírní melodie byly znovuobjeveny hudebními minimalisty v 80. letech. Hudební minimalismus má, jakožto dílo trvající v čase, svojí kompozicí již blízko k filmu.

Podobně jako se minimalismus příliš neobjevoval v teoretických textech v souvislosti s literaturou, pojem nebyl pevně ukotven ani jakožto označení filmového stylu¹³. Minimalismus nám proto bude spíše sloužit jako zastřešující pojem pro filmy, které vykazují některé společné stylové znaky. Ve světovém filmově-akademickém prostředí se pro poněkud širší skupinu filmů uchytilo označení "Slow cinema" (pomalá kinematografie). Za minimalistickou také můžeme považovat kinematografii spirituální a filmy vyprázdněné narace.

3.1 Redukovaná forma

Minimalistické filmy, podobně jako ostatní umělecká odvětví, pracují s limitovaným množstvím výrazových prostředků. Díla tak mívají zjednodušenou formu, která může být pro recipienta provokativní, jelikož blokuje jeho přirozenou touhu po tom, aby na něj umělecké dílo nějakým způsobem emotivně doléhalo. Výrazným znakem minimalistického snímání je užití dlouhého záběru, který pokračuje ve svém trvání často navzdory tomu, že jeho informační hodnota byla již dávno vyčerpána. Kamera je většinou statická anebo operuje s pomalými jízdami a švenky. Na škále velikostí záběrů

12 Foster H., R. Krauss, Y. Bois, B. Buchlon. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart s.r.o. 2007, s.: 492

13 Výjimkou je například A. B. Kovacs, který ve své knize *Screening Modernism* minimalismus uvádí jako jeden ze stylů modernismu. Minimalismus chápe jako "systematické potlačení expresivních elementů v dané formě".

pracují minimalistické filmy převážně s celky, a to často zcela na úkor detailů. Stříhová figura záběr/protizáběr se využívá sporadicky, stejně jako střídání záběru subjektivního pohledu a detailu na tvář pozorovatele. Minimalistický film tak cíleně zamezuje snadné divácké identifikaci s postavou – stanovená distance kamery oslabuje jeho schopnost empatie, stejně jako jeho emoční angažovanost k ději. Filmy tímto způsobem odvádějí pozornost od svého iluzorního charakteru a slovy Andrého Bazina bychom mohli říci, že se jeví jako "pravdivější".

Jako exemplární příklad využívající všechny doposud zmíněné výrazové prostředky můžeme uvést film *Podivnější než ráj* (Jim Jarmusch, 1984) odehrávající se v Americe a pojednávající o vykořeněnosti přistěhovalců od své původní kultury. Snímek je vystavěn ze 67 statických záběrů, z nichž každý představuje samostatně stojící scénu. Mezi každým záběrem/scénou je vždy stržžený černý blank¹⁴ rytmizující film a zdůrazňující pomlku a elipsu. Kamera také podtrhuje prázdnotu ulpíváním na krajině neobydlené postavami.

Podivnější než ráj ale "nesplňuje" všechny formální rysy, které se pojí s minimalistickým filmem. Zatímco Jarmuschův nejproslavenější snímek se opírá o dialogy, pro minimalismus je jinak příznačné utlumení mluveného slova, kdy řeč plní spíše melodickou funkci a zřídka kdy posouvá děj. Minimalismus se dále vyznačuje šetrnou stříhovou skladbou, která na sebe neupozorňuje a zaceluje časoprostorové mezery, které při střihu vznikají¹⁵. (To opět není případ filmu *Podivnější než ráj*, kde černý blank naopak zvýrazňuje časový odstup.)

14 Ve filmu *Podivnější než ráj* tak vlastně nacházíme určitou podobnost se strukturálním filmem; tedy určitý strukturální plán zamýšleného díla, který byl nastaven ještě před jeho realizací. Irra Jaffe dokonce vytváří analogii Jarmushova filmu a filmové promítanky, která na 1/50 vteřiny zakryje průzor, a ponoří tak kinosál do úplné tmy, během které dojde k posunu na další filmové políčko. Podobně i černý blank mezi jednotlivými záběry v *Podivnější než ráj* posouvá děj filmu do nadcházejícího obrazu. [Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 19.]

15 Nabízí se zde přívlastek "neviditelný". Ten je ale asociovaný zejména s hollywoodskou kinematografií, která nepřipouští to, aby pozornost diváka byla ani na chvíli ponechána své vlastní libovůli.

3.2 Náměty z všednosti

Zatímco hudba je abstraktní ze své podstaty, ani minimalistická malba a socha nejevily jakýkoli zájem o figurativnost, a dokonce se ani svými tvary nesnažily přiblížit geometrii, kterou můžeme pozorovat v přírodě. Povaha filmového média je však referenční, podmíněná vazbou ke snímané skutečnosti¹⁶. Z hlediska obsahu minimalistických filmů se tak nabízí spíše přirovnání k realistické literatuře věnující se objektivnímu popisu věcí a skutečnosti bez patřičného rozvíjení psychologie postav; nebo i k žánru minimalistické povídky, která nabízí často jen základní dějový obrys a text je přitom okleštěn od metafor a alegorických rámců.

Minimalistické filmy jsou ve své podstatě nedějové, neobsahují zápletku v tradičním slova smyslu a hlavní hrdina je spíše než jednající figurou často jen pasivním svědkem dějů, které se odehrávají bez jeho přičinění¹⁷. Tyto nedramatické příběhy často zachycují například jen obyčejné putování hlavní postavy z místa A do (často blíže neurčeného) místa B, aniž by ona cesta byla zasazena do nějakého metaforického rámce. Maďarského režiséra Béllu Tarra tak například můžeme do minimalismu řadit pro jeho dlouhé nepřerušované kamerové jízdy, které akcentují *mrtvý čas* a *mrtvý prostor*¹⁸, svoje vyprávění ovšem komponuje jako podobenství s kosmologickými či eschatologickými přesahy. Jeho opakující se všeobsažné motivy konce světa nelze proto příliš považovat za minimalistické¹⁹. Pro názorný příklad tvůrce, který naopak "bombastickými" prostředky znázorňuje všednost, která je často výchozím bodem pro náměty minimalistických filmů, se hodí italský režisér Michelangelo Antonioni (viz kapitolu 9.1 Opulentní minimalismus). Dějově vyprázdněné momenty ale povětšinou bývají spíše odpadovým materiálem, který je v mainstreamové tvorbě, ale i klasicky vystavěných příbězích, nadbytečný a není "hoden" zobrazení.

16 Můžeme samozřejmě zmínit absolutní film či hand-made film, jehož vznik není podmíněn užitím filmové kamery. Berme ovšem v úvahu, že centrem zájmu této práce je film narativní.

17 Na obrat od jednajícího hrdiny k hrdinovi-pozorovateli v případě filmů, které se natáčely po druhé světové válce, upozorňoval již Gilles Deleuze.

18 Pod pojmem mrtvého času chápeme trvajícím záběr, který již vypočítával svoji informační hodnotu a nesděljuje nic nového, pod pojmem mrtvý prostor zase záběr na prostor není obydlen postavami.

19 Děj ve většině Tarrových filmech (například *Werckmeisterovy harmonie*, 2000) lze pochopit pouze dekódováním alegorické roviny příběhu. V základní významové rovině totiž často nedávají valný smysl. Minimalistické filmy přitom lze ve číst v jejich primární významové rovině a často se zdá, že ani jiné čtení nenabízí.

3.3 Forma - cíl či prostředek?

Minimalistické filmy nepředstavují jednotný směr, který by byl sdružený pod nějakým manifestem či zaštitěn pod společnou ideologií. Můžeme jeho rozšíření rozumět tak, že si filmaři kladou zvolenou formu za cíl, kterým se snaží vymezovat vůči mainstreamové kinematografii²⁰. Spíše se zdá, že minimalismus představuje formu adekvátně zvolenou k danému tématu. Lze si jen těžko představit, že by subtilní pocity, které divák zažívá při sledování těchto "malých" příběhů, šlo zprostředkovat jinou než jemnou formou. Například *Jean Dielmanová* od Chantal Akermanové sice je narativním experimentem v pravém slova smyslu, ale drama, které nakonec prezentuje, by nešlo sdělit jakoukoli jinou formou²¹.

20 Ve filmografii amerických tvůrců (Jarmush, Van Sant) přitom můžeme naléznout i snímky, které mají mnohem blíže ke komerční kinematografii.

21 Jasudžiro Ozu a Robert Bresson přitom kladli formu na první místo, a neměnili ji nehlédě na zpracovávané téma. Carl Th. Dreyer (řazen jinak vedle Ozu a Bressona do spirituální kinematografie) se zase snažil pro každý svůj film vytvořit formu originální, a proto ho také Paul Schrader neakceptuje jako pravého transcendentního filmaře.

4. Příbuzné filmové styly

Abychom lépe pochopili, co se myslí pod minimalistickým filmovým stylem, přiblížíme si jednotlivá příbuzná odvětví: *slow cinema*, spirituální kinematografii a filmy vyprázdněné narace. Ty představují specifické okruhy, v jejichž překrývající se množině společných znaků se nachází film minimalistický.

4.1 Slow cinema

Ira Jaffe se ve své knize *Slow movies* – jedné ze čtyř publikací, které se současné pomalé tendenci v artové kinematografii důsledně věnují²² – vymezuje vůči chápání filmu, jež razila francouzská režisérka Agnes Varda a mimo jiné i sovětský režisér Dziga Vertov. Oba se odvolávají na to, že cílem filmu je „zachytit pohyb života, vyvarovat se strnulosti“²³ a jejich stanovisko vyplývá z jedinečné schopnosti filmového média zaznamenávat a následně zprostředkovávat pohyb. Vychází tedy z tautologie, že pokud určitou schopností oplývá pouze jediné médium, mělo by se toto médium využívat převážně k tomuto účelu. Jaffe odmítá tento způsob uvažování, který v extrémním případě ospravedlňuje vznik rychlých akčních spektáklů, které nedopřávají divákovi možnost vlastního uvažování a nutí ho se soustředit pouze na to co určí jeho tvůrce. Pomalé filmy oproti tomu nastavují jinou formu vnímání, kdy strnulost, prázdnota, ticho umožňují divákovi ponořit se do úvah a přicházet tak s vlastními interpretacemi filmu, a tím jej dovytvářet²⁴.

Van Sant se ke svému filmu *Gerry* (2002) nechal slyšet: „Moderní kinematografie je jako mše, kde jsou předkládány informace, které divák bere za své, aniž by se nad nimi zamýšlel ... Chci, aby můj film měl raději tolik interpretací, kolik ho shlédne diváků.“²⁵ Jeho nedramatický film o dvou kamarádech, kteří se ztratili v poušti a hledají z ní cestu ven, aniž by přehnaně (dramaticky) řešili hrozící nebezpečí, vlastně představuje i určitou metaforu k samotnému divákovi, který ho sleduje. „Většina filmů nechce, aby se divák někam zatoulal a reflektoval svoje vlastní myšlenky. Nebo aby se dokonce "ztratil",

22 Termín "cinema of slowness" poprvé použil francouzský kritik Michel Climent v roce 2003 . Dále ho rozvinul ve svém článku *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* americký scenárista a teoretik Matthew Flanagan.

23 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 129.

24 Tamtéž, s.: 12.

25 Tamtéž, s.: 116.

což je přesně to, o co čem můj film je.“ Podobně jako hrdinové filmu schází z cesty a ztrácí se v poušti, stejně tak i divák "opouští" film a "ztrácí" se ve vlastních myšlenkách²⁶.

Pro Jaffeho je u *slow cinema* zásadní "strnulost", kterou filmy akcentují hned v několika rovinách: obrazová strnulost, kdy se v záběru téměř nic nehýbe, strnulost postav, které jsou často neschopné či neochotné jednat, nebo strnulost času ve smyslu ustrnutí okamžiku či v určitém stavu existence. Dalším důležitým znakem je specifický styl vedení herců k bezvýraznosti (viz též kapitolu 6.3 Loutkové herectví), syžet rozprostírající se na krátké časové ploše a zejména přirozené plynutí času akcentované dlouhým záběrem²⁷.

Slow cinema (jako ostatně všechny minimalistické filmy) tak mohou být pro většinový typ diváka značně nesnesitelné svým trváním, ale mimo to i tím, že zpracovávají nešťastné aspekty naší existence, které bychom podle Jaffeho raději zapomněli.²⁸ Tématickým středobodem filmu bývá často smrt či marnost, a dílo tak konfrontuje diváka s jeho vlastní pomíjivostí.²⁹

26 Argentinský režisér Lisandro Alonso podobně vybízí diváky při sledování svých filmů k tomu, aby opustili filmovou diegezi a někam odpluli ve vlastních myšlenkách. To, co konzervativní divák či kritik považuje za selhání, se v těchto případech paradoxně stává autorovým záměrem. Nejde o to, že by autor úmyslně vytvářel v divácích pocit nudy, spíše jde o jistou stimulaci jeho podvědomí. Íránský režisér Abbas Kiarostami zase hovoří o tom, že divák je vlastně spoluautorem filmu, jelikož ho ve své mysli dovytváří.

27 Andre Bazin tvrdil, že dlouhý záběr dělá film pravdivější, jelikož zachovává přirozenou kontinuitu času a prostoru. Film ze své podstaty plochého plátna bude prostor vždy zkreslovat, proto nemůže být nikdy zcela realistický. Jinak se to ovšem má s časem. Maďarský režisér Béla Tarr správně uvádí, že to jediné co ve filmu můžeme skutečně prožívat je pouze čas.

28 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 9.

29 Jaffe jde dokonce ve svých přírovnáních tak daleko, že vytváří přehnanou paralelu mezi filmem a životem. Cituje z knihy *Smrt 24x za vteřinu: Strnulost a pohyblivé obrazy* Laury Mulveyové, kde autorka přejímá od Rolanda Barthesa představu fotografie jako obrazu smrti, zpřítomňujícího mrtvý okamžik. V knize píše, že film je z určitého úhlu pohledu „neživý, neorganický, nehybný a mrtvý“. V samotné podstatě filmového média tak Jaffe nachází paradox a klade si otázku, zda film není ze své podstaty předurčen nikoli k tomu, aby oslavoval pohyb (Varda, Vertov), ale naopak aby stejnou měrou zdůrazňoval i strnulost a pomíjivost. Naznačuje totiž, že nejen klasický film, ale i film digitální, má v sobě přirozený pud-života, ale zároveň i pud-smrti. Každý film směřuje ke svému konci a tedy do původního stavu, který byl před jeho projekcí. [Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 130-131.]

4.2 Spirituální film

Nejčastěji citovaným autorem ve spojitosti se spirituálním filmem je Paul Schrader, který ve své knize *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* namísto "spirituality" operuje pouze s pojmem transcendentna. Jeho definice transcendentního filmu je přitom do jisté míry vágní – podle Schradera totiž nelze transcendentno jako takové vměstnat do jasných deskriptivních mantinelů, jelikož bychom se tím vzdalovali tomu, co pojem označuje – tedy něco, co přesahuje člověka. Skutečné transcendentno je podle něj bezbřehé a jeho definováním se pouze přibližujeme k mysticismu³⁰. Kritik ovšem podle něj může analyzovat způsoby, jakými se transcendentna dociluje, a proto se Schrader zajímá primárně o styl. Z toho důvodu se i jeho publikace nejlépe hodí pro studium minimalistického filmu.

Schraderovou hlavní premisou je, že transcendentní film nemá nic společného s náboženstvím³¹ a ani s kulturními vlivy, které jednotlivé filmaře determinují. Základní tezí jeho disertační práce je, že všichni tři analyzovaní autoři objevili onen styl nezávisle na sobě, poněvadž každý pocházel z jiné kultury.³²

4.2.1 Zdánlivý realismus

Schraderovým zásadním poznatkem pro pochopení jak transcendentního tak i minimalistického filmu je požadavek, aby se způsob zobrazování skutečnosti vyvaroval všech konvenčních interpretací reality a tím pádem si vytvořil vlastní unikátní (transcendentní) styl bez příměsi naturalismu, expresionismu, impresionismu, ale i realismu³³. Minimalistický styl a jeho posedlost každodenností totiž mohou být na první pohled vnímány jako realistické zpracování skutečnosti, ale při bližším zkoumání se

30 Jeho argumentace samozřejmě obsahuje logický paradox: Jak můžeme mluvit o transcendentním prožitku, aniž bychom jasně určili v čem transcendentní prožitek vlastně spočívá? Hlavní premisa jeho knihy je tak ve své podstatě značně intuitivní. Opírá se přitom o alibistický ale veskrze poměrně přesvědčivý citát Carla Gustava Junga: "Veškeré promluvy o transcendentnu musíme brát s rezervou, jelikož jde o výtvořiny lidské mysli, která si není vědoma svých vlastních omezení."

31 Schrader se také zásadně vymezuje vůči zpředmětnění zázraků či nadpřirozena v diegezi filmu. Zpracování biblických příběhů podle něj neumožňuje divákovi dosáhnout náboženského stavu, protože pouze naplňuje jeho potřebu po identifikaci s postavou v dramatu, kdy tato identifikace blokuje transcendentní prožitek. Je proto zajímavé, že potom co se Paul Schrader stal uznávaným hollywoodským scénáristou, napsal scénář k filmu *Poslední pokušení Krista* (Martin Scorsese, 1988), který má se spiritualitou a transcendentním prožitkem skutečně jen málo společného.

32 Schrader vlastně demonstrovuje autonomii vývoje určité *formální řady*.

33 Dociluje se tak maximalizace mystérie lidské existence. Tyto interpretace (ismy) jinak slouží jako lidské konstrukty pro vysvětlení a "rozředění" transcendentního.

vyjevuje, že tomu tak není. Skutečný život není nikdy v takové míře okleštěn o vtipné (či trapné) momenty nebo o přirozené melodrama. Herecké projevy jsou v mnoha případech na hranici "uvěřitelnosti", kvůli režijnímu vedení, směřujícímu k potlačení projevů jakýchkoli hercových emocí. Autoři také často komponují scény jako statické obrazy, a preferují tak nepřirozenou strnulost před pohybem, nebo pečlivou zvukovou koláž před realistickou kakafonií zvuků³⁴.

4.2.2 Tři fáze transcendentního prožitku

Přestože Schrader transcendentní prožitek nepopisuje, podává přesvědčivou koncepci toho, jak filmovými prostředky takového prožitku dosáhnout. Ta spočívá ve třech fázích, kdy první dvě – *všednost* a *disparita* – představují pojmy, které nás budou zajímat především, jelikož se dají bezpečně vztáhnout na minimalistický film. Závěrečná fáze – *stáze* – kdy dochází k oné "přesahující" divácké zkušenosti, nás pak bude zajímat o něco méně, jelikož minimalistický film si metu *stáze* většinou ani neklade za cíl. Nutno také dodat, že Schrader v popisu *stáze* upadá do nepřesvědčivé normativní poetiky, kdy se podle něj podařilo *stáze* dosáhnout pouze dvěma filmařům - Ozuovi a Bressonovi. Dreyera tak dokonce autor ani nepovažuje za opravdového tvůrce transcendentního filmu.

1. fáze - Všednost

Prvotní fáze - *všednost* - spočívá v tom, že ve filmu nesledujeme nic neobyčejného a počáteční děj je často redukován na deskriptivní zachycení každodenních činností bez toho, aniž by na některou z nich byl kladen nějaký důraz. Jako kdybychom sledovali film, který naprosto rezignoval na tradiční dramaturgii, a tudíž se zcela vzdal nároku na vedení divákovi pozornosti. Součástí *všednosti* je potlačená emocionalita postav, která zároveň utlumuje i výraznější emocionální odezvu u diváků. *Všednost* je základní podloží, na kterém staví jak spirituální tak i minimalistický film. Příběh zároveň úmyslně mate diváka tím, že je vyprávěn v zdánlivě realistickém modu.

34 Můžeme si toho všimnout u Bressona, kdy je veškerý okolní zvuk jakoby utlumen a pracuje se se zvukovými detaily na podstatné předměty ve scéně. Lisandro Alonso zase nikdy nenahrává zvukové atmosféry na daném místě, ale naopak vyhledává specifická prostředí, jejichž zvuková kulisa mu mnohem lépe sedí k zamýšlenému účinku.

2. fáze - Disparita

Fáze *disparity* představuje "počáteční trhlinu ve všednosti" a Schrader si k jejímu přiblížení pomáhá dramaturgickým termínem *inciting incident*. Divák odhaluje určitý nesoulad v předkládaných jevech a začíná očekávat, že za všedností je něco víc: „První krok neguje jeho emoce a říká mu, že mu nejsou při sledování k užítku ... v následujícím kroku je v něm ovšem probuzeno očekávání, a divák předpokládá, že film povede někam, kde budou jeho emoce hrát nějakou roli.“³⁵ U Ozua je *disparity* například dosaženo tím, že do chladného chování postav prosakují lidská gesta a hřejivost. U Bressona jsou zase postavy ztělesněním vnitřní vášně, která nemá podloží v jejich prostředí. Schrader chápe *disparitu* jako určitý nesoulad mezi vnějším (svět, ve kterém se postavy pohybují) a vnitřním (duchovním rozměrem postav).

To je ovšem pouze jeden ze způsobů vytváření *disparity*. Schrader uvádí i čistě formální příklady jako je zdvojování či ztrojování informací v *Deníku vesnického faráře* (Bresson, 1951), kdy záběr ukazuje zápis v deníku, který je zároveň ve voiceoveru přečten nahlas a popisuje události, které jsme v předchozí scéně viděli.³⁶ Divák se podle něj ptá: „Jestli je toto realismus, tak proč jsou informace dublovány? Ale pokud o realismus nejde, tak proč taková posedlost detailem?“³⁷ Schrader tak klade neustálý důraz na rozporuplnost realistického zobrazování, to podle něj samo o sobě vytváří další možnost *disparity*. Transcendentní styl se sice maskuje mimikry realismu (fáze *všednosti*), ale ve skutečnosti akcentuje jen určité aspekty realismu. Uvědomění si absence některých realistických prvků (postavy postrádají emoce) či náhlá přítomnost nerealistických prvků (u Dreyera mají některé postavy patrně nadpřirozené schopnosti) diváka mate a podporuje *disparitu*. Divák očekává, že dojde k nějakému rozuzlení.

Mezifáze - Moment zvratu

Moment zvratu (decisive action) již plně rozbíjí dojem, že jde o *všednost*. Příklad z Dreyerova *Slova* (1955) je pro vysvětlení *momentu zvratu* asi nejuchopitelnější: Ve filmu proběhne zázrak a zemřelá matka vstane z mrtvých. U Ozua jde o mnohem subtilnější, ovšem neméně silný moment, kdy jedna z postav dá najednou průchod svým

35 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 42.

36 Stejným způsobem postupuje i Corneliu Porumboiu ve svém filmu *Policejní, adj.* (2009), kde se věnuje dekonstrukci žánrových představ spjatých s prací policie. Nejdříve vidíme zdoluhavou rutinu práce a v závěru pracovního dne pak čteme v záběru na ručně psané policejní hlášení to stejné, co jsme předtím celou dobu sledovali.

37 Tamtéž, s.: 72.

nahromaděným emocím. V závěru *Tokijského příběhu* (Ozu, 1953) propuká dívka v hysterický pláč. (V Bressonově *K smrti odsouzený uprchl* (1956) zase představuje *moment zvratu* chvíle, kdy vězeň konečně uprchne na svobodu.

Schrader tak vysvětluje svůj systém jako systematické potlačování diváckých emocí, kdy se emoce v divákovi hromadí, aniž by film umožňoval jejich uvolnění. O to silnější je potom prožitek, když je emocím konečně dán průchod. A tento prožitek podle Schradera "transcenduje" normální diváckou zkušenost. (Viz kapitolu 6.4 Transcendentní zážitek - shrnutí.)

3. fáze - Stáze

Stázi Schrader chápe jako znovunastolení rovnováhy a většinou ji představuje závěrečný záběr filmu, ve kterém je symbolicky zobrazena koexistence vrstvy spirituální a fyzické. *Disparita* zůstává zachována, ale jak postavy tak i divák jsou s ní smířeni. Minimalistický film oproti tomu ve svých závěrečných obrazech rovnováhu neustanovuje a spokojuje se s destrukcí dosavadního stavu věcí a často i diváckého chápání.

4.3 Vyprázdněná narace

V úvodu své bakalářské práce jsem uvedl, že "vyprázdněná narace" jako pojem se uchytila jak u laické tak i odborné kritické veřejnosti, a to pouze na základě jednoho článku Zdeňka Holého³⁸, který si termín vymyslel, aniž by ho přejímal z cizojazyčné literatury³⁹. Vyprázdněná narace sdílí formální znaky s filmy *slow cinema*, a vedle toho i se Schraderovou koncepcí *všednosti* a *disparity*. Vyznačuje se ovšem ještě specifickým zpracováním syžetu. Jde zejména o způsob, jakým jsou distribuovány respektive zamlčovány narativní informace. Snímky neobsahují základní expoziční informace o postavě, prostředí ani ději; je narušena vazba mezi příčinou a následkem; formální vyjadřování je proměnlivé a není jasný jeho vztah k naraci. To dohromady aktivizuje diváka k vyplňování dějových mezer a neustálému vytváření si a přehodnocování vlastních hypotéz, o čem vlastně snímek pojednává a kam nás jeho forma vede.

38 Holý, Zdeněk. *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*. Cinepur, č.40/2005

39 Holý ve svém textu pracoval se třemi filmy, které byly zmíněny v časopise *Cahier du Cinema* jako "pouštní filmy" - *Gerry* (Gus Van Sant 2002), *Dvacet devět palem* (Bruno Dumont, 2003), *Hnědý králíček* (Vincent Gallo, 2003).

Markantní rozdíl mezi minimalistickým filmem a snímkem vyprázdněné narace představuje "pohyb filmového narativu", který většina uživatelů pojmu vyprázdněné narace nebere v úvahu. Ten je z velké části vlastní zejména další generaci filmů vyprázdněné narace, které jsem zařadil do své bakalářské práce⁴⁰ na základě vlastního rozvinutí definice Holého. Tímto pohybem filmového narativu se myslí to, že si divák nemůže být nikdy jistý, kam se přesměruje pozornost filmu. Ona nevypočitatelnost pohybu přitom nespočívá jen v očekávání toho, jakým formálním způsobem bude následující scéna pojednána, ale zda bude vůbec chronologicky pokračovat ve vyprávění o hlavních postavách (či postavách, které mají ve filmu nejvíce prostoru), nebo si "odskočí" do zcela jiného časoprostoru. Tak je tomu například ve filmu *Můj strýček Búnmi* (Apichatpong Weerasethakul, 2010), kdy vyprávění narušuje vložená inscenace mytologického příběhu nebo v *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012), kde je film iracionálně uzavřen scénou zápasu ragby. Tato narativní akrobacie je v konfliktu s minimalismem často už jen proto, že tyto "vložené" scény většinou využívají nová formální řešení a narušují tak pojetí minimalismu jako stylu operujícího s omezeným množstvím prostředků.⁴¹

40 Já jsem skupinu rozšířil o filmy *Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, 2012), *Strýček Búnmi* (Apichatpong Weerasethakul, 2010) a *Mrtví* (Lisandro Alonso, 2004).

41 Filmografie Lisandra Alonsa představuje vývoj od čistého minimalistického filmu k výrazově expresivnější vyprázdněné naraci. Zatímco jeho *Svoboda* je natolik radikální ve svém pojetí každodennosti (sledujeme mladého muže, jenž žije v džungli a živí se těžbou dřeva, které prodává za mrzký peníz), že nenabízí ani patřičný *moment zvratu*. Následující film *Mrtví* již uvozuje tajnosnubná scéna zachycující místo, kde došlo k vraždě, která vrhá znejistující světlo na následující děj a nutí diváka konstruovat vlastní hypotézy. *Mrtví* představují určitý mezistupeň mezi čistým minimalismem a vyprázdněnou narací. Jeho dosud poslední film *Jauja* ve svém závěru pracuje již s dominantní trhlínou v celkovém narativu, kterou symbolicky reprezentuje jeskyně ve skále. Potom, co do ní hlavní hrdina vstoupí, se závěr filmu přesouvá do zcela jiného časoprostoru (asi o století později) a divákovi není jasné, jakým způsobem se k sobě vztahuje ona nová skutečnost a to co jsme viděli doposud.

5. Neorealismus

Z Deleuzovy knihy *Film 2: Obraz-čas* se odvozuje, že kromě proměny jednajícího protagonisty v pasivního pozorovatele, vedla kulturní nálada po druhé světové válce také k potlačování akce a pohybu v kinematografii a upřednostňování tématu času⁴². To se projevilo zejména v tendencích italského neorealismu 40. a 50. let, kde můžeme naléznout první výraznější zárodky filmového minimalismu⁴³: Styčné formální znaky spatřujeme v poválečném vymezení režisérů vůči tehdejší dominantní hollywoodské tvorbě a přesměrování svého zájmu k obyčejnému člověku s důrazem na jím prožívanou každodennost; dále pak v preferování autentických prostředí a neherců před ateliéry a hereckými hvězdami, a zároveň i v poněkud odlišném uvažování nad délkou trvání záběru. Podle Deleuze se začala projevovat krize obrazu-pohybu, pramenící z neschopnosti vstřebat hrůzy další světové války, a dominantní se tak podle něj stal *obraz-čas*⁴⁴.

5.1. Pojetí neorealismu podle Cesara Zavattini

Ačkoli se italští tvůrci nikdy nespojili pod nějakým jednotícím manifestem, za zobecňující vyjádření představující cíle neorealistickeho hnutí, můžeme považovat text – do angličtiny přeložený jako – *Some ideas on the cinema* od Cesara Zavattiniho, scenáristy a stálého spolupracovníka Vitoria de Sici. Pro Zavattiniho byl hlavním předmětem neorealismu zejména morální apel a ve svém prohlášení – psaném pro manifest typicky vyhocenou rétorikou – upozorňoval na iluzorní aspekt kapitalistické (hollywoodské) kinematografie vyzdvihující výrazné hrdiny: „Jsem proti „výjimečným“ osobnostem. Přišel čas sdělit divákům, že oni jsou skutečnými protagonisty svých životů. ... častý zvyk identifikace [diváka] s fiktivními postavami se může stát velice

42 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 128-129.

43 Paul Schrader spatřuje naopak aspekty Dreyerova "minimalismu" již v jeho počátcích v německém kammerspielu – všechny jeho filmy vychází z rodinných (komorních-kammer) dramát, střízlivé scénografie, dlouhých jetí akcentujících divadelnost a plynutí času.

44 Filmy, které ovšem přijdou Deleuzovi exemplární z hlediska pojetí obrazu-času – jako například *Občan Kane* (Orson Welles, 1941) – se výrazně liší od současných minimalistických filmů téměř ve všem. Deleuze do obrazů-času (zde je možná záhodno připomenout, že "obraz" se v Deleuzově terminologii zcela míjí s tím, co chápeme jako "záběr" či "scénu". "Obraz" pro něj představuje spíše určitý druh myšlení nebo způsob, jak vnímáme dané řetězení záběrů ve filmu) totiž zahrnuje i tematizaci paměti, která je jedním z motivů ve Wellesově filmovém debutu.

nebezpečným⁴⁵. Musíme si uvědomit, co my jsme doopravdy zač. Svět je už tak zaplněn milióny lidí, kteří propadají víře v mýty.“⁴⁶ Neorealismus pro něj představoval svého druhu možnost politického vyjádření, a z toho důvodu Zavattini ve svých scénářích dosazoval do hlavní role chudého člověka tehdejší italské společnosti a snažil se o věrohodné zobrazení jeho politováníhodné reality.

Na Zavattiniho hlavní teze je tedy nutné nahlížet skrze prisma určité levicové ideologie, jejich zjevnou souvztažnost k východiskům minimalistického filmu to ovšem nijak neoslazuje: Hlavní postavou bývá v minimalistických filmech také obyčejný člověk z davu, jehož životní peripetie nejsou nikterak dramatické a důraz je kladený na každodennost. Nutno ale uvést, že Zavattini většinou popisoval pouze určitý ideál a i jeho vlastní scénáře měly dle jeho vlastních slov k "dokonalému" neorealistickeému filmu (a zároveň tedy i k minimalistickému filmu) pouze nakročeno. „*Paisa, Řím, otevřené město, Zloději kol, Země se chvěje*, všechny obsahují elementy přesvědčivé výpovědní hodnoty, ale jejich celkový význam je stále jen metaforický, jelikož vyprávějí vymyšlený příběh ... Doposud jsme ještě nedosáhli cíle neorealismu.“⁴⁷ Podobně se i současní minimalisté snaží redukovat metaforický rámec svých filmů. Zavattini ovšem nešel tak daleko, aby vysvětlil pravé důvody této nedostatečnosti jeho scénářů a musel to za něj tedy učinit filmový kritik André Bazin: „Naneštěstí převažuje občas démon melodramatu, jemuž se italští filmaři nikdy nedovedli zcela ubránit, a dává předem tušeným efektům dramatickou nezbytnost.“⁴⁸ Neorealisté se snad v žádném filmu neubránili potřebě sociální situaci jejich „skutečných“ postav přespříliš angažovaně drammatizovat.

5.2 Výrazové prostředky a dramaturgie neorealistickeého díla

Záběrování ani stříhová skladba se příliš neliší od tehdejších hollywoodských vzorců, dodržuje se tradiční výstavba příběhu i budování napětí, pracuje se například s nediegetickou hudbou, která diváka naladí na správnou emoci během sledování scény. Hojně citovaný neorealistickeý snímek *Zloději kol* (Vittorio de Sica, 1946) má třeba daleko

45 Ačkoli Zavattini upozorňuje zejména na nebezpečí bludné identifikace s "výjimečnými" osobnostmi, otázku snadné identifikace mezi divákem a postavou obecně, které se ve filmech záměrně docílují pro posílení diváckého emotivního prožitku, se snaží většina minimalistických filmů vyvarovat. Schrader o tom dokonce píše jako o "překážce" v dosažení transcendentního prožitku.

46 Zavattini, Cesare. *Some ideas on film* [online]. Dostupné z [www: http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf](http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf)

47 Tamtéž.

48 Bazin, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav. 1979, s.: 217.

k filmu o „ženě, která si jde nakoupit boty“, jež Zavattini prezentuje jako ideální příklad neorealistickeho námětu. Ve *Zloději kol* představuje scéna ze zastavárny (nejprve hlavní postava se svou ženou prodává povlečení, následně nakupují kolo za pořízené peníze), vlastně takové sociální mikro-drama (Bez povlečení se rodina obejde, ale podaří se jí usmlouvat dostatečně vysokou částku, aby za ni bylo možné zakoupit nové kolo?) Neorealisté představují scény všednosti v jejich sociální tíživosti a upozorňují tak cíleně na problém chudoby panující v poválečné Itálii. Oproti modernímu minimalismu nenabízejí pohled na všednost bez ideologického zabarvení a poskytují tak pouze jednu možnost interpretace dané scény. S celkovou dějovou neuzavřeností a otevřenou interpretací filmů moderního minimalismu tak korespondují zejména otevřené konce většiny neorealistickech filmů.

5.2.1 Poznámka k dramaticke všednosti

Divákovi je přirozeně dána vlastnost apriori čist dění na plátně dramaticky (často i navzdory nedramatickosti vyprávění) nebo drama alespoň tiše předpokládat. Tato antropologická konstanta má i blízko k vysvětlení toho, proč se dokáže divák u minimalistických filmů „bavit“. Ve filmu *Svoboda* (Lisandro Alonso, 2001) je hlavní postavou mladík, který žije v divočině, kde zpracovává pro své kupce dřevěné klády, které mají dosahovat určité zakázkové délky. Ve chvíli, kdy mladý dřevorubec narazí na strom, jehož kmen je příliš krátký, ujme se odstraňování pudy v okolí kmene, aby strom mohl pokácet pod úrovní země a dosáhl tak patřičné délky klády. Tuto scénu si "náročnější divák"⁴⁹ vychutná nejen z hlediska fascinace naprostou nenuceností herce (naturščika) a skopofilické slasti ze sledování profesionální procedury⁵⁰ opracovávání dřeva, ale i ze zjevného „dramatickeho“ důvodu. Divák netuší, zda se postavě její cíl skutečně podaří a zda nenastane nějaký problém.

Čím minimalističtější je tedy ve filmu děj, tím subtilnější je i drama, které divák intuitivně předpokládá. V argentinské "road-movie" *Akáty* (Pablo Giorgelli, 2011) převládá řidič nákladního vozidla svobodnou ženu s dítětem z Paraguaye do Buenos Aires. Jelikož je jejich společná cesta po většinu času naprosto tichá a zcela oprostěna od dramatu, divák cítí podvědomou obavu z toho, že dojde k nějaké dopravní nehodě. Oprávněnost jeho nepříjemného pocitu je dokonce potvrzena ve scéně, kdy během noční

49 Pod tímto pojmem můžeme jednak trochu ironicky chápat diváka otrlého festivalovou artovou tvorbou – nebo naopak diváka otráveného klasickou mainstreamovou tvorbou, který vyhledává alternativy v podobě nedramatickech příběhů.

50 Požitek ze sledování procedurality hraje v případě minimalistických filmů také důležitou roli.

cesty řidič za volantem málem usne. K žádné nehodě ale samozřejmě v celém filmu nakonec nedojde.

Extrémním příkladem dramatiky všednosti pak mohou být minimalistické filmy, které vylučují naraci zcela – jako kupříkladu film *Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003), který z obrazového rámu vylučuje téměř úplně i člověka a skládá svůj film z pěti 15 minutových záběrů na různá pobřeží⁵¹. V jednom z nich sledujeme poleno na pláži, které si postupně podmaňují mořské vlny, aby ho následně rozdělily na dvě části. Ty se již na vlnách plaví nezávisle na sobě, občas se k sobě vracejí a jindy se na vlnách zase od sebe vzdalují. Implicitní lidská potřeba po naraci a v ní obsaženém dramatu může dovést diváka až k antropomorfním změnám v jeho recepci. Zachycený „děj“ tak může popsat podobně jako režisér, který měl při natáčení této scény pocit, že špalek je ústřední postavou zápasící s mořskou obludou, kterou představují šlehající vlny⁵².

5.3. Zachycení rutiny

Každodenní rutina je pro Zavattiniho důležitým předmětem, kterým se má neorealismus zabývat. Zavattini samozřejmě neopomene zdůraznit, že důležité jsou každodenní projevy chudoby⁵³. Z manifestu vystupuje ale důraz na zachycení rutiny v jejím „dlouhém a pravdivém trvání“, protože žádné jiné médium podle něj neoplývá schopností každodennost tímto způsobem zprostředkovat.⁵⁴ „Zatímco dříve kinematografie stavěla scény v okamžité návaznosti a závislosti na sobě“, kdy každá z nich automaticky vytvářela očekávání té následující, „dnes, když promýšlíme scénu, cítíme potřebu ve scéně naopak ‚setrvat‘.“⁵⁵ V tomto bodě se výsledné filmy se Zavattiniho myšlenkami shodují – filmová skladba neorealistickeých filmů totiž nevytváří

51 Mezi filmy, fungující na podobném principu, můžeme zařadit i film *Atraktorrokytnicky* (Čihák, Bagdasarov, 2010) sestávající pouze z jediného fixního záběru, který zachycuje otáčející se dřevěné vodní kolo, připevněné bez jakéhokoli zjevného účelu na boční stranu dlážděného koryta řeky ve výšce, která dovoluje proudu vody kolem otáčet. Drama nastává ve chvíli, kdy se pod vlivem neobjasněných fyzikálních vlivů začne kolo otáčet v opačném pohybu a tedy proti proudu řeky. Dojem je ovšem narušen v momentě, kdy v zadním plánu projde náhodný hlouček lidí. Divácká potřeba po narativu je v této chvíli totiž automaticky v mžiku přeměrována z kola k oněm lidem, kteří přirozeně nabízejí větší dramatický potenciál než neživé předměty. Jde ale ovšem jen o rušivý prvek odvádějící pozornost od dramatu říčního atraktoru.

52 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 142.

53 Zobrazování chudoby ve filmech se podle něj nedá kvantifikovat, a proto nemůže přistoupit na argument soudobé kritiky, že filmů o chudobě už bylo dost.

54 Zavattini, Cesare. *Some ideas on film* [online]. Dostupné z [www](http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf):

<http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf>

55 Tamtéž.

hierarchii mezi tím, co je dramatické a podstatné pro samotný příběh, a mezi tím, co je naopak pro děj redundantní.

5.3.1 Příklad nedějové scény ve filmu *Umberto D*

Dějově výrazně vyprázdněnou scénu se Zavattinimu podařilo zakomponovat do *Umberta D* (Vittorio de Sica, 1952), kdy se vyprávění v jedné chvíli poměrně nemotivovaně přesune k popisu ranního rituálu vedlejší postavy, těhotné mladé služky v domě svých pánů. Dívka nejdříve zahlédne na prosklené střeše kočku, vstane z postele a odejde do kuchyně připravovat kávu. Zapálí zde plynový hořák a nedlouho potom zahlédne kočku podruhé, jak po střeších odchází (čímž se uzavře tento minimalistický lyrický motiv). Dívka následně napustí do konvice vodu, dá ji vařit a na židli u stolu začne se slzami v očích mlít kávu. V této části přichází dramatická mikro-scéna: Dívka se na židli zakloní tak, aby mohla svojí holou nohou zabouchnout dveře a nemusela přitom vstávat. Pocit, že se jí to nemusí podařit (a může se například ze židle zřítit) umocňuje i to, že je scéna „dramaticky“ rozdělena na polocelek dívky kroutící se na židli a na polodetail její nohy natahující se ke dveřím. Ve scéně ale nakonec na žádné drama přirozeně nedojde a narativ se vrací ke sledování hlavní postavy.

Melodramatický motiv jejího těhotenství, podporovaný jemnou avšak tklivou hudbou, samozřejmě celou scénu zatěžuje určitým očekáváním následné narace a rozvíjením její vedlejší dějové linky spočívající v mateřském dilematu, kdo je pravý otec jejího dítěte a co s ní (a jejím potomkem) bude potom, co již nebude moci vykonávat práci služky. Mimo to ale ve scéně vlastně o nic nejde, jelikož samotná scéna děj nikam neposouvá a jejím vystřížením by vyprávění nebylo nijak narušeno. Výrazné je ve scéně i samotné kuchyňské prostředí – které má vlastně dost podobnou narativní důležitost jako dívka. Kuchyně si v sobě nese určitou paměť a svou opotřebovanou patinou každého předmětu či škrábane na stěně nedovoluje divákovi zapochybovat o své autenticitě.

5.3.2 Potlačená dějovost ve filmu *Země se chvěje*

Luchino Visconti ve svém druhém celovečerním snímku *Země se chvěje* (1948) zachycuje každodennost sicilských rybářů na mnohem delší časové ploše než tomu bylo například u služky během jednoho rána v *Umberto D*. Na svou dobu byl film převratný taktéž ve využití obrovského množství neherců verbovaných přímo z řad místních

rybářů, kteří obnažují svůj každodenní život v dlouhých, do hloubky komponovaných záběrech, hemžících se přirozeným životem.

André Bazin v dobové kritice píše, že „[*Země se chvěje*] se vzdává dramatických svůdností: příběh se vyvíjí bez ohledu na pravidla napětí, nemá jiné prostředky než zájem o věci samé – jako v životě.“⁵⁶ Slast z nezávislého sledování „života přistiženého při činu“ ovšem narušuje návodný komentář neustále líčící nespravedlnost s jakou obchodníci vykořisťují těžce pracující rybáře. Komentář duplikuje to, co by scéna dokázala sama o sobě sdělit obrazem, či co si vzápětí mezi sebou řeknou i sami i rybáři.⁵⁷ Kdyby komentáře nebylo, mohli bychom na film *Země se chvěje* vztáhnout i Bazinův pozoruhodný komentář z dobové kritiky filmu *Paisa* (*Roberto Rossellini, 1946*): „Jednotu filmového vyprávění v *Paise* nevytváří „záběr“, ... nýbrž „fakt“. Fragment syrové reality, sám o sobě mnohostranný a mnohoznačný, jehož „mysl“ se vynořuje teprve a posteriori díky jiným „faktům“, mezi nimiž naše myšlení buduje vztahy.“⁵⁸ Divák je v případě snímku *Paisa* sice vedený stříhovou skladbou, ale je mu dána možnost volnější interpretace vztahů mezi jednotlivými scénami a je tak kladen důraz na vlastní osobité myšlení, které je podmínkou sledování většiny minimalistických filmů.

5.3.3 Pravidlost trvání

Zavattini ve svých *Poznámkách o kinematografii* patrně přehání, když popisuje své setkání s americkým producentem, který mu řekl: „Takhle si představujeme scénu s letadlem my: Záběr na letící letadlo – Záběr na střílející kulomet – Záběr na padající letadlo. A takhle byste si tu scénu představili vy: Záběr na letící letadlo – Další záběr na letící letadlo – Další záběr na letící letadlo.“ Zavattini k tomuto setkání píše, „že [producent] měl samozřejmě pravdu. Stále jsme ale nedospěli tam, kam potřebujeme. Nestačí tři záběry na letící letadlo, potřebujeme jich rovnou dvacet!“⁵⁹

56 Bazin, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav. 1979, s.: 226. I přes Bazinovu nadčasovost většiny jeho postřehů, působí z dnešního pohledu jeho opakované přirovnávání filmu ke skutečnému životu poměrně úsměvně. V závěru 60. let se již začínala zpochybňovat ona pozitivistická víra v kinematograf a jeho schopnost „objektivního záznamu skutečnosti“ zejména od avantgardních filmařů jako byl Stan Brakhage, Peter Kubelka, Alain Resnais či J.L. Godard. V současnosti je již plně překonána.

57 Komentář byl tehdy do filmu ovšem implementován z toho důvodu, že rybáři mezi sebou mluvili sicilským nářečím, které bylo pro italské publikum nesrozumitelné. Zbytečnost komentáře si tak mnohem spíše uvědomujeme v současnosti, kdy se vždy setkáme s filmem opatřeným titulky. Visconti tehdy sicilský dialekt titulkovat nechtěl, aby nenarušil kompozici obrazu.

58 Bazin, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav. 1979, s.: 222.

59 Zavattini, Cesare. *Some ideas on film* [online].

Radikálně se jeho pojetí zhostil Andy Warhol, který ve svých konceptuálních filmech *Sleep*⁶⁰ (1963) a *Empire* (1964) dokonce opovrhnul i standardní stopáží celovečerního filmu, ke které se jinak Zavattini neustále odkazoval. Jeho filmy, zachycující spícího muže a noční Empire State Building po dobu několika hodin, záměrně a ironicky zaměňují neintervenci za indiferenci, a hyperbolizují záměry observačního způsobu snímání do míry karikatury⁶¹.

Při sledování Warholových filmů tak můžeme pocítit nepatrný dramatický záchvív v momentě, kdy se spící muž přetočí na druhý bok či se v prvních patrech Empire State Building rozsvítí světla, Warhol ale jinak „přehání přirozený zájem o subjekt do bodu naprosté slepoty.“⁶² Minimalisté přitom také často přetahují trvání záběru způsobem, o jakém mluvil Zavattini, a mnohdy nechávají diváka v myšlenkách i "odplout", ale nikdy nekladou na první místo koncept – ve Warholově případě ironizování Bazinovské představy, že dlouhý záběr dělá film .

60 K filmu *Sleep*, který většina lidí zná, aniž by s ním měla bezprostřední diváckou zkušenost, se váže nepravdivá představa, že zachycuje muže v jednom dlouhém záběru. Ve skutečnosti je ale 320minutový snímek sestaven zhruba z 30 minut materiálu, který se v různých – často nepovšimnutých smyčkách – opakuje. Z toho důvodu je pravděpodobně mnohými teoretiky také řazen mezi strukturální film.

61 Marguelis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 36.

62 Tamtéž.

6. Klasikové spirituálního filmu - Ozu, Bresson (a Dreyer)

Tvorba těchto tří režisérů – Japonce Jasudžira Ozu, Francouze Roberta Bressone a Dána Carla Theodora Dreyera – sloužila vždy jako základní penzum při zkoumání tzv. spirituálního filmu. Spirituální přesahy jejich filmů nás pro účely této práce zajímat nebudou, budeme se především zabírat formálním rámcem spirituálního filmu, který tvůrci vytyčili, a do něhož povětšinou zapadá i film minimalistický.

Výše zmiňovaná kniha *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* nám bude v této kapitole hlavním průvodcem, jelikož pro jejího autora Paula Schradera jsou primární specifické formální postupy, které až v druhotně vyvolávají transcendentální prožitek u diváků.

Schrader shledával určitou podobnost transcendentního filmového stylu s primitivním religiózním výtvarným uměním⁶³, které "dává přednost iracionalitě nad racionalitou, repetici nad variací, sakrálnímu nad profánním, zbožností nad humanismem, intelektuálnímu realismu nad optickým realismem, dvourozměrnému nad trojrozměrným, tradicí nad experimentem, anonymitou nad individualizací. [pozn. podtrhl M.B.]"⁶⁴ Nejde přitom o žádné radikální vymezení vůči realismu⁶⁵ – počáteční fázi transcendentního stylu je podle Schradera vždy určité lpění ve *všednosti*, která má nutně „realistický“ základ. Z uvedeného výčtu preferencí bychom měli tedy brát v úvahu zejména aspekt opakování (minimalistická repetice činností), plochost obrazu (časté celky působící plošným dojmem) či anonymita (hrdina není ničím výjimečný).

63 V případě jím analyzovaných autorů viděl Schrader u Ozua odkazy k zenovému malířství či haiku, u Bressona shledával způsob komponování postav jako u byzantské ikonografie a strukturu Dreyerových filmů přirovnával ke gotické architektuře. [Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 12.]

64 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 12.

65 Schraderovu analogii nelze brát příliš doslovně. Zdá se, že vybízí jakoby k představě návratu od Carravaglia (kupříkladu) – který přenesl biblické příběhy do temného a špinavého prostředí italské krčmy, kdy mu stáli za modely světců místní štamgasti – k středověkému způsobu zachycování ikon (před objevením malířské perspektivy a bez individuality světce). Při takovéto aplikaci na filmové umění by z toho vyplývaly akorát zmatečné analogie.

6.1 Bressonův pojem *screen*

Způsob výstavby zápletky, práce s hercem, využívání kamery, střihu a hudby považoval Bresson za konstrukty, které v divákovi probouzejí emocionální prožitek, jelikož ho dopředu navádějí k tomu, jakým způsobem má danou scénu číst. Bresson tyto konstrukty v rozhovorech s Jeanem-Lucem Godardem⁶⁶ pojmenoval jako *screen*. Ohrazoval se tak vlastně vůči určitému typu filmové gramatiky a opovrhoval tím, co bychom jinak považovali za vývojový posun z hlediska filmového jazyka. Jak významový střih vyjadřující určité myšlenky, symbolický detail nebo například i volba kamerové kompozice a rakursu pro nastolení vztahu mezi postavami, to vše představovalo pro Bressona ony *screeny*. Ty neumožňovaly divákovi nahlédnout za skutečný povrch věcí a myslet samostatně, nabízely tak pouze jednoduchou slast ze sledování narativního filmu. Bresson vyžadoval po svém divákovi velkou míru autonomie – nenabízel mu z toho důvodu žádné konvenční interpretace předkládané skutečnosti, šlo mu o to, aby si "divák vytvořil svůj vlastní *screen*" (způsob jakým film interpretovat)⁶⁷.

Schrader píše, že "pokud je každá akce zachycena stejným neexpresivním způsobem, divák brzy přestane v úhlu a kompozici hledat "vodítka" pro způsob čtení."⁶⁸ Bresson příliš neměnil postavení kamery – scénu zaznamenával ze stále stejných úhlů⁶⁹. Scéna přitom splývá s rámem obrazu – podobně jako v případě divadelní scény – postava je zachycena, jak vchází do obrazu/scény a zase z ní vychází. Bresson sice rozvíjí diegetický prostor zvukem, ale nemá potřebu ukazovat původce zvuku⁷⁰ (dostihy nebo podzemka v *Kapsáři*). Naopak se neostýchal použití vážné hudby, ale umisťoval ji do "nepatřičných" pasáží, kde jejich barvitost kontrastovala s chladem prostoru či obsahu scény.⁷¹ Ve střihové skladbě se vyhýbá návodnému klimatickému střihu po emocích i intelektuálnímu metaforickému střihu, který by tvořil komentář k ději a pomáhal ho uchopit. Krátké, anti-dramatické a přísně lineární střihy jakoby sledující pouze povrch a nikoli význam za ním – „Bressonovy filmy působily často jako jedna dlouhá sekvence".⁷²

66 *The Question: Interview with Robert Bresson by Jean-Luc Godard & Michael Delahaye*, *Cashiers du Cinema in English*, číslo 8.

67 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 81.

68 Tamtéž, s.: 67.

69 Pozice kamery přirozeně ovlivňuje divácké čtení dané scény, Godard tvrdí, že jde o "morální stanovisko".

70 Kovacs píše, že zamlčování původu zvuku může vést buď ke zvyšování napětí, a nebo naopak - jako u Bressona - k potlačování rozptýlujících prvků, tedy k minimalismu.

71 Tamtéž, s.: 69.

72 Tamtéž, s.: 68.

Vymezení vůči návodné povaze výrazových prostředků (*screen*) je důležité pro minimalistický film⁷³, který chce také diváka "osvobodit" od jeho podřízenosti vůči tomu "vidět" a "myslet si" pouze to, co dovoluje autor filmu. V případě *Gerryho* (2002) by například Gus Van Sant mohl vyprávět způsobem, který zdůrazňuje nebezpečí pouště a soustředit se na strach a odhodlání postav najít z ní cestu ven. Van Sant, ale činí naprostý opak a tuto dramatickou linkou až do úplného závěru vlastně ani nestanovuje, divák si ji musí sám domyslet.

6.1.1 Poznámka k Bressonově pojetí stříhové skladby

Bresson využívá elipsy v případě důležitých "dějových" scén (osekává je jen na ty nejpodstatnější informace) a *všednost* pojímá jako důraz na opakování banálních momentů, jako je například chůze po schodech. "Chci přistupovat ke své práci co nejvíce realisticky, používat pouze syrový materiál ze skutečného života. Ve výsledku tak dociluji realismu, který ovšem není jen prostým "realismem", cituje Bressona Schrader⁷⁴. Bresson dociluje onoho realismu, který není prostým "realismem", právě tím, že narušuje přirozenou hierarchii významu scén. Některým scénám přiřazuje větší důležitost než těm, co děj posouvají. (Čímž vyvstává ona Schraderovská *disparita*.)

Vzhledem k Bressonově vymezení vůči dramatu může ale působit překvapivě výběr některých jeho námětů z jeho "vězeňské tetralogie"⁷⁵ – *Ke smrti odsouzený uprchl*, *Kapsář*. Dramatický potenciál těchto dvou filmů ovšem transformuje do klidných meditací o osvobození duše. Velkou míru nepochopení zrovna v případě těchto dvou filmů⁷⁶ mohlo způsobovat to, že diváci kladli na film určité žánrové požadavky. Kromě svého "thrillerového" námětu se Bresson totiž nevzdával stříhové figury záběru/protizáběru, kterou ve své thrillerové tvorbě uplatňoval třeba Alfred Hitchcock. Záběr/protizáběr s sebou totiž nese potenciál divácké identifikace s postavou a střídání stejných záběrů, může pomáhat výstavbě napětí. Jak v případě *Kapsáře*, kdy se hlavní postava vyhýbá odhalení, tak ve filmu *Ke smrti odsouzený uprchl*, kde jsme svědky

73 Filmy, které řadíme mezi vyprázdňenou naraci, naopak pracují s výrazovými prostředky, které jsou záměrně zavádějící, a divák si není jist, kam ho způsobem své výstavby film vlastně vede. Můžeme uvést dlouhé chůze nebo skoky v čase tam a zpět ve filmu *Slon*, nebo práci s distorzí obrazu ve filmu *Post Tenebras Lux*.

74 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 63.

75 V případě *Ke smrti odsouzený uprchl* se Bresson snažil minimalizovat napětí již jen tím, že v názvu prozradil konec filmu. Zpracování závěrečné etapy života Johanky z Arcu ve filmu *Proces Jany z Arcu* (1962) s sebou také nese rozmělnění napětí, že dopředu víme, jak proces dopadne.

76 Oproti v Japonskou nesmírně populárnímu Ozuovi, si Bressonovy filmy na sebe ve Francii nikdy nevydělaly a netěšily se mezi diváky ani žádné velké oblibě.

procesu připravovaného útěku z věznice, je ovšem stříhová skladba navzdory způsobu rozzáběrování spíše popisná a věcná. Záměrně jde proti smyslu "napětí" a "identifikace"⁷⁷, scéna často nemá expozici a nenabízí ani žádný zklidňující závěr – divák je často vhozen rovnou do akce a po jejím skončení se zase rychle stříhá jinam.

Mezi Bressonovskou dekupází a současným minimalistickým filmem tak v tomto směru spočívá zásadní rozpor. Minimalistický film se těmto "klasickým" stříhovým figurám vyhýbá⁷⁸ a akci často komponuje do dlouhých celkových záběrů, kde vyznívá přirozené plynutí času a přímá vazba mezi postavami i rekvizitami v jednotném prostoru⁷⁹.

6.2 Omezený syntax v tvorbě Jasudžira Ozu

Podobně radikální byl ve svém formálním pojetí i Jasudžiro Ozu. Pro jeho styl je příznačný velice jednoduchý a limitovaný syntax: Kamera ve výšce člověka sedícího na rohožce tatami, žádné výrazné pohyby kamery, stříh jako rytmizující složka, řetězcí události bez příměsi metaforických významů⁸⁰. Děj, který posouvají téměř výhradně dialogy postav zachycených ve statické pozici, snímal vždy maximálně ze dvou úhlů a snažil se komponovat postavy do uzavřených kompozic – velikost záběru (převažuje celek) byla uzpůsobena tomu, aby dokázal všechny postavy vměstnat vedle sebe. Jeho filmy zpracovávaly stále dokola podobné téma – odcizení dvou generací Japonců, z nichž mladší podlehla modernizaci (či westernizaci) a vytrácelo se u nich sepětí s přírodou

77 Pro studenty stříhové skladby na FAMU je tato situace ještě o to víc zapeklitější z důvodu znalosti učebních skript Jana Kučery *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, kde dlouholetý pedagog FAMU vysvětluje analytický stříh na příkladu Fountainova úprku z auta v úvodu filmu *Ke smrti odsouzený uprchl*. Student se tak přirozeně domnívá, že Kučera operuje s příkladem pečlivě budovaného filmového napětí. Konfrontace Kučerova textu, citované filmové scény a Bressonových *Poznámek o kinematografu* tak musí ve studentovi vytvářet zaručený chaos.

78 Pro srozumitelnost akce není v některých případech možné se fragmentaci scény do více záběrů zřeknout. Použití analytického stříhu lze ovšem chápat i jako Šklovského "ozvláštnění". Jako například ve filmu *Slon* na motivy masakru na kolumbijské univerzitě. Tam přichází rozdělení akce do několika záběrů v momentě, kdy dojde k první vraždě. Nejen, že je situace přehlednější, ale oproti předchozímu rigidnímu snímání najednou působí značně čerstvě.

79 Výrazně "bressonovský", je ale v tomto ohledu jiný Francouz - Bruno Dumont. Jeho ozvláštnění figury pohledu a protipohledu spočívá v tom, že jedná není z výrazu tváře postavy jasně jakou prožívá emoci, a na druhou stranu není ani příliš patrné, na co se dívá, respektive co si má divák sám o předkládaném jevu myslet. Ve filmu *Hadewijch* například dívka sleduje v kostele zkoušku smyčců spolu s jedním poměrně komickým tenoristou. Postava diváka nenabádá k jasnému čtení a ze scény není ani možné si zpětně odvodit, co dívka prožívá. Dochází tak vlastně k opačnému efektu než při pokusu, který Lev Kulešov provedl s Mozzuchinem.

80 Ozu také nedodržel pravidlo osy. Jim Jarmush od něj tento znak převzal v *Mrtvém muži*.

a uvědomění si jednoty světa, které stále přetrvávalo u generace starší. Ozu tak v duchu zenového malířství tvořil stále dokola jeden film jako malíř jeden obraz⁸¹.

Pro záměrné omezení škály výrazových prostředků, tak můžeme Bressona i Ozua považovat za pravé minimalisty. Podobně jako ti moderní posilovali i Bresson a Ozu estetickou distanci a nutili diváka najít si k dílu vlastní cestu. "Film má moc empatie, a divák má přirozenou touhu se participovat na tom, co mu je předkládáno."⁸² Ale jak transcendentní, tak minimalistický film pracuje s divákovou empatií pouze jako s potenciálem, nechává v něm emoce hromadit a jejich průchodu dá volnost až v pravou chvíli.

K uvolnění diváckých emocí u Ozua i Bressona dochází často společně s nenadálým průchodem emocí postav a filmy tak vyvolávají povznášející prožitek. U moderních minimalistických filmů dochází k uvolnění spíše nepříjemných emocí skrze scény často až nepřirozeného projevu násilí. Tak tomu je v trilogii Guse van Santa, kdy každý z filmů končí buď sebevraždou, zabitím z milosti či masovou vraždou, a podobně i u Bruna Dumonta, který zakončoval své filmy také násilnou scénou. Rozdílu si všímá i Ira Jaffe, který v návaznosti na Schraderovu knihu píše, že se *slow movies* vyznačují spíše důrazem na dekadenci a prázdnotu.⁸³

6.2.1 Význam pomlky

Jasudžiro Ozu minimalistický film dále obohatil o zenový význam pomlky a práci s tichem. "Prázdný list papíru vnímáme pouze jako papír a jen jako papír. Až v momentě, kdy na papír něco nakreslíme, vynikne teprve jeho prázdnota."⁸⁴ *Mu* je v japonštině znak, který představuje ticho a prázdnotu. *Mu* ovšem není v japonské kultuře vnímáno jako něco negativního ba naopak jde spíše o povznášející zklidnění. Ozu vyjadřoval *mu* jak v kompozici obrazu, času, tak i zvuku. Pro jeho "konverzační" scény není podstatné to, co se říká, ale naopak to, kdy se mlčí. Hlas a děj v jeho filmech zdůrazňují vše obklopující ticho a klid.⁸⁵

Když v Ozuově *Tokijském příběhu* vidíme u konce filmu záběr na přímořskou vesnici, kterou prořízne projíždějící vlak, režisér nám v žádném případě nenaznačuje, že

81 Jeho filmografie čítající více jak 40 filmů může připomenout *36 pohledů na horu Fuji* japonského malíře Hokusai.

82 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 160.

83 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 9.

84 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley. S.:27

85 Tamtéž, s.: 27-29.

se věci daly do pohybu; Centrálním znakem obrazu není vlak, ale naopak vesnice. Ozu sděluje, že děj, kterého jsme byli jako diváci svědky, je jen vodními prstenci po pádu kamene do klidné jezerní hladiny. Něco se stalo, ale vše zůstává při starém.

Prázdnota, strnulost, ticho jsou i elementy současného minimalistického filmu. V mnoha případech chtějí u diváka vyvolat zenové rozpoložení duše – setrvání v přítomnosti okamžiku – jako v případě tvorby Jima Jarmushe. Mnohdy ale nepředstavují prázdnotu jako pozitivní *mu*, ale spíše jako symptom nezdravého stavu. Dostavuje se dojem, že děj filmu je vlastně bezpředmětný (už jen tím, že zůstává neuzavřený) a jde spíše o vyvolání pocitů odosobnění, odcizení a vykořeněnosti.

6.3 Loutkové herectví

Pro Bressona, Ozua, ale dokonce i Dreyera (pokud se soustředíme na jeho pozdní tvorbu) je pro naše zkoumání neopominutelné také specifické vedení herců k potlačování nejen divadelních, expresivních a gestických projevů, ale hereckých projevů obecně. "Nebudu přehánět, když řeknu, že kdyby se Bressonův a Dreyerův herecký ansámbl zničehonic proměnil v dřevěné loutky, jejich charakteristický styl by zůstal beze změny."⁸⁶ Bresson instruoval své herce k tomu, aby se za žádnou cenu nesnažili "hrát". Scény (klidně i jen chůzi) opakoval nespočetněkrát, aniž by hercům sděloval, co mají dělat jinak, dokud nedocílil absolutní přirozenosti⁸⁷. Vybíral herce podle jejich fyziologie a nikdy žádného nepoužil v různých filmech dvakrát. Ozu naproti tomu nechával své herce hrát stále dokola ty samé role, až záměrně docílil toho, že se v nich cítili znuřeně a rezignovaně.⁸⁸ Ozu ani Bresson se nesnažili vnést do svých filmů herecký realismus. Chtěli spíše prohloubit nemožnost se s postavami identifikovat a zamezit tak jednoduchému čtení filmu skrze společně prožívané emoce s postavami.

Minimalistické filmy vytváří podobný nesoulad (*disparitu*) mezi okolnostmi a jakoby naprostým nezájmem postav. Ve filmu *Druhý kruh* (Alexandr Sokurov, 1990) působí hlavní hrdina zcela nepohnut faktem, že mu zemřel jeho otec. Postavy ve filmu *Gerry* neřeší, že by jim v poušti hrozilo nebezpečí. V Dumontově *Životě Ježíšově* (1997) neprojevuje mladík žádné emoce po tom, co zavraždí Araba a žádné city nedává najevo

86 Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press. 1972, s.: 60.

87 Pro Bressona bylo herectví samo o sobě nepravdivé. Herce nazýval *modely*. Nesnažil se o to, aby se modely plně do své role vcítily, naopak z nich chtěl vydestilovat přirozenou osobnost jich samotných.

88 Tamtéž, s.:21.

ani po tom, co je zatčen policií. Divák je jednoduše vtlačen do pozice, kdy se nemá s kým identifikovat a "prožívat" dané jevy na plátně tak může jen sám za sebe.

6.4 Transcendující zážitek - shrnutí

Zásadní principy minimalismu – tedy redukce *screenů*, výrazná práce s pomlkami a tichem, potlačování hereckého projevu – perfektně vystihují jednotlivé Bressonovy citáty:

"Člověk netvoří přidáváním, ale odhazováním."⁸⁹

"Duté a ploché části v sobě nakonec mají nejvíce života."⁹⁰

"Je to uzpůsobením k mechanické správnosti, z této mechaniky se zrodí emoce."⁹¹

Omezování výrazových možností filmu, zjednodušování a "odhazování", vytváří podle Bressona "plochý" dojem z filmu. Jde o Bressonův formální "mechanismus", který vede k tomu, že se v divákovi nakonec "zrodí emoce". Podle Paula Schradera způsobuje toto blokování emocí skrze onen mechanismus v divákovi to, že dojde k jejich nashromáždění. A když jsou pak ve správnou chvíli propuštěny (*zlomová událost* - ať už jde o vraždu či nenadálý průtok emocí postavy), tak "transcendují obyčejný divácký zážitek". Tento zážitek nemusí být nutně spirituální, ale především bývá značně neobvyklý, jelikož diváka konfrontuje se sebou samým.

89 Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha: Nakladatelství DAUPHIN. 1998, s.: 77.

90 Tamtéž, s.: 61.

91 Tamtéž, s.: 98.

7. Strukturální film

Martin Čihák ve své *Ponorné řece kinematografie* nalézá počátky strukturálního filmu již v nizozemské malbě 17. století, a to zejména v obraze *Mlékařka* malíře Vermeera van Delfta. „Vermeerovo pojetí časovosti, kdy se dostává dovnitř okamžiku a zpřítomňuje jeho určitou časovou rozsáznost, jej vyčleňuje z tehdejších proudů malby.“⁹² Ona cesta dovnitř okamžiku a jeho časová rozsáznost upomenou například na výše citovanou scénu z *Umberta D*, zachycující služku při přípravě ranní kávy. Podobně jako v *Mlékařce*, ani v této scéně „vlastně jakoby o nic nejde“. Strukturální film je přitom ze své podstaty nenarativní, ale přesto lze u minimalistického filmu vysledovat shodné experimentální mechanismy, podobně jako nachází Čihák paralelu mezi strukturálním filmem a *Mlékařkou*⁹³.

Pokud čerpáme z Čihákovy definice strukturálního filmu, dospějeme při srovnání k tomu, že minimalistický film v žádném případě nepracuje s „čistě filmovým pohybem daným následností rozdílných světelných impulsů“, ale zachovává naopak „iluzivní dojem pohybu“⁹⁴. Minimalisté jednoduše nešli tak daleko, aby využívali mechanických vlastností promítačky (projekce 24 statických obrázků za vteřinu) k tomu, aby diváka nechali zakoušet převážně vizuální stimuly, jako to dělají některé strukturální filmy. Ale podobně jako strukturální film místy „obrací naši pozornost k samotnému aktu percepce“⁹⁵, nechávají i minimalistické filmy si diváka klást otázky typu: Co to sleduji? a Jak zpracovávat to, co sleduji? Oba dva druhy filmů – jak strukturální tak minimalistický – podle Ivone Margulies nejen „redukují množství

92 Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Nakladatelství AMU. 2013, s.: 37.

93 Pro analogii mezi malbou a strukturálním filmem by se nabízela například i Rauschenbergova série *Bílých pláten*, která mnohem důsledněji upozorňovala na „vlastní plochu malířského plátna“. Podle Johna Cage byly tyto čistě bílé obrazy totiž neustále aktualizovány odrazy světla či dopady stínu a jejich absolutní bělost tak byla pouhou iluzí (podobně jako je pohyb ve filmu pouhou iluzí). Zároveň je možné Rauschenbergova *Bílá plátna* zrekonstruovat jako to lze i u strukturálního filmu *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960). Nabízelo by se oproti *Mlékařce* snad i "případnější" srovnání s Velazquezovými *Dvorními dámami*, které činily totéž co *Mlékařka*, tedy budovaly obrazový prostor ještě hlouběji před a za plátno, a navíc reflektovaly samotný proces vzniku uměleckého díla. Čihákoví ale šlo při srovnání s *Mlékařkou* především o „narativní“ vymezení Vermeerova díla proti jeho malířským současníkům, kdy Vermeer nejen zájem o „pompézní líčení biblických výjevů ani o žánrové obrázky zatuchlých holandských hostinců a nevěstinců, jak jsme byli zvyklí u jeho soupeřů.“ [Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. S.: 37] Z volby *Mlékařky* pro analogii se strukturálním filmem proto vyplývá, že strukturální film se nevynezuje tolik vůči figurativnosti, ale naopak spíše vůči naraci.

94 Tamtéž, s.: 23.

95 Tamtéž.

výrazových prostředků“, ale hlavně na základě určitého paradigmatu (formální repetice, serialita) umožňují divákovi objevit strukturální systém filmu, s jehož pomocí je pak možné i částečně předvídat „děj“. Rozpoznávání toho, jakým způsobem film narušuje svůj předpokládaný vzorec chování, představuje, podle Margulies jednu ze základních intencí strukturálního filmu.⁹⁶

Mimimalistické filmy mají také svůj daný vnitřní řád, který představuje buď opakování rituálů každodennosti (Příklad: Postava se nasnídá, prohodí pár slov se svým partnerem a odejde do práce, přičemž další ráno se tato scéna opakuje), nebo dodržování formální jednoty ve zpracování scén (Příklad: Každou scénu sledujeme ve velkém celku, postava vejde do záběru a zase z něj odejde). Potom, co divák takovému systému porozumí, by měl být již schopný zaznamenávat drobné variace v systémovém rámci. (Například, že u snídani není tentokrát přítomna manželka nebo že je scéna snímána z jiného postavení kamery.) Oproti strukturálnímu filmu, kde jsou změny racionálně neuchopitelné, se ovšem divák snaží ony odchylky od normy nějakým způsobem interpretovat.

Čihák v úvodu kapitoly o strukturálním filmu rozšiřuje čtyři základní charakteristiky od P. A. Sitneyho⁹⁷ o vlastní pátý axiom strukturálního filmu, kterým je fotogenické podloží – tedy práce s předsnímanou realitou. Ta v sobě zároveň nese určitý zárodek diegeze filmového časoprostoru, který – jak je tomu například v některých filmech Michaela Snowa – připouští i přítomnost minimalistické narace.

7.1 Zárodek narace

Strukturální film Michaela Snowa *Wavelength* (1967) není pouze hlubinným ponorem do proměn filmové matérie či o přesměrovávání diváckého zraku k samotnému aktu vidění. Snow především buduje svébytnou diegezi – časoprostor, který neustále narušuje a bourá (střídáním chemicky různě zpracovaných typů filmu, různými druhy materiálu či střídáním nočních a denních záběrů). Na několika místech ovšem prostoru navrácí jeho stabilní a iluzivní vlastnosti, které umožňují, aby byl prostor "zabydlen" postavami. Čihák píše: „Snow tu rovněž zavádí nové pojetí „zápletky“, jež je zcela vzdálená tomu jak chápeme „děj“ v běžném hraném filmu.“ Ve *Wavelength*, který se celý odehrává v podkrovním bytě, který kamera sleduje v plynulé

96 Marguleis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 78.

97 Tyto charakteristiky jsou: 1. pevně fixované postavení kamery, 2. využití flickr efektu, 3. práce se smyčkami, 4. přefilmování fotografií, diapositivů či filmů. Minimalistický film splňuje pouze 1. a 3. Sitneyho axiom.

45minutové transfokaci⁹⁸, vchází zhruba v polovině filmu do záběru muž, který je hned vzápětí někým zastřelen. Dramatický žánrový vpád není nadále nijak rozvíjen, natož pak vysvětlen, a kamera o jeho chladnoucí mrtvolu nejeví jakýkoli zájem a pokračuje ve své transfokaci dál. Margulies píše, že „[Snow] inscenuje případy nahodilých fragmentů něčeho, co by mohla být zápleтка.“⁹⁹

Jistá zárodečnost zápletky je přítomna i v minimalistických filmech, které končí převážně ve chvíli, kdy si divák teprve začíná vytvářet jasnější obrysy fabule. Až v závěru filmu má totiž divák dostatek informací, nadržaných v průběhu celého vyprávění, které by mohly uceleně vytvářet expozici pro základní dramatickou situaci. Ta by se mohla začít rozvíjet v momentě, kdy ovšem syžet filmu již dospěl do svého konce. Například ve filmu *Mrtví* zjistí muž po propuštění z vězení, že jeho dcera má dvě malé děti, které ovšem z neznámého důvodu opustila. Nabízí se tato základní dramatická situace: Ujme se muž vnuka a malé vnučky?¹⁰⁰ Nebo se vydá pátrat po své ztracené dceři? Film *Mrtví* sice může před svým koncem nastolit tyto otázky, ovšem nedává na ně ani náznak možné odpovědi.

7.2 Možnost "odplout"

V případě filmu *Wavelength* přestává být prostor po několika prvních minutách „obyvatelným“ a divák postupně zapomíná na to, že se v něm vůbec kdy pohybovaly nějaké postavy, které řešily nějaký konkrétní problém (jako například dívky řešící otázku stěhování v úvodu filmu). Film tak počíná přesměrovávat divákovu pozornost právě k obrazovým vlastnostem záběru jako takového.

Na tomto principu funguje jak film strukturální, tak podobně i film minimalistický. Extrémní trvání (či opakování) jednoho záběru vede diváka k tomu, že přestane mít u strukturálního filmu zájem o referenční vlastnosti obrazu a začne se

98 Jedná se o tradičně zavádějící anotaci k *Wavelength*. Nebere totiž v úvahu fakt, že "plynulost" transfokace je neustále narušována střídáním chemicky různě zpracovaných typů filmu, různými druhy materiálu či střídáním nočních a denních záběrů. Pro upřesnění je také třeba dodat, že transfokace není plynulá – někdy se pohybuje rychleji, chvílemi je i zcela statická.

99 Marguleis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 82.

100 Další příklady - *Gerry* (Gus Van Sant, 2002): Dva přátelé se ztratí v poušti a slabší z nich se již vyčerpáním trápí natolik, že požádá druhého, aby ho zabil. Ten vzápětí po uškrcení svého kamaráda objeví cestu z pouště. Možná základní dramatická situace: Soudní proces rozhodující, zda lze toto zabití chápat jako vraždu. *Dvacet devět palem* (Bruno Dumont, 2003): Muž na konci dovolené zavraždí svoji přítelkyni a následně spáchá sebevraždu. Začíná vyšetřování. Možná základní dramatická situace: Detektiv se snaží odhalit, k čemu mezi nimi vlastně došlo.

soustředit na obraz jako takový¹⁰¹. Můžeme uvést příklad dalšího snímku Michela Snowa *Back and Forth* (1969), který "tematizuje" pohyb kamery zleva, doprava (a v závěrečné části filmu i nahoru a dolů), a to v rámci jediné místnosti. Netrvá dlouho než divák začne ztrácet zájem o předmětnost prostoru a soustředí se již plně na samotný akt pohybu kamery. Podobně jako ve *Wavelength* ale Snow tento princip "narušuje", když nechá v první třetině filmu v daném prostoru proběhnout učební přednášku. Návrat postavy tak divákovi vždy připomene, že sleduje obraz, který má nějakou referenční vazbu ke snímané realitě.

Jelikož jsou minimalistické filmy diegeticky rámovány od začátku do konce, ono odpoutání od referenčnosti daného obrazu není nikdy tak rozhodné jako v případě Snowa. Ulpívání na *mrtvém prostoru* například v Alonsově tvorbě ale vede k tomu, že divák přestává mít zájem o předkládanou naraci a soustředí se tak výhradně na výtvarné či kompoziční atributy obrazu. Jeho mysl ale může i "odplout" z diegeze filmu k vlastním úvahám mimo film. Alonso dokonce popisuje, že tento způsob vyprávění (akcentování mrtvého prostoru a času) vede diváka k tomu, že si "během této pomlky začíná uvědomovat přítomnost kamery, tím pádem i účast režiséra, a z toho důvodu pak dospívá až uvědomění, že k němu film skrze režiséra promlouvá specifickým jazykem."¹⁰² Alonso tímto popisuje reflexivní charakter svých filmů, které divákovi připomínají, že sleduje jen film.

7.3 Demystifikace narativního procesu

„Minimalismus není iracionální, ale je anti-racionální. Logika je neviditelná a alternativní, je ovšem přítomna v plánu, jakým je dílo konstruováno,“ píše Ivone Margules¹⁰³ a zdůrazňuje, že strukturální i minimalistický film pracují s určitými vzorci a opakováním. Divák může tento řád sice objevit, ale nedokáže ho nikdy zcela pochopit. Výrazovým prostředkům v experimentálním filmu obecně neodpovídají žádné dopředu

101 Americký avantgardní filmař James Benning (kterého bychom jeho dílem radili spíše do nenarativního minimalismu) řekl o jedné scéně ve svém filmu *11x14* (1977) toto: „Když začnete sledovat scénu s komínem, jde očividně o komín a můžete záběr nějakým způsobem interpretovat – klidně i nějakým klišé jako je jeho falická symbolika či znečišťování ovzduší. Ale jakmile záběr trvá více jak sedm minut, nakonec dříve nebo později začnete vnímat víření zrna v textuře filmu. Po tom, co začnete na obraz nazírat formálně, v něm na konci scény proletí letadlo, a v tem moment je obraz znovunavracen do narativu.“ [Marguleis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 45.]

102 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 140.

103 Marguleis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 92.

návodné *screeny*¹⁰⁴, které by divákovi vysvětlovaly, jak film číst. A nebo je *screen* naopak záměrně matoucí¹⁰⁵. Divák si tak pro každý film musí zkonstruovat vlastní *screen* vyhovující jeho individuálnímu chápání, který mu umožní se ve strukturálním filmu nějakým způsobem orientovat, a zároveň na něm i „participovat“.

Strukturální filmy upozorňují na to, že filmový pohyb – zdánlivě se odehrávající na plátně před diváky – je ve skutečnosti pouhou iluzí, kterou konstruuje jejich mysl. Strukturální filmy jsou takové, „jejichž tvar je v průběhu projekce za přítomnosti diváků aktualizován,“¹⁰⁶ píše Čihák a dodává, že „strukturálnímu filmu ... nejde o žádné sdělení, ale sdílení, přesněji o sdílení určitého společného stavu vědomí.“¹⁰⁷ U konkrétního díla *Unsere Afrikareise* (Peter Kubelka, 1966) ještě doplňuje: „[Práce s obrazovou a zvukovou složkou filmu] podněcuje v divákovi asociativní schopnosti a klade na něj nárok jako na aktivního spolutvůrce promítaného díla.“¹⁰⁸ Něco obdobného si přál i Gus Van Sant (v citátu uvedeném výše), když mluvil o tolika různých interpretacích svého filmu *Slon*, kolik ho shlédne diváků.

V případě minimalismu tedy dochází pouze k posunu v rámci recepční roviny. Nejde o vnímání čisté vizuálních impulzů – jako tomu je u strukturálního filmu (například za pomoci flickr efektu), kdy se odhaluje iluzornost promítaného obrazu. Naopak jde o recepci narativních impulsů, které si divák také podle sobě-vlastního dramaturgického klíče skládá do jednotného vyprávění a snaží se vyplnit expoziční informace či mezery v eliptickém vyprávění. Tak se tomu děje například ve filmu *Slon* či většině filmů Lisandra Alonsa, které jsou radikální ve své nedořečenost a divák si tak v hlavě skládá hypotézy, které nelze nijak ověřit.

104 Filmů Snowa a Warhola si dokonce ve své práci o transcendentním stylu všimá i Paul Schrader, do jehož definice transcendentního stylu ovšem nezapadají z toho důvodu, že se tyto filmy nezaobírají *všedností*, nevytváří proto *disparitu* a rovnou přeskakují do závěrečné fáze *stáze*.

105 Namátkou uvedme avantgardní film *Scorpio rising* (Kenneth Anger, 1964), kde užití populární hudby a zdůraznění procedurality oblékání či zkrášlování motorky, může nabádat diváka ke čtení, že snad jde o nějaký lifestyleový magazín.

106 Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Nakladatelství AMU. 2013, s.: 21.

107 Tamtéž, s.: 42. Můžeme si povšimnout, že Čihák v obou citátech operuje s množným číslem, čímž potlačuje individuální percepci diváka a upozorňuje na proces jakéhosi společného sdílení filmu v kině. Na subjektivní prožitek filmu má podle něj vliv i účast v kolektivu. To lze chápat buď z hlediska jungiánské psychologie a nebo ve smyslu toho, že se na zážitku podílí i mimofilmové faktory (například smích diváků).

108 Tamtéž, s.: 49.

8. Jeane Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel

Filmu, který Belgičanka Chantal Akermanová natočila v roce 1975 ve svých 25 letech, věnuji ve své práci celou samostatnou kapitolu z důvodu, že spojuje hlavní prvky všech předchozích kapitol: Je uskutečněním snahy italských neorealistů natočit ideální film, ve kterém se „nic neděje“ (a zároveň skrze zobrazení každodennosti prezentovat určité ideologické stanovisko), naplňuje předpoklady, které jsem rozebral v kapitole o klasicích spirituálního filmu, a je také přirozeným vyústěním autorčiných předchozích pokusů o strukturální filmy¹⁰⁹. *Jeane Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* představovala v 70. letech radikální roztržku nejen s konvenčními formálními postupy tehdejší doby ale i způsoby, jakými byly doposud ve filmu zobrazovány ženy. Absencí identifikačních figur (záběr/protizáběr, subjektivní pohled) nabízel film místo citově-zabarveného a tudíž i návodného diváckého prožitku, naopak objektivní pohled na ženu a způsob jejího útlaku skrze postavení v rodině.¹¹⁰ *Jeane Dielmanová* ale hlavně představovala ve své době zásadní přehodnocení toho, co můžeme považovat za *kinematografii trvání*¹¹¹ – tedy důraz na přirozené plynutí času ve filmu – a nese tak i obrovský význam pro minimalistický film.

8.1 „Děj“ filmu

Akermanová přiznává konceptuální pozadí svého snímku, motivovaného snahou zobrazit to, co konvenční narativ většinou obětuje. Svůj film sestavila z tohoto narativního "odpadu" a upozornila tak na to, co se odehrává v "mezerách" mezi jednotlivými obrazy konvenčního vyprávění.¹¹²

Jeane Dielmanová na ploše 193 minut zobrazuje necelé tři dny stejnojmenné ústřední postavy, ovdovělé ženy v domácnosti. Sleduje její činnosti (vaření, uklízení, nákupy, atd.) a úsilí, s jakým se věnuje zaopatření svého nesamostatného syna (příprava snídaně, šití svetru, čištění jeho bot, atd.). S tím souvisí i její další pracovní náplň –

109 Ivone Margulies ve své monografii o belgické filmařce dokazuje, že strukturální film – převážně tvorba Michaela Snowa – měl zásadní vliv na vlastní tvorbu Akermanové. Mezi její strukturální filmy můžeme řadit krátkometrážní *La Chambre* (1972) a celovečerní *Hotel Monterey* (1972).

110 Marguleis, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 6.

111 Tamtéž, s.: 8.

112 Tamtéž, s.: 4.

zatímco je syn ve škole, každé odpoledne do jejího bytu přichází různí muži – a peníze takto vydělané prostitutí slouží Dielmanové opět k tomu, aby se její potomek mohl mít o něco lépe. O mnoho více „děje“ – pokud pomineme žánrový zvrát v závěru – snímek nenabízí. Vše se odehrává s cyklickou pravidelností, většinu činností vidíme ve filmu zpočátku v jejich přirozeném trvání. Vyprávění se chová elipticky v případech scén sexu (to, co se děje za zavřenými dveřmi ložnice po příchodu zákazníka je zobrazeno až poslední den), večerních procházek Dielmanové se svým synem (které působí jakoby matka se synem pouze obešli dokola domovní blok) a pochopitelně i scén spánku¹¹³.

Ve chvíli, kdy zobrazovaná každodennost poprvé opíše svůj kruh a jsme svědky činností Dielmanové podruhé, do vnitřní náplně záběrů se začne vkrádat určitá tenze, Schrader by použil svůj pojem *disparita*. Dielmanová při přípravě druhé filmové večeře převaří brambory (jelikož se musela pravděpodobně déle věnovat zákazníkovi) a od této chvíle se z jejího jednání začíná pomalu vytrácet ona chirurgická přesnost, s jakou předtím veškeré činnosti vykonávala. Neustále jí něco padá, na umytých talířích zanechává mýdlovou pěnu, nevychází jí časově návštěva obchodů, v kavárně jí její místo obsadí někdo cizí, atd. Zásadní zvrát v jejím chování, který přitom zapříčinila malichernost převařených brambor, naznačuje, že ona ovdovělá žena není v úplném psychologickém pořádku. Dielmanová patrně trpí obsedantně-kompulzivní poruchou – je neschopná využívat svůj volný čas, jakákoli drobnost ji vyvádí z míry. „Film *Jean Dielmanová* funguje jako časovaná bomba,“¹¹⁴ píše Ivone Marguelis, a divák podobně jako u minimalistických filmů očekává, kdy (a zda vůbec) dojde k nějakému dramatickému zvrátu.

Jednu z předzvěsti dramatu představuje ve filmu rozhovor mezi Jeane Dielmanovou a její sousedkou, která se zpovídá ze své hrůzné zkušenosti, kdy jí – jako další ženě v domácnosti – docházejí nápady, co svému muži a synovi vařit. Popisuje, jak v řeznictví do poslední chvíle ve frontě nikdy není rozhodnutá, co má vlastně koupit, a jen poslouchá, co si kupují lidé před ní. Když na ni ale dojde řada tak zpanikaří a objedná si to stejné co dáma před ní, čehož následně lituje. V měřítku každodenního života představuje její sugestivní vyprávění v podstatě hororovou historku – míra dramatu je jednoduše relativní, když přihlédneme k tomu, kdo a jak ho prožívá, a to platí u většiny minimalistických filmů.

113 Ačkoli Akermanová žila nějaký čas v Americe, a byla obeznámena s Warholovou tvorbou, popartový umělec ji neinspiroval natolik, aby ho doslovně citovala ve svém filmu.

114 Margulies, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 80.

8.2 Strukturální podloží filmu

Abychom mohli *Jeane Dielmanovou* analyzovat z hlediska její podobnosti se strukturálním filmem, musíme si vymežit základní stříhovou jednotku celého filmu.¹¹⁵ Představuje ji statický záběr (většinou celek)¹¹⁶ na různé místnosti v domě na Obchodním nábřeží. Kamera je vždy zhruba ve výšce hrudi na pozici prahu dveří, čímž vytváří voyeuristický¹¹⁷ pohled jakoby skrz klíčovou díрку. Úhly snímání se různí (podle dopředu stanoveného klíče), ale pohled kamery je skoro vždy kolmý k protilehlé stěně či oknu. Délku záběru z velké části určuje jeho vnitřní akce, ale s tím rozdílem – oproti tradičnímu střihu – že záběr povětšinou začíná předtím než do něj postava vstoupí, a končí až potom, co ho postava opustí. A střih proto nastává až dlouho potom, co se již vyčerpala informační hodnota záběru. V případě, že je v rámci filmového času zrovna večer, je také skoro každý záběr rámovaný rozsvícením a zhasnutím světla, který jde v logice Dielmanové obsedantnosti řádem.

Strukturální vzorec díla tedy není dán dopředu na základě např. nějakého matematického vzorce, ale je určován pohybem postavy v rámci obrazového rámu a na základě trajektorie její cesty po filmovém bytě. Kromě vyjmenovaných případů elipsy, nepřipouští střih odklon od nastoleného stříhového vzorce, proměnlivé je pouze to, kdy přesně dochází ke střihu do jiné místnosti – v některých případech začíná záběr tím, že je Dielmanová již přítomna v místnosti, jindy zase záběr končí již během její přítomnosti. Narušování vzorce tak nutí diváka k interpretaci tohoto postupu podobně jako u minimalistických filmů.

Tento dopředu jasně daný formální koncept (či chcete-li struktura díla) vytváří poměrně zajímavé stříhové obrazce, a to zejména v případě tempo-rytmu. V momentě, kdy Dielmanová převaří brambory a začne zmateně pobíhat po bytě, aniž by měla jasný plán, co s nimi, délka záběrů (rytmus) se začíná výrazně proměňovat, jelikož Dielmanová s hrncem převařených brambor stráví v různé místnosti třeba jen pár vteřin (chaotické se stává i rozsvícení a zhasínání světla), samotná akce uvnitř záběru (tempo) se zrychluje pouze nepatrně. Změna dosavadního tempo-rytmu vyprávění – aniž by se ovšem narušil stříhový vzorec – tak ilustruje vnitřní rozpoložení postavy. Navzdory své

115 Čihák o této jednotce mluví jako o "strukturní" a můžeme uvést příklad černého a bílého políčka ve filmu *Arnulf Reiner* (Kubelka, 1960)

116 Film pravděpodobně pouze z důvodů nedostatku prostoru přechází na některých místech do polocelku.

117 Dielmanová se vůči voyeristickému přívlasku u svého filmu sama vymezovala, protože podle ní nebyla kamera nikdy "dostatečně blízko ani daleko". Margulies ji trefně doplňuje: Jelikož se nemá divák skrze způsob snímání s kým identifikovat, probíhá jeho ztotožnění přímo s kamerou. Ale vzhledem k tomu, že kamera nenásleduje postavu ze záběru a pouze se mění její pozice, skutečně o voyeristický pohled nejde. [Margulies, Ivone. *Nothing happens*. S.: 70]

experimentální povaze se tak forma filmu obnažuje jako přesně zvolená pro to, aby přiblížila psychiku protagonisty, aniž by se ovšem narušoval objektivní odstup od děje či protagonisty. To konvenuje představě minimalismu jako formy, která je pečlivě zvolená pro daný námět.

8.3 Forma zprostředkující obsah

Způsob snímání dopředu nepřipravuje diváka na to, jakým způsobem se stavět k předkládanému ději během první poloviny filmu – než dojde k převažení brambor. Jsme svědky naprosté všednosti v její syrové formě. Přehnanou délku trvání záběrů nepoužívá Akermanová proto, aby nastavila nějakou náladu, ale spíš aby „ustanovila přítomnost“¹¹⁸. Spolu s absencí protizáběrů se tak zdůrazňuje i separace mezi režisérem, postavou a divákem. Objektivní způsob snímání nepřipouští možnost čtení skrze žádný předpřipravený *screen*.

Narušení doposud hladce fungujícího řádu – a vlastně i minimalistická, ale přesto výrazná změna v ději – přichází přesně ve chvíli, „kdy naše pozornost je již vytrénována k tomu, aby zaznamenala drobné rozdíly ve scéně, která by se jinak mohla jevit jako totožná.“¹¹⁹ Způsob snímání, který byl doposud odcizující, začíná najednou nabývat obrysy zcela unikátního *screenu*, který umožňuje vůbec zaznamenat onu změnu v jednání postavy. Forma, která se zdála extrémní, nabývá parametru nástroje, který umožňuje vidět pravý obsah. Ten je přitom natolik subtilní, že by příběh vlastně nebylo možné vyprávět nijak jinak, než skrze onu zvolenou formu¹²⁰.

8.4 Vražda jako *moment zvratu*

Divák si postupně začíná uvědomovat, že důvod eliptického vypouštění sexu není dán nepatříčností naturalistického zobrazování placeného sexu. Elipsa jde v logice toho, co si nechce Dielmanová ve svém životě připouštět.¹²¹ Až když k souloži dojde ve filmu potřetí, konečně je divákovi scéna odhalena (jakoby už Dielmanová nedokázala tento aspekt svého života nadále vytěšňovat) ve své hrůznosti, hraničící se znásilněním,

118 Margulies, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 69.

119 Tamtéž, s.: 77.

120 Samozřejmě se nabízí absurdní možnosti, jak duševní stav a tedy i předkládaný děj ozřejmit, například skrze voice-over či scény pravidelných návštěv u psychologa.

121 Margulies si i všimá toho, že jelikož Dielmanová převařila brambory z důvodu, že byla příliš dlouho v ložnici se zákazníkem, nemůže z nich udělat bramborovou kaši nejen z toho důvodu, že má bramborovou kaši naplánovanou až na další den, ale hlavně proto, že převařené brambory jsou důkazem jejího smilstva. Proto musí být vyhozeny do koše.

kdy se Dielmanová snažit vyprostit z nechutné hordy masa, která ji zavalila. Po skončení sexuálního aktu se Dielmanová oblékne, vezme do rukou nůžky a nahého muže ve své posteli zavraždí. Následuje sedmiminutový záběr, jak Dielmanová potřísněná krví v tichosti sedí u jídelního stolu a film končí.

Autorka je tak poplatná feministické poptávce po jasném závěru, kde je zástupce mužského patriarchy záslužně potrestán. Zároveň tím ale narušuje svoji pečlivě budovanou hyper-realističnost nenadálým vpádem žánrového klišé¹²². Fikce (vražda) pomáhá uzavřít akumulaci všednosti a důrazně naznačuje konec stereotypního prožitku¹²³. Akermanová jednoduše cítila potřebu svůj příběh nějak dramaticky uzavřít, aby se děj nepropadl do věčného koloběhu.

Jeane Dielmanová přitom nepředstavuje ojedinělý příklad toho, kdy tvůrci v minimalistického filmu mají potřebu diváka "odměnit" za jeho čekání, a kdy to činí často nějakým abruptivním vpádem násilí. Jako exemplární příklad můžeme uvést závěrečnou scénu z filmu *Dacet devět palem*, kde muž bez racionálního odůvodnění brutálně zavraždí svou milenkou. Stejně tak i každý z filmů Van Santovi trilogie končí nepřirozenou smrtí. Filmy se tímto způsobem vypořádávají se Schraderovým *momentem zvratu*.

Některé minimalistické filmy, jako například Alonzova *Svoboda*, které jsou ještě soustředěnější na všednost, si ovšem vystačí i s méně drastičtějšími výjevy. *Svoboda* je například zakončena scénou, kdy mladý dřevorubec rozdělá obrovský oheň (z dřeva co nelze prodat) a pojíždá u něj vlastnoručně zabitého a upečeného pásovce.¹²⁴ Naopak jiný argentinský a minimalistický film *Akáty* (Giorgelli, 2011) překvapuje pozitivním vyzněním svého závěru. Potlačení akce a mluveného slova umožňuje odvyprávět příběh pozvolného sblížení muže a ženy bez nejmenšího nádechu melodramatu. K *momentu zvratu* tak dochází v podstatě v závěrečném ujištění, že se dva lidé spolu ještě alespoň jednou setkají.

122 Mnoho kritiků Akermanové toto zakončení vyčítalo. Autorka se ovšem vyhradovala proti námitce, že "ve filmu, který zobrazuje mytí nádobí, nemůže zároveň dojít k vraždě." Tvrдила, že odvážné je naopak ukázat obojí v jednom filmu. [Margulies, Ivone. *Nothing happens*. S.: 96]

123 Margulies, Ivone. *Nothing happens*. Duke University Press. 1996, s.: 98.

124 Alonso si ovšem libuje v naturalistickém zobrazování zabití a vyvrhnutí zvířat, a i tyto momenty v rámci jeho všednosti vlastně představují určitý *moment zvratu*, obzvlášť proto, že došlo ke skutečnému zabití živé bytosti.

9. Vyprázdněný narativ v tvorbě Michelangela Antonioniho

Maďarský filmový kritik András Bálint Kovács řadí ve své knize *Screening Modernism* vedle Bressona, Ozua a Dreyera (kteří v mé práci tvoří jádro spirituálního filmu), do pevného jádra minimalistického stylu také italského režiséra Michelangela Antonioniho¹²⁵. Mnoho minimalistických filmařů také přiznává Antonionimu silnou inspiraci pro svou vlastní tvorbu. Pokud bychom ovšem na jeho filmy – budeme se zabývat především jeho "velkou tetralogií" (*Dobrodružství* [1960], *Noc* [1961], *Zatmění* [1962], *Červená pustina* [1964]) – aplikovali doposud užitá měřítká minimalismu, dospěli bychom k tomu, že styl Michelangela Antonioniho se jim značně vymyká. V porovnání se současnými minimalistickými filmaři je tempo jeho filmů výrazně rychlejší a dokonce ani na svou dobu se délka jeho záběrů příliš nelišila od průměrné délky tehdejších hollywoodských filmů¹²⁶. Výrazná vnitrozáběrová montáž, kterou přitom Kovács považuje za hlavní příznak jeho minimalistického stylu¹²⁷, navíc jasně směřuje divákovu pozornost a substituuje tak střih, čímž mu předkládá důvěrně známý *screen*. S postavami je možné se identifikovat nejen díky způsobu hereckého vedení, ale i díky tomu, že často deklamují svoje vlastní pocity. Vehikulem jejich drobných životních eskapád je téměř vždy melodrama a Antonioniho pojetí každodennosti spočívá spíše v bezvýznamném pohybu postav ze scény do scény, kdy se jejich pasivita projevuje spíše v neschopnosti změnit svůj životný styl.

Co činí Antonioniho minimalistou je jeho – na svou dobu revoluční a přirozeně tak nepochopený – způsob výstavby narativu. Děj jeho filmů je značně vyprázdněný, nesleduje žádnou hlavní příběhovou linii, a nebo se tato linie postupem času vytrácí¹²⁸. Antonioni se často i odpoutává od hlavní postavy (pokud ji dokonce v expozici svého filmu nevy pustí z děje úplně, jako v případě *Dobrodružství*) a sleduje vedlejší linie, které mají jen volnou kauzální vazbu k centrálním figurám; Pohybem filmového narativu tak upomene na filmy *vyprázdněné narace*. Antonioniho filmy jsou nedořečené až do té míry, že narativ jeho filmů působí dojmem naprostého rozkladu.

125 Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 2007, s.: 140.

126 Při srovnávání délek záběrů u Roberta Bressona a hollywoodské kinematografie v jeho době, dojdeme vlastně úplně ke stejnému závěru. Délka Bressonových záběrů odpovídala spíše tehdejším americkým thrillerům. [Tamtéž, s.: 154.]

127 Tamtéž, s.: 149.

128 Pro diváka nepoučeného teoretickými texty, které vysvětlovaly a obhajovaly Antonioniho způsob narace, se film může jevit jako dramaturgicky zcela chybně vystavěný.

9.1. Opuletní minimalismus

Antonioniho práci s výrazovými prostředky by rozhodně nebylo možné nazvat jako decentní. Kamera se v jeho filmech neustále hýbe, jednotlivé postavy si skrze ní předávají pomyslné „slovo“, velikost záběrů se mění nejen pohybem kamery, ale zároveň i pohybem postav v rámci obrazového rámu. Ačkoli jsou chvílemi pohyby a kompozice kamery nemotivované či cíleně matoucí, divák přesto nabývá pocitu, že ho kamera někam „vede“, a že jejím cílem je „zprostředkovávat“ divákovi děj. Kam ale kamera diváka skutečně „směřuje“, když je děj zcela vyprázdněný a postavy v něm – podle slov Jonase Mekase – „nemají nic, co by si mezi sebou mohly sdělit, necítí potřebu cokoli sdělovat a jejich lidská esence odumírá“?¹²⁹ Vnitřní vyprázdněná motivace kamery tak svým způsobem ilustruje vyprázdněnost postav i celého světa, ve kterém se postavy pohybují. A takové pojetí světa není ani příliš vzdálené modernímu minimalismu.

V *Zatmění* například Antonioni komentuje prázdnotu světa finančních spekulací tím, že vytváří zcela slepou narativní odbočku¹³⁰. Film obsahuje patnáctiminutovou vyhrocenou scénu z akciové burzy, ve které se do sebe prolíná nespočet miniaturních situací, z nichž se všechny točí okolo razantního propadu akcií, který vede k obrovským finančním ztrátám všech zúčastněných. Zhruba po dvanácti minutách na scénu teprve vstupuje hlavní hrdinka filmu, které se ovšem akciová katastrofa dotýká jen zprostředkovaně. Matka hrdinky je sice aktivní akcionářka, která prodělala své jmění, ale to má ovšem téměř nulový dopad na vlastní hrdinčin příběh. Dlouhá scéna tak vlastně zcela postrádá své opodstatnění v syžetu filmu a tento způsob přestřžení narativu na vedlejší a zcela nepodstatný motiv je znakem moderního minimalistického vyprávění.

V úvodu *Hněděho králíčka* (Vincent Gallo, 2003) sledujeme závod motorek, aniž bychom z jinak dramatické soutěže, které se účastní hlavní hrdina, měli jiný než vizuální požitek – scéna je natočena anti-sportovním stylem, snímána na extrémně dlouhé sklo. Následně je pouze naznačeno, že hlavní postava se v závodu neumístila. V posledním záběru filmu *Mekong Hotel* (Weerasethakul, 2012) sledujeme velkého celek klidného života na řece Mekong, který nevypráví vůbec nic, a přesto trvá několik dlouhých minut. Uvedené příklady dokládají, že současní minimalisté jsou ve způsobu snímání klidní a více odosobnění než Antonioni, který celou burzovní scénu v *Zatmění* fragmentuje do

129 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 69.

130 Scénu lze vysvětlit zjednodušující metaforou: Akciový trh je nesmyslný podobně jako je scéna nesmyslná z hlediska vyprávění.

obrovského množství krátkých akčních záběrů. Jeho styl je také dán tím, že autor chce vyslovit určité osobní stanovisko – kritiku „světa peněz, kde city již nemají své místo“.¹³¹ Současní minimalisté jsou naopak ve svých dílech interpretačně bezcílnější a hůře uchopitelní.

9.2. Obrácená dramatická stavba

V *Mrtvých* Lisandra Alonsa se v prologu setkáme s poněkud mysteriózní scénou, která zachycuje místo v džungli, kde pravděpodobně došlo k vraždě. Odpoutaná kamera – která se více zajímá o světlo pronikající skrze koruny stromů – zachytí jakoby mimoděk dvě mrtvá těla a po chvíli i procházejícího muže s mačetou. Po tomto snovém prologu již film po celou dobu sleduje jen muže, kterého propustí z vězení a on se vydává na cestu za svou sestrou. O něco později je ve filmu naznačeno, že muž údajně zavraždil svoje bratry. Film ale jinak neobsahuje více indicií (návrat rekvizity mačety v závěru filmu je spíše zlověstný), které by objasňovaly úvodní scénu a vůbec vysvětlovaly vazbu hlavního děje k prologu. Výrazná dramatická scéna na začátku filmu značí postup, který Kovacs v souvislosti s Antoninim nazývá *obrácenou dramatickou stavbou*.

„Běžně dochází k dramatickému klimaxu, když se zápletka blíží svému konci, a toto vyvrcholení souvisí s vyřešením hlavního konfliktu. V Antonioniovi filmech – od *Výkřiku* po *Zatmění* – se naopak vrchol dramatického napětí nachází v úvodu filmu, ještě před tím než se zápletka vůbec stihne rozvinout.“¹³² Zopakujme příklad z *Dobrodružství*, kdy v úvodních 15 minutách zmizí postava, kterou jsme na základě dramaturgického zdůraznění doposud považovali za postavu hlavní. Pátrání po zmizelé, které se zprvu jeví jako hlavní motor děje, se postupně dostává na vedlejší dějovou kolej, a „slova“ se ujímá melodramatická linka s nejasnými obrysy. Divák má na určitých místech (návštěva zapadákova, zvonění na střeše kostela) pocit, že se snad "něco skrývá za překládanými jevy či se něco děje mimo obrazový rám"¹³³, a že se tedy snad původní dějová linka nějakým způsobem uzavře. Na pátrání po ztracené postavě ale nakonec neresignují jen postavy, ale i samotné vyprávění. Podobně je třeba i v *Noci* zapomenut úvodní a dramatický motiv umírajícího přítele hlavního hrdiny. Postupně rozmělnění

131 Jaffe, Ira. *Slow Movies*. New York: Columbia University Press. 2014, s.: 73.

132 Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 2007, s.: 154.

133 Tamtéž, s.: 155.

děje ve filmech Antonioniho tetralogie je typické i pro současný minimalismus, jak bylo již doloženo na příkladu Alonsových *Mrtvých*.

9.3 Minimalistický závěr filmu *Zatmění*

Vraťme se ještě k filmu *Zatmění*, kde se v závěrečné scéně již neobjevují hlavní postavy a kde kamera ve zhruba čtyřiceti záběrech po dobu sedmi minut snímá pouze prostor u rozestavěného domu na rohu ulice. Tam se ústřední milenecká dvojice poprvé málem políbila a toto místo si v předposlední scéně filmu domluvili jako místo jejich schůzky pro ten večer. Divák během kamerového lpění na fragmentech místa vyčkává, zda se alespoň jeden ze dvou milenců na místě objeví. Antonioni několikrát falešně naznačí jejich přítomnost, ale vzápětí ukáže, že šlo o někoho jiného, a na scénu tak postupně padne tma a film končí detailem zhasínající pouliční lampy. Místo, aby film zobrazil, jak se oba dva milenci rozhodli na schůzku nepřijít, Antonioni rafinovaně vyčkává na místě jejich srazu. Kamera se stává na postavách zcela autonomní.

Záběry na *mrtvý prostor* jsou přítomny třeba již v tvorbě Jasudžira Ozu, kde neplní jen funkci předělu¹³⁴, ale spíše záměrně zpomalují již pomalý tok vyprávění. Výrazně autonomní kamera je přirozeně i znakem moderního minimalistického filmu¹³⁵. Je to jak v případě filmů Bély Tarra tak i v Alonsových filmech *Mrtví* (2006) a *Liverpool* (2008), které obsahují téměř totožné scény, ve kterých se pozornost kamery na korbě nákladáku nemotivovaně přesune z hlavní postavy na okolní krajinu, kterou po nějakou dobu nezaujatě sleduje¹³⁶. Oproti *Zatmění* nejsou tyto scény u Alonsa ovšem nikterak zatíženy dějem. Antonioniho kamera stále ještě vypráví o postavách, když sleduje místa, která nejsou prázdná, ale spíše „nenaplněná“ hlavními postavami. V duchu jeho „opulentního“ minimalismu je také ona sedmiminutová scéna na „citově“ zabarvené

134 Těmto záběrům, které by nevstřícný divák mohl nazvat „prostřihem“, se přitom v publikacích o spirituálním filmu věnuje mnoho prostoru a jsou jim připisovány transcendentní kvality.

135 Dokonce i v žánrové kinematografii najdeme zárodky minimalistického snímání a částečnou autonomii kamery. V případě horroru *Pátek třináctého* (Sean S. Cunningham, 1980) sledujeme subjektivní pohled vraha, který bloudí po městě a hledá případnou oběť. Kamera je sice spjata se subjektem vraha, toho ale nevidíme a pasáže tak obsahují dlouhé dějově naprosto bezobsažné pasáže.

136 Ve filmu *Mrtví* sestoupí hlavní postava z nákladáku, ale kamera zůstane na korbě auta a záběr pokračuje i dlouho potom, co se nákladák rozjede od postavy pryč. V *Liverpoolu* zase kamera švenkuje z hlavní postavy na ubíhající krajinu a simuluje tak subjektivní pohled postavy. Následně se k postavě ve stejném záběru plynule vrátí – ta ovšem je již k divákovi zády, čímž se dokazuje, že subjektivní pohled postavě ve skutečnosti nepatřil.

místo pravidelných schůzek milenců zachycena v krátkých a dynamicky se střídajících záběrech celků a detailů¹³⁷.

Ve způsobu snímání je ovšem patrná určitá fotogenická kvalita obrazu – v jeho původním smyslu, kdy kamera zprostředkovává pohled, který je samotnému lidskému oku zapovězen – v makrodetailech na vodu vytékající z barelu nebo na závěrečný záběr na zhasínající lampu. Vracíme se tak k paralele ke strukturálnímu filmu a jeho „fotogenickému podloží“ – jak uvádí Čihák – který vlastně osvobozuje akt divácké percepce od zatíženosti symbolickými či narativními významy.

137 Současný minimalistický filmař by si – podobně jako ve scéně propadu akcií na burze v *Zatmění* – vystačil pravděpodobně pouze s jedním dlouhým záběrem.

10. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusil podchytit nejvlivnější historické kořeny minimalistického filmu, který reprezentuje styl, jenž má výrazné místo na scéně světových artových festivalů. Minimalistický styl přitom sdílí většinu výrazových prostředků a narativních technik s kategoriemi filmů, které bývají označovány pod pojmem *slow cinema*, *spirituální film* či *vyprázdněná narace*.

Nezkoumal jsem prvopočátky minimalismu v němé kinematografii a zvukovém filmu před rokem 1945, protože až italské neorealisticke filmy a zejména "manifest" Cesara Zavattini *Poznámky k filmu* se jevily jako smysluplný odrazový můstek výzkumu. Zavattini se v textu vyslovuje proti tendencím tehdejšího hollywoodského filmu a ono vymezení se zdá být i jedním z jednotících pojmů dalších filmařů, kteří minimalistický styl dále rozvíjeli. Ačkoli Zavattiniho radikální požadavky na zachycení všednosti v její nedramatičnosti nebyly v žádném z neorealisticke filmů dovedeny do vytyčené podoby, neorealisté upozornili ve svých dílech na téma všednosti jakožto tématu hodného filmového zpracování, a upozorňovali na schopnost filmu zaznamenávat děje v jejich přirozeném trvání.

Robert Bresson následně v 50. letech již upevnil základy minimalistického stylu na který navazují moderní filmaři dodnes - redukce množství výrazových prostředků, specifické vedení herců a potlačování dramatičnosti. Jasudžiro Ozu obohatil minimalistický styl o zdůrazňování role ticha. Oba dva autoři ve svých filmech praktikovali mechanismus, který divákovi komplikoval identifikaci s postavami i emoční participaci na ději. V divákovi tak docházelo k blokaci emocí, kterým ovšem filmaři v závěru svých děl dali volný průběh a nechali je na diváka působit o to víc.

Strukturální film - ačkoli představuje pro filmaře spíše nepřímou inspiraci - jsem zkoumal jako určité formální podloží minimalistického stylu. Dopředu daná struktura díla (která je důležitější než klasický scénář) nabádá diváka k odhalení systémového algoritmu, který mu slouží k následné interpretaci formálních strategií. Strukturální film mimoto také někdy pracuje s pouhým náznakem narace a délka trvání záběrů vede diváka k reflexi samotného média. Podobně i v minimalistických filmech počíná divák reflektovat způsob jakým filmy vypráví, protože si uvědomuje kolik je mu toho zamlčováno.

Pečlivě jsem pak analyzoval film *Jeane Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel*, který považuji za průsečík hlavních rysů všech předcházejících filmařů:

Neorealistická snaha zobrazovat všednost a Bressonových postupů vedoucích k blokování emocí v divákovi, které vedou v závěru ke své erupci. Zároveň *Jeane Dielmanová* vykazuje určité znaky strukturálního filmu.

Filmy Michelangela Antonioniho v závěrečné kapitole sloužili k pochopení způsobu, jakým v minimalistických filmech dochází k "vyprázdňení" narace, kdy si divák není jistý "o čem" a "o kom" film vlastně vypráví.

Věřím tomu, že kromě rozkrytí historických kořenů minimalismu a objasnění faktu, že se tento styl v 90. letech nezrodil sám od sebe, vedla moje práce i k pochopení samotného minimalistického stylu jako takového. Zároveň jsem se pokusil i nepřímo zdůraznit její vyspělost jakožto moderní etapy narativní kinematografie, která vede diváka k tomu, aby film aktivně zkoumal, a nestaví ho do příjemně pasivní pozice recipienta vykonstruovaného dramatu a předpřipravených emocí.

11. Citované zdroje

11.1 Použitá literatura

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. 1.vyd. New York, N.Y.: Da Capo Press, 1972. ISBN 0306803356.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 1. vyd. Přeložil Josef HRDLIČKA, přeložil Irena ELLIS, přeložil Jitka SEDLÁČKOVÁ. Praha: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

STEINER, P. *Ruský formalismus: metapoetika*. 1. vyd. Přeložil František A. PODHAJSKÝ. Brno: Host, 2011. Teoretická knihovna, 26. ISBN 978-80-7294-405-7.

JAFFE, Ira. *Slow movies: countering the cinema of action*. 1. vyd. West Sussex, [England]: Wallflower Press, 2014. ISBN 978-0-231-85063-6.

BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. 1. vyd. Přeložil Miloš FRYŠ. Praha: Dauphin, 1998. Film (Dauphin), sv. 1. ISBN 80-86019-68-3.

BAZIN, André. *Co je to film?*. 1. vyd. Přeložil Ljubomír OLIVA. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.

MARGULIES, Ivone. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. 1. vyd. Durham: Duke University Press, c1996. ISBN 0822317230.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.

KOVÁCS, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. 1. vyd. Chicago: University of Chicago Press, c2007. Cinema and modernity. ISBN 978-0-226-45165-7.

11.2 Elektronické zdroje

Zavattini, Cesare. *Some ideas on film* [online]. [cit. 2016-09-20] Dostupné z www: <http://www.f.waseda.jp/norm/Realism11/Zavattini.pdf>

11.3 Citované filmy

- ↔ *Back and forth* (Michael Snow, USA, 1969)
- 11 x 14* (James Benning, USA, 1977)
- Akáty* (Las Acacias, Pablo Giorgelli, Argentina, 2011)
- Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, Německo, 1960)
- Atraktorrokytnicky* (Martin Čihák, Gerogij Bagdasarov, Česká republika, 2010)
- Deníku venkovského faráře* (Bresson, Journal d'un curé de campagne, Francie, 1951)
- Dvacet devět palem* (Twentynine Palms, Bruno Dumont, USA/Francie, 2003)
- Druhý kruh* (Krug vtoroj, Alexandr Sokurov, Sovětský svaz, 1990)
- Empire* (Andy Warhol, USA, 1964)
- Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, Írán, 2003)
- Gerry* (Gus Van Sant, USA, 2002)
- Hadewijch - mezi Kristem a Alláhem* (Hadewijch, Bruno Dumont, Francie, 2009)
- Hnědý králíček* (Brown Bunny, Vincent Gallo, USA, 2003)
- Hotel Monterrey* (Chantal Akerman, USA, 1972)
- Jauja* (Lisandro Alonso, Argentina/Brazílie/Dánsko/Francie, 2014)
- Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel* (Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, Belgie/Francie, 1975)
- K smrti odsouzený uprchl* (Condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson, Francie, 1956)
- Kapsář* (Pickpocket, Robert Bresson, Francie, 1959)
- La Chambre* (Chantal Akerman, USA, 1972)
- Liverpool* (Lisandro Alonso, Argentina, 2008)
- Mekong hotel* (Apichatpong Weerasethakul, Thajsko, 2012)
- Mrtví* (Los Muertos, Argentina, 2004)
- Občan Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, USA, 1941)
- Pátek třináctého* (Friday 13th, Sean S. Cunningham, USA, 1980)
- Podivnější než ráj* (Stranger Than Paradise, Jim Jarmush, USA/Západní Německo, 1984)
- Policejní adj.* (Polițist, adjektiv, Corneliu Porumboiu, Rumunsko, 2009)
- Poslední pokušení Krista* (The Last Temptation of Christ, Martin Scorsese, USA/Kanada, 1988)
- Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas, Mexiko, 2012)
- Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson, Francie, 1962)
- Satanské tango* (Sátántangó, Béla Tarr, Maďarsko, 1994)
- Scorpio rising* (Kenneth Anger, USA, 1964),

Sleep (Andy Warhol, USA, 1963)
Slovo (Ordet, Carl Theodor Dreyer, Dánsko, 1955)
Strýček Búnmi (Uncle Bunmi, Apichatpong Weerasethakul, Thajsko, 2010)
Svoboda (La Libertad, Lisandro Alonso, Argentina, 2001)
Tokijský příběh (Tōkyō monogatari, Jasudžiró Ozu, Japonsko 1953)
Umberta D (Vittorio de Sica, Itálie, 1952)
Východ z továrny (La Sortie des usines Lumière, Louis a Auguste Lumière, Francie, 1895)
Wavelength (Michael Snow, USA, 1967)
Werckmeisterovy harmonie (Werckmeister harmóniák, Ágnes Hranitzky, Béla Tarr, Maďarsko/Itálie/Německo/Francie, 2000)
Země se chvěje (Terra trema, Luchino Visconti, Itálie, 1948)
Zloději kol (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, Itálie, 1946)
Život Ježíšův (La Via de Jesus, Bruno Dumont, Francie, 1997)