

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

katedra kamery

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**POJETÍ PŘÍRODY VE FILMOVÉM
MAGICKÉM REALISMU**

Klára Belicová

Vedoucí práce: MgA. Diviš Marek

Oponent práce: MgA. Kristian Hynek Krämer

Datum obhajoby: 6. června, 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Pojetí přírody ve filmovém magickém realismu

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

Praha, dne 12. května 2017

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.

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce MgA. Divišovi Markovi za možnost konzultace, jeho vstřícné jednání a cenné rady.

Abstrakt

Účelem této práce je na základě definice pojmu magický realismus a stanovení jeho základních rysů zachytit, jakým způsobem se tento směr objevuje v kinematografii. Na výběru čtyř filmů napříč dobou a zeměmi vzniku se ukazují jejich společné magickorealisticke rysy a je zkoumáno, jak se tento směr projevuje ve znázornění přírody a přírodních vlivů.

Abstract

The purpose of this thesis is to define the term „magical realism“ and reveal its main features. Based on that I choose four films that differ both in time and place of origin but share common magickorealistic tendency. The most important aspect of this research is the approach to representation of the nature and natural elements in these movies.

Obsah

Abstrakt.....	5
Abstract.....	6
Úvod.....	8
Teoretická část.....	9
1. Doba postmoderní.....	10
2. Vymezení žánrů.....	12
2.1.1 Fantasy.....	12
2.1.2 Surrealismus.....	13
2.1.3 Sci-fi.....	13
3. Magický realismus.....	15
3.1 Konfrontace dvou pojetí – Flores vs. Leal.....	15
3.2 Márquez vs. Carpentier.....	16
3.3 Znaký magického realismu.....	19
Interpretační část.....	23
4. Jakubisko.....	24
4.1 Tisícročná včela.....	24
5. Fellini.....	30
5.1 Amarcord.....	31
6. Tarkovskij.....	41
6.1 Zrcadlo.....	42
7. Zeitlin.....	47
7.1 Divoká stvoření jižních krajin.....	48
Závěr.....	54
Zdroje.....	56

Úvod

Ve své magisterské teoretické práci se chci věnovat tématu magického realismu ve filmu, a to zejména aspektu pojetí přírody v rámci tohoto směru.

Přivedla mne k tomu čerstvá praktická zkušenost s natáčením filmu, který prvky magického realismu nese a já jsem byla vystavena otázce, jakým způsobem uchopit prvky přírody, filmem se linoucí. Jedná se o nezávislý film *Sněží!* scénáristky a režisérky Kristiny Nedvědové, kde důraz na přírodní jevy, počasí a obecně živly hraje důležitou roli v podobě zrcadlení vnitřního emocionálního stavu postav. Film však ještě není dokončen a proto se mu v této práci nebudu blíže věnovat.

Filmy, které jsou kategorizovány jako magickorealisticke, jsou vzájemně natolik různé, že se dá o magickém realismu jen stěží mluvit jako o žánru. Jedná se tedy spíše o určitou tendenci či směr, tvořený množinou společných znaků a principů. Na základě nich jsem vybrala filmy, kterým se budu věnovat s přihlédnutím ke specifickému přístupu k přírodě a přírodním jevům. Popsat magickorealisticke tendenci v kinematografii však nelze bez toho, aniž by se tento pojem vymezil na základě literatury, neboť z ní vychází a je s ní spjat zcela zásadně.

Svou práci tedy dělím na část teoretickou, v níž se zaměřím na vymezení samotného pojmu magický realismus a část interpretační, v níž se již budu věnovat vybraným filmovým titulům, který tento pojem zastupují.

Teoretická část

Pojem magický realismus označuje specifičnost obsahové i formální kvality uměleckého díla. Tento směr spjatý především s latinsko-americkou literaturou, se začal šířit po všech kontinentech a vztahovat se k různým druhům uměleckého projevu. Ovšem již krátce po vydání ztěžejších literárních děl latinsko-amerického magického realismu došlo k neshodám řady teoretiků, kritiků i samotných autorů, co to vlastně magický realismus je. Tuto nejednoznačnost, která trvá prakticky dodnes, ještě více umocňuje nadužívání tohoto pojmu. Například na nejznámější internetové databázi filmových titulů IMDB můžeme nalézt přes šestset titulů pod heslem „magic realism“. Při prozkoumání tohoto seznamu lze vidět, že se v kinematografii za magickorealisticke začaly považovat filmy, které se v podstatě jakýmkoliv způsobem vymykají věrnému zobrazování reality.

Proto považuji za nezbytné v následujících kapitolách pojem magického realismu vysvětlit, a to převážně pomocí dvou hlavních proudů teoretického výkladu a hlavně jej vymezit vůči ostatním směrům a žánrům, které v sobě magické prvky mohou zahrnovat také, a s nimiž je magický realismus nejčastěji zaměňován. Úvodem krátce nastíním rysy postmodernismu, jakožto hlavního myšlenkového proudu druhé poloviny 20. století.

1. Doba postmoderní

Postmodernismus je myšlenkový směr sahající do druhé poloviny 20. stol., jehož základním principem je pluralismus v pohledu na svět, pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. Po hrůzách druhé světové války došlo nejen ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace, ale i pohledu na dějiny jako na proces postupného překonávání dřívějších fází. Postmoderna otevřela cestu k odmítnutí názorů spojených s kulturní nadřazeností západního světa, a tím i nadřazenosti racionality v procesu poznání.¹ Na svět je nyní nahlíženo jako na něco mnohovrstevnatého a subjektivního. Jako na něco, co nelze postihnout v jedné obecně platné pravdě.²

V literatuře a následně i v kinematografii se objevují díla vyznačující se otevřeností struktury, pluralitou významových vrstev a tedy i možností jejich interpretace. Z postmoderní tvorby mizí příběh. Významným rysem se stává hravost, která umožňuje rušení konvencí. Konečnou podobu díla neurčuje sám autor, ale divák, a to díky jeho fragmentární výstavbě. Divák / čtenář tuto fragmentárnost dotváří.

Ve středu zájmu postmodernistů stojí román, který ale neslouží jako příklad reprezentativního žánru. Právě jeho otevřenost a absence příběhu či centrálního problému jej posouvá za hranice klasického pojetí románu, dochází k přehodnocení představ o něm.³

Převládá názor, že „umělecko-teoretické koncepty jako krása, pravda, autentičnost, genialita atd. nejsou transhistoricky platné či transkulturně závazné.“⁴

Velmi častým motivem v postmoderní tvorbě je téma dvojnictví, divadel, labyrintu, zrcadel. Dochází k přehodnocování významu míst, kdy se nová podoba buduje na základě podoby staré. Místo se proměňuje, ocitá se v

1 Postmoderna - Wikipedie

2 Karpatský 2008, str. 373

3 Pavera 2003, str. 80

4 Nünning, Lexikon teorie literatury a kultury, Brno: Host, 2006, str. 622 IN Postmoderna - Wikipedie

nových kontextech a předchozí význam nabývá významu nového. S tímto souvisí zdůraznění aspektu místa jako mytologického prostoru. Pluralismus v pohledu na svět také umožňuje, že se ze statického místa může stát místo dynamické, z profánního sakrální a naopak. Závisí na úhlu pohledu, ze kterého je daná skutečnost posuzována.

Představitelé magického realismu však postmoderní vizi díla jakožto labyrintu nekoherentních poznání, informací, znaků a stylů rozšiřují o důraz na archetypální a kosmické rozměry bytí a o průnik ke kořenům specifické mentality regionů, do nichž svá líčení situují.

2. Vymezení žánrů

Vzhledem k tomu, že v magickém realismu dochází k propojení reálných a magických událostí, vyvstává otázka, čím se liší od těch směrů a žánrů, které v sobě magické prvky také zahrnují. Každý z těchto směrů má však své specifické rysy, kterými se odlišuje od ostatních.

2.1.1 Fantasy

Pojmem fantasy je označován umělecký žánr, jehož příběhy se odehrávají v imaginárních světech nebo v naší minulosti. Bývá založen především na užití magie či jiných nadpřirozených prvků a jejich protagonisté se často vyznačují vzezřením a chováním netypickým pro lidi. Svět, nazývaný často „druhotný svět“ nebo „alternativní realita“, ve kterém se příběh odehrává, je většinou nezávislý na našem, v některých případech je s naší realitou nějak spojený, či se děj odehrává přímo v našem nějak pozměněném světě (žánr alternativní historie a současné fantasy). K různým druhům tohoto žánru patří například pohádky, humorná fantasy, historická fantasy, heroická fantasy, meč & magie. S magickým realismem fantasy spojuje existence nevysvětlitelného, nadpřirozeného úkazu, každý s ním ale pracuje jinak. Jak uvádí Pratchett, „fantasy musí obsahovat prvek naplněné touhy“⁵. Myslí tím touhu po lepším člověku, lepším světě, lepším zítřku. Slouží tedy svým způsobem jako *útěk* z reality. Fantasy popisuje alternativní světy, které mají svá vlastní pravidla.

Magický realismus má blíže k realistickým tendencím nežli k fantasy. Dalo by se říci, že zatímco fantastický realismus zobrazuje nereálný svět realistickým způsobem, magický realismus je založen na znázornění toho, co je reálné, ale *nepravděpodobné*.⁶ Popisuje běžný život – život, který existoval, existuje, nebo mohl existovat tak, jak jej známe, pouze mu

5 Terry Pratchett: *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů*, Praha 2003, s. 8

6 Ankie Petersen: *Magic Realism in Cinema, an analysis*, 2013

propůjčuje jisté fantastické detaily spojené s nadrozumovými jevy.

2.1.2 Surrealismus

Surrealismus je umělecký směr, pro nějž je charakteristické hledání skrytých zdrojů inspirace, a to ve snu a v nevědomí. Cílem je nechat působit fantazii do té míry, aby nabyla převahu nad skutečnou realitou. Pouze uvolněním vědomí lze dosáhnout „záračna“. Surrealisté věří v sílu myšlenky, v její všemocnost. Proto se nesnaží postihnout realitu, ale unikají do svého nevědomí. Tím se také odlišují od tvůrců magického realismu, neboť se snaží o zachycení pro ně „nadřazené“ reality, osvobozené od veškerých konvencí, závazků, osvobozené od vědomí.

Přestože mnozí autoři magického realismu z tohoto směru vyšli, Álejo Carpentier popsal svůj vyhraněný a nesmiřitelný postoj k surrealismu ve svém prologu ke své knize *Království z tohoto světa (1949)*. Zázračno objevující se v surrealistických dílech považuje za „uboze vyvolávané řemeslem, získané kejklířskými triky a seskupováním předmětů, které se za nic na světě nemohou setkat...“

Přestože by se určité prvky v magickorealistickejších dílech mohly jevit jako surreálné (např. Ve *Sto rocích samoty* G. G. Márqueze: „zdvihla poklici z hrnce mlíka a zjistila, že je plný červů“ - červy jsou zde znamením Aurelianovy smrti), vyplývají z jiných motivací a principů, než principů surrealismu.

2.1.3 Sci-fi

Science fiction je žánr vědeckofantastické literatury vytvářející světy, s nimiž lidé ještě nemají zkušenost. Můžeme se zde setkat s dosud neznámými formami života či neobjevenými technologiemi. Hlavními okruhy science fiction jsou například alternativní dějiny, ztracené světy, cesty časem, fantastické cestopisy. Častými motivy mohou být klonování, nesmrtelnost, neviditelnost. Všechny tyto jevy jsou v science fiction racionálně odůvodnitelné, což je jedním z hlavních parametrů, jímž se liší

od magického realismu. Zatímco science fiction vyžaduje racionální objasnění, v magickém realismu ponechává autor nevysvětlitelné jevy bez komentáře, neboť výskyt nadpřirozena prezentuje jako samozřejmý - čtenář, divák, ani postavy děje nehledají logické vysvětlení.

3. Magický realismus

Samotný pojem „magický realismus“ připomíná spíše oxymóron. „Je charakterizován dvěma protikladnými, ale vzájemně souvisejícími perspektivami, jedné založené na ‚osvíceném‘ a racionálním pohledu na realitu a druhé, založené na přijetí nadpřirozena jako součásti každodenní reality.“⁷

3.1 Konfrontace dvou pojetí – Flores vs. Leal

Termín magický realismus poprvé v roce 1925 použil německý kritik výtvarného umění Franz Roh pro označení postexpresionistického malířství, jehož díla se vyznačovala hledáním momentu, ve kterém se spojuje „skutečné s ideálním“. Východiskem pro tento směr byl důkladný rozbor skutečnosti, při němž vyvstávají na povrch hlubší rysy bytí. Roh klade důraz na realistický aspekt nového umění, jehož základním principem je reprezentativní mimesis, i když používá k ztvárnění skutečnosti osobité prostředky. Mezi postexpresionistické malíře Roh řadí Giorgia de Chirica, Georga Schimpfa, Waltera Spiese a další,⁸ nejvíce tomuto směru však odpovídá tvorba Marca Chagalla.

Rozšíření tohoto pojmu nicméně nastalo až v roce 1955, kdy literární vědec Ángel Flores ve své studii⁹ popsal podstatu magického realismu jako „amalgám skutečnosti a fantazie“. Píše: „U magických realistů nalézáme přeměnu obyčejného a každodenního na úžasné a nereálné“. Jako nejnázornější příklad uvádí dílo Franze Kafky a Jorge Luis Borgese. Magickou literaturu pojímá Flores spíše jako fantastickou a vyzdvihuje především tvorbu evropských autorů, zatímco hispanoamerickou považuje pouze za odvozenou z té evropské. Teprve po vydání Floresovy studie se

7 A. B. Chanady: *Magical realism and the Fantastic*, 1985 IN Ankie Petersen: *Magic Realism in Cineama, an analysis*, 2013

8 Lukavská Eva: „Zázračné reálno“ a magický realismus, 2003, s. 12

9 Flores, Ángel, „Magical Realism in Spanish American Fiction“. In: *Hispania*. New York, č. 38, 1955, s. 187-192

termín v Latinské Americe ujal a pod jeho hlavičku byli zařazováni i velmi rozdílní autoři.¹⁰

Jiný, a to protichůdný pohled představuje Luis Leal,¹¹ který formuloval své výhrady proti Floresovu pojetí a definoval magický realismus jako „postoj ke skutečnosti“, a to takový, který vede autora k hlubšímu poznání světa a dovoluje mu uchopit tajemství, které v sobě skutečnost skrývá. Dále vymezuje Leal magický realismus tak, že není možné ho ztotožňovat ani s fantastickou, ani s psychologickou prózou či se sci-fi. Zároveň oproti Floresovi vyzdvihuje autenticitu magické literatury Latinské Ameriky nad evropskou. Za typického autora magického realismu označil Áleja Carpentiera. Paradoxní však je, že sám Carpentier se vůči magickému realismu vymezil a svůj styl pojmenoval jako „zázračné reálno“. Spočívá v tom, že aby se cosi zázračného objevilo, je třeba prozkoumat realitu jinou perspektivou a objevit něco skrytého. Zásadní je u něj aspekt víry – víry v to, že zázračné věci vůbec existují.¹² A tímto se dostáváme k tomu, jak pojem magického realismu chápou samotní autoři.

3.2 Márquez vs. Carpentier

Mexický básník Octavio Paz¹³ považuje za magický takový kosmos, který se chová jako živý organismus, „jako celek, ve kterém jsou jednotlivé části propojeny tajemným prouděním“¹⁴, a jehož základní vlastností je věčná proměna.

Prozaik a básník argentinského původu Julio Cortázar¹⁵ definuje magickou vizi světa jako takovou, jejímž cílem je ovládnutí skutečnosti. Schopnost takové vize měl podle něj v minulosti primitivní člověk, dnes ji má básník,

10 Lukavská 2003, s. 14

11 Leal, Luis, „El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“. In: Cuadernos Americanos. México 1967, č. 4, s. 230-235

12 Lukavská 2003, s. 24

13 Roku 1990 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu „... za vášnivou tvorbu širých horizontů s rysy senzuální inteligence a humanistické integrity“ (citace z odůvodnění Švédské akademie)

14 Lukavská 2003, s. 11

15 Proslavil se především románem *Nebe, peklo, ráj* (1963), jeho povídka *Babí léto* byla námětem filmu *Zvětšenina* Michelangela Antonioniho

který, aby objevil magii skutečnosti, musí se odpoutat od všeho jevového a banálního a ponořit se do hlubin reálna.

Guatemalský spisovatel Miguel Ángel Asturias chápe pod pojmem magický realismus proces mytizace přírody, který je možno sledovat v magické koncepci světa amerických Indiánů.

Podle Kolumbijce Gaela Garcíi Márqueze, nositele Nobelovy ceny za literaturu a autora románu *Sto roků samoty* - nejslavnějšího díla magického realismu, má být v magickém vidění světa něco z údivu dítěte, které poznává svět.¹⁶

Hlavní představitele magického realismu v hispanoamerické literatuře Áleja Carpentiera a Garcíu Márqueze mnoho znaků spojuje a zároveň odlišuje. V příbězích obou autorů se prolíná realita s fantazií a historie s mýtem.

Zatímco Carpentier apeluje na umělcovu víru v „zázračné reálno“, Márquez se dovolává spisovatelovy vůle zobrazovat reálné jako magické. S Carpentierem se shoduje v tom, že americká skutečnost se vyznačuje výjimečnými kvalitami a vidění této skutečnosti předpokládá osvobození se od racionalistických předsudků.¹⁷ Carpentierovo „zázračné reálno“ odpovídá formě bytí amerického člověka, která vylučuje reflexi a uvolňuje místo víře. Víra umožňuje člověku, aby žil ponořen do své kultury a prožíval historii jako osud, nikoli jako kauzální, intelektem analyzovaný proces.¹⁸ Skutečné a autentické zázračno, jak v něj věřil, našel například na Haiti, kam umístil i děj svého románu *Království z tohoto světa*.

Zatímco pro Carpentiera je Latinská Amerika „rájem na zemi“, Márquez s realitou spokojen není, jeho hrdinové trpí tím, že žijí v této izolované části světa. Proto jim vytváří světy nové, v nichž se hrdinové snaží začlenit se nebo se vzbouřit prostředí a času, v němž žijí. Přese všechno úsilí se z nich ale vymanit nemohou.

Carpentier nevytváří světy nové, pouze se snaží o zachycení jedinečnosti země. V jeho dílech není jasné, kde končí skutečnost a kde začíná mýtus.

16 Lukavská 2003, s. 10-11

17 Lukavská 2003, s. 27

18 Lukavská 2003, s. 19

Píše o Velké savaně ve Venezuele jako o krajině Geneze, o příbytku prvotních sil. Velká savana je pro něj „fantastično vytvořené z kamene, vody a nebe, které svou jedinečností a zvláštností přesahuje všechny fantastické vize Hieronyma Bosche nebo Arcimbolda.“¹⁹ Je to svět, kde se zastavil čas, kde nefungují hodiny ani kalendáře. Čas tohoto kraje je „čas země ve dnech Stvoření.“

Márquez nehledá zázračné v konkrétních krajinách a kulturách, ale nabádá každého, aby hledal ve své vlastní minulosti.

To, co Carpentier nazývá „zázračným reálnem“, je pro Garcíu Márqueze pouze nesmírnost či bezměrnost kontinentu, jiný rozměr skutečnosti, pro který nemá evropská kultura adekvátní pojmenování: „Naše skutečnost je nezměrná a často nám spisovatelům způsobuje velmi vážné problémy, které spočívají v nedostatečnosti slov. Mluvíme-li o řece, jediný veletok, který si může představit evropský čtenář, je Dunaj dlouhý 2790 kilometrů. Jak by si mohl představit Amazonku, která je v některých místech tak široká, že z jednoho břehu není vidět na druhý? Slovo bouře vyvolává jinou představu v evropském čtenáři a jinou v nás a totéž platí pro slovo déšť, které v Evropě nemá nic společného s tropickými průtržemi mračen. Řeky s vařící vodou a bouře, které otřásají zemí, cyklony, které odnášejí domy do povětří, to nejsou vymyšlené věci, nýbrž rozměry přírody příznačné pro náš svět.“²⁰

Podle Márqueze literatura nesmí být fotografií skutečnosti, naopak musí být její syntézou. V této věci mu byla nápomocna jeho babička, která ho naučila stylu lidového vyprávění. „Pro ni tvořily mýty, legendy, pověry lidí přirozenou součást každodenního života. Když jsem o ní přemýšlel, brzy jsem si uvědomil, že si nic nevymyslela, nýbrž jednoduše zachycovala svět předtuch, mastičkářských praktik, předzvěstí, pověr.“²¹ Pro Márqueze je tedy vše možné a vše skutečné.

Na základě této citace je potřeba usměrnit Floresovo pojetí, které zaměňuje magický realismus za fantastickou literaturu a určuje Borgese

19 Carpentier, Alejo, „Visión de América.“ 1975 In: Lukavská 2003, s. 68

20 García Márquez, G., op. cit., s. 85, In: Lukavská 2003, s. 28

21 García Márquez, G., op. cit., s. 84, In: Lukavská 2003, s. 29

za čelního představitele.

„Čtu Borgese pro jeho neobyčejnou verbální dovednost, učí mě, jak se má psát, jak zdokonalovat nástroj k vyjádření věcí. Myslím však, že Borges pracuje pouze s mentálními skutečnostmi, místy je to únik. Mne osobně tato literatura nezajímá. Domnívám se, že každá velká literatura se má zakládat na konkrétní skutečnosti.“²²

Podle Márqueze může být v Latinské Americe cokoliv reálné, skutečné, proto se každé dílo musí zakládat na osobní zkušenosti nebo skutečné události. Pomocí narativních postupů a imaginace přetavuje svou bezprostřední empirickou zkušenost v zázračnou.

Carpentierova obraznost vychází z původních indiánských a černošských kultur. Ale přestože připisuje zázračnost samotné americké skutečnosti, je zřejmé, že jde rovněž o způsob vidění světa, nikoliv o povahu skutečnosti samé.

Než se pokusím popsat, jakým způsobem se tyto dva přístupy objevují v dílech některých filmových tvůrců, chtěla bych v několika bodech zachytit hlavní a nejpodstatnější rysy, které magický realismus vystihují.

3.3 Znaky magického realismu

- Ztvárnění světa jako mytického prostoru, jako kosmu uprostřed chaosu
- Přítomnost nadpřirozených jevů
- Překrývání přirozeného a nadpřirozeného, sakrálního a profánního
- Specifické pojetí času
- Příroda jako podnět pro „zázračné“ vidění světa

²² García Márquez, G. - Vargas Llosa, M., „La novela en América Latina: diálogo“. Lima 1968, In Lukavská, s. 29

Ztvárnění světa jako mytického prostoru, jako kosmu uprostřed chaosu

Fantastické je součástí všednosti. Souvisí to s celistvým viděním světa, který ruší rozestup přirozeného a nadpřirozeného, logiky a magie, subjektu a objektu. Celistvý svět zahrnuje člověka a budí v něm úžas, pocit tajemství, nezměrnosti kosmu. Člověk přísluší do vesmíru, kde vše je spřízněno. Všechny bytosti pojí k druhým skryté jemné vztahy, nepostižitelné racionální analýzou. Primitivní člověk si nepřipisuje jedinečné a privilegované místo v přírodní hierarchii. Tato příbuznost všech forem života se zdá být všeobecným předpokladem mytického myšlení.²³ Svět, v němž si vše navzájem odpovídá, není řízen zákonem kauzality, ale analogické souvstažnosti. Kauzalitu tvoří otevřená řada příčin a následků, kdežto analogie je uzavřená a cyklická: jevy v ní rotují a opakují se.

Přítomnost nadpřirozených jevů

V magickorealistickejších dílech je všednost prostoupena iracionálními jevy, od předtuch a magických předmětů až po duchy zemřelých a zázračné události. Příkladů nadpřirozených úkazů např. *Ve sto rocích samoty* lze uvést nespočet: předměty se samy pohybují („hrnec pevně stál uprostřed stolu(...), začal se nezadržitelně sunout k okraji, jakoby hnán nějakou vnitřní silou“); lidé se vznášejí nad zemí; déšť trvajících „čtyři roky, jedenáct měsíců a dva dny“; „kelímek s vodou(...) sám od sebe vřel“. Svět lidí se také prolíná se světem zvířat. Častým připodobňováním lidí ke zvířatům se stírají hranice obou světů.

Překrývání přirozeného a nadpřirozeného, sakrálního a profánního

V mytické narativní perspektivě jsou fantastické jevy součástí každodennosti – a zároveň věci všední se jeví jako zázračné.

Například spojení se záhrobím má podobu dopisování a smrt, která zesnulým dopisy doručí, se neliší od obyčejné ženy. Jednou také smrt

23 Housková, Anna: *Imaginace hispánské Ameriky*, Praha 1998, s. 100 - 101

požádá Amarantu, aby jí navlékla jehlu. Rebece, která se při sušení prádla vznese do nebe, zůstanou prostěradla v rukou.²⁴ Márquez často zdůrazňoval význam všedních detailů pro věrohodnost zázraků.

Technické vynálezy – daguerrotyp, hrací skříň, žárovka, kino, gramofon – budí úžas jako zázrak. Už samotný led je v tropickém Macondu nevídanou pouťovou atrakcí, jejíž shlédnutí ohromí patriarchu rodu Buendíů: Uchvácen zázrakem, kterého se mohl dotknout, zapomněl v tu chvíli na nezdar svých blouznivých plánů a zaplatil ještě pět reálů, položil ruku na ledový balvan, jako by vydával svědectví při posvátné knize a prohlásil: Tohle je největší vynález našich časů.²⁵

Věda a zázraky, stejně jako život pozemský a život posmrtný, se zde prolínají, přesněji řečeno přecházejí jeden v druhý, aniž by mezi nimi existoval nějaký zjevný kvalitativní předěl. Odrážejí se, zrcadlí jeden v druhém.

Specifické pojetí času

Svým pojetím času zaujala hispanoamerické spisovatele např. Virginia Woolfová či James Joyce. Svobodné zacházení s časem, bez respektu k chronologii a k ubíhajícímu „času hodinek“, má ale v magickém realismu jiný smysl. Nejde zde o rytmus vědomí a podvědomí, o čas jako problém lidské mysli. Protiklad veřejného a soukromého času ztrácí důležitost, jakou měl pro Woolfovou a anglické modernisty. V hispanoamerické literatuře se polemika s objektivně měřitelným časem nevede v rovině subjektivního rytmu, nýbrž v rovině rytmu kulturních cyklů. Ve vidění světa se ztrácí dichotomie subjekt – objekt. Existuje jiné napětí: mezi nezvratným časem dějin a návratným mytickým časem. Místo vzpomínání jednotlivce jde o paměť rodu.²⁶

Ve *Sto rocích samoty* dávají všednosti mytický rozměr návratné motivy, neustálé opakování jmen, charakterů a posedlého jednání Buendíů všech generací, motivy kruhového času a zastavení času, přežívání zemřelých

24 Housková 1998, s. 106

25 Housková 1998, s. 106

26 Housková 1998, s. 109

i po smrti. V rovině „velkého času“ sice dějiny Maconda uchovávají chronologii od založení, přes historické peripetie po úpadek, ale zároveň nabývají mytický význam: od Stvoření k Apokalypse.

Mytické vidění však zůstává součástí naší epochy. Neruší dějiny, jen naznačuje jejich jiné pojetí.²⁷

Příroda jako předpoklad pro „zázračné“ vidění světa

Analogické vidění světa zahrnuje kontinuitu lidí a přírody. Člověk není pánem ani tvůrcem, nedává smysl přírodě, naopak příroda mluví skrze člověka.

²⁷ Housková 1998, s. 111

Interpretační část

Představa světa, v němž vše navzájem koresponduje, je stará jako lidská společnost. V Evropě se objevuje v antice u platoniků a stoiků, rozvíjí se a větví ve středověku a během renesance ji lze sledovat u filosofů Mikuláše Kusánského, Bruna nebo Spinozy.²⁸ Jakýsi předpoklad pro magický realismus tedy máme i v Evropě a je jisté, že hlavní principy tohoto směru nemohou být vázány pouze na určitý kontinent, i když i takové názory se objevují.

V následující části, kterou nazývám jako interpretační, se pokusím popsat, jakým způsobem se tendence magického realismu objevují v kinematografii. Pochopitelně nemohu postihnout všechna filmová díla, která se magickorealisticými prvky vyznačují, ale na výběru pouze několika významných a rozličných titulů bych chtěla nastínit různé podoby magického realismu a vystihnout různé přístupy jejich tvůrců.

²⁸ Housková 1998, s. 102

4. Jakubisko

Ve svých filmech používám magický realismus.

To je pohled dítěte na svět, jak ho zažívá.

Juraj Jakubisko

Počátky magickorealistickej poetiky v Jakubiskově tvorbě tkví již v jeho druhém celovečerním filmu *Zbehovia a pútníci* (1968). Film je stavěn jako paralela k lidové baladě, z čehož vyplývá lidová fantasknost použitá ve filmu, směřující ke karnevalizaci. Nalezneme tu příklady nadpřirozených úkazů a lidových inspirací z východoslovenského regionu, které se v různých obměnách a kontextech objevují v Jakubiskově díle i později. Fantastické prvky nicméně s realitou nevytvářejí syntézu, ale jakousi koláž. Tvoří imaginativní obrazovou paralelu ke skutečnosti, ale většinou s ní nesplývají. Přestože i v mnoha dalších filmech je přítomná Jakubiskova schopnost vytvářet obrazy plné karnevalové poetiky, tragikomických, groteskních situací i hravost a práce s lidovými motivy, poetika magickorealistickejá v plné podobě se uskutečňuje až později, ve filmu *Tisícročná včela* (1983).

4.1 Tisícročná včela

Tento film spadá do druhého období Jakubiskovy tvorby po roce 1979, kdy téměř po deseti letech mohl opět prezentovat své filmy. Tomuto období se přisuzuje příklon k pevnějšímu příběhu, k epicko – dramatickému modelu. Výrazné dekorace i styl snímání tentokrát zasadil do mnohem reálnějšího časoprostoru a struktura vyprávění se přibližuje klasickému, u Jakubiska takřka neužívaným schématům. Film vznikl na motivy románu Petera Jaroše, který v sobě nese silnou inspiraci Márquezovým dílem v podobě žánru rodinně – generačního románu, kde je rodina obrazem společnosti

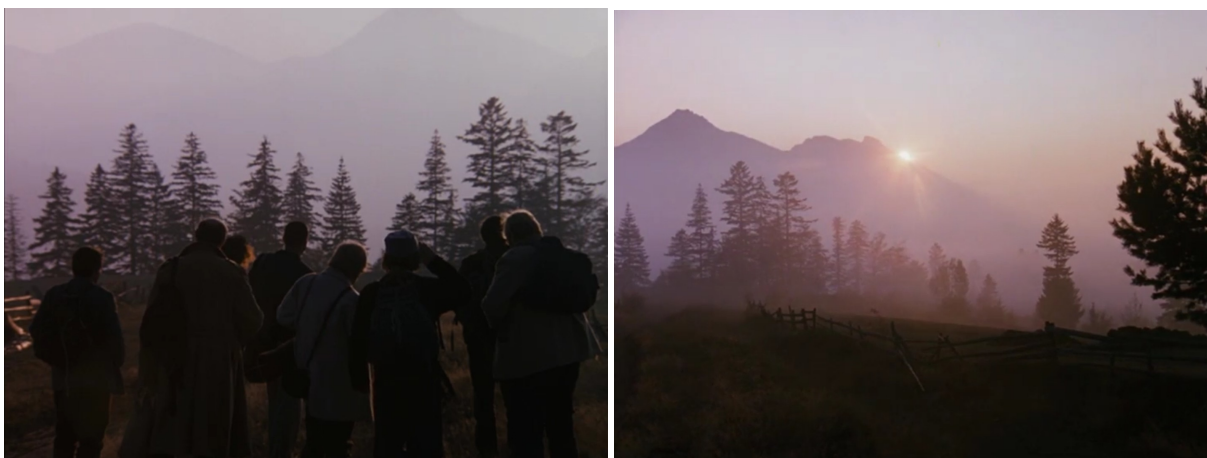
a jednotliví členové zastupují rozličné společenské skupiny či vrstvy. Vývoj rodinných generací zobrazuje vývoj společnosti. Tento žánr byl nicméně také vhodný pro zobrazení společnosti socialistické v jejím revolučním vývoji. Přestože se Jakubisko silně přiklonil k magickorealisticke adaptaci místo sociálně realistické, ve druhé části filmu vstupují do popředí „povinné“ dělnické motivy, které vyprávění poněkud zatěžkávají.

Tento titul jsem zvolila pro demonstraci nevyvratitelného vlivu literatury, tedy konkrétně knihy *Sto roků samoty*, s níž sdílí mnoho společných prvků, které se nyní pokusím vyjmenovat.

- sága zednické rodiny Pichandovců ve dvou částech, podobně jako rodinná sága Buendíů ve dvou cyklech
- prostupování světa lidí se světem zvířat v podobenství člověk – včela (například hned v počáteční scéně, při milostném vzplanutí milenci strhnou plástve, včely se vyrojí a útočí a postavy si tak chvíli nesou trest za svůj hřích v podobě zohavené tváře, podobně jako zakladatelé Maconda byli poznamenáni výrůstkem v podobě prasečího ocásku a nesli tak stigma svého incestního vztahu)
- prostupná hranice mezi živými a mrtvými – Martin Pichanda se vrací do včelína po smrti a povídá si se synem, stejně jako rozpráví se svými zemřelými blízkými José Arcadio
- Pichandova vášeň pro cestování prstem po mapě připomínající cestovatelství Buendíovo.
- neobvyklé přírodní úkazy, jako hříby pod sněhem, barevné deště, pršení žab či spadlý meteorit asociují déšť trvající 4 roky či déšť drobných žlutých kvítků ve *Sto rocích samoty*; stejně jako tam se ve filmu čas od času předměty pohybují samy od sebe či vynesou do výše; většina těchto úkazů je spojována se zvláštními shodami okolností, odkazujícími na základní předpoklad magie, kdy na sebe věci působí na dálku na základě vnitřního významu

Základní metaforou knihy i Jakubiskovy adaptace je včela, která zosobňuje mýtus národa a jeho pracovitosti. Motiv včely se ve filmu v různých variacích prolíná s rovinou erotickou či existenciální. Zatímco se reálné včely podílejí na množství groteskních situací, postava gigantické, tisícročné včelí matky bdí nad celým národem a zasahuje do osudů postav v pozici jakéhosi pohanského boha. Neustálá přítomnost této matky se potvrzuje ve vizuálním řešení filmu jak v podobě jízd a nahlédů, tak zejména v používání širokoúhlých objektivů. Širokoúhlá optika jednak navozuje dojem subjektivního pohledu včely a zároveň podporuje dynamiku záběrů. Princip neustálého pohybu je důsledně dodržován napříč celým filmem, mizanscéna je stavěna tak, aby se v záběru pohyb nepřetržitě přeléval z postavy na postavu, z události na další událost, pomocí pohybu ruční kamery, švenků a přeastřování. Jedna scéna plynule přechází v další za pomoci častých přirozených stíraček či zatmívaček. Tím je tvořen dokonalý dojem „celistvosti a jednoty světa, v němž si vše vzájemně odpovídá“. Jednotlivé postavy i události jsou navzájem propojovány neviditelnými vazbami. V souvislosti s tím dochází k určitému zhuštění času, například ve scéně, kdy Julo Kristýnce oznamuje smrt jejího muže, smeká klobouk a ve zdvihu kamery vidíme, že za ním již nesou nebožtíka a koná se pohřeb. Za postavou Kristýnky v momentě jejího úleku ze záběru vylétne čáp, který byl jakýmsi symbolem jejího vztahu a snahy o potomka. Rychlé mávání čapích křídel předcházelo jejich milostné scéně, kdy Kristýnka zmítá rameny pod tíhou Matějova těla. Oproti tomu žena July, která nemůže dítě počít, nosí stále v náručí králíka. Tedy nejen včela je zde zástupcem zvířecí říše, i když můžeme říci, že určitě tím hlavním. Bývá zobrazena v různých makrodetailech, a to jak v podobě reálné, tak v podobě vytvořeného modelu. Nicméně podobně jako v případě kulového blesku, vytvořeného trikem, se tento přístup míjí účinkem a zobrazení reálných včel i reálných přírodních jevů přece jen působí nejsilněji. Například při východu slunce nad horami se všichni musí zastavit a podívat se v úžasu té kráse. Tak, jako jsou fantastické jevy součástí všednodennosti (vznášející se předměty či barevné deště, nad

kterými se nikdo nepodivuje), věci všední se jeví jako zázračné.



Příroda výrazně prostupuje životy postav nejen v podobě zvířecí říše, ale také v podobě živlů, jako ohně (již zmíněný kulový blesk, který způsobí požár) a vody (deště, kroupy). Na Valentově svatební hostině, kdy starý Pichanda chvilkově ohluchne, je jeho tvář prolnuta do západu slunce. Cyklus lidského života je tak připodobněn k cyklu slunečnímu a záhy vidíme, že Pichanda opravdu umírá, doprovázen černými havrany, kterými je obsypána holá koruna stromu před jeho domem.



Kromě triků, které jsem již zmínila, se ve filmu vyskytují další trikově upravené scény se záběry s výraznou barevnou stylizací. Pomocí kopírovacích triků je zde dosaženo silného zabarvení ve stínech, a to ve scénách, které se nejvíce vymaňují z realistického vyprávění, jako je scéna v útrobách mrtvé velryby, či velká hostina, při které zemřelý Pichanda promlouvá ke svým černošským „vnukům“. Pomocí tohoto postupu má být nejspíše divákovi naznačeno, že se jedná o vybočení z reality v podobě přibarvené vzpomínky, vize, legendy.

Kameraman Stanislav Doršic v průběhu celého filmu hojně používá změkčovacích filtrů, jejichž důsledkem jsou rozmlžené highlighty a obraz působí zastřeným a zasněným dojmem, což přispívá k celkově čarovné atmosféře filmu.



Barevná stylizace filmu se vyznačuje snahou o co největší sytost barev, zejména v těch dramatictějších scénách. Například ve scéně požáru je pomocí výrazně modrého svícení večerní scény dosaženo co největšího barevného kontrastu s ohněm.

Samo Pichanda zavírá tuto rodinnou ságu svým tragickým činem v železničním tunelu, kdy se rozhodne vyhodit císařský transport do povětří a přitom je zastřelen. Není pravděpodobně náhoda, že se příběh uzavírá zrovna v kruhové klenbě tunelu, protože si lze povšimnout tohoto motivu v průběhu celého filmu. Podloubí, studny, tunely lze chápat jako skuliny vedoucí do tajemných míst či přeneseně jako symbol lůna. Ženský, mateřský princip, symbol matky země, potažmo matky národa tak koresponduje s hlavním tématem filmu. Je to princip, v němž život začíná a v tomto příběhu i končí.



5. Fellini

V jistém smyslu je vše realistické.

Já osobně nevidím rozdíl mezi realitou a fikcí.

Federico Fellini

Oproti Tisícročné včele, ve které se magickorealisticke prvky až nápadně a doslovně podobají motivům světoznámého románu, v díle Federica Felliniho můžeme být svědky výsostně osobitého a nezaměnitelného světa. Z uvedeného citátu tušíme, že jeho tvorba není založena čistě na fantasknosti, ale spíše na schopnosti vidět skutečnost v celé její přeludnosti.

Stejně jako Gael García Márquez tvrdí, že v magickém vidění světa je něco z údivu dítěte, které poznává svět, Federico Fellini ve svých filmech místo intelektuálních postojů raději zastává provokativně naivistické, jakoby „užaslé“ hledisko. Navenek prostým dětským pohledem nás do světa za zrcadlem jeho fantazie lákají téměř všichni protagonisté jeho filmů. V jeho zázračném vidění všednosti je, stejně jako u Márqueze, obsažena groteskní nadsázka, naivita, imaginace.

Nejsou tu důležitá slova, ale obrazy a zvuky, rozpojené, často záhadné a přitom zcela konkrétní – tak jako syrový a absurdní křik, jehož původem se v Amarcordu nakonec ukáže být páv ztracený na čerstvě napadlém sněhu.

Felliniho poetiku výmluvně popsal Andrej Tarkovskij, slovy: „Vzpomeneme-li si postupně na všechny Felliniho filmy, vmyslíme-li se do nich, pak pochopíme, že Fellini je opravdovým umělcem a především: básníkem. Vytváří svůj osobitý poetický svět, aby jeho prostřednictvím vyjádřil svůj

vztah k vnější realitě. Jeho snahou není rekonstrukce, znovuvytvoření právě prožívané přítomnosti v její hmatatelné, viditelné a materiálně pravdivé podobě; k filmu přichází po vlastní cestě – totiž cestě básníka. Podstatu Felliniho tvorby vidím ve vytvoření individuálního, hluboce subjektivizovaného, nezávislého prostoru, kdy jedině sám tvůrce je povolán určit jeho podobu. Nicméně paradox básnické tvorby způsobuje, že čím subjektivněji je vytvářen obraz světa, tím hlouběji se umělec zmocňuje reality v jejím objektivním určení.“²⁹

5.1 Amarcord

Přestože se mnoho prvků ve Felliniho filmech zdá být „nadopřirozených“, nedá se říci, že se jedná přímo o díla magickorealistickejší. Mám na mysli například úvodní scénu filmu *8 1/2* (1963), kdy se postava uvězněná v koloně aut vznese do nebe a následně vidíme, jak letí uvázaná lanem za nohu, odvazuje se a padá do moře, nebo snímek *Giulietta a duchové* (1965), o němž sám název vypovídá. Film *8 1/2* popisuje sny a výsostně osobní a subjektivní pocity, imaginativním způsobem zachycuje stav tvůrčí krize a vnitřní svět hlavní postavy, potažmo přímo režiséra. Duchové a přízraky, které se zjevují Giuliettě, jsou výsledkem psychologických pochodů hlavní hrdinky v rámci vyrovnávání se s krizí manželství a traumaty z dětství, hledání vnitřní síly a sexuality. Ve filmu se odráží vlivy psychoanalýzy a spiritismu, tedy témat, o která se v té době režisér blíže zajímal.

Na druhou stranu ve filmu *Amarcord* (1973) se sice vysloveně nadpřirozené jevy jako duchové zemřelých, barevné deště ani vznášející se lidé nevyskytují, přesto je zde magickorealistickejší tendence silně přítomná.

Podobně jako Márquez tvrdí, že vše, o čem píše ve svých knihách, se

²⁹ <http://www.csfd.cz/tvurce/2890-federico-fellini>

dozvěděl a prožil do svých osmi let, Fellini v tomto snímku ztvárňuje vzpomínku na své dětství, které prožil v Rimini. Název *Amarcord* je odvozen z riminského nářečí, ve kterém "*a m'arcord*" znamená „vzpomínám“. Přestože je film založen na osobní vzpomínce, postava chlapce Titta, zosobňující samotného mladého Felliniho, je silně upozaděna a hlavní postavou filmu se stává v podstatě maloměsto a všichni jeho obyvatelé jako celek. Rimini, stejně jako vesnice Macondo je ztvárněno jako kosmos uprostřed chaosu. Místo na psychologické vykreslení individuálních postav se režisér soustředí na typologii italského charakteru realizující se ve stereotypech chování. Na začátku filmu zaměřuje pozornost na starobylý nadčasový rituál loučení se se zimou – kolektivní pálení čarodějnic. Hned zpočátku tak navozuje magický úhel pohledu v podobě odkazu na předvědecké nazírání na svět a propojení racionálních a iracionálních postojů. Od postavy průvodce, jenž s jakousi směšnou nepatřičností nastoupí na scénu po upálení čarodějnice, se dozvídáme o počátcích města, „jenž se ztratily v oparu času“. Těmto obyvatelům, kteří jsou již mimo záběr, ale ve zvuku nevybíravým způsobem dávají najevo, že jsou průvodcovým vyprávěním obtěžováni, „koluje v žilách římská a keltská krev“.

Díky dlouhým kamerovým jízdám máme možnost jako projíždějící cizinci sledovat prolínání několika plánů, v nichž se lidé pohybují po náměstí jakožto hlavním jevišti. Neděje se tak v reálné lokaci města, nýbrž v pečlivě zasvícených kulisách Studia 5 v Cinecittà nedaleko Říma, což podporuje dojem rekonstrukce skutečnosti a posiluje subjektivitu vzpomínky.



Dojem realističnosti je dále narušován pomocí častých pohledů postav přímo do kamery a oslovování nás jako diváků. Jsme tak vtahováni do děje a stáváme se jeho účastníky, zároveň je tak navozován dojem spektaklu, jak si to nejspíš ve své paměti autor uchoval. Současně je tím navozován dojem dvojího času. V momentech, kdy v příběhu jdeme s postavou Titta, vnímáme čas jako přítomný, ve chvílích, kdy na nás postavy mluví přímo, cítíme, že se ocitáme v kůži samotného režiséra, a že se jedná o přelud vzpomínky.

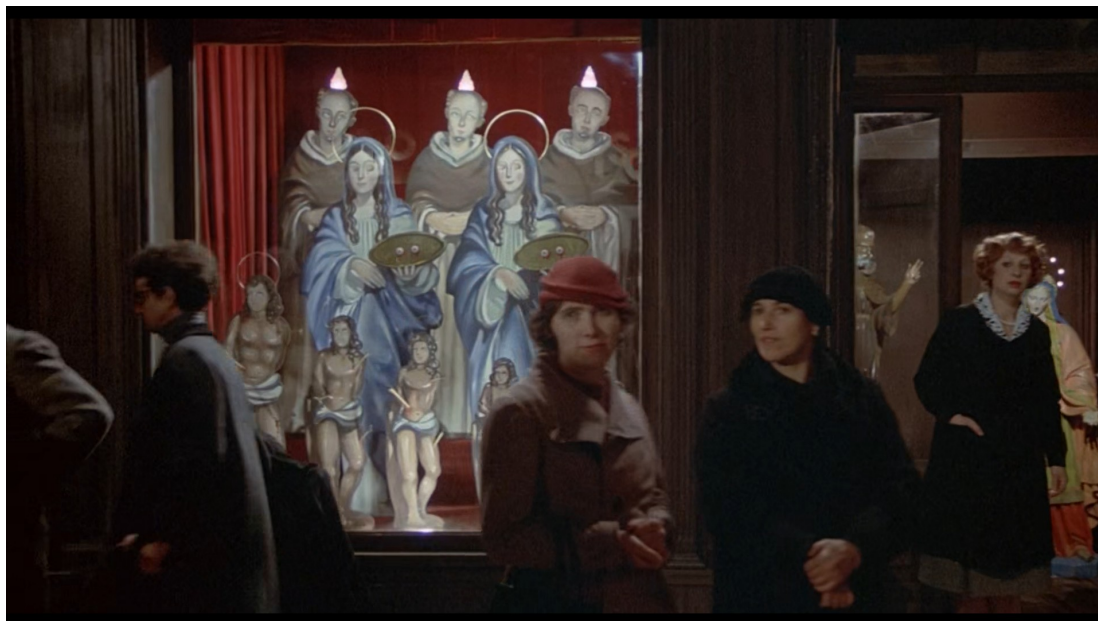


Všudypřítomným rysem tohoto filmu je prolínání posvátného a profánního, tedy věcí sakrálních a světských. Sekularizace západní společnosti je Felliniho častým tématem, které ztvárnil například již ve filmu *Sladký život* (1960), se slavnou scénou zobrazující sochu Ježíše Krista, převáženou vrtulníkem nad opalujícími se těly krasavic na střechách Říma.



Když městečkem Rimini projíždějí kočárem lehké dámy, městečko je ihned na nohou. Jejich zvědavé pohledy můžeme vidět na pozadí výloh

s groteskně zkomercializovaným sakrálním zbožím. Houfy lidí procházející světlem a stínem se staví zády k zářícímu výjevu duplikovaných svatých. Stejně tak kněz u Tittovy zpovědi odbíhá stranou, aby zkontroloval vhodnou instalaci květin v kostele.

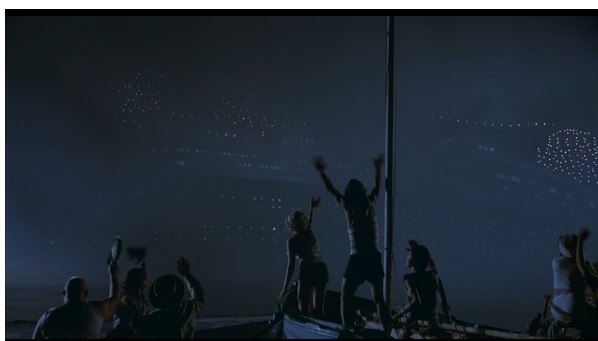


Podobným způsobem jsou ztvárněny kapitoly z hodin školní výuky. Vznešená témata historie, fyziky, filosofie či dějin umění jsou vždy doprovázena nemístnými šarvátkami žáků a taktéž samotní profesori jsou karikováni, deklamující látku s nepatřičným patosem a teatralností.

Naopak věci všední, technické, nabývají zázračného charakteru. Když poblíž městečka proplouvá zámořský parník, je to veliká událost. Obyvatelé se v západu slunce hromadně vydávají na svých lodkách na pouť a přenocují na moři, aby spatřili loď nevídaných rozměrů, připomínající nadpozemského živočicha. Bližší záběry lodi prorážející hladinu a komínů vyfukujících páru opravdu navozují dojem obřího tvora, velryby. Užití transfokátoru a houpavého pohybu kamery vytváří pocit subjektivního pohledu excitovaných postav. Loď je zobrazena jako obrovský abstraktní kolos, který se po prchavém okamžiku opět zanořuje do tmy.

Tato scéna symbolizuje stigma maloměsta, izolovanosti obyvatel, podobně jako obyvatel Maconda ve Sto rocích samoty. Zjevení megalodě se stává

téměř transcendentálním zážitkem, je to zjevení vzdálené civilizace. Přeneseně symbolizuje i tajemství skryté ve vesmíru, které lidstvo zatím neobjevilo, tak, jak nad ním rozjímá i postava tatínka pozorujícího noční oblohu na vrávoravé loďce: „Podívejte, kolik jich je. Miliony a miliony hvězd. Bože, chlapi! Jak to tam všechno může držet pohromadě?“. Ostatně asi ne náhodou je záhadná loď zobrazena takto abstraktně, tvořena jen drobnými světélky v hávu noci, připomínající prostou hvězdnou oblohu.



Motiv přírody je zde zastoupen v podobě cyklu ročních období. Úvodním obdobím je samozřejmě jaro jakožto symbol počátku, zrození. Stejně jako příroda pučí a je v plné síle, tak i lidé se probouzejí k životu plni rozjitření. Nejvýmluvnější ukázkou toho je scéna, kdy se Tittova rodina vydá na každoroční výlet společně s choromyslným strýcem Theem. Ten, chvilkově osovobozen z ústavní izolace, využije příležitosti k tomu, aby vylezl na strom a strávil tam celý den, usilovně a z plných plic volajíc po ženě. Zoufalým příbuzným se ho nepodaří přimět k tomu, aby slezl a stane se tak až za soumraku, kdy si pro něj přijíždí zřízenci ústavu v čele s trpasličí jeptiškou. Tato hořce groteskní scéna se tak stává jakýmsi manifestem touhy a její úpornosti, touhy, kterou pociťují všechny postavy, což se ukazuje v mnoha náznacích a situacích, ale naplno ji vyjadřuje až postava Theo, plně oproštěna od jakýchkoliv konvencí. Plnost touhy je ztělesněna velikým rozvětveným stromem s korunou obsypanou listím, stromem kypícím svěžestí. Theova postava se téměř ztrácí ve chvějících se větvích, zmítá se až na samém vrcholu koruny, ztělesňující jeho fyzickou zralost a vášeň. Jeho příbuzní na něj oproti tomu ustaraně volají stojíc uzemněni na rovné louce vedle chabého uvadajícího stromku. Velikosti záběru se postupně zvětšují s tím, jak roste Theova naléhavost, aby se postupně v koruně stromu co nejvíce utápěl.



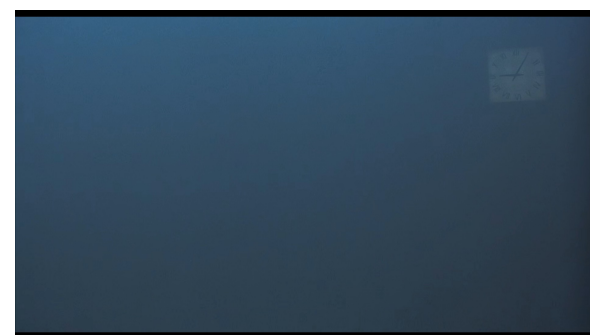
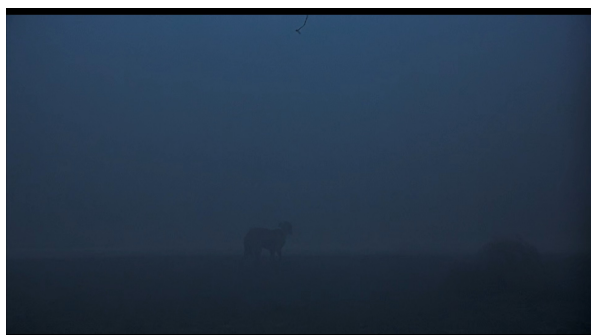


Rozjitřenost jara je střídána přímočarostí léta, kterou ilustrují zástupy davu kráčejícího v parném dni k vodě. V plošném řešení záběru projdou postavy v několika plánech a zástup jdoucí jedním směrem jako jeden muž se zdá být nekonečný. Vizuální strohost tohoto záběru vyjadřuje odhodlanost davu a zároveň jednotvárnost letních odpolední na italském pobřeží.



Léto je ale také reprezentováno již zmíněnou scénou na moři, která představuje extrém jak v rovině emocionální, tak v rovině barevného řešení. Plná sytost západu slunce je střídána chladně modrou nocí, která se nakonec změní v nulovou sytost černé tmy, do níž mizí parník. Po emocionálním vypětí letní noci přichází podzim, který vše zahalí do husté modravé mlhy, ve které se postava dědečka ztratí jen pár metrů před vlastním domem. Ztracen a dezorientován rozjímá nad smrtí - „Jestli

takhle vypadá smrt, tak o ní nemám valné mínění.“ Scéna, která má tíživou atmosféru podzimního bezčasí, přirovnatelnou k podzimu lidského života, však pokračuje cestou do školy malého chlapce. Ten jako v hororové pohádce prochází roztodivným stromořadím, jehož siluety ostrých větví se v plíživé jízdě kamery probodávají skrze hustou mlhu. Z modravé tmy se nakonec vynoří přízračný výjev v podobě bílého vola s dlouhými rohy připomínajícími tvary větví. Těžko říci, zda jde o výplod fantazie malého chlapce, nebo o skutečné zbloudilé zvíře, ale výjev je to každopádně kouzelně působivý. Stejně jako lidé, jsou dezorientováni i zvířata, která bezcílně bloudí krajinou. Říše lidská, zvířecí i rostlinná zde splývá v mlžné jednotě.



Podzim je ztvárněn jako čas melancholie, kdy zadumaní chlapci tráví odpoledna na zašlé terase Grandhotelu a vzpomínají na taneční zábavy

letních večerů. Stejně jako padající listí se bezcílně potácejí v rytmu hudby, kterou si tiše pobrukují.



Zima předsatvuje období nemoci, mladý Titto navštěvuje matku v příznačně bílém prostředí nemocnice, se kterým její postava dokonale splývá. Nicméně i tento chladný čas v sobě skrývá zázračné okamžiky, jako je zjevení páva uprostřed náměstí ve sněžné vánici. Při tomto výjevu se Fellini příliš nesoustředí na tváře a reakce jedinců, nýbrž na kolektivní vnímání situace. Postavy opět vidíme v celkovém záběru jako shluk částic, připomínající poletující sněhové vločky. Scénu předěluje významný pohled k nebesům, kam se upírají oči všech zúčastněných a navozuje tak dojem „zjevení božího“.



S jarem přichází smrt Tittovy matky, ale zároveň probuzení přírody. Stejně jako na začátku vidíme poletující chmýří, značící příchod jara a slibující, že s odchodem jednoho přichází zároveň nové.

Stejně jako ve Sladkém životě následuje otevřené finále na mořském břehu, kde se střetává postava jedince s nekonečným obzorem. Před mladým Titem se rozprostírá celá jeho budoucnost a zároveň neuchopitelné tajemství, které se v tomto nekonečnu skrývá.



6. Tarkovskij

Umění je pokusem vytvořit rovnítka mezi nekonečnem a obrazem.

Poměr člověka k celému světu: to je smysl kinematografie.

Andrej Arseňjevič Tarkovskij

Tvorba Andreje Tarkovského bývá řazena k ruské nové vlně a někdy také k filmu poetickému. K tomu se také vyjadřuje ve svých eseích: „Poetičnost filmu začíná u bezprostředního pozorování života – to je, dle mého soudu, pravá cesta filmové poezie. Neboť film je ve své podstatě pozorováním faktu v čase.“³⁰

Podobně jako u Carpentiera se v jeho díle silně projevuje „víra v zázračno“. Tarkovskij prostřednictvím své tvorby hledá skulinu, jíž lze zahlédnout skrytou vrstvu skutečnosti. Tyto tendence jsem se rozhodla zachytit v jeho filmu Zrcadlo (1975).

Tarkovskij svůj postoj k přírodě, která hraje v každém z jeho filmů zásadní roli, popisuje ve vztahu k tvorbě Alexandra Dovženka: „Dovženko je mi nejbližší, poněvadž jako nikdo jiný cítil přírodu, byl pevně spojený se zemí. To je pro mne obecně velmi důležité. Především jeho koncepce zduchovnění přírody, takový zvláštní druh panteismu. Byl jedním z režisérů, který neodděloval filmový obraz od atmosféry, od země, od života a tak dále. Pro všechny režiséry (sovětské) to bylo pozadí, více či méně běžně používané, takové prkenné pozadí, ale pro něho to bylo ve skutečnosti prostředí, cítil se vnitřně spojený se životem přírody. Uměl ji ukázat a hledal v ní sebe sama.“³¹

30 Tarkovskij, Andrej Arseňjevič: Krása je symbolem pravdy, 2005, s. 154

31 Tarkovskij, Andrej Arseňjevič: Krása je symbolem pravdy, 2005, s. 116

6.1 Zrcadlo

Zrcadlo je autobiografickým, lyricky laděným a Tarkovského nejosobnějším filmem. Vrací se v něm do svého dětství, ale zachycuje i přítomnost a vytváří tak z filmu jakýsi zrcadlový otisk svého života. Svě já Tarkovskij přibližuje postavou dospělého Alexeje, jenž se ocitá stále mimo obraz, a tak můžeme slyšet pouze jeho hlas, např. na druhém konci telefonu, nebo v rozhovorech s manželkou, jejíž pohled je vždy směřován ke kameře. Jako další vyjádření své osoby pak předkládá obrazy sebe sama jako chlapce v různých věkových obdobích. Alexej ve filmu tedy je i není, čímž se zde setkává subjektivní vnitřní vnímání sebe sama s objektivním náhledem na svou osobu, která je určována především vztahy k rodině a ostatním lidem. Zrcadlení navíc probíhá v dalších několika úrovních, kdy se v podstatě stírá podoba postavy matky a manželky Natálie, ztvárněny jednou a tou samou herečkou a zároveň v postavě malého Ignáta se zrcadlí jeho otec Alexej. Někdy se stírá hranice mezi postavou dvanáctiletého Ignáta a dvanáctiletého Alexeje a hlas dospělého Alexeje s hlasem v telefonu patřícím Alexejovu otci. Podobnostem v Zrcadle podléhají nejen postavy, ale i časové roviny, z nichž Tarkovskij tvoří doslova labyrint tím, jak je provazuje, znejasňuje a činí nerozpoznatelnými, byť přesto srozumitelnými. Ostatně zůstává otázkou, zda právě tyto záhyby, skutečné i vysněné návraty do minulosti a míjení různých časových rovin nejsou ve skutečnosti pravdivým tvarem času.

Slovy Octavia Paze, citovanými výše, je magický takový svět, který se chová jako živý organismus, „jako celek, ve kterém jsou jednotlivé části propojeny tajemným prouděním“³², a jehož základní vlastností je věčná proměna. Tento film přesně takový svět představuje, neboť kromě prolínání postav a časových rovin zde můžeme sledovat i proměňování jednoho místa v druhé, kdy takřka v jediném záběru například přecházíme

32 Lukavská 2003, s. 11

z interiéru venkovské chalupy do scény v městském bytě.

Tímto filmem nás autor uvádí nejen do vlastního pojetí prostoru a času, ale i jedince a celku světa, kdy historie osobní se prolíná s historií světovou použitím autentických archivních záběrů. Přes jednu takovou pasáž, ve které se ve válce vojáci brodí bažinou, slyšíme poezii, jejímž autorem je režisérův otec: „Smrt není na zemi. Jsme nesmrtelní. Jako vše (...) Na břehu moře nám je dáno žít. A já jsem jeden z těch, kdo roztahují sítě, když nesmrtelnost nás chce obejít. Jen žijte v domě, stojíte, nezbořené. Zavolám kterékoli ze staletí, vejdu a dům zas postavím já v něm. A proto se mnou všechny vaše děti i ženy vaše sedí za stolem – a tentýž stůl je pradědů i vnuků.“ Dalo by se říci, že tyto verše jsou jakousi textovou variací scény společné hostiny v Tisícročné včele či výskytu zemřelých v magickorealistických románech. Princip nesmrtelnosti je v tomto díle jedním z hlavních témat. „V Zrcadle máme například dům, který už neexistuje, a duši, která zůstane navždy. Matka zůstává stále tatáž. Pro mne bylo důležité ukázat, že postava nebo také duše matky je nesmrtelná. A ostatní podléhá zániku. Přitom je samozřejmé, že zánik se netýká hrdinů, ale pouze předmětů.“³³ V závěrečné scéně tak hmotná skutečnost je viděna v perspektivě pomíjivosti, tak, že existuje v čase a mění se v jeho průběhu, během něhož duše zůstává neměnná. V návratu do venkovského stavení tak vidíme rozpadlé základy domu, po kterých leze hmyz (stejně jako ve Sto rocích samoty dům Buendíů podlehnou armádě mravenců), a postavu staré matky vidíme kráčet se syny k horizontu a zároveň zůstávající na místě uvězněnou ve svém mládí. Takovou, jakou ji vidíme v úvodní scéně, kouřící a hledící do dálky, vyhlížející svého muže, který se již nevrátí. Místo něj přichází jiný muž, jenž trochu troufale přisedne k ženě na dřevěný plot, který se pod ním zhroutí a poskytne mu tak možnost kontempace: „Spadl jsem a jsou tady takové věci... kořeny, keře.. Nenapadlo vás někdy, že rostliny cítí, mají vědomí, nebo dokonce chápou? Stromy, nikam se neženou. Jenom my se štveme, nervujeme, plácáme hlouposti. Je to proto, že nevěříme přírodě,

³³ Tarkovskij, Andrej Arseňjevič: Krása je symbolem pravdy, 2005, s. 121

která je v nás.“

Tento proslov by mohl být v podstatě mottem celého filmu, neboť vyjadřuje hlavní podstatu jeho sdělení. Když tento muž odchází loukou zase do dále, zvedne se z ničeho nic prudký vítr jako znamení vnitřní přírody, které jako by ho donutilo se ještě jednou naposledy dlouze ohlédnout.

Leitmotivem filmu se poté stává pohled na okraj lesa se stromy, které někdy stojí klidně, ale většinou se vlní pod silou větru. Tyto záběry jsou natočeny černobíle a zpomaleně, čímž získávají jakýsi zvláštní význam oproti ostatnímu dění. Chtěla bych se zde vyhnout bližším interpretacím, jelikož sám Tarkovskij se jakýmkoliv konkrétnějším výkladům spíše bránil, nicméně chápu tyto záběry jako jasnou návaznost na mužovu úvahu na začátku, jako stromy, které chápou, jako skulinu, za níž se skrývá tajemství. V jedné scéně, kdy manželka Natalie pozoruje Ignata stojícího u ohně na dvorku, se ptá Alexeje, komu se zjevil anděl v podobě hořícího keře a posteskuje si, „Proč se mi nikdy nic takového neukáže?“. Následně vidíme právě tento černobílý záběr na okraj lesa, kde se stromy slabě zpomaleně pohybují. Nemůže snad být právě v tomto okamžiku přítomno takové zjevení? Stačilo by snad jen naslouchat oné přírodě v nás. Ne náhodou se posledním záběrem filmu dostáváme do tohoto místa za okrajem lesa, ze kterého vidíme jako z druhé strany zrcadla odchod matky se dvěma syny, jdoucí k nekonečnému horizontu.



Po setkání se zbloudilým mužem na začátku filmu se jízdou s postavou maminky dostáváme dovnitř stavení, ve kterém se krouživými pohyby kamery, pro tento film tak charakteristickými, pohybujeme interiérem místnosti. V této úvodní scéně se setkávají všechny důležité živly, které se v různých variacích budou objevovat nadále. Výhledem z okna je vidět hustý jarní déšť, který je v protipohledu následován matčinými slzami. Vzápětí sledujeme seník, který vzplanul v rozsáhlý požár a všichni vybíhají ven ten smutný výjev pozorovat. Kamera poté, co děti vyběhnou z místnosti, ještě chvíli zůstává na místě a sleduje stůl, z nějž se jakoby sama od sebe skutálí petrolejka. Střetává se zde tedy voda, oheň a vítr jako neviditelná síla.

Voda je v Zrcadle klíčovým živlem, živlem ženy, emocí, oživované vzpomínky, plynutí času. Ostatně je to živel, jehož klidná hladina odráží skutečnost stejně jako zrcadlo. Oproti tomu je zde oheň zobrazován jako živel mužský, vždy v ruce malého Alexeje či Ignáta. Mateřský životodárný živel vody oproti ničivému principu ohně. Tak je tomu sice ve scéně požáru, kdy oheň navzdory dešti nezadržitelně spaluje seník, nicméně v jedné z následujících scén sledujeme magický výjev matčina mytí vlasů, které se proměňuje v prýštění vody ze stěn a stropu bytu a strhává s sebou obří vrstvy omítky a můžeme tak vidět naopak destruktivní sílu vodního živlu. Je tu přítomen malý plamínek ohně na kamnech, který je proti vodě bezmocný.





Tímto způsobem se tedy předznamenává, že jedním z témat bude hledání rovnováhy, či otázka možnosti skloubení těchto dvou principů.

Jedním z dalších „nadpřirozených“ momentů je návštěva tety Marie Nikolajevny, která se zjeví náhle pod odchodu Natalie z bytu a chce po malém Ignátovi, aby předčítal poznámky o ruských dějinách. Zatímco sedí za stolem a popíjí čaj, jako by se během té chvíle čas zrychlil a setmělo se a opět rozednilo. Poté, co se Ignát vrací od dveří, Nikolajevna už v místnosti není, ale na stole mizí otisk páry po jejím hrnku s čajem.



Stejně jako v magickorealistických románech se tu minulost, přítomnost, budoucnost i snění navzájem prostupují, pronásledují, stáčejí se do víru a smršťují do jediného okamžiku. V závěru filmu se v jednom předznamenávaném a zároveň vzpomínaném momentu schází matčino mládí i stáří, autorovo dětství a snad i chvíle početí jeho života. Vytváří se tu napětí mezi historickým časem dějin a návratným mytickým časem a vzpomínání jednotlivce přerůstá v paměť rodu.

Tarkovskij se tak v Zrcadle dotýká něčeho zdánlivě neuchopitelného – neviditelného živelného pojiva a sil, jež nás jako lidstvo bytostně provazují napříč vzdáleností i časem.

7. Zeitlin

Filmujte pravdivě, i když se jedná o fikci.

Benh Zeitlin

Benh Zeitlin je začínající americký režisér, jenž se svým debutem před několika lety sklidil celosvětový úspěch. Snímek *Divoká stvoření jižních krajín* (2012) získal řadu ocenění, mezi nimiž jsou Velká cena poroty na festivalu Sundance, Zlatá kamera za nejlepší debut na festivalu v Cannes a byl také nominován na Oscara ve čtyřech kategoriích.

Když v roce 2005 na jihu USA udeřil ničivý hurikán Katrina, Zeitlin trávil čas v Praze na návštěvě u kamaráda. Zde se také seznámil se svým budoucím kameramanem Benem Richardsonem, který tu v té době pracoval na animovaném filmu svého spolužáka z London Film School, jenž získal angažmá v dílně Jana Švankmajera. Zeitlin k jejich práci přispěl výrobou scény a následně po návratu do USA spolu s Richardsonem natočili krátký hraný film *Glory at Sea* (2008) v hurikánem a následnými povodněmi postiženém regionu New Orleans. Tento krátký počín je jakýmsi předobrazem následného celovečerního snímku, který sice není přímo o této konkrétní katastrofě, ale na základě oněch zkušeností autor vytvořil univerzální příběh o místě odsouzeném k záhubě a lidech, kteří ho odmítají opustit navzdory nebezpečí. Jak sám autor říká: „Nemůžete přemístit lidi, pokud jejich kultura a způsob života jsou tak silně spojeny s určitým místem a my jsme tímto filmem chtěli oslavit tyto lidi, kteří odmítli odejít. Je to o lidech, kteří si zvolili svou svobodu oproti pohodlí a konzumu.“

7.1 Divoká stvoření jižních krajin

V bažinaté zátocce zvané Bathtub (v překladu LAVOR) oddělené od civilizovaného světa dlouhou betonovou hrází, žije v dřevěných příbytcích autonomní společenství lidí a mezi nimi i šestiletá Hushpuppy, hlavní hrdinka filmu. Vyrůstá bez matky, jen se svým divošským otcem, kterého přes všechnu jeho svéráznost nade vše miluje. Ten ji učí, jak přežít v divočině, kde je člověk odkázán jen sám na sebe a své dovednosti. Cvik a zručnost v lovení ryb přejímá od otce, ostatní životní principy a výchovu, mimo jiné i k solidaritě s ostatními, přejímá v rámci komunity, jež má svá vlastní pravidla, folklor i mýty.



Jedním z takových mýtů je o divokých prehistorických zvířatech, zamrzlých v ledovcích na jižním pólu. Kdyby tyto ledovce roztály, obrovští pratuři by mohli vylézt ze svých zamrzlých hrobů. Tato hrozba začíná s přicházející ničivou bouří a záplavami malou Hushpuppy děsit čím dál víc a neopouští ji ani poté, co se útržkovitě dozvídá o nemoci svého otce. Výjevy těchto zvířat ji budou pronásledovat v průběhu boje o přežití a budou představovat zhmotnění strachu o jejího nejbližšího. Jak předtím slyšela vyprávět od ženy, která má pratury, připomínající pravěké jeskynní

malby mamutů, vytetované na stehně, „svět se může začít párat na jednotlivé nitě“. Z Hushpuppyina konstantně přítomného voiceoveru poznáváme její vnímání světa jako křehkého spleť živoucích, dýchajících věcí a cítíme, že jakmile se toto předivo někde naruší, nastává v tomto světě nerovnováha.



Velmi důsledným motivem je tu stírání hranic mezi lidskou a zvířecí říší. V úvodní scéně je dětem vysvětlováno, že zvířata i lidé jsou tvořeni masem a společně tak patří na jídelníček světa. Hushpuppy, odkázaná žít s tlupou divokých psů a koček, nedělá rozdíl mezi stravou svou a zvířecí a společně hodují tak, že někdy se rozdělí ona s nimi, někdy oni s ní. Zvířata tak vnímá jako partnery nebo protivníky, nikdy se však nestaví nad tuto kategorii. Například ve scéně, kdy se komunita sejde nad čerstvým úlovkem, se Hushpuppy na popud otce odmítne učit otvírat kraby nožem, nýbrž musí je otevřít silou holýma rukama, jako rovnocenný soupeř. Když se jí to povede, získává od komunity aplaus a nejvyšší pochvalu - „Jsi zvíře!“. Toto gesto zároveň zastupuje odhodlané odmítnutí civilizace, do které jsou nuceni se ze zaplavené oblasti vystěhovat.

Azyl high-tech světa, který je jim následně vnucen, je zobrazen v maximální sterilitě bílé barvy a zářivkového světla, čímž kontrast civilizací viditelně vystupuje. Vizuálnímu stylu filmu totiž dominuje snaha o co největší špinavost a syrovost, korespondující s prostředím příběhu.

Film byl natáčen na Super 16mm materiál a podle slov kameramana Richardsona to vyplynulo z jejich přesvědčeného tvůrčího rozhodnutí. „Nemyslím si, že to, jak jsme s Benhem chtěli, aby film vypadal, by mohlo být dosaženo digitálními technologiemi. Filmy dnes vypadají příliš čistě,

ostře, světle, homogenně. Myslím si, že tím, jak většina digitálních kamer zachycuje obraz a jak ho někteří lidé následně vybrušují k dokonalosti, v podstatě vzniká bariéra pro vyprávění lidských příběhů³⁴. Jeho cílem bylo dostat stíny na samou patu senzimetrické křivky, aniž by se musel bát digitálního šumu. Při natáčení Divokých stvoření Richardson filmové materiály Kodak Vision3 200T a 500 T o půl clony podexponoval a ještě následně prováděl pull-proces o jednu clonu. Tím dosáhl kýženého desaturovaného a méně kontrastního obrazu jako základní vizuální stylizace filmu.

Tím, že rozpočet filmu byl velmi omezený a natáčelo se ve ztížených podmínkách reálné zátoky v jižní Louisianě, se Richardson rozhodl využívat co nejvíce přirozených zdrojů světla. Jelikož většina peněz šla na filmový materiál a jeho zpracování, mohl si štáb dovolit například HMI světla pouze na pár dní. Nicméně v otázce svícení Richardson stejně neuvažuje v řádech silných umělých světelných zdrojů. Jeho práce se světlem plně vychází z jeho zkušeností z šestisetdenního natáčení animovaného filmu *Seed*, na kterém se, jak sám říká, mnoho naučil: „Byl to velmi přirozeně vypadající film, vzhledem k tomu, že vznikal v malém bytovém studiu. Když jsem si nevěděl rady se svícením určité scény, šel jsem se ven podívat na ulici, jak jsou osvětleny domy a zjišťoval jsem, jakou kombinací oblohy, slunce a jejich odrazů svět vypadá tak, jak vypadá. Potom jsem šel zpět dovnitř a snažil se to zrekonstruovat.“³⁵ Pracoval tedy pomocí odrazů či částečného zatemňování a ve večerních atmosférách se snažil využívat přirozené zdroje, které figurovaly ve scéně, například řetězy vánočních světýlek, jimiž je vyzdoben interiér přístavního nevěstince, do kterého malá Hushpuppy doplňuje se svými kamarádkami a potkává se tam se svou matkou. Richardson se nechal na místě již existujícími světélky inspirovat a přiměl scénografa, aby jich tam navěsil co nejvíce. Celá scéna je natočena na clonu 1.3 a z malých bodových světýlek se tak v neostrosti

34 www.afcinema.com, Conversation with cinematographer Ben Richardson by Madelyn Most, březen 2013

35 www.afcinema.com, Conversation with cinematographer Ben Richardson by Madelyn Most, březen 2013

stává čarovné zářivé pozadí, vytvářející magickou atmosféru osudového setkání.



Práce kamery byla jednou z nejkontrolovanějších složek filmu, neboť měla fungovat jako by byla jednou z postav. Zeitlin vypráví, že kameramana režíroval podobným způsobem jako herce: „Místo udělování technických pokynů měl spíše za úkol se chovat jako kameraman dokumentárního filmu. Nikdy jsem mu nedovolil předvídat akci, musel reagovat na svět stejně, jako postava Hushpuppy. Kdyby se někdo chystal uchopit sklenici s vodou a Ben by hnul s kamerou předtím, než sklenici zvedne, musel bych to stopnout a napomenout ho stejně jako herce, který nenaslouchá ostatním hercům. Musel reagovat spontánně.“³⁶ Úhel pohledu a výška kamery se přizpůsobovala výšce malé holčičky, většinu záběrů Richardson natáčel kamerou zavěšenou u pasu na Easy Rigu. Záměrem bylo vytvořit vjemy takové, jaké má malé dítě, tudíž se kamera hodně zaměřuje na detaily a dociluje malé hloubky ostrosti, čímž se vytváří dojem smyslovosti, a haptilnosti a divák tak může téměř splynout s malou hrdinkou. Pro většinu záběrů bylo zvoleno ohnisko 50mm nebo 25mm v případech, kdy kameraman běhal a pohyboval se prostorem spolu s postavami. Celkové „master shoty“ se natáčely minimálně, dokonce se tak nestalo ani v případě scény, ve které Hushpuppy zapálí domek. „Byli jsme tak naladěni a soustředěni na její prožívání, že nás ani nenapadlo natočit širší záběr,“ říká Richardson. Když odbíhá od hořícího stavení, záběr zůstává na její tváři a planoucí dům můžeme jen letmo zahlédnout v pozadí. Kameraman před ní utíkal pozadu s kamerou sevřenou v pěstích a s režisérem doufali, že se v záběru požár alespoň mihne. „Takový byl náš přístup – co chytne, to chytne“, vzpomíná Zeitlin.

³⁶ 36 filmmakermagazine.com, feb 22, 2013

Film je tak ztvárněn naprosto živelnou, rytmickou a syrovou formou, umožňující vzniknout mnoha improvizovaným situacím a reálným emocím. Snaha o autentičnost a přirozenost byla na prvním místě a tím pádem bylo velikou otázkou, jakým způsobem ztvárnit výjevy divokých pravěkých zvířat, prostupující příběhem. Vedla k tomu dlouhá cesta, ovšem výsledek je každopádně takový, že tyto nadpřirozené bytosti jsou implementovány do organického vizuálního stylu filmu s naprostou přirozeností.



Od začátku bylo jasné, že nákladnou počítačovou 3D animaci, která by svou kvalitou odpovídala představě tvůrců, si nízkorozpočtový projekt nemůže dovolit. Kromě toho, prostředí zátoky bylo v zásadě prosté jakýchkoliv technologií, nikdo tam nevlastní telefony ani jakoukoliv elektroniku a tím pádem se režisér chtěl vyhnout počítačovému zpracování tohoto motivu. Chtěl, aby tato zvířata byla dýchající, se srdečním tepem a tak živá, jak živými zvířaty je Hushpuppy obklopena.

Ray Tintori, který měl celou věc na starost, začal s průzkumem na farmě s malými prasaty, u nichž zjistil, že pokud se zvolí správná optika a úhel kamery, ve zpomalených záběrech tato zvířata mohou působit poměrně ohromujícím dojmem. Problém však samozřejmě byl, jak tato zvířata režimovat. Rozhodl se proto, že si pořídí týdenní mládě tohoto malého prasátka a naučil ho zvyknout si na lidskou společnost a pomocí odměn ho učil poslouchat základní pokyny, potřebné k natáčení. Dospělé zvíře poté nemělo problémy stát pro záběry v ateliéru, na pokyn se rozejít, či vydržet po dobu záběru v „kostýmu“. Tak se stalo, že 90% trikových záběrů ve filmu je vytvořeno jen pomocí kamery. Samozřejmě scéna v závěru filmu, kdy Hushpuppy utíká přímo před stádem praturů, musela být natáčena na

green screenu. V postprodukci se do těchto trikových záběrů také dodávaly různé textury a prach, pravděpodobně se také natočené záběry zvířete duplikovaly. Toto vpravdě kuriózní pozadí však stojí za tím, že se tvůrcům podařilo dosáhnout kýženého efektu, který není laciný a umělý, nýbrž tvoří doslova živou součást příběhu. Nabízí se tak zajímavé srovnání s filmem *Tisícročná včela*, ve kterém je postava mytického zvířete ztvárněna neživou maketou, doprovázenou kopírovacími triky.

Malá Huspuppy se nakonec dusajícímu stádu praturů, ztělesňujícím jak ekologickou katastrofu, tak archaický a prapůvodní strach ze smrti, rozhodne postavit čelem a zahnat je svou odvahou. Tímto činem tak předčasně dospívá a doprovází svého otce na onen svět. Po vodní hladině ho nechává plout do nekonečných dálek.

Ač by se mohlo jevit, že specifické vnímání světa v tomto případě vychází z dětského úhlu pohledu, nejedná se zde o typ příběhu, ve kterém fantastické či magické vyvěrá z podstaty dětského vidění. Malá Hushpuppy je jistě hlavní a klíčovou protagonistkou, jejímž pohledem divák vše vnímá, zastupuje zde však postoj a hodnoty celého společenství, tedy obyvatel zátoky, kteří si zvolili tento způsob života, či se do něj narodili. Svou dětskou obnažeností reprezentuje křehkost všech členů komunity a její myšlenky vyjadřují nejen její vnímání, ale obecně primitivistický přístup ke skutečnosti, jaký tito lidé zastupují.

Závěr

Přestože magickorealistickeých filmů, které jsem chtěla zkoumat, bylo více, můj výčet zde končí. Kosmologické pojetí světa, charakteristické pro magický realismus, můžeme naleznout také u Terrence Malicka, zejména ve filmu *Strom života* (2011), u něhož však vyvstává otázka, zda se ještě dá mluvit o realismu. Bylo by možné se věnovat filmům Kusturicovým, kde jsem však postrádala výraznější aspekt přírody, nebo také filmu Paula Thomase Andersona *Magnolia* (1999). V *Magnolii* příběh vychází z vnitřní provázanosti všech postav a dějů a film je završen magickým přírodním úkazem pršení žab, které funguje jako závěrečná katarze příběhu. Měla jsem také v úmyslu v této práci rozjímat o Tarkovského filmu *Stalker* (1979), avšak vzhledem k tomu, že každý autor je zde zastoupen jen jedním filmem, upřednostnila jsem jeho čistě autorské *Zrcadlo*. Tarkovského tvorba je zároveň jakýmsi výchozím materiálem pro Trierovu *Melancholii* (2011), která je vystavěna na podobném půdorysu jako *Zrcadlo* a bylo by velmi zajímavé oba dva filmy porovnat z formálního i obsahového hlediska. Myslím však, že by to bylo téma vhodné na samostatnou práci.

Úmyslně jsem tedy zvolila filmy, jež jsou si vzájemnými protipóly a vsadila na kontrast mezi nimi, abych ukázala diametrálně odlišné přístupy, ale zároveň vystihla jejich styčné body a společné principy.

Ve vizuálním ztvárnění snad nemůže být většího rozdílu, než ve Felliniho kultivovaných záběrech z jízdy v přesně komponovaném rytmu dění a v autentickém až dokumentárním přístupu, který můžeme vidět v *Divokých stořenech jižních krajin*. Můžeme porovnat expresivní širokouhlé záběry nespoutané ruční kamery v *Tisícročné včele* se sofistikovaným pomalým panoramováním v *Zrcadle*. Zajímavé však je, že v obou filmech vedle sebe existují dvě roviny barevného řešení – v *Zrcadle* barevná a černobílá, u *Jakubiska* barevná a nerealisticky dobarvovaná.

Tisícročná včela sdílí většinu znaků s Márquezovým magickým realismem,

kdežto Divoká stvoření se svým zobrazením primitivního přístupu ke světu shodují spíše s Carpentierovým „zázračným reálnem“. U Felliniho také nevidíme žádné vysloveně nadpřirozené úkazy, ale jeho zázračno vyvěrá ze samotné skutečnosti, stejně jako u Tarkovského. Všichni však, stejně jako Márquez dávají přednost fabulaci, která nerespektuje hranice pravděpodobnosti. Pracují s fakty, která jim poskytuje skutečnost, ale silou imaginace je přetváří ve fikci, ve které fantastické a nadpřirozené vyrůstají organicky z přirozeného. U všech tvůrců je zásadní jakýsi dětský pohled, slovy Tarkovského: „Dětství ve mně zůstalo jako podstata mé tvorby. To znamená, že všechno, co způsobuje, že jsem schopen tvořit, pochází z mého dětství. Kdybych na něj zapomněl, jako tvůrce bych skončil.“³⁷

V každém filmu některý z rysů, jež jsem vytyčila v první části práce, převládá či převažuje, ale vždy jsou zastoupeny v podstatě všechny. Tak například u Felliniho je výrazné překrývání sakrálního a profánního, u Tarkovského zase do důsledku dovedené specifické pojetí času. Ve všech těchto dílech však zůstává, že příroda je prostředkem pro „zázračné“ vidění světa. Svou cyklickou kompozicí a sevřeností všechna tato díla svým způsobem tendují k mýtu a vypovídají tak o nadčasových a univerzálních problémech života a smrti. Současně s tím však také odrážejí konkrétní historicko-společenskou skutečnost.

Přestože jsou všechny čtyři filmy na první pohled velmi odlišné, považuji je za exemplární příklady tohoto směru. Zázračno, objevované v realitě autoři ztvárňují zcela odlišně, magickorealisticke pojetí jim všem však slouží k iniciování filosofických otázek o existenci skrytého tajemství, Boha, úloze osudu a slouží tak jako umělecká idea přesahující úlohu většiny filmů diváka rozptýlit či pobavit.

37 Tarkovskij, Andrej Arseňjevič: Krása je symbolem pravdy, 2005, s. 169

Zdroje

LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realizmus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez. Host, 2003, 198 s. ISBN 80-7294-100-3

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Torst, 1998, 205 s. ISBN 80-7215-069-3

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, přednášky, scénáře a jiné texty 1967-1986*. Camera obscura, 2005, 452 s. ISBN 80-903678-0-1

Petersen, Ankie. *Magic Realism in Cinema. An analysis*. Universiteit Utrecht, 2013, 37 s.

Dostupné z:

<http://www.academia.edu/24118302/Magic_Realism_in_Cinema_an_analysis>

Conversation with cinematographer Ben Richardson by Madelyn Most, březen 2013, www.afcinema.com

<<http://www.afcinema.com/Conversation-with-cinematographer-Ben-Richardson-about-his-work-on-Beasts-of-the-Southern-Wild-by-Ben-Zeitlin.html?lang=fr>>

filmmakermagazine.com, feb 22, 2013

<<http://filmmakermagazine.com/65614-10-lessons-on-filmmaking-from-beasts-of-the-southern-wilds-ben-zeitlin/#.WQsSJImGOV4>>

<https://creators.vice.com/en_au/article/making-the-beasts-in-ibeasts-of-the-southern-wild-ben-zeitlin-and-ray-tintori-reveal-their-secrets>