

Vyprázdněná narace a transcendentní styl ve filmech Lidskost a Jezero.

Jakub Zvoníček

Bakalářská práce
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jakub Zvoníček**

Osobní číslo: **K12118**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**

Vyprázdňená narace a transcendentní styl ve filmech Lidskost a Jezero

2. Praktická část:

Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě, 1 výtisk dialogové listiny a synopse (česky i anglicky).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte v minimální počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: Spiritualita ve filmu. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, ISBN 978-80-7325-132-1

BORDWELL, David: Narration in the fiction film. Madison: University of Wisconsin Press,, 1985

BARTHES, Roland: Třetí smysl. Illuminace, 6, č. 1, s. 61-75., 1994, přel. Přemysl Maydl (Le troisi?me sens, 1970)

HOLÝ, Zdeněk: Vyprázdňená narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. Cinepur, č.40 2005

BÖHM, Michal: Fenomén vyprázdňené narace. Famu, 2013

BUŠTA, Jan a FILA, Kamil: Rozhovor - Bruno Dumont. Cinepur č. 70, 2010.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Jana Bébarová

Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

Mgr. Tomáš Binter

Ateliér Audiovize

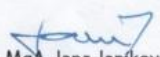
Datum zadání bakalářské práce:

2. prosince 2014

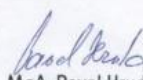
Termín odevzdání bakalářské práce:

12. května 2015

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014


doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 5.5.2015

JAKUB ŽVONÍČEK *Jakub Zvoníček*
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací;

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přitom se přihlížde k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Mým cílem je uvést fenomén „vyprázdňené narace“ do souvislostí s poznatky o transcendentním stylu, zároveň však s vědomím, že se jedná o aktuální tendenci světové kinematografie, která má svá vlastní specifika. Pokusím se tato specifika uvést a rozšířit je, a to analýzou filmů *L'Humanité* a *Un Lac*.

Klíčová slova: vyprázdňená narace, transcendentní styl, spirituální film, zcizovací efekt, divácká aktivita, třetí smysl, Bruno Dumont, *L'Humanité*, Philippe Grandrieux, *Un Lac*

ABSTRACT

My aim is to put phenomenon of „emptied narration“ into context with findings about transcendental style – withal with knowledge that it is actual tendency of cinematography, which has its own specifics. I'll try to present and extend these specifics by analyses of films *L'Humanité* and *Un Lac*.

Keywords: emptied narration, transcendental style, spiritual film, alienation effect, viewer activity, third sense, Bruno Dumont, *L'Humanité*, Philippe Grandrieux, *Un Lac*

„Dobry vkus nakonec vždycy zabrání tomu, aby bylo řečeno podstatné.“

Václav Rozehnal

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 VYPRÁZDNĚNÁ NARACE	10
1.1 POJEM „VYPRÁZDNĚNÁ NARACE“	10
1.2 POSTUPY VYPRÁZDNĚNÉ NARACE	11
2 TRANSCENDENTNÍ STYL	12
2.1 POJEM „TRANSCENDENTNÍ STYL“	12
2.2 FILOSOFICKÁ A FILMOVĚ-TEORETICKÁ VÝCHODISKA	12
2.3 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY TRANSCENDENTNÍHO STYLU	14
3 DIVÁKOVA PARTICIPACE	18
3.1 NUTNOST PARTICIPACE	18
3.2 PŘÍBĚH VERSUS MYŠLENKY	19
3.3 KATEGORIZACE MYŠLENKOVÉ AKTIVITY	21
4 ANALÝZA	23
4.1 ZDŮVODNĚNÍ VOLBY FILMŮ	23
4.2 <i>L' HUMANITÉ</i> (LIDSKOST) - ANALÝZA	23
4.2.1 Narativní strategie a vyprázdňená narace.....	23
4.2.2 Stylizace a formální postupy	25
4.2.3 Postavy, jejich motivace a jednání	28
4.2.4 Transcendentní časoprostor a naturalismus	29
4.3 <i>UN LAC</i> (JEZERO) – ANALÝZA A SROVNÁNÍ	30
4.3.1 Narativní strategie	31
4.3.2 Stylizace a formální postupy	31
4.3.3 Postavy, jejich motivace a jednání	33
4.3.4 Transcendentní časoprostor a naturalismus	33
ZÁVĚR	35
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	36

ÚVOD

Uvědomil jsem si, že čím dál častěji cíleně i podvědomě vyhledávám filmy, jejichž kvalitou není příběhovost a dramatičnost, jak je chápána v klasickém Hollywoodském smyslu¹, ale které právě omezením narace vytvářejí v divákovi jistou jinou kategorii pocitů a jiný způsob percepce filmů obecně. V této práci jsem se rozhodl zaměřit především na několik současných tvůrců, kteří tohoto jazyka „vyprázdněné“ narace ve svých filmech užívají (tedy jakožto aktuální jev soudobé kinematografie) – zároveň se však podobné tendence objevují již od 30. let, a jsou často označovány jako „transcendentní“ či „spirituální“ styl². Proto mi přijde důležité nejdříve uvést pojem „vyprázdněná narace“ do souvislostí s transcendentním stylem a následně se pokusit o rozšíření chápání tohoto pojmu analýzou vybraných filmů.

Nejedná se o ucelený náhled na problém, ale jen o dílčí rozvinutí debaty.

¹ Hollywoodský styl jako normu pro sledování odchylek používá Bordwell například při analýze specifických postupů ve filmech Theodora Dreyera. „(...) nezkoumá Dreyerovy filmy ‚o sobě‘, nýbrž vždy na pozadí předpokládané zkušenosti publika té či oné doby, přičemž za tuto zkušenost považuje návyk na hollywoodské filmy“ (Blažejovský, 2007 str. 44)

² Jejich antologii sestavil Jaromír Blažejovský v disertační práci *Spiritualita ve filmu*, kterou budu často zmiňovat jakožto souhrnný a ucelený pohled na transcendentální styl obecně.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VYPRÁZDNĚNÁ NARACE

1.1 Pojem „vyprázdněná narace“

Vyprázdněná narace je „mladý, málo pojmenovaný kinematografický fenomén“ (Holý, 2005). Nejedná se o experimentální, či avantgardní kinematografii, jelikož stále využívá formálních principů klasického vyprávění. Zároveň ale nesděljuje téměř žádné příběhové informace, čímž otevírá nekonečné možnosti diváckého čtení. „Na první pohled bychom mohli tyto dějově neokázalé, na postavy a vztahy zaměřené filmy zahrnout do žánru psychologického filmu, ale na to nemáme dostatečný vhled do prožívání a motivace postav.“ (Holý, 2005)

„Vyprázdněná narace“ není ustálený filmově-analytický termín. Dokonce se jedná pouze o český pojem, „který v cizích jazycích nemá příslušný ekvivalent“ (Holý, 2005). Poprvé byl použit v časopise Cinepur, a to v článku Zdeňka Holého *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu*, kde ho autor chápe ve smyslu jakým Bordwell popisuje „parametrickou naraci“ – tedy využití filmového stylu³ jakožto dějotvorného prvku při budování syžetu. Holý píše, že „tyto filmy nabízejí vlastní děj a na místo postavy náhradní subjekt, skrze který mohou diváci film vnímat. Tímto dějem či subjektem se stává sám film, jeho pohyby.“ (Holý, 2005)

Tím ale dle mého názoru opomíjí celou řadu analytických prací, které se zabývají obdobnými jevy ve vztahu k transcendentnímu vnímání kinematografie, tedy „transcendentnímu stylu“, pro který subjektem není „film“ či „jeho pohyby“, nýbrž myšlenky a pocity za nimi ukryté. „Je příznačné, že nejslavnější představitelé úsporné parametrické strategie – Dreyer, Ozu, Mizoguchi a Bresson – jsou často chápáni jako tvůrci mysteriózních a mystických filmů. Jako by sebezduvodňující styl evokoval, na svých okrajích, prchavé přízraky konotace. (...) Parametrická stylová strategie vyzývá diváka, aby zkoumal, rozlišoval, porovnával, shromažďoval a revidoval; pokud však tuto hru hrát neumí či nechce, otvírá se mu základna pro mysticky motivované čtení, neboť tak dokonalý řád musí něco znamenat.“ (Bordwell, 1985)⁴

³ Filmový styl je „systematické a nápadné užití filmových technik charakteristických pro nějaký film nebo skupinu filmů“ (Bordwell, a další, 2003 str. 736)

⁴ BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.; citováno v BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, str. 45-46.

To je tedy hlavní rozpor, který vnímám: zdali je vyprázdňená narace jen hrou s filmovým stylem, anebo otevírá prostor, ve kterém lze pracovat s myšlenkami a pocity nezávisle na dějových konvencích. Pokusím se rozšířit debatu nad druhou možností. Zároveň ale stejně jako Holý vnímám, že zážitek z filmu vyprázdňené narace „plyne z neustálého diváckého lavírování, nejistého přešlapování nad tím, jaký je význam dané scény. (...) Sám tento proces se stává dramatem filmu.“ (Holý, 2005)

Kvalita a druh filmového zážitku tedy často závisí na samotné divácké aktivitě.

1.2 Postupy vyprázdňené narace

Diplomová práce *Fenomén vyprázdňené narace* Michala Böhma se snaží nejednoznačný pojem vyprázdňené narace ukotvit. „Vyprázdňenou naraci je samozřejmě možné užívat čistě v kontextu naratologie, ale také ji lze chápat komplexněji, jakožto estetický princip označující skupinu filmů, která se vyznačuje vlastními filmovými postupy.“ (Böhm, 2013)

Böhm ve své práci vyabstrahoval postupy, u kterých se domnívá, že jsou pro vyprázdňenou naraci klíčové. Uvádím je všechny v plném znění, jelikož jsou jediným uceleným souhrnem, ke kterému se dá vztáhnout (a zároveň je pro čtenáře dobré znát je při čtení následujících kapitol):

- *Nekladou se důrazy na dílčí dějové akce, motivy, předměty – vše má stejnou důležitost. Film diváka nenaviguje, neurčuje mu, na co se má soustředit během sledování děje.*
- *Nejsou potvrzovány předkládané informace – divák se musí často spokojit s neověřenými hypotézami na základě toho, co je ve filmu pouze naznačeno.*
- *Film se pohybuje napříč časoprostorem k vedlejším dějovým liniím bez jasné vazby na linii hlavní.*
- *Není zobrazena příčinná souvislost mezi tím, co postava cítí a jak jedná.*
- *K diváckému ponoření do díla (imerzi) se užívá šokujících událostí.*
- *Scény mají často třetí, tupý smysl (racionální je zjednodušen, symbolický nerozvíjen), který vybízí k tomu, aby byl záběr vnímán čistě jako „obraz“.*

Dejme v následující kapitole tyto postupy do souvislosti s poznatky o transcendentním stylu.

2 TRANSCENDENTNÍ STYL

2.1 Pojem „transcendentní styl“

V této kapitole vycházím převážně z disertační práce Jaromíra Blažejovského *Spiritualita ve filmu*, která ovšem při aplikaci na vyprázdněnou naraci ve většině případů ztrácí svůj spirituální význam. Blažejovský se snaží o „vymezení spirituálních filmů jako zvláštní skupiny“ (Blažejovský, 2007 str. 63), jejichž společným jmenovatelem je přítomnost „spirituální intence“ u autorů a „spirituální recepce“ u diváků.

Pojem „transcendentní styl“ není ustáleným termínem a lze ho nalézt použitý v nestálých významech. Většinou je uváděn v kontextu, ve kterém se „transcendentním stylem“ rozumí díla, která svojí výstavbou vedou diváka k podstatné aktivitě (vědomé i nevědomé) ve sféře přesahující za realitu zobrazovanou filmovým médiem. Zároveň ho vybízejí k jisté (a v obecném měřítku u filmu nezvyklé) duševní aktivitě.

Ve stručnosti níže vyabstrahuji základní postupy, které považuji ve vztahu k transcendentní kinematografii za důležité. Toto následně poslouží jako východisko pro hlubší analýzu filmů vyprázdněné narace, která je (dovolím si tvrdit) podmnožinou transcendentního stylu.

2.2 Filosofická a filmově-teoretická východiska

Aby se bylo možné transcendentním stylem vůbec zabývat, je nutné určit si premisu pro jeho existenci. Adam Kotaška v *Dialektice duchovního filmu* píše v duchu Kantových „věcí o sobě“: „Lidský poznávací aparát vede při zkoumání celku světa pouze k omezeným, parciálním výsledkům. Vše to, co nespadá pod kompetence lidského poznávacího rozumu, jehož jediný zdroj elementárních dat představuje empirie, je vůči člověku přesahující, cizím slovem transcendentní. (...) Poznatelné části spektra skutečnosti náleží atribut smyslovosti, zatímco vše nepoznatelné má mimosmyslový charakter. Není v lidských silách plně dospět k nepoznatelnému, nicméně, lze jej aproximovat přes některou z duchovních cest. Jedná se vlastně o z principu nedokazatelný předpoklad, že reálný časoprostor v sobě zahrnuje více ontologických rovin, přičemž některé jsou vzhledem ke schopnostem lidského rozumu „vyšší“ a obsahují hlubší, duchovní souvislosti, které nejsme schopni plně racionálně uchopovat.“ (Kotaška, 2010 str. 8)

Na základě obdobného předpokladu o existenci dvou rovin (lidskými smysly viditelné a neviditelné) filosof Pavel Florenskij tvrdí, že při dotyku těchto rovin mohou vznikat

obrazy, „a to dvojího druhu: vzestupné na cestě ze světa dolního do světa horního a sestupné směrem opačným; cenné jsou však jen ty druhé, které přinášejí zkušenost ‚horního světa‘.“ (Blažejovský, 2007 str. 52) Umění, jakožto duchovní prožitek, je tedy setkání transcendentního s imanentním (přesahujícího s bytostně vlastním).

Podle filmových teoretiků Agela a Ayfrea existují dva způsoby jak tento dotyk zobrazit v umění. První možností je styl pojmenovaný (pro nás trochu zavádějícím způsobem) *transcendence*, „který se uplatňoval v raných epochách a měl za cíl uvést člověka do přítomnosti Boha či nadlidských sil“ (Blažejovský, 2007 str. 20) pomocí velkolepé stylizace (viz např. oltářní umění). Druhou možností je styl *inkarnace*, „v němž se lidé poznávají takoví, jací jsou“ (Blažejovský, 2007 str. 20) a jedná se tedy o pouhé zobrazení reálného světa, skrze které lze transcendentno zahlédnout. Při aplikaci této teorie zjistíme, že filmovému umění je ze své podstaty vlastní využívat k zobrazení přesahujícího právě styl inkarnace:

„Příjezd vlaku. Tento proslulý Lumiérovský film vznikl jednoduše díky vynálezu kamery, filmového materiálu a promítačky. Tato pouze půlminutová podívaná ukazuje část nástupiště osvětleného sluncem, promenující pány a dámy a vlak, který z hlubiny záběru najíždí na kameru. (...) Připadá mi, že právě toto byl okamžik zrození filmového umění,“ (Tarkovskij, 1990) říká Andrej Tarkovskij. V podstatě tvrdí, že film nedělá nic jiného, než že zaznamenává a konzervuje realitu.

Jednoduše řečeno: Bůh je obsažen v realitě a film je zachycením reality. Chceme-li vidět ve filmu Boha, stačí zaznamenat realitu.

Tarkovskij míní, že „právě v tomto smyslu skrývaly v sobě první Lumiérovské filmy genialitu estetického principu. Jenomže hned po nich se vývoj filmu najednou ocitl na jen zdánlivě umělecké cestě, filmu vnucené, cestě vyhovující potřebám a vkusu měšťáků“ (Tarkovskij, 1990), potažmo filmovému průmyslu a tendencím ztotožnit film s literaturou a divadlem.

V transcendentním stylu (a ve vyprázdněné naraci obzvlášť) lze často vysledovat jakési obnovení tohoto Lumiérovského přístupu – tedy využití nezdramatizované observace reality, která je zároveň předpokladem pro zobrazení transcendentna.⁵

⁵ Není lepšího příkladu, nežli *La Libertad* od Lisandra Alonsa. V tomto filmu sledujeme jeden den dřevorubce, nic víc – ale zároveň se jedná o fikční film.

2.3 Výrazové prostředky transcendentního stylu

Pokusím se nyní na výše zmíněná východiska navázat a uvést výrazové prostředky, kterými se transcendentní styl vyznačuje. Vysledoval jsem několik základních tendencí, které kategorizují do několika skupin, kterými je filmový transcendentní jazyk pravděpodobně⁶ utvářen a které často závisí jedna na druhé:

Jedním z důležitých postupů je ničím nezdratizované zachycení reality. Paul Schrader to označuje jako **každodennost**⁷ („puntičkářská reprezentace banálních samozřejmostí všedního života, jež připravuje realitu pro vstup Transcendentna“). Ve vyprázdněné naraci toto často ústí až v jakési voyeurství, či slídlivství.

Tímto způsobem si lze zároveň uvědomit **čas** sám o sobě, jelikož „v každém okamžiku se tok času může proměnit ve věčnost,“ (Eliade, 2004)⁸, jen je nutné uvědomit si jeho tok. „Lyrické záběry se zapadajícím sluncem, obvyklé v hollywoodských filmech, nepřekračují svou „lidskou míru“; jsou to záběry, které se přimykají k subjektivnímu času postav, aniž by otvíraly spirituální dimenzi.“ (Blažejovský, 2007 str. 103) Tedy zapadající slunce je v hollywoodském stylu použito dějotvorně, zatímco pokud záběr necháme přežrát a uvědomíme si jeho opravdové bytí – čas sám o sobě – čas se otevře do „času posvátného“ (Eliade, 2004 str. 380). Zároveň s tím spouštíme myšlenkovou aktivitu ne nepodobnou jakémusi zamyšlení, když například dlouho hledíme z okna. Při uvědomění času si totiž reflexivně uvědomíme i vše ostatní – tedy **prostor**. „Transcendentním prostorem je co nejintenzivnější obraz konkrétní reality, jímž protéká čas; tato realita je pak zároveň hmotná i duchovní.“ (Blažejovský, 2007 str. 106)

⁶ „Jsou-li formální atributy vynikajících spirituálních filmů odhalitelné, lze je také s úspěchem napodobit? Dočká se úspěchu každý, kdo použije dlouhé záběry, zátiší nebo herce-modely? Příkladů spirituálních filmů, které se o to pokusily, je mnoho; velkými uměleckými díly se však stalo jen několik z nich.“ (Blažejovský, 2007 str. 177)

⁷ Schraderova teorie transcendentního stylu obsahuje 3 pilíře: **1. Každodennost**; **2. Disparita**: aktuální nebo potenciální nesoulad mezi člověkem a jeho prostředím, jenž vrcholí v rozhodné akci (může jít o náhlý výlev citů, jejichž lidská „hustota“ je právě „hustotou“ spirituální) a **3. Stáze**: zmrazený pohled na život, který disparitu neuvolňuje, nýbrž transcenduje. Stáze neboli zastavený pohyb je podle Schradera „výrobní značkou“ náboženského umění, a to v každé kultuře, neboť vede k představě paralelní reality; reprezentuje „zcela jiné.“ (Blažejovský, 2007 str. 22)

⁸ ELIADE, Mircea. *Pojednání o dějinách náboženství*. [překl.] Jindřich Vacek. Praha : Argo, 2004.; citováno v BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, str. 104.

Důležitá je však skutečnost, že nesmíme nechat diváka číst předkládané informace symbolicky. Roland Barthes rozdělil informace, které lze získat z předkládaných skutečností ve filmu takto:

- 1) věcný význam
- 2) symbolický význam
- 3) třetí smysl

Věcný význam je pouhou informací. Symbolický význam věci příliš zplošťuje, „obsahuje omezený význam, jistou intelektuální formuli“ (Guibert, 1987 str. 135)⁹ a odvádí diváka od reálného světa. Pro nás je ale nejvíce důležitý **třetí smysl**. Je to „obraz, který má tytéž charakteristické vlastnosti jako svět, který reprezentuje.“ (Guibert, 1987 str. 135)¹⁰

Blažejovský uvádí jako příklad dešť: „První smysl (zpráva o události) nás informuje, že prší. Druhý smysl (symbolický) interpretuje Vladimír Suchánek jako obraz ‚neviditelné milosti Boží, která se vylévá na celý svět‘ (Suchánek, 2002 str. 224)¹¹. Je tu ovšem ještě třetí a snad nejdůležitější ‚smysl vody‘; právě ten, o němž mluvil sám Tarkovskij: (...) ‚Dešť v Solaris není symbolem, je jenom deštěm, který v jisté chvíli nabývá pro hrdinu zvláštního smyslu. Ale nic nesymbolizuje. Pouze vyjadřuje. (...) Jsem proto zmaten, když mi někdo říká, že se lidé nemohou jednoduše kochat sledováním přírody, když je pěkně ukázána na plátně, ale jsou nuceni pít se po jakémisi skrytém významu, který v tom podle nich musí být.‘ (Tarkovsky, 1989)¹²“

Třetí smysl není přítomný pouze v záběrech přírody, ale je obsáhlý ve veškeré zobrazované skutečnosti (podmínkou je, že si divák uvědomí její skutečnou povahu). Například Roland Barthes k němu došel přes zkoumání fotografií, tedy přes lidskou tvář zastavenou v čase. Podobný princip využívá Robert Bresson při práci se svými herci-modely, kteří jsou jen pasivní loutky, u nichž vnímáme právě skutečnou povahu lidské

⁹ GUIBERT, Herbert. Czarny koloryt nostalgii. *Powiekszenie, Magazyn filmowy*. 1987, Sv. 7, č. 1-2, str. 135; citováno v BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, str. 65.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. str.224; citováno v BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, str. 61.

¹² TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press, 1989.; citováno v BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, str. 61.

tváře bez konotací k fikčnímu světu.

Lidská tvář je jedním z hlavních prostředků filmového média, a proto práci s třetím smyslem ve vztahu k ní uvádím jako samostatný výrazový prostředek. Třetí smysl lze ovšem nalézt i například v hereckých akcích (rvačka, běh...), nicméně tyto akce samy o sobě většinou vyvolávají imerzi (ponoření) do díla, a tím pádem od třetího smyslu odvádějí.

Blažejovský tvrdí, že podle Paula Schradera se „v úsilí o postižení tajemství existence transcendentní styl vyhýbá všem konvenčním interpretacím reality, tedy jak imanenci vnější (realismus, naturalismus, racionalismus), tak imanenci vnitřní (psychologismus, expresionismus). Konvenční formy, které v běžných filmech pomáhají divákovi porozumět (zápletka, akce, charakterizace, hudba, dialog, střih atd.), jsou ve filmech transcendentního stylu neexpresivní či redukované.“ (Blažejovský, 2007 str. 22) Tím vlastně popisuje princip, kterým transcendentní styl pracuje se všemi filmovými výrazovými prostředky. **Musí u všech výrazových prostředků zvážit, nakolik je chce využít k ponoření diváka do fikčního světa, a nakolik pro vytvoření možnosti vstupu do transcendentna.** Záměrně uvádím „zvážit“, jelikož se jedná vždy o jakýsi poměr mezi „imerzním“ dějem a „transcendentní“ myšlenkovou aktivitou. Tedy veškeré užití prvky mohou být buď **imerzní**, anebo **zcizovací**¹³.

Pro představu uvádím několik příkladů, jimiž je možné docílit odklon od fikčního světa do transcendentního (tedy přinutit diváka nevnímat pouze předkládaný děj): vynechání dramaturgicky důležitých částí a zaměření se na nepodstatné (chůze apod.); neznámá motivace postav; rámování v širších záběrech s akcentem na prostředí; nelidský úhel kamery; pasivní herectví; dlouhé záběry; apod.

Využívání dlohých záběrů, často přezrálých, je signifikantní prostředek pro transcendentní styl, jelikož pomocí nich je tvůrce schopen přimět diváka vnímat ve filmu skutečný čas namísto fikčního (viz výše čas a prostor). Platí totiž, že začátek záběru divák sleduje se zájmem, pokud se v něm ovšem dlouho nic nestane, jeho zájem opadá, aby se za nějakou dobu opět zvedl – když je záběr přezrálý a trvá až podivně dlouho, divák začne přemýšlet nad jeho smyslem a je nucen k aktivitě. Tomuto ale odpovídá i vědecká teorie o

¹³ Zcizovací efekt, tak jak ho využíval Bertold Brecht ve svém „epickém divadle“, vede diváka ke kritickému vnímání díla, k vytvoření si odstupů a divácké aktivitě, která pro Brechta byla žádoucí především pro svou sociálně-kritickou funkci, nicméně princip zcizovacího efektu funguje ve filmu totožně – vytváří v divákovi odstup a aktivitu.

rozdělení mozkových aktivit na hemisféru levou a pravou. Francouzský teoretik Deleuze zase operuje s pojmy „obraz-pohyb“, což je materiální imanentní děj (řekněme epika) a „obraz-čas“, což je transcendence bezdějová (řekněme lyrika). Transcendence by se tedy dala také popsat jako schopnost člověka vnímat lyriku (či poezii) světa – vnímat to, co není vidět.

Pro lepší srozumitelnost shrnu výše popsané předpoklady: zobrazení světa skrze *každodennost* může vést k vytvoření transcendentního *časoprostoru* (uvědomění si toku času), ve kterém je zároveň vnímán *nesymbolický třetí smysl*. Tvůrce se spirituální intencí je zároveň nucen zvážit veškeré filmové prostředky (včetně práce s lidskou tváří a délkou záběrů), zdali je využije k budování fikčního světa, anebo k vytvoření možnosti vstupu do transcendentna.

Poslední podmínkou je spirituální intence u diváka – tedy **diváková participace**.

3 DIVÁKOVA PARTICIPACE

3.1 Nutnost participace

Ve své bakalářské práci *Divákova představivost a její role v procesu dotváření fikčního světa* uvádí Martin Jašek část textu Kataríny Mišíkové: „Během sledování filmu si divák není vědom většiny (...) procesů probíhajících v jeho mysli a těle. Vizuální vnímání je automatické, stejně jako nižší vrstvy narativního porozumění. Proces porozumění začíná divák vědomě analyzovat až tehdy, když narazí na nějaký problém, když není schopen z viděného vytvořit smysluplné, tj. když se jeho předešlé hypotézy o příběhu ukázaly mylné a nemá dostatek indicií ke konstrukci nových hypotéz.“ (Mišíková, 2009 str. 107)¹⁴ To je tedy vlastně definice náročného a nenáročného diváka.

Postmoderní tendence spějí k mnoho-vrstevnatosti (pro pasivního děj, pro aktivního další významový plán), nejedná se ale o transcendentní styl, jelikož i přesto, že některé „filmy nám dávají na vybranou, zda je budeme sledovat v modu spirituálním či „nespirituálním“ (...) nejedná se o záležitost klidnou ani nevinnou, neboť nejde o nic menšího než o přechod na jinou ontologickou rovinu. Ve spirituálním modu jinak plyne čas, jinak se chovají postavy, jinak vypadá svět. Jeho hlavní vlastností je otevřenost vůči „jinému“; příběh je vyprávěn tak, aby bylo zřejmé, že kontext viditelného světa není poslední, že existuje vyšší „rám“, jímž teprve se příběh uzavírá.“ (Blažejovský, 2007 stránky 70-71)

Samotná podstata transcendentního stylu (a vyprázdňené narace především) tkví v divácké aktivitě, předpokládá zvědavého diváka. Lze tedy tvrdit, že se jedná jen o úzkou množinu filmů určenou pro úzkou skupinu diváků, kteří od takovýchto filmů očekávají jiný druh zážitku, nežli jim nabízí většinová, na děj zaměřená filmová produkce.

Například „Tarkovského autorská pozice vychází z předpokladu, že divák musí být účasten uměleckému dílu, nikoliv pouze přítomen. Pokud je divák účastníkem tohoto nabízeného dialogu o obraze světa, přizná tedy, že je součástí tajemství zobrazeného bytí, má šanci do jisté míry toto tajemství poznat. Pokud je pouze pasivně přítomen a čeká, že mu bude něco objasněno, bez účasti své pokory před vytvořeným, je beznadějně postaven mimo dění.“ (Suchánek, 1990)

¹⁴ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: AMU, 2009. str. 107; citováno v JAŠEK, Martin. *Divákova představivost a její role v procesu dotváření fikčního světa*. Zlín: UTB, 2013. str. 17.

3.2 Příběh versus myšlenky

Domnívám se, že specifikum vyprázdněné narace (jakožto podmnožiny transcendentního stylu) není pouze v „menší spiritualitě“, ale v celkové změně filmové řeči. Téměř nic z tématu filmu v ní není verbalizované slovně (oproti Bressonovi, Tarkovskému, Dreyerovi, Ozuovi a jiným, kteří vždy diváka navádí jistým směrem slovně). Pokud totiž chce divák ve vyprázdněné naraci najít filosofickou pravdu, či zkoumat psychologii postav (anebo cokoliv jiného), má možnost, ale musí se do toho pustit sám. Film se tím pádem stává pouze jakousi **osnovou** pro vlastní divácké myšlenky. Je možné, že toto je dáno dobou vzniku obecně, jelikož filmy označované termínem vyprázdněné narace se začínají objevovat převážně kolem poloviny devadesátých let, a tím se nutně i jejich styl stává „modernějším“. Lze v tomto vysledovat jistou post-moderní touhu o práci s médiem jako takovým. Lze to chápat jako pokračování toho, o čem psal například Chaloupecký již v roce 1940: „Ničení druhů a mizení tématu se dělo zároveň s neobyčejným rozbušením metafory. Nejenom nabyla na odvážnosti, ale zatímco dříve byla (...) ozdobou, nyní, zdá se, stala se hlavním a jediným obsahem.“ (Chaloupecký, 1940)

Tyto tendence se dají objevit například na způsobu práce s **názvem filmu**. Velice často bývá jednoslovný a specifikuje oblast, kterou by se měla lidská mysl během sledování zabývat. Ať už se jedná o vcelku konkrétní význam – *L'humanité* (Lidskost); *Horse Satan* (Stranou satana); *Los Muertos* (Mrtví); *La Libertad* (Svoboda); *Post Tenebras Lux* (Po tmě světlo); anebo přenesený význam – *Un Lac* (Jezero); *Xi You* (Cesta na západ); *Twentynine Palms* (Dvacet devět palm). Název filmu ve vyprázdněné naraci nabývá větší důležitosti, než je tomu u „běžného“ filmu. Je to především dáno tím, že divák se daleko častěji (pro nedostatek indicií, kam dílo směřuje a co v něm má hledat) obrací ke známým informacím, jako například k názvu filmu. Ten se tím pádem dle principu „parametrické narace“ stává jedním z aktivních prvků při budování syžetu. Stejnou funkci mohou vykonávat jakékoliv jiné „parametrické“ prostředky (ať už se jedná o hloubku ostrosti, jízdu kamery, práci s hudbou, kostýmy...) – Holý je ovšem vnímá pouze jako zajímavou hříčku, ke které se poutá pozornost diváka, ale nebere v potaz jejich vztah k samotnému vývoji tématu filmu a syžetu jako takového.

Tím se dostávám ke stěžejní části mé práce, v níž chci poukázat na možnost rozvinutí ustálených filmových prostředků:

1) Hlavní postavou ve filmu totiž nemusí být postava, jak je obecně vnímáno. Lze to velice dobře vidět na práci s nedostatkem motivací a empatie k filmovým postavám ve

vyprázdněné naraci. Pokud se divákovi ani trochu neumožní sledovat vývoj postav a děje, je nutné, aby přesunul svoji pozornost jinam – na **myšlenky a pocity**¹⁵ – a sledoval tak jejich vývoj. Tím pádem se otevírá další pole filmařovy působnosti. Stejně tak důkladně, jako byl zvyklý budovat postavu, může nyní budovat myšlenku a pocit. „Možnost vidí Valušiak v přehodnocení tradičního systému otázek a odpovědí, kdy smyslem vyprávění nemá být pointa (moralita, happyend), ale sama otázka. Divákovi se pak nepředkládá příběh, nýbrž úvaha, a dílo dostává strukturu „bloudění myšlenek“. Neplnou události, neubíhá čas, zůstává proud vědomí, asociací, emocí.“

2) Filmové výrazové prostředky mohou zastávat významotvornou funkci samy o sobě (jak bylo výše opakovaně řečeno). Je ale nutné, aby divák tomuto kódu rozuměl. Otázkou také je, zdali je žádoucí, aby divák tomuto kódu porozuměl, jelikož tím pádem se filmové médium odklání od své lumiérovské podstaty (filmu je bytostní zachycení reality, jako člověku dýchání). Pokusím se tento rozpor rozvinout:

Skvělým příkladem je Bertold Brecht a jeho epické divadlo. Brecht se snaží pomocí zcizovacích prvků (komentářů, veršů, písní) dosáhnout u diváka kritický postoj k ději, což je vlastně obdobná myšlenková aktivita, kolem které se neustále točíme (jen Brechtovým obsahem je především společensko-politická kritika). Podobného efektu se snaží dosáhnout Jean-Luc Goddard ve filmu *Socialismus*, který splňuje jak první výše zmiňovaný předpoklad (hlavní postavou je myšlenka), tak i druhý (filmový styl je významotvorný sám o sobě, díky jeho uvědomění si). K filmu *Socialismus* píše Adam Kotaška: „S výjimkami milovníků filmů mnoha vynikajících avantgardistů se i většina diváků naučila vnímat film jakožto něco daleko více konkrétního než abstraktního a témata se jim poté poodkrývala jen v jakýchsi svatých, nepředpověditelných okamžicích citového doteku mezi nimi a plátnem. A co je na tom špatného?“ (Kotaška, 2011)

Toto přesně vystihuje dilema, které je třeba si uvědomit. Na jedné straně je zde snaha film a umění neustále zdokonalovat, posouvat možnosti jeho vnímání, a tím zdokonalovat i diváka – na straně druhé je zde člověk, divák, jehož podstata je hluboce zakořeněna v reálném světě, který komunikuje po tisíciletí skrze příběhy a neviditelně sděluje skrze ně. O příbězích řekl Béla Tarr: "Jisté je, že příběhy nás zajímají ze všeho nejméně. Už jen proto, že příběhy se prakticky od Starého zákona nemění. Už tam jsme se

¹⁵ Pokud nyní nebudeme brát v potaz druhou alternativu, že svoji pozornost upneme na filmový styl (viz Holý a Bordwell).

dopustili všech hříchů od holocaustu po incest a bratrovraždu, všechno už se tam stalo. Začíná to tím, že Kain zabije Ábela. Těžko překonáte příběh této bratrovraždy, nic lepšího asi už nevymyslíme. Nám tedy o příběh tolik nejde." (Holý, a další, 2007)

Domnívám se, že filmy které usilují o něco jiného než příběh, musí být „zdlouhavé“, jelikož divák je na klasickou naraci zvyklý a není „naladěný“ na transcendentní čas sám od sebe. To ale neznamená, že vyprázdňená narace je nudná. Stejně tak může jít člověk do lesa a nechávat se unášet proudem myšlenek na pozadí audiovizuálních vjemů; ale stejně tak může být znuděn a chtít být co nejrychleji pryč.

Shrnutím může být, že myšlenková aktivita vychází vždy z reálného světa, ale zároveň existuje touha některých diváků po zážitku jiném, než jen světském a příběhovém.

3.3 Kategorizace myšlenkové aktivity

Lze rozeznávat tři rozdílná místa, ve kterých se myšlenková aktivita vyprázdňené narace¹⁶ vyvíjí:

1) Filmy s dílčí myšlenkovou aktivitou, kde je divák ponořen většinou v ději a jen částečně ve své mysli. Např. *Exotica*, *Ch'ingshaonien na cha* (Rebelové neonového boha), *Hadejwich*, *Post tenebras lux*.

2) Filmy s rozvinutou myšlenkovou aktivitou, kde divák vnímá děj, ale stejnou nebo větší měrou je nucen přehodnocovat a vnímat věci mimo něj. Např. *La Vie Nouvelle*, *Gerry*, *Los Muertos*, *Hors satan*.

3) Filmy postavené pouze na myšlenkové aktivitě, kde divák není schopen ponořit se do fikčního světa, a tak se veškerý příběh odehrává vlastně v jeho mysli. Např. *Socialismus*, *Las Meninas*, *Cesta na západ*.

Jak z výše uvedeného vyplývá, je možné myšlenkovou aktivitu rozvíjet uvnitř fikčního světa (film nám nabízí svůj fikční svět jako působiště pro naše myšlenkové procesy), anebo vně fikčního světa (film nám svůj fikční svět nabízí pouze ke sledování, ale nejsme schopni naše myšlenkové procesy provádět uvnitř něj, jelikož obsahuje příliš

¹⁶ Některé zmiňované filmy by se spíše než do vyprázdňené narace daly zahrnout pod „omezenou“ naraci (*Exotica*), anebo „experiment“ (*Las Meninas*), ale pro ilustraci je přesto uvádím. Navíc hranice, kdy se ještě jedná o vyprázdňenou naraci a kdy už ne, je těžko uchopitelná a není ani cílem zde ji prozkoumat.

mnoho zciizovacích prvků). Pravděpodobně neexistuje dílo, které by zcela naplňovalo pouze jedno z těchto míst, ale můžeme mluvit o jejich vzájemné kombinaci a dále je analyzovat. Zároveň je nutné uvést, že měření myšlenkové aktivity je nutně individuální a subjektivní, jelikož záleží na mnoha faktorech (např. aktuální divákovy rozpoložení, znalosti a zkušenosti, fyziologické předpoklady apod.).

Uvedu příklad: v *Xi You* (Cestě na západ) sledujeme v několika záběrech dlouhou pouť buddhistického mnicha přes rušné město. Mnich kráčí velice pomalu, jeden krok mu trvá přibližně jednu minutu. Divák sleduje reakce kolemjdoucích (uvnitř fikčního světa), ale to ho neuspokojí dostatečně, a tak je nucen přemýšlet především ve vztahu k tématu, který film vytyčuje již ve svém názvu. Předložený obraz kontrastu západní a východní civilizace koresponduje s divákovým směrem myšlenek, a tak i myšlenková aktivita je z části uvnitř fikčního světa, ale ani to pravděpodobně divákův zájem neuspokojí a tak je možné, že sáhne do vzpomínek a začne si vybavovat události ze svého vlastního života, které může vztahovat k fikčnímu světu, ale také ovšem nemusí. (Divák může například přemýšlet i nad umístěním kamery a nad tím, proč si ji nikdo z kolemjdoucích nevšimá – tím se kamera stává součástí fikčního světa, aniž bychom ji viděli, jelikož nad ní přemýšlíme jako nad hmotným předmětem umístěným v zobrazované realitě, ale tím se stává zároveň prostředkem, který diváka z fikčního světa vytrhuje.)

Dalo by se říci, že čím větší poměr myšlenkové aktivity je odkázán mimo fikční svět filmu, tím více záleží kvalita filmu na divákovi. To ale podněcuje úvahu, zdali v takovémto případě není divák stejně velký „umělec“¹⁷, jako sám tvůrce. Nakolik je nezbytné, aby byl divák tvůrcem? A není to podmínkou?

¹⁷ Možná někdy i větší.

4 ANALÝZA

4.1 Zdůvodnění volby filmů

Pro analýzu jsem si vybral dva filmy, které vycházejí ze stejného kinematografického trendu označovaného jako „francouzský extremismus“, pro který je typický naturalismus a sexuální explicitnost; a zároveň také reviduje roli filmového diváka, což je divácký efekt, kterého dosahuje i vyprázdňená narace.

Jako první analyzuji film *L'Humanité* (Lidskost; režie: Bruno Dumont; 1999), jelikož se jedná o vcelku učebnicový příklad vyprázdňené narace, na jejímž základě lze přistoupit k druhé analýze, a to filmu *Un Lac* (Jezero; režie: Philipp Grandrieux; 2008), v níž poukáží na odlišnosti a specifika Grandrieuxova filmového jazyka.

Důležité je zmínit, že velká část uvedených příkladů je nutně subjektivních, jelikož divácké interpretační možnosti jsou takřka nekonečné a liší se divák od diváka.

4.2 *L'Humanité* (Lidskost) - analýza

Bruno Dumont si v *Lidskosti* hraje s konvencemi krimi žánru a namísto vyšetřování se zaměřujeme na pasivní postavy a jejich každodennost. Hlavní hrdina je Pharaon, který pracuje jako vyšetřovatel u policie a snaží se objasnit brutální vraždu jedné dívky. Více než vyšetřování ale sledujeme jeho ne příliš zajímavý život. Zdá se, že miluje svoji sousedku Domino a nesnáší jejího přítele Josefa (řidiče autobusu). Vše je zasazeno do anonymního maloměsta, kde je největší událostí stávka dělníků v továrně. „Zápletka s ohavným zločinem zajímá režiséra jen jako podklad pro intenzivní autorskou meditaci.“¹⁸

4.2.1 Narativní strategie a vyprázdňená narace

Lidskost splňuje veškerá kritéria, která Böhm specifikoval jako určující pro vyprázdňenou naraci, zároveň v ní lze ale vysledovat i jistou naraci „klasického“ typu. Není to nic proti ničemu, dramaturgie se jen posunuje od děje k dramaturgii myšlenek a pocitů, a to jak u samotných postav, tak i u diváků.

¹⁸ Oficiální text distributora citovaný na databázi CSFD.

Uvedu jako příklad motiv vyšetřování. Na začátku filmu vidíme důsledek vraždy, divák tedy očekává vyšetřování, které za nějakou dobu skutečně začne – posléze máme prvního podezřelého, Josefa – naše podezření se za nějakou dobu ještě prohloubí, když se Pharaon zeptá anglických cestujících, zdali neviděli autobus – Pharaon i divák tedy mají jisté podezření, které se vystupňuje, když spatříme Josefovo auto před blázincem – podezření se potvrdí, když je Josef dopaden – a jako v každé správné detektivce i zde máme závěrečný obrat, v posledním záběru je zatčen sám Pharaon. Na to, že se jedná o vyprázdňenou naraci, je zde přítomen klasicky vystavěný příběh se vším všudy. Dovolím si tedy vznést hypotézu, že ve vyprázdňené naraci nejde ani tolik o absenci příběhu, jako o způsob jakým nám je podán. Způsob, který zamlčuje „příčinné souvislosti mezi tím, co postava cítí a jak jedná“ (Böhm, 2013). Dalo by se to možná označit i jako stylizace (film by se dal odvyprávět klasickou narací, ale autor se rozhodl pro zamlčující způsob).

Dalším příkladem může být citový vývoj hrdiny: Pharaon žije sám (jen s matkou) a evidentně něčím trpí; vztah k sousedce Domině se vyvíjí přes přátelství, až k silné touze, která ovšem není uspokojena. Posléze si u Pharaona přestáváme být jistí jeho sexuální orientací. Jsou zde tři scény s muži, které velice intimně „očíhává“, a toto vyvrcholí závěrečným políbením Josefa. Jsou to tedy prvky, které si nejsme schopni poskládat v smysluplný citový vývoj, ale fungují v neustálém stupňování a ve střídání klidných a vypjatých pasáží. Tedy emocionálně kopírují klasickou dramatickou strukturu.

Z výše zmíněného by šlo vyvodit, že *Lidskost* divákovi nabízí aktivní potěšení při transformování emocionální dramatické struktury ve strukturu narativní. Dle mého názoru se ovšem nejedná pouze o hru s filmovým stylem jako takovým a „vzrušující nejistotu“ pohybu filmového média, jak píše Holý. Dala by se totiž například vysledovat i samotná divácká aktivita vztažená k vývoji myšlenek ohledně centrálního tématu *Lidskosti*. Je to věc interpretačně nsnadno uchopitelná, ale i přesto se ji pokusím nastínit:

Kupříkladu motiv blázince nás nutí k zamyšlení, zdali je Pharaon sám blázen a jaká je vlastně definice blázna. Posouvá tak vnímání ústředního tématu lidskosti dále. Divák může začít přemýšlet nad „lidskostí“ v kontextu pomatené lidské mysli.

Anebo motiv umění, který je ve filmu používán velice často. Jedná se například o hudbu v Josefově autě, či o hudbu, kterou hraje Pharaon na klávesy (obojí by se dalo pojmenovat nejvýstižněji jako „nevkusné“), která stojí v opozici k Bachovu dramatickému „vkusnému“ preludiu. Ve formě rekvizit se zde rovněž vyskytují různé fotografie a obrazy lidí. Tyto prvky „umění“ ve vzájemných vztazích mohou na člověka působit jako jakési absurdní a marné lidské plahočení a zároveň posouvají „vnitřní diskuzi“ zase o význam

dále.

Celý film je složen z mnoha takovýchto jednotlivých témat, skrze která by bylo možno vysledovat určité myšlenkové (potažmo příběhové) schéma filmu. První, co spatříme, je název filmu: *Lidskost*. Poté nám Dumont postupně předkládá různé motivy a prvky lidské civilizace, které bychom měli podrobit myšlenkové aktivitě – uvádím chronologicky nejdůležitější: příroda; člověk, vražda a tělo; hudba; práce; každodennost; sex; rodina a vztahy; sport; smrt; relaxace a vlastní potěšení; hospoda a mezilidské vztahy; zahradničení; moře; láska a sexuální touha; společenské konvence; technologie; děti; umění; továrna a dělnictvo; homosexualita; bláznec; zvířata; lidská subjektivita. Divák samozřejmě není schopen sledovat všechny naznačené cesty (a film mu to svým tempem ani neumožňuje), ale má možnost se některými cestami vydat. Bohatostí motivů film zároveň dává podnět k přemýšlení nad lidskou civilizací v obecném měřítku.

Jak je již Dumontovým zvykem (viz *Twentynine Palms*, *Hors Satan*), vkládá na začátek i konec filmu scénu, pod jejímž vlivem je nutné děj přehodnotit. „Kontroverze ovlivňuje „sémantické pole“. Otevřené násilí, či vyhocené scény (na začátku) vtrhnou na diváka a následně pod jejich vlivem vnímá i další děj (který už je často klidnější). Takové scény na konci naopak mohou vrhnout světlo a nutit zpětně přehodnotit diváka své hypotézy.“ (Böhm, 2013) Takový závěr filmu může být tedy jednak způsob, jak diváka přimět přemýšlet i po skončení projekce, a zároveň filmu dává další interpretační smysl. V *Lidskosti* si před tímto „šokujícím“ koncem myslíme, že hlavní postavu Pharaona konečně docela známe a předkládané události po zatčení Josefa začínají dávat smysl. V posledních dvou záběrech ovšem Pharaona sledujeme s pouty na rukou v policejní kanceláři, což nás nutí celkově přehodnotit veškeré naše dosavadní hypotézy. Možností jak interpretovat tento závěr je mnoho: Spáchal vraždu Pharaon? Spáchal něco jiného? Byl předchozí děj jen jeho subjektivní představa? Zabil svou ženu a dítě? Je to metafora o nemožnosti vymanění se z „pout lidskosti“? Možností je mnoho a je to opět jen příklad divákova aktivního zapojení se do filmového dění.

4.2.2 Stylizace a formální postupy

Určitá míra stylizace je patrná snad ve všech filmech vyprázdněné narace. Ať už minimální, či nepostřehnutelná (viz *La Libertad*, *Xi You* (Cesta na západ)), anebo očividná (viz *La Vie Nouvelle*). Stylizací míním znatelný posun reality fikčního světa od skutečné

reality. Velmi signifikantním znakem pro Dumontovu tvorbu je rozpor stylizace s dokumentární autenticitou. Sám Dumont o tom říká: „Jsou to téměř dokumenty. Ale jen na povrchu. Ve skutečnosti jsou naprosto surreálné. (...) Pomocí dokumentárně zabíraných herců vytvářím jen nějakou základní pravděpodobnost, aby diváci mohli sledovat dále zcela nepravděpodobný film dál.“ (Fila, a další, 2010 stránky 25-27) Například ve filmu *Hadejwich* je vnější povaha světa velice silně dokumentaristická, ale hlavní postava dívky je pro Dumonta více než jen autentickou postavou – spíše se skrže ní jedná o jakési sdělení o „duchovní síle člověka“, což ještě umocňuje neznalost dějové kauzality. „Je naprosto šílená. Nemá to vůbec nic společného s životem jakékoli katoličky ve Francii.“ (Fila, a další, 2010 stránky 25-27)

V *Lidskosti* se setkáváme se stylizací až přehnaně doslovnou, místy absurdní, či schematizující, což je rámeček, pod jehož vlivem jsme schopni nahlížet na film a „lidskost“ obecně a z nadhledu. Je to také zdroj dramatičnosti – prvek, který v divákovi vzbuzuje zájem o předkládaný film, jelikož rozpor mezi filmovou stylizací postav a světem, který je obklopuje, je evidentní a ještě umocněný naturalismem (viz zobrazení vagíny, explicitního sexu, nahého těla, hlíny apod.). Divák tedy vnímá svět, přírodu a živočišnost ve veškeré zobrazované skutečnosti, vidí ji tím pádem i na samotných postavách, které ovšem nejednají v souladu se svojí animálností, ale v rozporu, který je docílen mimo jiné právě stylizací.

Jako stylizaci lze označit i humor, který v *Lidskosti* nevychází ze situací, ale ze stroze řečených, místy téměř absurdních dialogů, a také z toho, že každodenní drobnosti jsou často až přehnaně dramatické. Právě mrazivá nadsázka, která je v Dumontových filmech velice často přítomna, je prvkem, který jednak podporuje diváckou imerzi, a současně působí jako zcizovací efekt. Divák cítí, že je zároveň vtahován do díla, ale způsobem, který dílu úplně neodpovídá (humor není součástí předkládaného fikčního světa) – divák je pobaven, zaujat, ale stále zůstává na „horizontu příběhu“ (Holý, 2005).

Dalším pozoruhodným prvkem je hra s kriminálním žánrem, jelikož o vyšetřování vlastně vůbec nejde. Jde spíše o lidské momenty, ve kterých se projevuje nedostatek schopností a motivace postav hrát hru na vyšetřování, jak se to od nich v kriminálních filmech předpokládá, což je prvek, který je také imerzní i zcizující zároveň. Filmový styl sám o sobě jakoby se usiloval kriminální žánr evokovat, jelikož jisté záběrové postupy, stylizace herců apod. odpovídají jeho konvencím – ale postavám ta hra na vyšetřovatele prostě hrát nejde, a tak o to více vystoupí „neohrabanost lidskosti“. Ta je například znázorněna i tím, že Pharaon řeší vyšetřování pouze v pracovní době, nicméně film věnuje

stejnou (ne-li větší) pozornost jeho osobnímu životu, a tím pádem se žánrové prvky dostanou do kontrastu s každodenností. Toto je nejvíce vystupňované hned na začátku, kdy se dozvíme o vraždě, ale než dojde k samotnému vyšetřování, strávíme s Pharaonem celý volný víkend. Zároveň se jedná o prvek, který v divákovi stupňuje napětí – všechny ostatní události vnímá v kontextu „sémantického pole“ úvodní šokující události.

Záběrové tempo filmu je vcelku rychlé, což je postup, který také využívá krimi žánr – neustále zhutňovat atmosféru pomocí dalších úhlů a dalších záběrů, tím poutat divákovu pozornost. I když postava jen zírá, Dumont často toto zírání divákovi předkládá hned v několika záběrech. Takto rozzáběrované zírání získává na dramatičnosti a ztrácí na transcendenci. Opět lze zmínit, že se zároveň jedná o imerzní prvek v kontrastu se zcizující nedějovostí. Záběry se málokdy opakují (nestřiháme zpět), pohled a protipohled je použit jen zřídka a většinou vede k zdůraznění nějakého momentu. Kamerová jízda je použita jen během chůze či jízdy na kole; několikrát je ovšem použita i pro akcentaci vyšetřovacích momentů (když se Pharaon blíží na místo činu, když ohledává autobus), což lze také připsat žánrové konvenci.

Velice důležitým prvkem ve filmech s vyprázdněnou narací je obecně zvuk, který umožňuje rozšířit střídmý obraz o mnoho dalších konotací a atributů. „O co ty filmy ukazují vizuálně méně, o to více znásobený je zvuk, který je mnohovrstevnatý a který znásobuje vjem. Je téměř jako další postava filmu.“ (Fila, 2013) Lidskost pracuje se zvukem v mezích autenticity, tzn. využívá jen prvky, které jsou diegetické – zároveň ale v rámci této diegetické uvěřitelnosti akcentuje a násobí potřebný pocit a sdělení, což je typický znak snad pro všechny filmy vyprázdněné narace: vytvářejí z reálných zvuků atmosférické plochy, které rozšiřují vnímání obrazu o specifickou emoci a zároveň dávají divákovi podnět (často podvědomý) jakým směrem se mají jeho myšlenky ubírat.

Uvedu to na několika příkladech: Pharaon a jeho šéf provádí výslech uvnitř jakéhosi venkovského domu, na židli sedí stařena, která vypadá, že každou chvíli umře, ve zvuku je slyšet bzukot much. V divákovi roste pocit, že je cosi divné a zvláštěně zatuchlé v tomto domě. Další: Pharaon vejde do chléva, je zde prasnice s mnoha malými selátky; ve zvuku slyšíme od začátku do konce obrazu opakující se prasečí chrochtání, které je až přehnaně naturalistické, což nás přivádí na myšlenky ohledně tělesnosti. Další: Pharaon jede na kole a pravidelné otáčení ústrojí kola vytváří mechanickou atmosféru (můžeme třeba přemýšlet nad člověkem jako nad strojem).

Ačkoliv takováto práce se zvukovou dramaturgií není ničím zvláštním, ve filmech vyprázdněné narace pro nedostatek jiných vjemů nabývá na větší důležitosti. Například

rychlost jízdy na kole není jednotvárná, čímž se mění i zvuk a divák je schopen tyto odchylky velice dobře slyšet (pro nedostatek jiných vjemů) a tím si zvuk samotný uvědomit a zapojit ho do myšlenkových procesů.

Zároveň je také zvuk prvkem, který pomáhá budovat dramaturgii filmu, jelikož bez něj by byla daleko plošší. Typickým příkladem je práce s kontrastem v přechodech mezi jednotlivými scénami (konec scény je hlučný a začátek tichý, nebo naopak). Je to skok, který v divákovi probouzí zájem a celkově dramaturgizuje plynutí nedramatické narace, aniž by bylo nutno použít běžných prostředků (hudby, psychologického vhledu do postav apod.).

4.2.3 Postavy, jejich motivace a jednání

Určující znak vyprázdněné narace je nejasný, či omezený vhled do motivace postav – nevíme, co cítí a neznáme důvody jejich jednání. V Lidskosti nevíme, jaké jsou vztahy mezi postavami (například vztah Dominy k Pharaonovi), můžeme si je jen domýšlet (a například podvědomě do toho zapojit i jejich jména). Postavy často mluví jinak, než jednají a jejich slova jen zřídka vyjadřují to, co si myslí (jsou to jen prázdná slova, bez obsahu, téměř fráze). Lze spatřovat silný rozpor mezi tím, jaký člověk ve skutečnosti je a tím, jak se tváří před světem. Jednání postav si často odporuje. Například Josefa irituje hlasitá bezohledná společnost v hospodě a sám o několik chvil později dělá to samé. Domino je našťvaná na Pharaona, že ji šmíroval (když s Josefem souložili) a posléze se mu omlouvá, že ho nechtěla ranit. Pharaon nesnáší Josefovo chvástání, aby mu o několik chvil dále imponovalo a bavilo ho. Postavy svůj život neprožívají, téměř se nestarají o to, co se děje (možná to dělají, ale divák o tom neví).¹⁹

Hlavní postava je jiná než okolní svět, což vytváří napětí. „Všechno to souvisí s tím, že to, co ty postavy dělají, je zároveň tragické. A samozřejmě já přeháním a například z té postavy inspektora v Lidství dělám groteskní figuru.“ (Fila, a další, 2010) Nejsme si jisti, co Pharaon cítí, ani jaká je jeho minulost. Nevíme, zdali je retardovaný, poznamenaný

¹⁹ Zajímavé by bylo aplikovat tuto pasivitu na nějaký hollywoodský blockbuster. Představme si například, že postavy v *Harry Potterovi* nemluví o svých cílech, neznáme jejich motivace, proč dělají to, co dělají. Domnívám se, že bychom docílili velice podobného efektu: byli bychom schopni sledovat emoční rozpoložení postav, ale syžet bychom si museli sestavit z těchto předkládaných pocitů svou vlastní diváckou aktivitou. Platí tedy to, co bylo výše řečeno; vyprázdnění narace může být jen jakousi formou stylizace.

smrtí ženy a dítěte, či se tak jen navenek chová. Pharaonovo chování může místy působit čistě a lidsky, ale místy velmi sobecky. Tento rozpor je velice dobře vidět, když rozhání stávkou před radnicí – v tu chvíli nejedná jako člověk ze svého přesvědčení, ale jako policista, který plní povinnost. Lze z toho možná vycítit problém, který prožívá ve vztahu mezi sebou a vnějším světem – zároveň se divák může snažit tento problematický vztah uchopit a pochopit. Je to velice obdobný pocit, jaký lze vnímat například při sledování Antonioniho *Zvětšeniny* – tam také neznáme motivace Thomasova jednání, jediné co víme je, že má problém, který vnitřně prožívá a řeší, navenek však vidíme jen masku a povrchní projevy. U Pharaona cítíme podobně silný vnitřní život, který ukrývá pod maskou, kterou si ovšem neumí příliš dobře nasadit, a tak jeho formální projevy působí leckdy až slabomyslně.

Zjednodušeně řečeno lze konstatovat, že postavy nejsou přirozené, a když jsou, chovají se jako zvířata (souloží a vraždí).

Dumont s postavami pracuje podobně jako Bresson se svými modely (loutkami) – herci jsou pasivní a téměř bez emocí; zároveň se ale snaží do jejich jednání vnést co nejvíce dokumentárnosti a autenticity. Říká o tom: „Je to něco naprosto jiného. Bresson přece používá postsynchrony. Já natáčím kontaktním zvukem, chci, aby hlas měl barvu. Ještě je tu navíc obrovský rozkol mezi hercem a postavou. U Bressona nedochází k vůbec žádnému propojení. Je to hra, která je velmi umělá, ale přesto může být podnětná, nicméně já jdu jinudy. U mě se herci naprosto ztotožňují s postavami. Hrají jen co dovedou, čím sami dovedou být. (...) Bressonovy filmy jsou velmi komplexní a intelektuální. Moje jsou jednoduché, nejsou tolik závislé na interpretaci.“ (Fila, a další, 2010)

Zároveň je pro Dumonta při výběru herců velice důležité jejich „vyzařování“, jejich charakter, aby mohl zaznamenat jejich autentickou dokumentární slupku. V herecké akci získává (podobně jako Bresson) určitý zmrazený pasivní život, který se velice blíží „tupému smyslu“, tak jak ho původně chápal Barthes. V tomto případě totiž odstupujeme od transcendence a vnímáme zároveň postavy i více komicky - je to jakási „šedá“ komika, která prostupuje celým filmem.

4.2.4 Transcendentní časoprostor a naturalismus

Ve filmu je pravidelně připomínána reálná skutečnost. Objevují se zde samostatně akcentované záběry krajiny, města, mraků apod., a zároveň mnoho naturalistických a

každodenních prvků (hlína, mrtvé tělo, pot, sperma, loupání brambor apod.). Divák si s tímto vědomím reálné skutečnosti vlastně může vybrat, zdali bude vnímat postavy jako filmové postavy (lidi), anebo jako zvířata. Tento rozpor v rozhodnutí, je dle mého názoru ústředním tématem celého filmu.

„Moderní spirituální film není pouze vznešeně duchovní, ale říká ‚vy jste nízké, tedy tělesné bytosti‘ a z té tělesnosti to vychází všechno,“ (Fila, 2013) uvádí Kamil Fila a dodává, že Tarkovskij, či Ozu se k sexu a násilí ve svých filmech nemají, což přesně vystihuje specifikum vyprázdňené narace, které je vlastní daleko méně filosofovat (být „vznešeně duchovní“), ale spíše ukazuje svět v jeho skutečné fyziologické prostotě. Je to také způsob uvědomění si toku času (viz výše transcendentní styl), jelikož opět nejde o nic jiného než si uvědomit pravou reálnou podstatu předkládaných věcí.

V *Lidskosti* (a v Dumontových filmech obecně) lze nalézt přesně dávkovaný poměr zcizení a imerze. Film je plný drobných rozporů a kontrastů. Chvilky, kdy v záběrech lidé jen zírají a divák si uvědomí „transcendentní časoprostor“ (tedy skutečnou povahu světa), vždy pravidelně střídají drobné i větší akce, které diváka ponoří do fikčního světa, ale zároveň ho nechávají stát na jeho okraji. Tuto vyváženost lze nalézt v každé drobnosti i celkové struktuře filmu. Dumont nikdy nenechá divákovu pozornost bloudit zcela svévolně, vždy ji dá volnost jen v přesně stanovených mantinelech.

Bruno Dumont řekl, že „film jako dílo nebo scénář je něco velmi umělého. A pouze náhoda tomu dodává pečeť skutečnosti a pravdivosti. A já ji musím hledat a v jistém smyslu vkládat, aby film ožil. Když je kamera připravena k natáčení, tak člověk jenom čeká na tu náhodu.“ (Fila, a další, 2010)

4.3 *Un Lac (Jezero)* – analýza a srovnání

Zasněžené pusté kamenité hory. Mladý dřevorubec Alex trpí záchvaty epilepsie a miluje svoji sestru Hege – jeho láska je nenaplnitelná. Přichází cizinec Jorgen, svede Hege, Alex to vidí a v záchvatu zmizí v lese. Jorgen ho hledá celou noc, nakonec ho najde a zachrání. Alex je mu vděčný, zkouší překonat svoji zášť a uvědomuje si, že sestra bude šťastnější. Alex dostává opět další záchvat. Hege a Jorgen odjíždí.

4.3.1 Narativní strategie

Podobně jako v *Lidskosti* i zde příběh uvozuje šokující (imerzní) událost, kterou je epileptický záchvat hlavního hrdiny. A stejně jako v *Lidskosti* i zde lze vysledovat vcelku klasický narativní příběh, který je ovšem sdělen jen skrze emoce bez narativních vazeb. Je to příběh o nenaplnitelné lásce k sestře, kterou si nutně musí odvést někdo jiný, a příběh o nemožnosti překonání svých vlastních bariér. Není zde nic verbalizováno a vysvětleno, a divák je tak nucen si vztahy mezi postavami aktivně domýšlet, což stěžuje skutečnost, že většinu děje vnímá z Alexovy zkreslené subjektivní perspektivy. Zároveň jsou nám ale občas předloženy scény, které se Alexe vůbec netýkají (otec a matka, rozloučení Hege s matkou apod.). Tyto scény slouží pravděpodobně k tomu, abychom Alexe byli schopni vnímat i z většího odstupu.

Zhruba od poloviny filmu se děj dostává do jisté eliptičnosti, očitáme se v podobných situacích s podobnými motivy, což nás vede k jejich vzájemnému srovnání. Například scéna sekání stromu: Alex seká strom sám – Alex seká strom s Jorgenem poté, co Jorgen svedl jeho sestru a zachránil ho. Dále můžeme srovnávat v této scéně i čistou trochu přehnanou radost, která pramení z příchodu Hege: když je Alex sám, může to být součástí jeho epileptické povahy; když prožívá tu samou radost i Jorgen, vyvíjí se tento motiv radosti do jiného významu.

4.3.2 Stylizace a formální postupy

Stylizace a šablonovitost je v *Jezeře* přítomná v tom smyslu, že prostředí je reálné, syrové, uvěřitelné (i když je spíše jen kulisou) – zatímco emoce a vývoj postav mohou místy připomínat precizně vystavěná divadelní psychologická dramata, která jsou emocionálně-naračným schématem vytrženým z reality. Je to zapříčiněno tím, že postavy jsou oblečeny moderně (v kontrastu s drsným horským prostředím) a prvky každodennosti jsou opomíjeny; také tím, že se zobrazené scény týkají pouze emocionálního prožitku postav; a tím, že hlavní dramatická situace je jako vystřižená z ruského románu. Současně však nemáme vzhled do postav, takže ztrácíme psychologický rozměr, což je další typický znak vyprázdněné narace. Ta totiž nabízí postavy, u kterých není nutné (ani možné) sledovat jejich psychologický vývoj, nýbrž můžeme sledovat jiné aspekty jejich vztahů. Zároveň “silná vazba na postavu může vzniknout právě z neznalosti její psychologie a z potřeby jí porozumět“. (Böhm, 2013)

Kamera je ruční, většinu času doslova nalepená na tvářích, a do větších celků se

dostává jen když Alex vnímá okolí, což se stává zřídka. Její třes se stupňuje stejným způsobem – čím více je Alex rozrušený a neschopný vnímat svět objektivně, tím více je roztřesená (nejvíce se klepe během epileptického záchvatu). Když je Alex mimo sebe úplně (zjistí, že Jorgen svedl jeho sestru Hege), nelze ho již sledovat vůbec, a tak ho i kamera ztrácí ze zorného pole a místo něj pozorujeme, jak ho Jorgen hledá. Zvuk funguje na stejném principu, čím více jsme „uvnitř“ postav, tím více slyšíme pouze dechy, které jsou v nejvypjatějších momentech až nadreálně zdůrazněny (a naopak reálné zvuky přírody lze zaslechnout, jen pokud postavy přírodu vnímají). Zajímavým prvkem je hudba, která se objeví až ke konci filmu – Alex kráčí směrem do kopce a mraky se poprvé roztrhnou, do toho zpívá Hege pod kopcem píseň (diegeticky autentickou), po chvíli lze spatřit slunce a začne hrát klavír, který zní jako z úplně jiného světa (nepatří sem, podobně jako slunce nepatří do temného světa u jezera).

Den a noc se pravidelně střídají. Ve dne postavy obklopuje pustá a šedá příroda bez známky života, ze které lehce barevně vystupuje béžová kůže, a veškerý děj se odehrává venku. V noci se uchylují do domu, obklopuje je ze všech stran tma, kterou osvětluje slabý oranžový svit svíček. V malém domě je vše daleko intimnější, postavy i divák ve tmě vnímají jen lidské tváře, které se do ostroty dostanou jen málokdy. Práce s ostroty (často spíše neostroty) je také podřízena subjektivnímu vnímání postav. Grandrieux občas využívá netypické úhly kamery (např. nahléd nad matkou, nad Helge apod.), čímž akcentuje jednak pocit, že tyto postavy vnímají realitu objektivněji než Alex, a současně je dává do kontextu s transcendentním plynutím času.

Stříhově nesledujeme vývoj akcí, jednání postav apod., ale pouze vývoj emocí. Tím pádem se můžeme setkat s jumpcuty na lidské tváři, přičemž stále vidíme tu stejnou tvář bez změny velikosti, jen se změnou emoce. Místo uvědomění si toku času, a tím i reálného prostoru (viz transcendentní styl), je zde stejný důraz kladen na vědomí toku myšlenek uvnitř postav, kterým ale ne vždy rozumíme. Detaily rukou, přírody, obličeje – to vše jakoby nám nahrazovalo řeč.

Divácká aktivita se většinou odehrává uvnitř fikčního světa, jelikož když si na začátku na specifický filmový jazyk zvykneme, nejsme nuceni z fikčního světa vystupovat a vnímat samotné filmové prostředky (jako jsme například nuceni při kamerových jízdách v *Gerrym*). Výjimku tvoří dva záběry, v nichž je evidentně zřejmé, že kamera pluje na loďce směrem ke břehu. Předpokládám, že tento zcizující efekt Grandrieux využil cíleně, aby dosáhl u diváka kritického postoje.

4.3.3 Postavy, jejich motivace a jednání

Pharaon v *Lidskosti* je vnitřně trpící, a tím jaksi postižený a vyloučený od normálního prožívání světa i od ostatních postav. Toto je shodné i pro Alexe v *Jezeře*, který trpí nemožností překonání sám sebe. Totožným rysem je, že Pharaon i Alex trpí nenaplnitelnou láskou. Rozdíl je ovšem v tom, že *Lidskost* zobrazuje postavu objektivně ve vztahu k okolí, zatímco *Jezero* subjektivně ve vztahu k introspektivním emocím a emocím k ostatním postavám. Postavy v *Jezeře* často neví, co se s nimi děje, tím pádem to nemůže vědět ani divák a je nucen do myšlenkové aktivity obdobné, do jaké jsou nuceny samy postavy.

Grandrieux se snaží o co největší autenticitu v hereckém vedení. Jeho postavy nejsou jen loutky (jako v *Lidskosti*), jsou plní emocí, které v sobě drží a neverbalizují je. Tyto emoce jsou pak nejvíce vyjádřeny přes motiv rukou. Ruce jsou teplým dotykem dvou živoucích bytostí a zároveň vyjadřují právě zadržované emoce, nahrazují slova. Motiv rukou je v *Lidskosti* také jednou použit, ale jedná se o vědomé „společenské“ gesto (Josef vezme Dominu za ruku, poté co mu řekne, že ho miluje – vynucené gesto).

4.3.4 Transcendentní časoprostor a naturalismus

V *Jezeře* není kladen důraz na autenticitu prostředí a stylizace. Postavy jsou oblečeny až příliš moderně. Matka či otec působí téměř symbolickým a nepatřičným dojmem. Jednoduše řečeno, jsou opomíjeny prvky každodennosti a pozornost se přesouvá pouze k emocionálnosti, kterou jsme ale v důsledku toho místy nuceni vnímat symbolicky. Je to také zapříčiněno tím, že vztahy mezi postavami si nelze vysvětlit racionálně, a tudíž se divák nutně uchyluje k metaforickému čtení. Kdybychom aplikovali poznatky o Barthesově rozdělení předkládaných informací, tak *Jezero* balancuje na hraně mezi symbolickým významem a třetím smyslem. Tím pádem i postavu matky, otce, či bratra vnímáme daleko méně jako skutečné lidské postavy – spíše jsou to pro diváka prvky, které nám určitým způsobem rozšiřují emoční pole vnímání hlavní postavy.

Například lze podvědomě cítit, že otec z ponurého světa u jezera odešel a vrací se jen někdy. Matka naopak dobrovolně setrvává kvůli Alexovi, který odejít nemůže. Bratr ještě neví, co ho čeká. Přeneseně lze toto popsat jako vložení subjektivních emocí hlavní postavy do kontextu emocí ostatních postav. Toto je velice důležitý prvek, jelikož se díky němu dokážeme dostat nad postavu a nesetrváváme jen v její subjektivitě. Zároveň lze v postavách vysledovat podobné rysy (fyzické i psychické) a přemýšlet nad paralelami

mezi nimi (Alex a otec; Alex a Jorgen; Hege a matka).

Film nás nutí i k metaforickému čtení samotného motivu jezera, který je obsažen jak v názvu, tak i v prostředí – postavy žijí blízko jezera, a když chtějí z tohoto temného světa odejít, musí se přes jezero přeplavit loďkou (jezero jako determinace, jezero jako rodina apod.).

Nebezpečí těchto metaforických interpretací je, že divák předkládané informace nemusí brát jako reálné, čímž se mu může oslabit celkový vjem z díla. V *Lidskosti* je například podobné metaforické čtení přítomno také, ale díky neustálé přítomnosti každodenních banalit jsme ho schopni vnímat v kontextu reality. Zde ho vnímáme především v kontextu emocí, což je kategoricky (nikoli kvalitativně) odlišné.

Naturalismus a animálnost opět slouží jako prostředek k uvědomění si zvířecí podstaty člověka. Zároveň se ve filmu jedná o konflikt mezi lidskou vůlí a určitou, až zvířecí determinací lidského aparátu, kterou sám nedokáže překonat. „Podobně jako smrt člověka je stejná i smrt zvířete. Duše je jen jedna. Žádný člověk nemá moc nad větrem. / Bůh ti žehnej, Alexi.“²⁰ Tato citace je jediným místem ve filmu, kdy Alex verbalizuje něco (pravděpodobně) ze svých myšlenek. Je to zároveň i vodítko pro diváka, jakým způsobem má veškeré předkládané informace vnímat. „Přes fyzickou stránku se dostáváme k duchovní, přes fyzické vytržení k transcendenci.“ (Fila, 2013) Naturalismus vede k uvědomění si člověka, obdobně jako dlouhé záběry přírody vedou k uvědomění si světa.

²⁰ Citace replik z filmu *Un Lac*.

ZÁVĚR

Na výše uvedených analýzách jsem zjistil, že filmy s vyprázdněnou narací, které zamlčují kauzální vztahy mezi postavami a scénami, nemusejí být jen ryze formalistickou hříčkou. Předpokládá se totiž, že veškeré prvky jsou ve filmu umístěny s nějakým autorským záměrem, a pokud se autor rozhodne pro jinou cestu, než jen informačně příběhovou (tedy pro myšlenkově pocitovou), využívá s tímto záměrem i filmové prostředky. Předpokládá to ovšem divák, kterého takové čtení filmů zajímá. Zároveň lze také tvrdit, že vyprázdněná narace je filmový styl (či žánr²¹), který záměrně zamlčuje informace, a tím funguje pro diváka jako velké detektivní pátrání, což pro klasickou naraci není běžné.

Otázkou definování a určení postupů, které když film splňuje, lze ho označit kategorií „vyprázdněná narace“, se zabýval ve své diplomové práci *Fenomén vyprázdněné narace* Michal Böhm. Nejsem schopen říci, o které další postupy bych jeho seznam rozšířil – tím, že má pojem zatím pouze české využití, je vztahování se především k Holého článku opodstatněné, a proto i kritéria pro umístění filmů do této kategorie jsou logicky od něj odvozená. Nicméně podstatné je uvědomit si, že například transcendentní styl se v mnohém s vyprázdněnou narací prolíná, a že lze vysledovat obecně trend kinematografie, který je více asociativní. Pravděpodobně bude vždy přítomna menšina filmů i diváků, které zajímají jiné, než mainstreamové filmové formy, nevšední zážitky a možnosti rozvinutí aktuálního filmového jazyka.

Rozhodně je na místě také otázka, jak moc je filmové médium determinováno svým krátkým historickým vývojem, a jak je tím také determinován sám divák. Zdali je odklon od lumiérovské podstaty filmu také odklonem od podstaty filmového média jako takového, které nemělo mnoho času se rozvinout – anebo se jedná jen o neustálé kolísání mezi realismem a piktorialismem (observací a stylizací), kde vzájemné opozice vytvářejí pnutí, které má smysl samo o sobě.

²¹ Žánr je obecně vnímán jako systém konvencí. Bordwell dodává, že „vymezení žánrů je vždy historické, což znamená, že je správné pouze pro určitý historický moment.“ – BORDWELL, David. 1989. *Making Meaning*. Cambridge : Harvard University Press, 1989. str. 147.; citováno v KFS FF UK. rozcestník - *Film a žánr*. [Online] 2006. <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Blažejovský, Jaromír. 2007. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 978-80-7325-132-1.

Böhm, Michal. 2013. *Fenomén vyprázdněné narace*. Praha : FAMU, 2013.

Bordwell, David a Thompson, Kristin. 2003. *Film History. An Introduction*. McGrawHill : autor neznámý, 2003.

Fila, Kamil a Bušta, Jan. 2010. rozhovor - Bruno Dumont. *Cinepur*. 2010, č. 70.

Fila, Kamil. 2013. Kritický klub. *rozhovor o filmu Post Tenebras Lux*. Český rozhlas Vltava, prehravac.rozhlas.cz/audio/2867133#.UiNr9oVos8w.google_plusone_share, 2013.

Holý, Zdeněk a Valak, Radim. 2007. Béla Tarr - Svět jako sociální, ontologický a kosmický problém. *Cinepur*. [Online] 2007. <http://cinepur.cz/article.php?article=1254>.

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

Chalupecký, Jindřich. 1940. *Svět v němž žijeme*. [Online] 1940. http://archive.org/stream/odadasurrealismu00chal/odadasurrealismu00chal_djvu.txt.

Jašek, Martin. 2013. *Diváková představitost a její role v procesu dotváření fikčního světa*. Zlín : UTB, 2013.

KFS FF UK. 2006. rozcestník - *Film a žánr*. [Online] 2006. <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>.

Kotaška, Adam. 2010. *Dialektika duchovního filmu*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

Kotaška, Adam. 2011. Socialismus. *Eodeon: k filmu a audiovizi*. [Online] 2011. <http://eodeon.blog.com/>.

Suchánek, Vladimír. 1990. Vzlety do hlubin. *Nostalghia - Zrcadlo*. [Online] 1990. http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc3/suchanek_vzlety.php.

Tarkovskij, Andrej. 1990. Zvěčnělý čas. *Nostalghia - Zrcadlo*. [Online] 1990. http://nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc3/at_zvecnelycas.php.