

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**NUDA VE FILMU NA KONKRÉTNÍM PŘÍKLADU SNÍMKU
UNTITLED**

Tereza Bernátková

Vedoucí práce: MgA. Jaroslav Kratochvíl

Oponent práce: prof. Karel Vachek

Datum obhajoby: 14. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Documentary

BACHELOR'S THESIS

BOREDOM IN THE FILM *UNTITLED*

Tereza Bernátková

Thesis advisor: MgA. Jaroslav Kratochvíl

Examiner: prof. Karel Vachek

Date of thesis defence: 14. 9. 2016

Academic title granted: BcA.

Praha, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Nuda ve filmu na konkrétním příkladu snímku Untitled

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

Praha, dne

.....
podpis diplomantky

Upozornění

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

Evidenční list

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

[illegible]

Děkuji Mgr. Heleně Bendové za počáteční orientaci v tématu a vedoucímu práce MgA. Jaroslavu Kratochvílovi za připomínky, kterými korigoval směřování práce. Děkuji také své rodině, že mi umožnila se této práci věnovat.

Abstrakt

Práce se snaží za pomoci literatury z oblasti psychologie, vizuální antropologie a senzorické etnografie tematizovat nudu ve filmu, zejména prozkoumat její kritický potenciál. Klíčová je úvaha nad tím, co se děje ve filmu, když se zdánlivě nic neděje. Jako konkrétní příklad, na kterém desémantizaci promýšlím je tvorba Stephanie Sprayové, filmařky a antropoložky spjaté s prostředím Sensory Ethnography Lab (SEL). Představuji nudu jako zajímavou emoci podporující vnímání tady a teď. Práce nemá nudu romantizovat, ani propagovat, jako spíš vést ke svému druhu ekologickému přístupu k audiovizuálnímu médiu a způsobu reprezentace reality.

Klíčová slova: nuda, senzorická etnografie, SEL, zúčastněná observace, počitková skromnost, důvěra, modernita, pozdní kapitalismus

Based on a literature in the fields of psychology, visual anthropology and sensory ethnography the thesis examines boredom in film, especially the critical potential the boredom has. The key is the question, what happens in film if seemingly nothing is going on. Boredom in film is studied specifically on the example of Stephanie Spray's films, anthropologist and filmmaker associated with Sensory Ethnography Lab (SEL). Boredom is conceptualized as an interesting emotion encouraging sensing here and now. The thesis does not promote boredom, rather shows it as a sustainable approach towards audiovisual media and representation of the reality.

Key words: boredom, sensory ethnography, SEL, involved observation, perceptual modesty, trust, modernity, late capitalism

Obsah

Úvod.....	8
1. Co je to nuda.....	12
2. Sensory Ethnography Lab (SEL).....	18
3. Untitled, co se děje, když se děje nic?.....	25
Závěr.....	30
Seznam použité literatury.....	33

Úvod

Předmětem této práce je fenomén nudy ve filmu, zejména možnost kritického potenciálu, který v sobě nuda nese. Nuda je pojem neurčitý a vágní, jde současně o pocit natolik obyčejný, že s ním máme všichni větší či menší zkušenost. Na první pohled jde o zkušenost veskrze nepříjemnou, které je radno se vyhnout. I proto se může zdát jeho hledání, respektive hledání autora či autorky, kteří by s nudou ve filmu vědomě pracovali, paradoxní. Jak ukážu dále v této práci, věřím, že nuda ve filmu má své opodstatnění a může dokonce sloužit jako solidní předpoklad pro promýšlení dalších, obecných otázek spjatých s reprezentací reality.

K zájmu o nudu mě vede intuitivní zájem o nudné lidi, nebo nudné situace, stejně jako praktická snaha ohlédnout se za vlastními dosavadními filmy i reflexe svých filmařských vzorů. Snažím se zmapovat pojem nudy ve filmu, porozumět jejímu společenskému kontextu, tomu, jakými prostředky je zobrazována a jaké významy v sobě nese. Zejména si kladu za cíl prozkoumat nudu jako estetický prostředek, formu zcizování na úrovni emocí, její kritický emancipační potenciál. Za pomoci filmů Stephanie Sprayové se zaměřím na nudu, která narušuje zažité rámce vnímání a upozorňuje na samotný akt vnímání, míří takzvaně sama na sebe.

Podklady pro tuto práci čerpám z textů z oblastí psychologie, vizuální antropologie a senzorické etnografie. Vycházím z knihy Larse Svendsena *A Philosophy of Boredom* (2005), která se zabývá nudou tak, jak se odráží v dějinách filozofie, v beletrii, psychologii, teologii a populární kultuře. Za mimořádně podnětné z hlediska porozumění nudy jako zažívanému pocitu na úrovni jednotlivce považuji studie *Vztah mezi nudou a profilem osobního smyslu*, kterou na Masarykově univerzitě vypracovala Hana Tomicová (2010) a diplomovou práci Anny Segečové *Nuda v prostředí plném podnětů* (2009). K uvažování o nudě jako o přínosném pocitu mě přivedlo setkání s filmem Jana

¹ Pavel Pernický ve filmu Petra Marka *Příště někde jinde v jiném čase a jiném prostoru*, viz youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=wU9FGoTiCQU>.

Šípka *Tlačítka bdělosti* (2015). Vhled do senzorické etnografie mi poskytly práce Sarah Pink: *Doing Sensory Ethnography* (2009), kniha *Cross-Cultural Filmmaking* Ilisi Barbashové a Luciena Taylera (1997) a rozhovor s Verenou Paravel a J. P. Siadnickim v odborném časopise *Cultural Anthropology* (2012). V souvislosti s filmem mé uvažování o nudě následně korigoval odborný článek Scotta C. Richmonda v *Journal of Visual Culture* *Vulgar Boredom* (2015) a kniha Justina Remese *Motionless picture – The Cinema of Stasis* (2015).

Ve filmu je obvykle nuda potlačována, resp. pojmána jako nezajímavá, nebo ubíjející, případně naopak cílevědomě budována jako charakterová vlastnost, ať už postavy, či prostředí. Jen zřídka je nudou samou o sobě, nudou, která by nenesla další význam.

Otázka vizuální reprezentace nudy mě zavedla do oblasti antropologie a etnografických výzkumů, které často pracují s každodenností a v každodennosti.² Jakkoliv i ty spočívají v „extrakci každodenního života, v jeho očištění od všednosti...” (Piault, H. M. in Čeněk, D. a Porybná, T. 2010: 25), můžeme najít, právě v oblasti senzorické etnografie, příklady, kdy tomu tak není.

Téma nudy a etnografie se protíná ve tvorbě Sensory Ethnography Lab na Harvardské univerzitě (SEL), jejichž produkce získaly v posledních letech nespočet filmových cen na významných filmových festivalech v Locarnu, Berlíně, Kodani, Miláně, Vídni, Los Angeles, v tomto ohledu lze jako ty nejúspěšnější zmínit *Sweetgrass* (2009, rež. Ilisa Barbash a Lucien Castaing-Taylor) *Leviathan* (2013, rež. Lucien Castaing-Taylor a Verena Paravel) a *Manakamana* (2013, rež. Stephanie Spray, Pacho Velez).³ Právě úspěch těchto snímků mimo okruh etnografických fór mi umožňuje mluvit o nich jako filmech bez dalšího přívlastku. Jako případovou studii, na které nudu ve filmu budu promýšlet jsou snímky Stephanie Sprayové, konkrétně pak film *Untitled* (2010). Té „nevyhovují konvence antropologických a dokumentárních filmů, ve svých snímcích experimentuje s dobou trvání a vytváří volný narativ.”⁴ Právě doba trvání a volný narativ budou v diskuzi o filmové nudě za klíčové.

2 O nudících se antropoloziích viz Soukup, Martin:

<http://www.advojka.cz/archiv/2013/18/nudna-antropologie>

3 Více viz <https://sel.fas.harvard.edu>.

4 Retrospektivu Sensory Ethnography Lab přinesla před časem platforma Dafilms. K vidění zde jsou vybrané snímky, mj. také S. Sprayové. Více viz <http://dafilms.cz/search/?q=spray>

Nudu ve filmu definuji v souladu s vymezením Scotta C. Richmonda jako rezignaci tvůrce nebo tvůrkyně na dramatickou zápletku a vyprávění jednoho příběhu, práci s časem v jeho plné délce a monotónnost výsledného díla.

Jak je již z úvodních slov patrné, nepůjde o striktní snahu totálního popisu, ale spíš o porozumění fenoménu nudy a jeho vztažení ke krajině filmu.

V první kapitole *Co je to nuda* ukazují historickou perspektivu tohoto pojmu od středověkého křesťanství, po romantismus a vznik moderní kultury, jak ji chápeme dnes. Ukážu, že je nuda spojena se smyslem a významem, respektive s jejich absencí. Představím, že v souvislosti s filmem je nuda obvykle hodnocena jako negativní pocit, kdy odkazuje k selhání ať už diváka/divačky, kteří danému dílu neporozuměli, nebo autora/autorky, kteří nebyli schopni se správně, dostatečně srozumitelně, vyjádřit. Za pomoci kritické teorie ovšem naznačím, že nuda má v sobě také emancipační potenciál, jako impuls ke změně, na úrovni jednotlivce pak může jít o pocit zajímavý v souvislosti se sebe-uvědoměním, meditací bdělosti.

Ve druhé kapitole představím pracoviště Sensory Ethnography Lab a blíže filmy Stephanie Sprayové. Ukazují, jak mohou přístupy sensorické etnografie obohatit filmovou řeč i diváky. Následně poznatky aplikuji při rozboru konkrétního filmu S. Sprayové nazvaném *Untitled (2010)* ve třetí kapitole.

Hned na úvod považuji za důležité předznamenat, že práce nemá propagovat nudu, jako spíš upozornit na význam počitkové skromnosti,⁵ v širším smyslu pak má vést k úvaze nad tím, co se děje, když se ve filmu zdánlivě *nic* neděje?⁶

Malá odbočka ke krajině českého filmu

Původně jsem se chtěla zabývat výhradně českým prostředím, jako nejbližším místem, ve kterém se můžu pohybovat. Zjistila jsem ale záhy, že antiiluzivní Vachkova škola⁷ jako by nudu vylučovala, resp. pracovala se zcizením

5 Odkazuji zde k pracím Hany Librové, která užívá termín „dobrovolné skromnosti“ jako udržitelnému chování člověka ke svému prostředí v ekologickém slova smyslu. Jak ukážu dále, považuji za podstatné pokoušet se o takovou udržitelnost také ve vztahu člověka k jazyku, respektive k vizuální reprezentaci reality.

6 Po vzoru J. Gogoly ml. vypouštím přízvisko dokumentární u nonfikčních filmů a v práci dále zacházím volně s rozlišením na hraný, dokumentární a etnografický film. Filmem označuji jakoukoliv vizuální reprezentaci, resp. audiovizuální tvar určený primárně pro prezentaci na plátně.

7 Pojem „Vachkova antiiluzivní škola“ užívám na základě diplomové práce J. Gogoly ml.

jinými prostředky (tlesknutí u Karla Vachka, otevřená přítomnost štábu, reflexivní natáčení).

Případně je nuda cílevědomě budována (například mám na mysli nudu prostředí, které se svými postavami, nebo svým postavám, buduje Lukáš Kokeš (59:184:84, *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech*, s Klárou Tasovskou *Pevnost*), nebo kritiku současnosti spojenou s civilizační nudou (Vít Klusák: *Dělníci bulváru*, Martin Dušek: *K oblakům vzhlížíme*).

O nudě, kterou zažívají postavy filmů bychom mohli hovořit u Heleny Třeštíkové (*Katka, René*), nebo Jana Gogoly ml., který „nudu“ navíc přímo vetkal do jednoho ze svých titulů. Nuda spojená s každodenností (*Mám ráda nudný život*), nebo svátkem (*Král nic nedělá*) se ale u Gogoly nabízí jen zdánlivě. Jak ukáží dále v práci, nuda není otázkou zahálky, ale smyslu – člověk zažívá nudu ve chvíli, kdy nevidí v dané činnosti, či chvíli smysl, případně ani neví, v čem by měl smysl vůbec hledat. A to není případ do svých věcí nadšených Gogolových postav.

Nechci nikomu z tvůrců a tvůrkyň téma nudy podsouvat, a uvědomuji si, že výše vymezený výčet je značně selektivní. Snad nejbližší mému zájmu jsou již jednou zmiňované filmy Jana Šípka *Tlačítka bdělosti* a zejména pak *Přítomný okamžik*. I ten je ale o něčem: „o tom, zda jsou vnitřní stavy přenositelné skrze médium filmu.“⁸ Budu se zabývat ve větší míře postupy spíše než předměty zobrazování reality. Právě takové myšlenkové přístřeší poskytuje tvorba S. Sprayové, resp. SELu.

Motivace zabývat se nezajímavým, bezesmyslným, vychází také z nedůvěry vůči stávající konvenci, kdy je potřeba obhájit, zda je protagonista dostatečně zajímavý, inscenovat zajímavé situace, provokovat zajímavou výpověď, která se následně stříhá tak, aby nedocházelo ke zbytečnému opakování. Mám za to, že se tak vytváří neproblematický svět rozdělený na zajímavé a nezajímavé, na témata a lidi hodné pozornosti a ty, kteří o *ničem* nesvědčí. Mou snahou je ukazovat svět jako soudržný, jakkoliv ve své jednotě problematický a z hlediska nesení významu nerovnoměrný. Takový postoj má nepochybně své limity, ty ať se v práci projeví.

Smrt dokumentárnímu filmu – Ať žije film – Od díla k dění.

8 Citace z anotace filmu dostupné na: <http://dafilms.cz/film/7463-pritomny-okamzik/>.

1. Co je to nuda

Zájem o nudu, jako „logickou konsekvenci snahy o pochopení příčin, následků a rolí smyslu v životě jedince“ (Tomicová 2010: 11) se do psychologických výzkumů dostává dle Tomicové teprve v 90. letech minulého století. Ačkoliv se ukazuje, že „nuda souvisí s významnými psychologickými a sociálními problémy“ (Tomicová 2010: 11),⁹ šlo dlouho o přehlíženou, příliš banální emoci, s níž jako by si měl každý poradit sám. Nuda se za seriózní ve výzkumech považuje, je-li spojena se smyslem života jako následek existenčního vaku (Frankl in Tomicová 2010), případně uvažuje-li se v podobě formy „úzkosti odvíjející se od bezvýznamnosti aktivity, podmínek a možná i života“ (Barbalet in Tomicová 2010). Postrádání smyslu v dané aktivitě, nebo i celého života, je ale jen jedno hledisko nudy. Dle různých definic, „je nuda často umísťována [pouze], do situací s nějakým závazkem (constraint), kdy jedinec musí dělat něco, co nechce a nemůže dělat to, co chce“ (Tomicová 2010: 11).¹⁰ „Jak je to ale s nudou, kdy nic nemusíme a můžeme si dělat co chceme? Jak je to s nudou ve volném čase? Je to nuda?“, ptá se Tomicová (2011:19). Na příkladech pocitů zažívaných v domácnosti, při péči o dítě aj. rozšiřuje záběr pocíťované nudy. Jak nacházíme v další literatuře (Svendsen 2005, Lomas 2016, Tomicová 2011), nuda totiž neodkazuje k pocitu, kdy by nebylo co dělat, ale k přesvědčení, že něco nemá *smysl* dělat. Proto není volný čas nutně smysluplnější než čas práce.

V průběhu času, v době různých historických epoch, byla nuda vnímána odlišně, respektive nacházela se v různých kontextech a byly zdůrazňovány jiné její významy (Lomas 2016: 4). Ve středověkém křesťanství je nuda spojována s jedním z nejtěžších hříchů, dávána do souvislosti s pojmy jako lenost, úplné ochromení vůle, pasivita, naučená bezmocnost (Tomicová 2010 :8). Ve chvíli, kdy je narušen řetězec a spojení mezi stvořitelem, tvořením a stvořeními, a následně je i zpochybněna dobrotivost Boha, jakož i celého univerza, zbývá jen

9 Různé formy závislosti (alkohol, užívání drog, patologické hráčství, masturbace, sledování porna) a delikvence popisuje H. Tomicová jako možné reakce na nudu. Více o strategiích zvládnutí nudy viz Tomicová 2010.

10 Odtud pak zaměření výzkumů nudy v souvislosti s pracovním nasazením, využívaná personalisty a odborníky na lidské zdroje.

slovy postavy Sartrovy *Nevolnosti* Roquentina: „Jsem. Nic víc.“¹¹ (Toohey 2012: 129).

Následně je ztráta smyslu chápána jako nemoc a ještě Freud poznamenává: „V momentě, kdy se člověk ptá po smyslu života, je nemocný“ (Freud in Tomicová 2010: 9). Teprve romantismus chápe existenciální význam jako význam osobní. Jak upozorňuje Lars Svendsen ve své knize *A Philosophy of Boredom*, je nuda jako jev spojena s modernitou, kdy tradiční struktury, nositelé smyslu, mizí. V modernitě je subjekt nucený hledat vlastní smysl. Nuda totiž předpokládá subjektivitu, sebe-uvědomění: „K tomu, aby se jedinec nudil musí být schopen vnímat se jako individuum schopné vstupovat do různých významových vztahů a dožadovat se významu světa a sama sebe“¹² (Svendsen 2005: 32). Do té doby, než by neexistovala nuda, jen byla vyhrazena menší skupině aristokracie a duchovenstvu, kteří měli přístup ke kontemplaci. S modernitou se demokratizoval také pocit nudy a dnes s ní má zkušenost v západním světě téměř každý. Tomicová dokonce píše o nevyhnutelnosti ve světě plném banalit (Tomicová 2010: 6) a Segešová argumentuje: „Technické vymoženosti, různá komunikační média, reklama... na nás v každém okamžiku vrhá nespočetné množství podnětů. Lidský organizmus se na takový tok informací ještě nestihl adaptovat a tak po čase reaguje obranou proti přesycení – otupením a namísto emocionální reakce používá rozum. Negativním důsledkem takové racionalizace není život založený na osobních a emocionálních poutech k sociálnímu okolí, ale na logických operacích. Důsledkem takovéto vypočítavé individualizace je podle Simmela nuda, nezúčastněnost a lhostejnost vůči našim každodenním možnostem a povinnostem“ (Segešová 2009: 19).¹³

Současně je nuda popisována jako výrazný motivační faktor: z nudy lidi začínají studovat, psát práce, zamilovávat se, točit filmy. Nudou jsou vysvětlovány mnohé druhy činnosti, i nečinnost sama. Peter Toohey chápe nudu jako vítanou sociální emoci, podobnou pocitu znechucení, které nás varují a chrání před horším stavem, pokud situaci neproměníme. Podobně upozorňuje na

¹¹ V originále: „I exist. That's all.“

¹² V originále: „To be able to be bored the subject must be able to perceive himself as an individual that can enter into various meaning contexts, and this subject demands meaning of the world and himself.“

¹³ Obdobně k nudě také Benjamin ve své stati *Vyprávěč* postuluje, že ve chvíli, kdy je společnost posedlá smyslem, nezbývá čas se nudit, schopnost vyprávět příběhy díky tomu upadá a novou formou komunikace se stávají informace. (Benjamin in Hale, Dorothy J. Ed. 2006)

kritický potenciál nudy, kdy ta vyjadřuje nespokojenost se situací, v níž se člověk nachází. V článku *Modernity, Feminism and the Culture of Boredom* popisuje například jeho autorka Allison Pease výraz znuděnosti, která je v beletrii ženám často přisuzována jako formu rezistence v kultuře, které dominují muži (Pease 2012).

Není mým záměrem čtenářky a čtenáře nudit dlouhým seznamem definic a přístupů k nudě, které, jak jsem jen naznačila, se navíc značně liší a pohybují se po celé škále osy od negativní emoce po vítaný pocit. Pro tuto práci však bude podstatné, že nuda je důležitý modernistický estetický princip. Nejen jako o způsobu překonání romantické estetiky, se o ní vyjadřuje John Cage: „Pokud je něco po 2 minutách nudné, zkuste to 4 minuty. Pokud je to pořád nudné, zkuste 8, pak 16, pak 32. Časem člověk objeví, že to vůbec nudné není.“¹⁴ (Cage in Richmond 2015: 27). Richmond ve svém článku *Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush* píše, že nenudná nuda byla klíčová pro estetiku avantgardních směrů po několik dekad, kdy šlo o nudu jako rezistenci vůči komodifikující síle kapitalismu. Vymezuje *těžkou nudu* (profound boredom) – jako speciální druh nudy, která se rozpouští do různých druhů kritické a estetické reflexe. V tomto ohledu chápu filmy *Sprayové* jako vyloženě antikapitalistické. Zajímavý obrat ale nastane, uvědomíme-li si, že vznikají v produkci Harvardu za podpor nejrozličnějších nadací, mezi jinými například vládní Agentury Spojených států amerických pro mezinárodní rozvoj.¹⁵

Co považuji na nudě za hodné pozornosti a co ještě rozvedu ve třetí kapitole věnované interpretaci vybraných filmů, je aspekt zvyšování sázky estetického setkání, které nuda umožňuje. Zdůrazňuje totiž trvání na důvěře, že si umělec pouze nedělá z diváka legraci (Richmond 2015: 28), jednak to, že nuda reprezentuje prostý čas, v celém svém trvání, ve své repetitivní, redundantní a monotónní velkoleposti (Brotsky 1997 in Lomas 2016: 7).¹⁶

Jakkoliv jsou impulzy pro spuštění pocitu nudy u lidí různé, jinými slovy je

¹⁴ V originále: „... if something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, then eight. Then sixteen. Then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all.“

¹⁵ Tzv. USAID, více k podpoře filmů *Sprayové* viz: <http://www.stephaniespray.com/about/>.

¹⁶ V originále: „...boredom represents pure, undiluted time in all its repetitive, redundant, monotonous splendour.“

smysluplnost vnímaná subjektivně, a současně, mají i lidé různý sklon se nudit, způsob, jakým nuda lidé popisují, je stejný: úporný pocit, neklid, pocit uvězněnosti, a zážitek nudy je obvykle rozpoznatelný i pro okolí (zívání, protahování se, dívání se jinam, existenciální posez jako by bez výrazu). Na druhou stranu bych chtěla říct, že existuje něco jako objektivní monotónnost stimulu: „V případě nudy plyne čas pomalu. Díky této pomalosti si uvědomujeme, že nejsme pány času, ale jsme subjektem času¹⁷ (Svendsen 2005: 118). Lze předpokládat, že každá věc má vyhrazený svůj čas, který – pokud se překročí – mate vnímatele. Pokud je něco ve filmu považováno za nudné, je to obvykle chápáno jako selhání diváka, který není dost sofistikovaný a pozorný, aby dílu porozuměl, nebo tvůrkyň či tvůrců, kteří nevytvořili dostatečně pozornost poutající či významy naplněný film (Richmond 2015).

Dalším tématem, které bych v souvislosti s nudou zmínila, je sebezapomnění. Nuda je spojená s uvědomováním si sama sebe, sebezapomnění je pak popisováno v souvislosti s nenuděním se jako žádoucí stav „při kterém naše já nemá příležitost se cítit ohroženo díky úplnému zaměření pozornosti vně“ (Tomicová 2010: 26). Jak ukazuje Tomicová, sklon k nudě má více jedinec, který „zaměřuje svou pozornost k sobě a hodnotí a posuzuje svou vnitřní realitu. ... V souladu s těmito závěry je také objevený vztah mezi narcismem a sklonem k nudě.“ (Wink & Donahue, 1997 in Tomicová 2010: 26). Naopak jedinci s vysokým pozitivním vědomím sebe (self-awareness), tj. ti, kteří se nezaobírají hodnocením a obranou svého já, vykazovali menší sklon se nudit.¹⁸

Nudu ve spojitosti s filmem člověk potenciálně zažívá během vnímání snímku, který ho nezajímá (nevidí v něm pro sebe smysl), ať už v celku, nebo i jen v některých jeho částech (často spojených s délkou záběru). V každém případě je to ale pocit:

1. situační; nuda obvykle zakoušíme v sociálních situacích, čímž se odlišuje např. deprese, která je popisována jako stabilní psychický stav, zaměřený dovnitř subjektu (Tomicová 2011, Svendsen 2005). V tomto smyslu je nuda spojená s očekáváním, které není naplněno (ať už očekáváme-li, že nás film má

17 V originále: „In the boredom, time is slow, and because of this slowness we notice that we are not in charge of time, that we are subject of time.“

18 V takovém případě může totiž jedinec využít „volné kapacity“, kdy se nezaobírá sám sebou k „restrukturaci vnímání situace, úkolu, nebo snaze najít taková řešení úkolu, která by byly vyzývající, a tím přispět k větší vnímané smysluplnosti.“ (Tomicová 2010: 23)

bavit, emocionálně se nás dotknout nebo informovat o něčem).

2. Pocit nudy dále zažíváme ve chvíli, kdy je nám znemožněno sebezapomnění, které může zprostředkovat konvenční filmový aparát s dokonale propracovaným realistickým vyprávěním nebo naopak s řadou atrakcí a efektů.

3. V důsledku je nuda pociťovaná jako pochybení v oblasti tvorby či recepce, ať už diváka/divačky, kteří danému filmu či jeho části neporozuměli, nebo autorka/autorky, kteří nezvládli divákům smysl snímku předat. Proto je psychologicky fenomén nudy často používán k hodnocení děl, přičemž filmy vyvolávající znudění – podobně jako další díla, která sice vybočují z převládajícího způsobu filmové tvorby, ale zároveň využívají dominantní způsoby distribuce, jsou výrazně negativně sankcionována.

Na závěr této kapitoly uveďme, že nuda, která je spojená s pojmy *smysl*, *význam*, *hodnota*, *důležitost*, *účel*, *záměr*, *intence*, *činnost*, příznačná pouze jednomu typu myšlení. Dle I. D. Yaloma je totiž možné, že se při snaze o definování smyslu v životě dopouštíme etnocentrismu: „přesvědčení, že život bez cílů, které je potřeba plnit, je nesmyslný, není ani tak existenciálním problémem, jako spíše západním mýtem a kulturním artefaktem“ (Yalom in Tomicová 2010: 13). Ve východních kulturách není, jak dále argumentuje, „bezdušvodnost“ problém. Podobně odůvodňuje Lomas: „Zen má k nudě co říct. Jeho hlavní cvičení „pouhého sezení“ musí být ta nejnudnější činnost na světě. Neděláte prakticky nic - nepohybujete se, nemyslíte, nestaráte se, co by mohlo být nudnější? A přesto je v samém centru této nudy ona věc, kterou se buddhismus snaží učit“¹⁹(Lomas 2016: 7).

Tímto jádrem Zenového budhismu má být bytí samé se sebou, jakkoli lidé, aby zabránili tomuto potenciálně nepříjemnému setkání, hledají společnost nebo vyrušení. Jedině takové nepohodlí dává člověku nahlédnout do svého nitra, do přítomného okamžiku: „Při sledování zdi myšlenky pomalu, pomalu mizí, myšlení se zastavuje, mysl se vypařuje a co zůstává je vaše autentická realita.“²⁰ (Osho in Lomas 2016: 9).

19 V originále: „Zen has something to say about boredom. Its main practice of „just sitting“ has got to be the world's most boring activity ... You don't do anything much: not move, not think, not care. What could be more boring? Yet in the very center of this boredom is the very thing Zen Buddhism seeks to teach.“

20 V originále: „Watching the wall – slowly, slowly thoughts disappear, thinking stops, mind evaporates and what is left is your authentic reality.“

Jak ukážu dále, filmy S. Sprayové jsou určitou formou meditace bdělosti.²¹ Chytrým způsobem nás jako diváky zapojují, resp. vytváří tenzi mezi „vypínáním“ a „zapínáním“ sebe sama. Je to druh reflexe, která upozorňuje, například na to, jak je konstruován význam (filmu, ale potažmo i nás samotných).

²¹ O meditaci bdělosti píše Jan Šípek pro Dok.revue: „Princip je uvědomovat si v každý okamžik, že je člověk tady a teď. Kde jsem, jak se cítím, co prožívám. Sedím. Před počítačem. Dýchám. Čtu. Sedím v kině. Koukám na film. Právě teď. KLAP!“ Celý příspěvek viz <http://www.dokrevue.cz/clanky/honza-a-pavel>.

2. Sensory Ethnography Lab (SEL)

V antropologii se již etabloval přístup senzorické etnografie. Tedy pozice, kdy si je člověk s kamerou (ne nutně považovaný za autora/autorku nebo režiséra/režisérku) vědom vlastní pozice. Nevyčleňuje se z prostředí v rámci zachování odstupu a domnělé objektivity. Naopak přijímá to, že je součástí sociálního, senzorického a materiálního prostředí a uvědomuje si politické a ideologické vztahy a agendy, které s tím souvisí (Pink 2009).

Senzorickou etnografii určuje silný zájem o lidskou zkušenost; o sociální interakce, fyzické prostředí člověka a jeho vztah k paměti: „Pozorování, poslouchání, dotýkání se totiž nejsou oddělitelné činnosti, jsou to jen různé úrovně tytéž aktivity“²² (Ingold 2000: 261 in Pink 2009: 27) a jak argumentuje dále: „naše fenomenologická zkušenost nevychází z nespojitých smyslových podnětů, ale je součástí multisenzorického soudržného světa, kde zvuky, pachy, světelné a hmatové počítky se prolínají.“²³

Pracoviště, které si s tímto zaměřením vydobylo své místo také v oblasti filmu, je Sensory Ethnography Lab (SEL). Jde o experimentální laboratoř na Harvardské univerzitě, která se věnuje propojování estetiky a etnografie. Využívá jak analogová, tak digitální média k výzkumu ontologie přirozeného a nepřirozeného světa (ontology of the natural and unnatural world). SEL vychází z umění, sociálních i přírodních věd, ty doplňují o audiovizuální výstupy. Reflektují, jakým způsobem se vytváří samotná znalost, i to, že nelze spoléhat na psaný

22V originále: „Looking, listening and touching, therefore, are not separate activities, they are just different facets of the same activity: that of the whole organism in its environment.“

23V originále: „What we perceive or where we perceive it to be located in space is a product of inputs from different sensory modalities that combine, substitute, or integrate. In doing so they also recognize that it is not simply the immediacy of experience that informs this process, in that there inputs are further modulated by learning and by more cognitive or top-down effects including previous knowledge, attention and the task at hand.“

text²⁴ a kvantifikaci. Jejich výstupy jsou pak originální interpretativní projekty.²⁵

V rozhovoru se Scottem MacDonalodem definuje zaměření SELu Lucien Castaing-Taylor, jeho ředitel a profesor vizuálních umění a antropologie (rež. mj. *Leviathan*,²⁶ s Verenou Paravel), snahou ne analyzovat, ale aktivně produkovat estetickou zkušenost, která ne nutně objasňuje prožitou zkušenost, ani neponechává diváka v iluzi, že může porozumět každodennosti postav či místa. Produkce SEL je v opozici s uměním, které by nebylo spjaté s realitou a pro které je typická estetická nejednoznačnost, dokumentárním filmem, spojeným s publicistikou, která klade důraz na čistotu sdělení, a vizuální antropologií, pro níž je příznačný tzv. hutný popis: „Usiluje-li dokument, stejně jako etnografie, o zprostředkování smyslu života lidem, kteří ho žijí, pak ale velmi málo z nás životem prochází s jistotou a s tím, že by měli ve věci jasno. To vůbec. Takže tu je jakýsi performativní rozpor ve filmech (a textech), které prohlašují sérii černobílých výroků o světě²⁷ (Paravel in Alvarez 2012).

Vědce z laboratoře senzorické etnografie nezajímá jen člověk, ale i ekologie místa. Spojuje je rezignace na využívání předem hotových významů, respektive přesvědčení, že význam teprve vyplývá ze setkání tvůrců s prostředím a diváků s filmem. Taková charakteristika by se hodila i na naši katedru dokumentární tvorby na FAMU, co je ale podle mého názoru odlišuje, je postavení autora. Zatímco na FAMU se pěstuje autorský dokument, SEL se nespolehá na autorské gesto a spolupracuje s doktorským programem Mediální antropologie, Kritické mediální praxe a Filmových a vizuálních studií.²⁸ Jejich filmy jsou často jen jedním druhem výstupu jejich výzkumů. V případě Stephanie

24V originále: „The human subject is constituted by imaging as well as by language, and as. C.S. Peirce, Nelson Goodman, and others have demonstrated, language alone cannot be taken as paradigmatic for meaning. Aural and visual experience, in short, is as integral to culture and to social relations as is language.”

25 Nejde tedy vyloženě o filmová studia, ale pracoviště má za cíl rozšířit a obohatit výuku a výzkum v magisterských programech. Současní studenti se tak s ohledem na vlastní pole zájmu zabývají např. vlivem liberalizace obchodu na japonské farmáře a krajinu, ve které žijí, trhem s potravinami a udržitelností v Thajsku, vztahem půdy a vody v Indonésii a Nizozemí, ale také Brazilci migrujícími do Japonska, hudbou, poezií, jazykem, matematikou. <http://cmp.gsas.harvard.edu/#criticalmediapractice>.

26 Více o filmu *Leviathan* viz: <http://www.arretetonicinema.org/leviathan/awards.html>.

27V originále: „...If documentary seeks, like ethnography, to convey a sense of what life is like to the people who live it, very few of us go through life in a state of certainty and clarity. Far from it. So there's a kind of performative contradiction in films (and texts) that promulgate a series of black and white propositions about the world.” Celý rozhovor viz: <https://culanth.org/fieldsights/33-interview-with-verena-paravel-and-j-p-sniadecki>.

28 Více viz <https://sel.fas.harvard.edu/index.html>

Spray a snímku *Manakamana* oceněného mj. na locarnském festivalu, šlo konkrétně o součást její disertace.

Kdo to je, co má za sebou, co je její zázemí, co natočila

Stephanie Spray je filmařka, fonografka a antropoložka. Jako doktorandská studentka vizuální antropologie na Harvardu vytvořila pět filmů a několik zvukových projektů. Všechny z nich v Nepálu, kde částečně od roku 1999 žije. Tamní kultura je předmětem jejího soustavného zájmu, zkušenost s místem a lidmi jí pak dovoluje dostat se za běžnou mediální pozornost a navázat s postavami, s nimiž natáčí, velmi blízký vztah.²⁹

Film *Manakamana* (2013), který natočila společně s Pacho Velezem,³⁰ vyhrál Zlatého leoparda na festivalu v Locarnu, a byl oceněn na mnoha dalších filmových festivalech, případně festivalech vyloženě *dokumentárního* filmu. V současné době připravuje audiovizuální práci, která vzejde z její účasti na osmitýdenní expedici The Western Pacific Warm Pool (WPWP), která se snaží porozumět vztahu mezi klimatickými změnami a WPWP v období mezi Miocénem a Holocénem.

Styl: zaangažovaná observace

V jejích filmech jde vždy o observaci, z níž je patrné, že má k lidem, které natáčí, blízko. Nejde ale o pozorování stylem „mouchy na zdi“ („fly-on-the-wall“ approach, Barbash, Taylor 1997), ve kterém je filmař/ka-moucha neviditelná a neslyšitelná, jako Bůh bdící nad realitou, bez vztahu k lidem a vůbec celé před-kamerové realitě. Film je, jak upozorňuje Sarah Pink absolutně, existenciálně spojen se svým objektem (Pink 2009); pokud něco nenatočím, tak to není. Více než jiné formy umění tak využívá zkušenost, aby vyjádřila zkušenost. Sensorická etnografie tak nepředpokládá, že pozná (zachytí) realitu, jaká je sama o sobě, bez ohledu na přítomnost kamery, ale skutečnost, jaká je i s přítomností kamery. Jak v jednom rozhovoru uvedla Verena Paravel, spolupracovnice Bruna Latoura a antropoložka spojená se Sensory Ethnography Lab, jde o pozorování zaangažované, zúčastněné: „Naše vlastní přítomnost a vztah k předmětům se

²⁹V jejím dalším filmu „Dokud se dýchá“ (*As Long As There's Breath*, 2009) se věnuje rodině „nedotknutelných“, nejnižší společenské kasty a sleduje syna, kterému se podaří uniknout svému osudu a jaký to má vliv na rodinu. S rodinou Gayek pracovala ve svých dvou filmech *Kale and Kale* (2007) a *Monsoon Reflections* (2008).

³⁰Pacho Velez kolega z Harvardu, <http://www.pachoworks.com>.

projevuje v řadě událostí mnoha různými způsoby a to jak před, tak za kamerou. Podle mě by filmy měly vyjadřovat a ztělesňovat setkání, než o tom jen podávat zprávu."³¹ (Paravel in Alvarez 2012)

Zvláště vyjadřuje observační přístup k natáčení Bill Nichols v kanonickém díle: *Úvod do dokumentárního filmu*. Dle něj je pro observaci příznačná znepokojivost a napětí nepřiznanosti: „...observace vyvolává diskusi, nakolik by se to, co vidíme, odehrávalo stejným způsobem, nebyla-li by tam kamera, a naopak, nakolik by byla realita jiná, pokud by byla přítomnost tvůrce více brána na vědomí. Skutečnost, že je taková diskuse svou podstatou neřešitelná, dodává observační kinematografii určité tajemství či znepokojivost“ (Nichols 2010:195). V případě senzorické etnografie, respektive filmů Sprayové, které jsem zařadila do své práce, jde ale spíše o opak, o přímočarost.

Svou přítomnost Sprayová nemaskuje a nemám ani pocit, že by realita byla jiná, pokud by tam kamera nebyla, resp. samozřejmě by byla jiná: postavy by třeba dělaly něco úplně jiného, takhle se příležitostně klidně podívají do objektivu, případně ji osloví a ona vstoupí do dialogu: „Ty máš sourozence?“, zeptá se Sprayové žena-babička, u jejíž rodiny natáčí. „Ne, nemám,“ odpoví. „Nemáš?“ „Ne, nemám.“ „Chudák tvoje matka, jediná dcera a ještě je tady.“ -zpoza kamery jde slyšet úsměv Sprayové. To je celé. Dál záběr běží pověšený očima, objektivem, na ženě-babičce, která čistí misku. Nic komplikovaného, nebo znepokojivého- jak se zmiňuje výše Nichols. Obyčejná účast.

Jiným způsobem, kterým je kamera – a osoba za ní- ve filmu zpřítomněna je, když se postavy, které natáčí, o ní zmíní někomu dalšímu před kamerou: „Měli bychom aspoň napíchnout jejich rybu na prut (rybu jiných rybářů- pozn. TB), aby měla co točit“ (*Kale and Kale*, 2007, rež. S. Spray), nebo když sledujeme dvě ženy na poli při práci a po několika minutách jedna z nich pronese mimochodem k té druhé: „Má pěkné korále.“ „Kdo?“ „Ona.“ (myšleno režisérku) (*As Long As There's Breath*, 2010, rež. S. Spray)

31 V originále: „Our own presence, and relationship to the subjects, is made manifest on a number of occasions and in a variety of different ways, both in front of and behind the camera. To my mind, films should enact and embody an encounter rather than just report on one after the fact.“

Styl: nezáměrná záměrnost

Tyto techniky, můžeme-li je za ně označit, jsou ale používány jako by mimochodem, nejsou stavěny do popředí. Ačkoliv je reflexe natáčení, způsobu utváření znalosti a reprezentace reality velkým tématem filmů představitelů SELu, k ostentativně reflexnímu stylu natáčení jsou kritičtí.³² Je to, říkají, příliš snadné řešení. Jednak samotná reflexe natáčení ještě nezaručuje etický přístup k reprezentované realitě. Pozice, kdy autor nebo autorka řekne: „Jsem tady a povím vám o tom, co jsem zažila, ze své subjektivní zkušenosti, je to jen můj názor, moje zkušenost,“³³ může poskytovat pouze alibi, které není prosto neetického jednání a skryté manipulace. Rovněž zveřejnění způsobu natáčení, například formou účasti členů štábů v záběru, může pouze navozovat pocit „odkrytých karet“ a rovnosti „že jsme v tom společně.“ Jednak to podceňuje diváky, kteří by si jinak neměli být vědomi toho, že jde o *natáčení*, o režírovanou realitu (Barbash a Tylor 1997).

Dalším prostředkem, který pomáhá vytvořit pocit zúčastněnosti a doslova přenést senzorickou zkušenost na diváky, je, že Sprayová jako jednočlenný štáb (vyjma film *Manakamana*, 2013, rež. S. Sprayová a P. Veléz), kameru sama drží. Záběry jsou sice statické, ale ne na stativu. Sprayová je velmi klidná pozorovatelka, která nechá postavy před kamerou dokouřit, i když se zrovna něco *děje* mimo záběr, nešvenkuje, nebo nepřeostrhuje. Ačkoliv nejde ani o pevný rám ve smyslu konceptu statických záběrů - někdy taky švenkuje. Typická v tomto ohledu je scéna z filmu *As Long As There's Breath*. Jde o nejdějovější snímek ze všech zhlédnutých děl Sprayové. Na začátku filmu rychle pochopíme, že v rodině, kterou Sprayová natáčí, odešel jeden ze synů z domu, přidal se k Maoistům, a ostatní postavy ve filmu se k tomu nějak vztahují - otec přiznává manželce, že kvůli tomu plakal, matka rodinu každý den ujišťuje, že se další den už určitě objeví. S vědomím této peripetie pak sledujeme celý film a v závěru, kdy ženy pracují na poli, jedna z nich zavolá na matku, že vidí v dálce toho jejího syna, že tam jde. My ale sledujeme jinou ženu na poli a ani kvůli tomuto momentu, jistě velmi silného pro postavy, které jsme dosud, posledních padesát

32 Dá se to vyvodit z jejich knihy, manuálu *Cross-Cultural Filmmaking, A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos* (Barbash, Taylor 1997).

33 Podobně hovoří M. H. Pinault: „... Stačilo přeformulovat dřívější vědecká tvrzení a říct místo „Banani jsou takoví...“, „viděl jsem Banani, kteří byli takoví...“ - a tvrzení je zmírněné! Všechna možná protirečení byla dopředu vyřešena tím, že se přiznala vědcova subjektivita a on stejně zůstal jediným svědkem celé události!“ (Pinault, M. H. in Čeněk, D., a Porybná, T. (eds). 2010: 54)

minut sledovali, kamera nezamíří na matku, aby nám zprostředkovala její reakci, ale dál sledujeme jinou, nezainteresovanou ženu, jak seče travu. Nemyslím si ale, že by šlo o umanutost režisérky - nepodívám se tam, protože to je právě důležité, ale zkrátka jsme v rámci prostoru někde jinde, co se děje a jak je situace závažná nicméně cítíme i tak. Důvod, proč se práci Sprayové obdivovat ještě vzroste, když po chvíli žena-matka stejně do záběru vstoupí, aby se rozhlídla po poli a přesvědčila se tak, že jde skutečně o jejího syna. Vidíme, že je situací naprosto zaskočená a váhá, jak zareagovat. Některá z žen ji radí: „Běž, běž za ním,“ a jiná na to reaguje: „Nemůže, má mikrofon a navíc ji teď natáčí, jak pracuje na poli.“ Jde tedy o jistou reflexi natáčení, tu ale nečiní autorka, Sprayová, ale protagonistky filmu.

Styl: neslyšitelné zvuky

Podstatná složka filmů Sprayové, ale celé produkce SEL, je zvuk. Autoři a autorky v tomto okruhu pracují se zvukem místa natolik, že jej neváhají označit za další postavu filmu, nebo dokonce za hlavní postavu (main character of the film).³⁴ Vždy jde o synchronní zvuk a autentické zvuky natočené na místě. Filmy jsou prosty extradiegetické hudby, která by diváka oddalovala od prostředí, které sleduje (resp. od reálného žitého prostoru).

Stejně tak rezignují na komentář, který by vedle toho diváku autoritativně nabízel hotovou znalost. Podstatné je zřeknutí se lapidárních rozhovorů s postavami. Ty mě osobně vždycky připadají v dokumentech nejpodezřelejší. Jak během obvykle dvou minut, ale i to je ve střížně dlouho, předat dále divákům zkušenost konkrétního člověka, případně ještě naši zkušenost s ním? Spíše než konkrétní promluvy je tu podstatná akustická materialita prostředí. Ta nám v kombinaci s časem, ve kterém můžeme jako diváci situaci prožít, dává o lidech a místě, které sledujeme plnohodnotnou výpověď. Pokud se ve filmu vžilo označení mluvící hlavy, navrhuji propagovat mlčící hlavy: „Zřeknutím se komentáře v obrazu a stručného svědectví a též nevyprávěním určitého specifického příběhu

³⁴Celá citace: „I am thinking here of Steven Feld's observation that sound-making (and recording) is also place-making, středník, for, sound both flows from and floods into bodies and environments, forming a kind of sonic orientation and meaning that attunes human beings to space and place. In *Foreign Parts*, the soundtrack itself is certainly a character, just as the place itself may be said to be the main character of the film.“ (Paravel in <https://culanth.org/fieldsights/33-interview-with-verena-paravel-and-j-p-sniadecki>).

osvobozujeme diváka od jeho obvyklé závislosti na autoritativním vyprávění, jež je v masmédiích extrémní, až patologické" (Paravel in Alvarez 2012).³⁵

Zvuk jako postava filmu je na plátno také náležitě uveden. Filmy S. Sprayové mají co se týče této složky obvykle pomalý nástup. Ve filmu *Manakamana* (2013, r. S. Sprayová a Pacho Velez) se první promluva objeví ve 25. minutě, a příznačně, jde o větu: „Zaléhají z toho uši, že?" Tu pronese žena k muži v kabině lanovky, což ale my jako diváci zažít- *ucítit v uších*- nemůžeme.

Důležitou postavou, kterou je třeba v souvislosti se zvukem v tomto ohledu zmínit, je Ernst Karel. Jeho jméno figuruje v titulcích všech filmů, které jsem v souvislosti s pracovištěm SEL zaznamenala. Občas s popisem „mix zvuku“, často jsou ale v titulcích osoby nespecifikovány, resp. není jim vymezena konkrétní profese, ale jsou řazeni za sebou, jak podle konvence odhadneme- nejprve ti, kteří ve filmu vystupují, pak podílející se profese a na závěr poděkování. Ostatní autoři se ale na něj v rozhovorech odkazují jako na důležitého člověka, který ovlivnil jejich práci. I když se tak mohou filmy SEL zdát neautorské, ve smyslu neprosazování se v průběhu natáčení, je jeho osoba nepochybně podstatná pro to, jak filmy SELu vypadají (sic!) a působí.

³⁵V originále: „... By abjuring voice-over commentary and succinct interview testimony, and also by not telling a strict or singular „story,” we free viewers from their habitual dependency on authoritative narration, which in mainstream media is so extreme as to be almost pathological.”

3. Untitled, co se děje, když se děje *nic*?

V předcházející části práce jsem se zabývala prostředky, se kterými Sprayová pracuje. Snažila jsem se v její metodě najít a argumentovat přímočarost sdělení, soudržnost s postavami (ukazování světa jako jednotného, propojeného místa) a zaangažovanost (účast režisérky na vytváření zkušenosti, jak na místě s postavami před-kamerové reality, tak pak s diváky). Nyní se přesunu k analýze konkrétního filmu, aniž bychom při tom ztratila ze zřetele hledisko nudy, respektive otázku, kterou jsem si položila v úvodu práce: „Co se děje, když se zdánlivě *nic* neděje?“ Své uvažování o nudě demonstruji na příkladu dvou hledisek: nudy postav, a nudy diváka.

Film *Untitled* je z roku 2010, materiál nahrála, produkovala, stříhala, přeložila a otitulovala S. Sprayová. Anotace filmu je prostá: „Portrét nepálských novomanželů natočený v jediném záběru zachycuje okamžiky jejich odpočinku a hravé interakce. Snímek se zamýšlí nad naším pojetím dvou témat, která stojí v samém jádru etnografického filmu: mezilidských vztahů a způsobu, jak jsou zprostředkovány divákům.“³⁶ Prostý je i film, jde skutečně o portrét nepálských novomanželů natočený v jediném záběru.

Nuda před kamerou (nuda postav)

Dvojice sedí na schůdkách nějaké kapličky, po jejich pravé straně ubíhá cesta, kde občas přejdou lidi, projede motorka. Na proti nim je žena s kamerou, která je natáčí. Na místě je také dítě, které občasnou připomínkou na dvojici promluví. Ta reaguje například pousmáním (žena), jindy to ignorují. Muž zpočátku nemůže najít vhodnou pozici k odpočinku, vrtí se, zkouší si lehnout. Místo je rušné, ptáci cvrlikají, tráva šustí. Nevelká stavba, před kterou postavy sedí jim poskytuje stín a prostor pro odpočinek. Dvojice si občas něco mezi sebou řekne svým jazykem. Žena si muže dobírá, trochu se mu posmívá (mile), škádlí ho a fackuje (mile). Mají se rádi. Jsou uvolnění, o nic jim nejde. V páté

³⁶ Dafilms: <http://dafilms.cz/film/9295-untitled/>.

minutě před kamerou projde dítě, podívá se do ní. Následně začne místo okupovat další chlapec, zvoní na zvon, který je po pravé straně před stavbou, kterou jsme identifikovali jako „kapli“. Muž kluka vyhání, ať jde pryč, žena muže drží zpátky. Z nudy si muž zapíná a rozepíná košili, žena se mu dívá do náprsní kapsy. Asi v osmé minutě žena objeví, že může muže tahat za vousy, nebo ucho a dělá tak do konce filmu. Muž se jí snaží odehnat. Oba jsou zapojení do prostředí, ve kterém jsou, nevystupují z něj. Občas na ně promluví kolemjdoucí, nebo naopak oni na ně. Znovu se k nim přiblíží chlapec, jde rovnou ke zvonu, pohledem naváže kontakt s kamerou, kterou bere jako spojence před mužem, který mu -jak potutelně očekává- bude zase nadávat. Nemýlil se. Žena z podprsenky mezitím vytáhne cigaretu, to muže zaujme, společně si zapálí. Při kouření se muž obrátí ke kameře a položí větu směrem ke kameře ve svém jazyce. Konec filmu.

Nuda před plátnem (nuda diváka)

Sleduji dvojici, jak sedí na schůdkách nějaké kapličky, po levé straně kantny ubíhá cesta, kde občas vidím přejít lidi, projet motorku. Vidím, že kamera je statická, velikostí záběru jde o celek a záběr je rámován tak, že dvojice sedí uprostřed. Vlevo, mimo záběr slyším dětský hlas, který občasnou připomínkou na dvojici promluví, nebo spíš nehlasitě pokřikne. Ta reaguje například pousmáním (žena), jindy to ignorují. Muž zpočátku nemůže najít vhodnou pozici k odpočinku, vrtí se, zkouší si lehnout. Ve zvuku slyším ruch místa, cvrlikání ptáků, šustění trávy, vnímám, že jsme v závětrí, že nevelká stavba, před kterou dvojice sedí, jim poskytuje stín a prostor pro odpočinek. Dvojice si občas něco mezi sebou řekne, jejich jazyku ale nerozumím. Z gest poznám, že si žena muže dobírá, trochu se mu posmívá (mile), škádlí ho a fackuje (mile). Jde vidět, že se mají rádi. Jsou uvolnění, o nic jim nejde. V páté minutě před kamerou projde dítě, podívá se do kamery. Následně začne místo okupovat další chlapec, zvoní na zvon, který je v levé straně záběru před stavbou, kterou jsem identifikovala jako „kapli“. Muž kluka vyhání, ať jde pryč, žena muže drží zpátky. Z nudy si muž zapíná a rozepíná košili, žena se mu dívá do náprsní kapsy. Asi v osmé minutě žena objeví, že může muže tahat za vousy, nebo ucho a dělá tak do konce filmu. Muž se jí snaží odehnat. Oba jsou zapojení do prostředí, ve kterém jsou, nevystupují z něj, nejde v záběru jen o ně dva. Občas na ně promluví

kolemjdoucí, nebo naopak oni na ně. V závěru filmu se do záběru vrátí chlapec ke zvonu, pohled kamery nachází jako spojence před mužem, který mu -jak potutelně očekává- bude zase nadávat. Žena z podprsenky vytáhne cigaretu, to muže zaujme, společně si zapálí. Při kouření se muž obrátí ke kameře a položí větu směrem ke kameře ve svém jazyce, díky anglickému překladu v titulku pochopím, že se ptá: „Sedíš pohodlně?“ („Aren't you uncomfortable?“). Konec filmu.

Předpoklad, že jde o nudné situace, opírám o definici stanovenou v úvodu práce- neděje se něco 1. dramatického, ve smyslu dramatické zápletky, 2. zažívám prosté plynutí času v jeho plné délce, 3. stimul, kterému jsou postavy, ale i já jakožto divačka, vystaveny, je objektivně monotónní (tak jako řekla Sprayová postavám, tady sedte, já vás natočím, tak řekla pomyslně mě, tady sed', já ti něco ukážu), během trvání procesu a) natáčení i b) sledování se tento pokyn nemění, navíc jde pořád o tentýž jeden záběr.

Tímto srovnáním dvou situací postav filmu a diváka docházím k tomu, že jsou stejné. Postavy i diváci jsou ponecháni sami sobě, s vědomím toho, co se děje- že se a) natáčí, b) promítá. Smysl, ta hlavní kategorie uvažování o nudě, snažení Sprayové tady nemusí být na první pohled zřejmý. Na straně diváka: nedozvídáme se o těch lidech nic, nevíme, kdo jsou, co dělají, před čím odpočívají, nebo co dělali před tím, než se začalo natáčet. Nejsou předmětem psychologizace ani estetizace. Sprayová se mě nesnaží těmi lidmi zabavit, nebo je využít k prosazení vlastního ega (o autorce nevíme vůbec nic). Nejímá se situaci jakkoliv vykloubit, abychom zahlídli domnělou podstatu. Tvrdím, že sdělení filmu je přímočaré, že to je, co to je (a ne například kritika turismu nebo nových technologií). Ukazuje, že život je také nudný, ale to je právě hezké. Jako při meditaci bdělosti se Sprayová vzdává svého ega, jakkoliv na něj nerezignuje. Ví, proč tam je.

Proč snímky Sprayové nepovažuji za nudné

Všechny pokusy stanovit formální postupy vyvolávající nudu, jsou spojené s časem. Nudu máme pociťovat, když se rozvolňuje čas, když se plynulost času zpomalí (Richmond 2015). Divácká akceptace filmů Sprayové je podmíněna rezignací na ambice vedené představou, že smysl může být zachycen, nebo kdy

vůbec existoval. V případě *Sprayové* nevylučování potenciálně nudného souvisí také s kritikou antropocentrismu, vyvázání se z dominance lidského chápání času a významu. Radikální zřeknutí se filmové konvence zobrazování reality jí umožňuje dosáhnout na zažité rámce reprezentace skutečnosti, a ty zpochybnit.

Způsob, jakým *Sprayová* natáčí, tak považuji za velmi podstatný. Není to jen poukázání a pohled na to, co lze pozorovat, východisko, které uvažuje samo o sobě. Je to víc než pobavení se nad radikalitou snímku, nebo snobismus intelektuálního konstruktu.

Můžeme si díky němu uvědomit existenci někoho druhého v rámci vlastního myšlenkového systému. Nuda v pohledu, nepochybně souvisí s kompetencí dívat se. Pozornost zde není atakována autoritativním sdělením, ale vyžaduje po divácích zaměřit se na skromnější, méně postřehnutelné jevy (Richmond 2015). V jádru jde ale o něco velice obyčejného.

Poskytuje svobodu a radost ze sdílené zkušenosti. Mít možnost sledovat druhé, jak jedná. Ne však v nikterak vypjatých situacích, není třeba provokovat, vychýlit je, abychom se o nich něco dozvěděli. Jen tak, jak jsou. Není to film o nich, ale něčeho, něčí (Scott 2015). I v nejvíce vyprovokované situaci se můžeme jen dohadovat, nakolik člověk je spontánní, nakolik ho svazuje přítomnost kamery, osoba režiséra nebo režisérky, nakolik ho svazuje cokoliv jiného. Tato subtilní mezilidská interakce dává prostor uvědomovat si soudržnost a neustálý proces objevování.

Kamera, i když doslova visí na velkém detailu tváře muže (*Kale and Kale*, 2007), nepůsobí nijak vlezle, spíš sebevědomě a citlivě. Nesnaží se lidskou existenci podřít předem připraveným, předpokládaným významům. Stejně citlivá je *Sprayová* vůči divákům. Dává jim prostor přenést se do prostředí filmu, nenutí se. V době inflace významu, kdy je hlavním požadavkem srozumitelnost a i ve vztazích mezi lidmi se hledají co nejefektivnější spojení, je takový přístup vyloženě osvobozující.

Snímek, který by se mohl zdát jako hezký, neproblematický je naopak založený na konfrontaci. *Sprayová* nás jako diváky konfrontuje s pohledem na Jiné. Co ale odmítá, je nakrmit náš pohled obrazem druhého,³⁷ nebo zachytit

³⁷ Antropologické filmy vznikaly v době rozmachu konzumu, jako konzumní obraz exotů, jako atrakce (Piault, M. H. In Čeněk, D. A Porybná, T. 2010: 32). Sama *Sprayová* tento obrat nakrmit můj pohled „feed with the image of the Other“ používá např. v diskuzi po promítání filmu na festivalu v New Yorku. Viz: <https://www.youtube.com/watch?v=FdnCowQ10cE>

společnost v její naivitě a autenticitě, jako by snad existovala vně dějin. Protagonisté filmu vypadají a chovají se úplně stejně jako *my*. Zároveň nevytváří dojem, že bychom byli stejní. Moje prostředí v Praze je *jiné* a bude vypadat jinak než v Nepálu, ať už si sednu na libovolné schody. Dlouhý záběr pak tady může Sprayové umožnit „rozpustit to, co může na první pohled vypadat exoticky ve všednosti a zbavit nás očekávání po vývoji charakteru postav nebo dramatické zápletky.“³⁸

Takový způsob práce předpokládá naprostou důvěru v lidi, ať už právě v protagonisty, tak i vůči divákům, že to přijmou a pochopí; že je autor nebo autorka nepoutá k filmu z nějakého rozmaru, nepřiznaných pohnutek nebo dokonce s úmyslem je otrávit. Takový typ filmu bych označila jako „pojd' ven, nebo zůstaň klidně doma filmy,“ kdy člověk zůstává sám sebou, vědom si sebe, ale i svého okolí. Není pohlcen příběhem, ale ani vystaven manipulaci, nebo brán jako rukojmí ve sporu, kterému nemůže rozumět. Je to prostě sebe-vědomé ve smyslu uvědomování si vlastní pozice i její neustálé negociace ve vztahu k okolí. Divák je vyzván ke sledování filmu jako aktivní účastník, který se podílí na jeho významu spíše než pasivní příjemce informací. V tomto smyslu jistě divácké recepci pomáhá instituce Harvardu, která filmy zaštiťuje. To, že ve své práci rozebírám film *Untitled*, jeden na světě z milionu bezejmenných audiovizuálních děl, je jistě možné díky pozornosti, kterou si už získala celá škola SELu.

38 V souvislosti s jiným jejím filmem, o rok dříve natočeným snímkem *Untitled* (Bed) (2009), v němž si chlapec stole postel, je uvedeno na oficiální stránkách Stephanie Sprayové: The “exotic” is conjugated with the mundane in the duration of the shot, which exhausts expectations for further character or narrative development.” Viz: <http://www.stephaniespray.com/untitled-bed/>.

Závěr

V práci jsem se nejprve věnovala nudě z historické perspektivy. Ukázala jsem, že v odborné literatuře je nuda v současné době spojená především se „smyslem“ a „významem“, respektive s jejich absencí. Argumentovala jsem, že moderní doba nudu potlačuje. Při posedlosti užitečností a efektivitou v práci ale i mezilidských vztazích ztratil obyčejný oddych svou hodnotu. Nuda se zde objevuje jako chyba, selhání jedince najít smysl vlastního života. Tyto poznatky jsem pak aplikovala na oblast filmu. A to za pomoci psychologických prací, když jsem ukázala, že lidé, kteří se více zabývají sami sebou, se víc nudí a lékem na nudu je sebezapomnění. Protože obvykle jsou filmy imerzivní, tj. stahují nás do děje, nebo nám přinejmenším něco *zajímavého* ukazují či vyprávějí, jsou nástrojem sebezapomnění (není ostatně náhoda, že filmy lidé vyhledávají právě proto, aby se zabavili, něco pocítili, nebo se něco dozvěděli). Proto jsem předpokládala, že filmy, které na tato divácká očekávání rezignují, s sebou nesou větší potenciál zažít nudu.

Na příkladech filmů *Stephanie Spray* a šířeji produkce *Senzory Ethnography Lab* jsem doložila, že ačkoliv nás tyto filmy vrací k sobě, nemusíme se nudit. Nuda se může na úrovni jednotlivce rozvinout do podnětného stavu sebe-uvědomění, na úrovni kinematografie pak do strategie narušující zažité rámce vnímání.

Nudu ve filmu jsem představila jako svého druhu ekologii vyjadřování a sebe prosazení spojené s rezignováním na nápady a gesta, posunutí se směrem k subtilnějšímu sdělení. Podmínkou na straně autora nebo autorky je pak to, že se vědomě rozhodne rezignovat na zajímavé protagonisty, situace, nebo konkrétní výpovědi, respektive uvědomí si, že zajímavost není dopředu hotová, ale vzniká v procesu - při natáčení filmu -, a pak znovu při jeho sledování. Mezi metodami práce *Sprayové* jsem zdůraznila princip zúčastněné observace, kterou autorka zaujímá vůči postavám a jejich prostředí. Princip stejného přístupu k protagonistům i divákům umožňuje, že se můžeme jako diváci spíše identifikovat

se situací postav, a pocítit svět jako jednotné místo, jakkoliv ve své jednotě problematické a z hlediska nesení významů a politických důsledků nerovnoměrné. Podmínkou pro divácké přijetí je pak důvěra, že to, co nám výše daný film nabízí, není „blábol“, ale má smysl. Argumentuji, že snímky Sprayové poskytují obyčejnou radost z dívání se, z pohledu nezatíženého intelektualizováním.

Směřem, kudy by se další výzkum nudy ve filmu mohl ubírat, je výzkum divácké percepce, který by na základě komentářů na ČSFD zkoumal, kdy se diváci nudili, v jakých okamžicích nudu pociťovali. Zajímavé by rovněž bylo šetření mezi režiséry a režisérkami filmů o pociťované nudě při tvorbě. Jak vnímají čeští filmaři a filmařky nudné a jak s nudou pracují, nebo se jí snaží vyhnout?

V práci si všímám dvou paradoxů: jedním je to, že snaha narušit předem hotové významy a neustálou honbu po efektivitě a smyslu potenciálně spojená s levicovou kritikou pozdního kapitalismu, je produkována právě Harvardem a donorskými institucemi spojenými s vládou jedné z největších ekonomik světa. Druhý paradox rozporuje snahu senzorické etnografie působit svými metodami proti vědeckému determinismu.³⁹ Jak jsem ukázala, Sprayová, Velez, Paravel, Castaing- Taylor, jsou právě vědci, kteří slaví úspěch na filmovém poli. Není proto fakt, že nejde například o potulné básníky, či vystudované filmaře, ale profesorky a lektory předních univerzit naopak potvrzením narůstajícího vlivu vědeckého pohledu na svět také v oblasti kinematografie?

Oba paradoxy by stály za další rozpracování stejně jako studie na téma, jak se z filmů SEL stal fenomén. Odkud se oceňování přednosti prázdnoty bere? Nejen já jsem jí zaujatá, v oblasti audiovize ji můžeme doložit minimálně existencí tzv. Slow TV, která začala v Norsku.⁴⁰ V roce 2015 se k ní přidala také BBC, která na svém čtvrtém kanálu vysílala od té doby mimo jiné dvouhodinovou projížďku lodí, jízdu autobusem, nebo tříhodinovou prohlídku národní galerie bez komentáře, titulků nebo zvukových efektů natočené Frederickem Wisemanem.⁴¹

39 O pojetí výzkumu jako multisenzorické zkušenosti hovoří v českém kontextu Ivana Hermová. Více viz: <http://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/leb/cs15789542.htm>

40 Televizní producent norské televize NRK Hordaland Thomas Hellum o úspěchu a divácké sledovanosti konceptu pomalé televize viz: http://www.ted.com/talks/thomas_hellum_the_world_s_most_boring_television_and_why_it_s_hilariously_addictive#t-94094

41 Program BBC 4, například dvouminutové svítání v Dartmoorském národním parku, lze sledovat na internetu volně, případně za poplatek kolem dvou liber:

Na konci roku 2015 vyšla kniha *Slow Cinema*, která pojednává pomalost ve filmu v rámci současné globální filmové produkce i napříč dějinami světové kinematografie. Dvacet dva přispěvatelů a přispěvatelek z předních univerzit po celém světě (od Spojených Států, přes Velkou Británii, Skandinávii, Nizozemí, Francii, po Vietnam a Brazílii) – mezi jinými například filozof Jacques Rancière –, se v publikaci věnují politickým důsledkům pomalosti, usínajícím divákům⁴² a mimo-lidské estetiky (nonhuman aesthetics).

Karel Floss ve filmu Heleny Všeckové *Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí* (2015) zmiňuje apel na dobrovolnou skromnost s tím, že by ale bylo chybou propagovat chudobu. Stejně tak přistupuji k nudě – jak jsme viděli v první kapitole *Co je to nuda*, může jít o pocit nepříjemný, ohrožující samou existenci člověka. V případě, že člověk nepřijme odsouzení k nudě v systému pseudoprací a nesmyslných zábav jako výzvu k revoltě (kritická teorie), nebo k meditaci bdělosti (zenový přístup), přežívá, nevidí v životě smysl a jeho vůle k životu je ochromena. Stejně tak apel na dobrovolnou skromnost v počtcích má status luxusu. Vzdát se části bohatství ve prospěch dobrovolné skromnosti mohou jen ti, kterým to míra bohatství dovoluje. Mohou se tedy filmaři a filmařky na Harvardu a následně diváci na festivalech v Locarnu, Cannes, Berlíně a jinde, rovněž vzdát části svých estetických a intelektuálních nároků a dopřát si pohled, který je tím, čím je.

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p02q34z8>.

42 Justin Remes v této studii cituje iránského režiséra Abbase Kiarostami: „Nedělám si legraci. ... Mohu místopřísežně prohlásit, že vám nic neunikne, když si během mého filmu krátce zdřímnete. ... V některých filmech vám nesmí uniknout jediný moment, ve chvíli ale kdy takový film skončí, ztratíte celý film, nervy i svůj čas. Říkám, klidně se u mých filmů prospěte.“ V originále: „I am not joking. ... I can confidently say that you would not miss anything if you had a short nap. The important thing for me is how you feel once the film is finished, the relaxing feeling that you carry with you after the film ends. That is important. I do not believe in nailing the audience down at all. In certain films, you cannot miss a moment, but when the film is finished, you will have lost the whole film, your nerves, and your time. I declare that you can nap during this film. (Kiarostami in Remes 2015: 235).

Seznam použité literatury

10 Approaches to Manakamana. 10 O'clock dot:

<http://10oclockdot.tumblr.com/post/102875526743/10-approaches-to-manakamana>

Alvarez, Patricia: Interview with Verena Paravel and J.P. Sniadecki. Visual and New Media Review, Cultural Anthropology website, December 17, 2012.

<https://culanth.org/fieldsights/33-interview-with-verena-paravel-and-j-p-sniadecki>

Anotace filmu Jana Šípka: Přítomný okamžik na platformě DAFilms:

<http://dafilms.cz/film/7463-pritomny-okamzik/>

Barbash, Ilisa, and Taylor, Lucien: Cross-Cultural Filmmaking, A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos. University of California Press, Berkley – Los Angeles – Oxford, 1997

BBC Channel Four: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02q34z8>.

Benjamin, Walter: The Storyteller, from Hale, Dorothy J. Ed. The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2006.

Bianca's Blog: "As Long As There's Breath", Stephanie Spray (o filmu):

<http://whitelamb526.blogspot.cz/2010/05/as-long-as-theres-breath-stephanie.html>

Brothánek, Adam: Úvod do narace dokumentárního filmu, diplomová práce, FAMU 2010

Čejková, Ingrid: Nuda pod lavicí, diplomová práce, Masaryková univerzita, 2014

Čeněk, David, Porybná, Tereza (eds.): Vizáulní antropologie – kultura žitá a viděná. Pavel Mervart 2010. ISBN: 978-80-87378-47-2

DAFilms: Filmy Stephanie Spray: <http://dafilms.cz/search/?q=spray>

Gogola, Jan ml.: Smrt dokumentárnímu filmu – Ať žije film – Od díla k dění, diplomová práce, FAMU 2001

Hellum, Thomas: The world's most boring television ... and why it's hilariously addictive. TEDxArendal, 2014:

http://www.ted.com/talks/thomas_hellum_the_world_s_most_boring_television

[and why it's hilariously addictive#t-94094](#)

Kustermans, Jorg and Ringmar, Erik (2011). Modernity, boredom, and war: a suggestive essay. *Review of Interantional Studies*, 37, pp 1775-1792 doi: 10.1017/S0260210510001038

Librová, Hana: Pestří a zelení. Kapitoly o dobrovolné skromnosti. Hnutí Duha. 1994. ISBN: 80-85368-18-8

Lomas, Tim: A Meditation on Boredom: Re-appraising its value through introspective phenomenology. In *Qualitative Research in Psychology*, June 2016. DOI: 10.1080/14780887.2016.1205695

Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu. Akademie múzických umění v Praze a JSAF /Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. ISBN: 978-80-7331-181-0

Oficiální stránky filmu Leviathan:
<http://www.arretetoncinema.org/leviathan/awards.html>

Oficiální stránky Sensory Ethnography Lab, Harvard: <https://sel.fas.harvard.edu>

Oficiální stránky mezioborového studia Critical Media Practice:
<http://cmp.gsas.harvard.edu/#criticalmediapractice>.

Osobní stránky Pacho Veleze: <http://www.pachoworks.com>

Osobní stránky Stephanie Sprayové: <http://www.stephaniespray.com>

Pease, Allison: Modernism, Feminism, and The Culture of Boredom. Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-1-107-02757-2

Pink, Sarah: Doing Sensory Ethnography. Sage 2009. ISBN 978-1-4129-4802-9

Postman, Neil: Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy. Mladá fronta 1999. ISBN 80-204-0747-2

Remes, Justin: Motionless Pictures – The Cinema of Stasis. Columbia University Press 2015. ISBN 978-0-231-53890-9

Remes, Justin: The Sleeping Spectator: Non-human aesthetics in Abbas Kiarostami's Five: Dedicated to Ozu. In Tiago de Luca, a Nuno Barradas Jorge (eds.): *Slow Cinema*. Edinburgh University Press 2015. ISBN: 9780748696055

Richmond, Scott C.: Vulgar Boredom, or What Andy Warhol Can Teach Us about Candy Crush. In *Journal of Visual Culture*, SAGE Publications 2015

Scott, A. O.: Frederick Wiseman's Documentaries Defy Straightforward Plot. *The Art of Slow*. The New York Times, 2015
http://www.nytimes.com/2015/08/21/movies/frederick-wisemans-documentaries-defy-straightforward-plot.html?_r=0

Segečová, Anna: Nuda v prostředí plném podnětů, diplomová práce, Masarykova univerzita 2009

Soukup, Martin: Nudná antropologie? A2, č. 18/13. 2013
<http://www.advojka.cz/archiv/2013/18/nudna-antropologie>

Spray, Stephanie a Velez, Pacho v diskuzi po filmu Manakamana na filmovém festivalu v New Yorku, 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=FdnCowQ10cE>

Svendsen, Lars: A Philosophy of Boredom, Reaktion Books Ltd, London 2005.
ISBN 978-1-86189-217-1

Šípek, Jan: Honza a Pavel (Režisér Honza Šípek vypráví o vzniku filmu Tlačítka bdělosti): <http://www.dokrevue.cz/clanky/honza-a-pavel>

Tomicová, Hana: Vztah mezi nudou a profilem osobního smyslu. Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Brno 2010

Toohey, Peter: Boredom, A Lively History, Yale University Press , New Haven and London. 2011. ISBN 097-8300141108

Zoubková, Alice: Rozhovor s Ivanou Hermovou, Oknem do duše. Jádu, mladý česko-německý internetový magazín. Goethe Institut Praha, 2016.
<http://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/leb/cs15789542.htm>

Seznam citovaných filmů:

Spray, Stephanie: *Manakamana* (2013)

Spray, Stephanie: *Untitled* (2010)

Spray, Stephanie: *As Long As There's Breath* (2009)

Spray, Stephanie: *Untitled (bed)* (2009)

Spray, Stephanie: *Monsoon Reflections* (2008)

Spray, Stephanie: *Kale and Kale* (2007)

sekundární

Barbash, Ilisa a Castaing-Taylor, Lucien: *Sweetgrass* (2009)

Castaing- Taylor, Lucien a Paravel, Verena: *Leviathan* (2013)

Dušek, Martin: *K oblakům vzhlížíme* (2014)

Gogola, Jan ml.: *Král nic nedělá* (2012)

Gogola, Jan ml.: *Mám ráda nudný život* (2006)

Klusák, Vít: *Dělníci bulváru* (2014)

Kokeš, Lukáš: *59:184:84* (2009)

Kokeš, Lukáš: *Pokus o duchovní nápravu opraváře televizí Josefa Lávičky v devíti obrazech* (2008)

Kokeš, Lukáš, a Tasovská, Klára: *Pevnost* (2012)

Marek, Petr: *Někde jinde v jiném čase a prostoru* (2008)

Šípek, Jan: *Tlačítka bdělosti* (2015)

Šípek, Jan: *Přítomný okamžik* (2007)

Třeštíková, Helena: *Katka* (2009)

Třeštíková, Helena: *René* (2008)

Všetečková, Helena: *Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí* (2015)