



Krása ve filmovém dokumentu

Jan Motal

Masarykova univerzita

Krása ve filmovém dokumentu

Jan Motal





Krása ve filmovém dokumentu

Jan Motal

„Edice: Media“

Plný text publikace v interaktivním formátu pdf a ve formátu pro čtečky je k dispozici na stránkách <http://www.munimedia.cz/book/>.

Odborně posoudil:

prof. Mgr. Jan Gogola

Jazyková redakce:

Bc. Anna Zdráhalová

© 2014 Jan Motal

© 2014 Masarykova univerzita

Publikace podléhá licenci Creative Commons:

CC-BY-NC-ND 3.0

(Uveďte autora-Neužívejte dílo komerčně-Nezasahujte do díla 3.0 Česko)

ISBN 978-80-210-7586-3

ISBN 978-80-210-7587-0 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7588-7 (online : ePub)

OBSAH

PŘEDMLUVA 9

I. VÝCHODISKA 15

1. Co míníme krásou?	15
2. Dramaturgická analýza	19
3. Metodologická východiska práce	37

II. ANALÝZY 43

1. Lidé z hor	43
2. Okamžik radosti	55
3. Respice finem	62
4. Variace na téma Gustava Mahlera	74
5. Mezi světlem a tmou	80
Závěrečná interpretace	92

<i>Rejstřík</i>	100
<i>Literatura</i>	105
<i>Anotace</i>	113
<i>Annotation</i>	115
<i>Summary</i>	117

PŘEDMLUVA

Tato kniha je vyjádřením snahy systematizovat pojetí dramaturgické analýzy jako svébytné metody a testovat toto pojetí na konkrétním filmovém materiálu. Zároveň je tato intence motivována i mým dalším dlouhodobým zájmem, a to studiem problému vztahu krásy a filmového umění. Mé zaměření na tento problém vychází z běžné skepse autorů, kteří se zabývají uměním jakožto produkcí artefaktů usilujících o krásu a kteří zhusta označují film za obor, jemuž není vztah ke kráse vlastní.¹ Myslím si, že takový názor není ontologicky korektní. Film stejně jako jakékoliv jiné umění může usilovat o estetickou hodnotu a být *krásný* či zprostředkovávat *krásu*, a to aniž by rezignoval na svoji filmovost. Ostatně ani zmínění kritické filmu nepopírají, že by tomu tak mohlo být. Dále však toto téma nezkoumají.

Tato kniha má být prvním krůčkem k tomu začít se vážněji zabývat vztahem krásy a filmu, a to z pozice dramaturgie. Je tak obhajobou jednak uměleckého filmu, jednak umění jako produkce krásy. Oponuje tak jak skepticizmu, jenž film nepovažuje za umění, tak i moderní demontáži umění, která zcela opustila klasický výměr krásy. Tento diverzní charakter knihy je však spíše implicitní, neboť to, o co mi zde jde především, je analytická práce na konkrétním empirickém materiálu a upřesnění dramaturgické analýzy jako svébytné metody.

To znamená, že chápu dramaturgii jako tvorbu, ale zároveň i jako zdroj poznání. Jednou částí své podstaty je tudíž založena v umění, druhou v humanitní vědě. Výsledky mé práce usilují o to být produktivní pro oba tyto obory: pomoci humanitním vědám rozeznat přínos dramaturgické analýzy, pro umění hlouběji založit dramaturgickou snahu ve filozofické rozpravě.

Tak je určen i charakter této knihy, rozkročené mezi filozofií umění a dramaturgickou praxí. V první části pracovně vymezuji, co budu chápat pod pojmem *krása* a především co to je dramaturgická analýza a jak ji pojmám. Toto mé založení je *hermeneutické*, nikoliv *strukturalistické*, což je vychýlením od aktuálních rozprav v oboru. Zcela opouštím pojmy znaku či aktantu a pokouším se zhodnotit Gadamerovu filozofickou hermeneutiku.

Můj klíčový argument zde je, že dramaturgie hledá smysl díla, což je hermeneutická práce, a tento smysl vztahuje k jeho architektuře. Jak ukazují, jde o *praktickou* schopnost, nikoliv o *teoretické* poznání. To znamená, že existují různé dramaturgie podle různých zkušeností. Především ale dramaturgická analýza musí být

1 Srv. Petr Osolsobě, *Umění a ctnost: K teorii umělecké interpretace* (Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita, 2013) či Roger Scruton, *Beauty* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

systematickou kultivací dramaturga, tedy je činností vyžadující neustálé sebe-vzdělávání a sebe-rozvoj. Toto sdělení by nemělo v množství mých analýz zaniknout. Partikulární povaha každé z předložených dramaturgických analýz je v tomto smyslu pochopitelná.

Následují samotné rozbory, kde své předpoklady testuji na konkrétním materiálu. Přesněji řečeno prakticky provádím dramaturgickou analýzu, a to se zaměřením na to, jak daná díla pojmají krásu. Vybral jsem pro tento účel filmové dokumenty Jana Špáty nejen pro to, že jsou z povahy svých témat vhodné, ale i pro to, že filmový dokument se na první pohled zdá být nejméně umělecký ze všech filmových oborů. Jako kdyby se tím, že se „ušpinil“ skutečností, vzdával svých uměleckých nároků. Tato práce má být dokladem, že realita je opačná. Filmový dokument je umělecká činnost vedoucí ke krásným dílům, jež jsou schopny zprostředkovávat krásu, a to v plném filozofickém významu tohoto slova, nikoliv v onom vulgárním kýči, který za krásu podvrhuje moderní kultura.²

Založení mé práce je tedy hluboce hodnotové, a to v souladu s Diltheyovým a Gadamerovým projektem humanitních věd jako věd *morálních*. Problém objektivity a adekvátnosti rozumění probírám v příslušných kapitolách, zde jen chci váženého čtenáře či čtenářku upozornit, že nepřijetí tohoto faktu může znamenat minutí záměru díla. Humanitní věda a dramaturgie pro mne nejsou „neutrální“, ale jsou hodnotící, a to s plným významem tohoto slova. Subtilnější rozprava o tomto aspektu by bezesporu byla potřebná, ale není tématem této publikace.

Stejně tak kniha více neřeší problematiku krásy, a to s tichým předpokladem, že se k ní vrátím v některém ze svých příštích příspěvků k filmové tvorbě mnohem pečlivěji a hlouběji. Studie má tedy v širším pohledu charakter přípravné skici. Zvláštní hodnotu však může mít právě pro dramaturgy, kteří se zabývají filmovým dokumentem. Prostor diskuze o této tvorbě je dnes zcela prost rozpravy o krásě, vztahu krásy a filmu a nezbytné etické problémy, které souvisejí s krásou a uměním, jsou pomíjeny. Bylo by na další práci doložit, kde konkrétně se tyto diskurzy míjejí, nicméně zde postačí mé předběžné vyjádření obavy, že se z „etiky“ stává především kvůli tzv. vachkovské škole povýtce politika. V aristotelském smyslu je sice etika součástí politiky,³ ale v jejím centru je člověk v obci jako předmět mravní kultivace. Vztah ke krásě je toho nezbytnou součástí a umění zde má svoje organické místo. Proti tomu stojí představa umění jako nástroje svého druhu politického boje, v níž dokumentaristé sehrávají významnou roli. Aniž bych popíral hodnotu takových myšlenek, považuji za chybu, že je současná diskuse takto jednorozměrná.

2 Roger Scruton, *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* (Praha: Academia, 2002), s. 124.

3 EN 1094b. Zde i dále odkazuji pod touto zkratkou na vydání v překladu Antonína Kříže: Aristotelés, *Etika Nikomachova* (Praha: Jan Laichter, 1934).

Znovuzhodnocení Špátovy tvorby nám může pomoci znovu navázat kontakt s problematikou řemeslné práce, umění jako vztahování se ke kráse a kultivaci člověka a jeho postoje ke světu. Tato aristotelská východiska by v mé práci měla být jasně rozeznána a obávám se, že bez nich by následující stránky nedávaly smysl.

O to více, že do svých úvah hojně zapojím filozofii 20. století, která se zdá být na první pohled s těmito východisky v rozporu. Ne však zcela. Martin Heidegger, jenž patří mezi významné stavební kameny následujících úvah, je v jistém slova smyslu temný autor. Tato temnota neznamená negativitu, jakkoliv se to ve filozofii dekonstrukce, která na něj v mnohém navazuje, může zdát.⁴ Jeho dílo – podobně jako Foucaultovo – vnímám jako souboj filozofa s neustálým upadáváním pojmů a významů, s tím, jak se člověk ve své kultuře ztrácí a musí znovu a znovu vydobývat svoji důstojnost hledáním nikoliv nových perspektiv, ale kořenů a základů. Jejich očišťování a pohlédnutí na ně novými očima (a novými slovy) znamená nový styk s jádrem lidské existence. Nemůžeme než navazovat na naši vlastní tradici, a já jako člověk žijící v západní kultuře přitakávám této i Heideggerem nastoupené cestě. Nejasnost a mnohovýznamovost jeho filozofie je tedy adekvátní deníkovému charakteru jeho tvorby, která, podobně jako u Foucaulta, pro mne znamená především záznam tohoto boje člověka s hermeneutickou situací, v níž se nachází. Nakonec byl to Heidegger, který právě u Aristotela našel čistý, nezkažený pramen, z něhož se mohl hluboce a ozdravně napít.⁵

Přál bych si, aby každému čtenáři kniha přinesla stejnou radost, jakou mně přinášelo opakované sledování Špátových filmů a promýšlení zvažovaných filozofických témat. Pokud bude zároveň pobídkou k hlubšímu promýšlení metody dramaturgické analýzy a k debatě nad místem krásy ve filmové tvorbě, jakkoliv polemické k mým vlastním východiskům, bude její cíl naplněn. Budiž tedy chápána jako oko řetězce, jenž se teprve splétá, není ukončen a netrušíme, kam vede.

Jan Motal
Brno, léto 2014

4 Např. Derrida Heideggerovo zpochybňování moderní tradice filozofických pojmů používá k negaci možnosti nalézt v pojmu smysl vůbec. Srv. Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London – New York: Methuen, 1982), s. 69.

5 „Aristotelské pojetí ideje člověka a existence života skutečně adekvátním způsobem vystihuje život v jeho základní struktuře.“ Günter Figal, *Úvod do Heideggera* (Praha: Academia, 2007), s. 26.

I. ČÁST

VÝCHODISKA

I. VÝCHODISKA

1. Co míníme krásou?

Položíme-li otázku po kráse, můžeme se tázat na dvě odlišné věci. Tedy na to, *co je krásné* a *co krásou míníme*. Jemný rozdíl mezi oběma otázkami je podstatný pro úvod k mé práci. Ve vymezení předmětu svého zájmu totiž nesmím stanovit jeho předpokládaný cíl, nesmím se nechat zlákat představou definování toho, co mám nalézt již zde, na počátku mé cesty.

Důležitější nyní tedy je otázka, *co míníme krásou*. Jde o slovo, jež běžně používáme k označování vlastností věcí a lidí – ta dívka je krásná, den je krásný, malba je krásná, krásně prostřený stůl. Ale krásné mohou být i city a pocity, jako je krásné být zamilován nebo být v něčí přízni. Krása tedy je vlastností, ale třída objektů, jež tuto vlastnost mohou nést, se neomezuje pouze na umění, jak tomu je v běžném předporozumění a zúženém chápání *estetiky* jako disciplíny o umění. Vlastnost krásy navíc nemusíme vyjadřovat pouze pojmem „krásný“, ale i dalšími jako „působivý“, „hezký“, „ušlechtilý“, „nádherný“ nebo „skvělý“.⁶ V zásadě tedy krásu chápeme jako pozitivní vyjádření libosti – to je to, *co krásou míníme*. Pokud je stůl krásně prostřený, líbí se nám, pokud je dívka krásná, pocítujeme k ní afinitu apod.

Otázka krásy je tedy otázkou soudu. Krásu soudíme, posuzujeme a jde o přirozenou součást lidského rozumu, jakkoliv jsou pro nás v tuto chvíli důležité smysly. Proto i Kant zařadil soudnost, jejíž součástí je rozlišování mezi libostí a nelibostí, jako prostřední, spojující člen svého pojetí duševních schopností člověka. Mezi rozvažováním a rozumem je soudnost, vedle poznání a žádostivosti lze položit i libost.⁷ Hovoříme tedy o soudu *vkusu*, jímž označujeme estetické kvality předmětu, jenž je však založen na emocionální odpovědi, tedy na pocitu, že se nám něco líbí či nikoliv.⁸ Zde se musím zastavit, protože mým cílem není zkoumat, *jak* člověk soudí či *jakou* povahu tento soud má. Kantova odpověď, jež je vedena analýzou rozumu, je partikulární odpovědí v dějinách filozofie, vedle níž stojí další rozličné odpovědi na povahu vkusu. Odpověď empiristy, který může vkus vnímat pouze jako pocit, může být v rozporu s tím, kdo v souladu s Kantem vnímá schopnost vnímat krásu i jako vyjádření svobody a mravních schopností člověka. Protože nejsem zaměřen na subjekt, tedy na to, *jak* tento *soudí*, mohu od tohoto problému upustit.

6 Umberto Eco, *Dějiny krásy* (Praha: Argo, 2005), s. 8.

7 Immanuel Kant, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975), (Úvod III), s. 31–32.

8 Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám estetiky 18. století* (Praha: Filosofia, 1994), s. 63.

Ještě se však musím zastavit u otázky estetické povahy soudu. Pokud se něco *líbí*, je jasné, že v případě libosti jde o otázku smyslovou. Krásnou dívku vidíme očima a za krásnou ji považujeme proto, že se nám *líbí*, tedy nejen že nás přitahuje, ale že i přesto, že tato touha zůstane nenaplněna, poskytuje nám potěšení. Stejně tak malba či socha, kterou nelze mít v sexuální slova smyslu, nás může přitahovat: neustále nás nutí na sebe zaměřovat pozornost, pohled či dotek nám poskytuje potěšení. Stejně je to i s hudbou či s pocity lásky, jež pro nás znamenají pozitivní emoce. Všechny tyto předměty libosti vyhledáváme, chceme být v jejich přítomnosti, patřit na ně, a to nikoliv proto, že za to získáváme nějaký druh zásluh v říší rozumu, ale proto, že se *cítíme dobře*. Je důležité si povšimnout, že aniž bychom museli krásu nějak blíže definovat, už z analýzy pojmu, tak jak stojí před námi, poznáváme, že přes touhu po předmětu není pro soud krásy podstatné, zda jej můžeme mít či nikoliv.

Miliony mužů na celém světě považovaly za krásnou Monicu Vittiovou a plnily kina i na tak divácky náročné filmy, jako byla *Červená pustina* nebo *Zatmění* Michelangela Antonioniho, a to jen pro to, aby ji mohli alespoň spatřit. Nemohla jim však patřit, nejen pro to, že tehdy žila ve vztahu s režisérem těchto snímků, ale protože ani nebylo možné, aby s ní všichni navázali sexuální vztah. Přesto ji považovali za krásnou, a přesto vyhledávali obrazy její krásy. Podobně návštěvník galerie považuje díla anonymního *Mistra vyšebrodského oltáře* za krásná, aniž by studoval bezpečnostní zařízení instituce a přemýšlel nad tím, jak je ukrást. Navíc pokud by je měl doma, nemohly by mu patřit, protože je nelze zkonsumovat a uspokojení z této konzumace by znamenalo zničení jejich krásy, protože by přestaly existovat.

Stejně pokud považujeme druhého člověka za krásného, nelze tento pocit chápat jako touhu po vlastnění, protože druhého nemůžeme vlastnit. Monica Vittiova nepatřila ani Antonionimu, což se krásně manifestovalo jejich rozchodem. Nepatřila ale nikomu, protože to u člověka ani není možné. A pokud by snad někdo krásného člověka chtěl např. do otroctví, nelze to považovat za finální konzumaci krásy předmětu, jednak protože sexuální akt trvá vždy jen chvíli a krása se jím nevyčerpává, takže touha pokračuje, jednak pro odlišnost krásy od sexuálního aktu. Krásu nelze zkonsumovat a je vůbec otázkou, zda porušením lidské důstojnosti, jímž může být domnělé vlastnictví např. v otroctví nebo v asymetrickém partnerském vztahu, v němž muž považuje ženu za svůj majetek, nedochází k problematizování naší schopnosti krásu vůbec vnímat.

Můžeme tedy říci, že *touha a krása* jsou odlišné, že zatímco touhu po druhém můžeme ukojit pohlavním stykem, jeho krása nemizí, nepatří nám, nekonzumujeme ji. Krása není otázka sexuality, jakkoliv s ní může někdy souviset. Jde o samostatný jev. „Lidské bytosti můžeme považovat za krásné, i když v souvislosti s nimi nepocítíme milostnou touhu nebo i když víme, že je nikdy nebudeme moci

získat,“ poznamenává Umberto Eco.⁹ Oddělením touhy a krásy nerušíme smyslový charakter libosti, ale přesněji vymezujeme její charakter.

Pokud se tedy opět ptáme, co *míníme* krásou, lze odpovědět, že jde o vlastnost předmětu libovolné povahy, jenž nám přináší smyslový zážitek libosti či by nám takový pocit měl přinést. Předmět je *žádoucí* a podněcuje nás, jakkoliv se náš cit k němu od touhy liší tím, že jej nelze zkonzumovat, nelze jej naplnit. Netrpíme však, krásu můžeme *vychutnávat*, aniž bychom ji konzumovali.¹⁰

Krásu tak lze nalézt nejen v konkrétních objektech, o nichž jsme zde mluvili, ale i v abstraktních idejích. Krásná může být láska nejen jako emoce, ale i jako myšlenka, stejně jako krásný může být mír. Říkáme, že krása může být vlastností prvku jakékoliv ontologické kategorie,¹¹ tedy že nejde o vlastnost fyzického světa. Krása je jakási krajní hodnota, něco, oč usilujeme pro ni samou. Již od Platóna tak krása může být přiměřena pravdě a dobru, protože obsahuje pozitivní přítakání svému obsahu.

Máme-li shrnout, co tedy *míníme* krásou a co budeme pracovně považovat za charakter jevu, jehož konkrétní podobu hledáme, s využitím předběžných tezí jeho studie o kráse můžeme říci, že:

1. Krása nás těší.
2. Jedna věc může být krásnější než druhá.
3. Krása je vždy důvodem pro pozornost k věci, jež ji má.
4. Krása je předmět soudu: soudu vkusu.
5. Soud vkusu je o krásném předmětu, nikoliv o stavu mysli subjektu. Popisují-li předmět jako krásný, popisují jej, nikoliv mě samého.
6. Přesto nejsou žádné soudy vkusu z druhé ruky. Neexistuje způsob, kterým by mě někdo mohl přesvědčit o soudu, jenž jsem si neutvořil sám, ani se nemohu stát odborníkem na krásu bez vlastní zkušenosti a souzení jen tím, že bych studoval, co o krásných předmětech říkali jiní.¹²

Nyní je potřeba se obrátit ke druhé otázce, již jsem položil v úvodu. Jak mě bude v mé další práci zajímat to, *co je krásné*? Nikoliv jako krása vůbec, jak zajímala Platóna, Burka či Kanta, ale pokusím se nalézt to, jak je krása pojata v určitém díle. Tradičně bychom se zeptali: „Co považují za krásu autoři filmu?“ Nicméně tuto otázku je nutné odmítnout, a to ve světle mé metody a teoretického založení dramaturgie, jež podám v další kapitole. Protože, jak uvidíme, nelze nahlížet na artefakt

9 Umberto Eco, *Dějiny krásy*, s. 10.

10 A právě toto „vychutnávání“ má oproti konzumaci i mravní a teologický rozměr. Viz Roger Scruton, *Kant* (Praha: Argo, 1996), s. 107; Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, §59.

11 Roger Scruton, *Beauty*, s. 1–2. Odtud pochází i následující výměr krásy.

12 Tamtéž, s. 5–6.

optikou hledání autorského sdělení, pokud chci pochopit smyslu uměleckého díla, nelze se ani ptát po krásě, jak ji pojmají autoři.

Co je krásné v materiálu, jímž se budu zabývat, je tedy otázka po tom, jak se ve smyslu díla realizuje schopnost soudu vkusu. Jinými slovy, pokud by dílo samo bylo subjektem, jaký tento subjekt má vkus, tj. co je v jeho očích krásné a co nikoliv. Provokativní myšlenka, zda lze takto personifikovat umělecké dílo, jako je film, bledne v dalších mých argumentech, jež vysvětlí, že mi nepůjde o dílo jako objektivní předmět nezávislý na autorech či divácích, ale na situaci rozumění dílu, v němž se teprve dílo samé dává. To zároveň znamená, že jakkoliv konkrétní pojetí krásy, které odhalím, je variantní a každá další analýza může přinést jiný jeho obraz, tyto obrazy by neměly být odlišné *fundamentálně*, protože v jejich jádru musí být adekvátní rozumění, tedy dílo, jež se nám dává, samo.

Tím ale překračuji kompetence této kapitoly. Je potřeba zpřesnit otázku po krásě, již si hodlám pokládat u zvoleného filmového materiálu, tedy vlastně stanovit *výzkumnou otázku* svého druhu. Nebudu však používat tento pojem, protože hermeneutika, již si za svoji metodu volím, se ve výměru mnou podaném dále nechápe jako součást diskurzu *výzkumu* známého z vědy (*Naturwissenschaft*), ale spíše otázkou dialogu věd humanitních (*Geisteswissenschaften*).

Cílem mé práce je tedy porozumět tomu, jak dramaturgie filmového materiálu pojímá krásu, které věci jsou spatřovány jako krásné a jakou povahu tato krása má. Proto jsem zde, ve výměru krásy, rezignoval na představení konkrétních definicí krásy z dějin estetiky. Vnímám jednotlivé snímky, jež budu analyzovat, jako estetické práce svého druhu a pokusím se extrahovat z nich to, jakou definici krásy by podaly. To zároveň znamená, že se musím nezbytně snažit rozumět těmto snímkům, pochopit jejich smysl a v něm spatřit konkrétní tvář krásy. Již nyní tedy je jasné, že není možné postupovat formalistickou metodou, a to nejen proto, jaká omezení klade pro dramaturgii, jak uvidíme dále, ale i pro nevhodnost vzhledem k předmětu mého zájmu.

Výměr krásy, jenž hledám, nebude součástí pouhého tematického plánu filmu. Předpokládám, že soud vkusu je možné nalézt všude v něm, a proto budu hledat jak v tom, o čem snímek hovoří, čemu se věnuje, tak ve způsobu jeho vztahování ke světu, jenž zobrazuje. A právě to bude nejdůležitější – půjde mi vlastně o svého druhu „psychologii“ snímku, přičemž tato jeho „psyché“ je smysl, jenž lze nalézt na základě snahy o to, snímku jakožto uměleckému dílu porozumět.

Budu tedy hledat, co snímek pojímá jako libé, co je v něm posuzováno s pozitivní afinitou, které vlastnosti předmětů a idejí v něm jsou spatřovány jako žádoucí. V některých snímcích se krása může objevit jako téma např. komentáře explicitně, nicméně pro analýzu takový fakt nemusí být závazný a podstatný. Dílo samé je soubor všech jeho složek, nikoliv pouze řeči. I proto se zdá být dramaturgický přístup

k tomuto problému jako vhodný nad rámec běžných dramaturgických cílů (tedy jak stavba a prostředky díla konstruují jeho smysl) a odpověď na položenou otázku může mít platnost i nad rámec tohoto oboru.

2. Dramaturgická analýza

Dramaturgická analýza je pojem značně nejasný.¹³ Na jedné straně slibuje označovat metodu, jíž lze studovat určitý – zřejmě dramatický – materiál, na straně druhé tuto metodu spojuje nikoliv s teoretickým východiskem, ale s celým profesním oborem, tedy s dramaturgií.¹⁴ Tato dvojhlavost pojmu se projevuje i v tom, že není jasné, k čemu vlastně analýza slouží.

Opět lze myslet více variant: analýzu, jež provází vývoj divadelního či filmového díla, jakoukoliv analýzu, již provádí profesionál, tedy dramaturg, nebo rozbor již hotového artefaktu (filmu, inscenace) z pohledu dramaturgické práce. Pro konkrétní pochopení smyslu dramaturgické analýzy je tedy třeba nejen vnímat její analytickou složku, ale i konkretizovat, co vyžaduje právě dramaturgický přístup.

Konstitutivním znakem dramaturgie může být v tradičním chápání práce s textem.¹⁵ Až do klasicismu tak dramaturgie měla za cíl popsat návody či pravidla ke kompozici divadelních her, tedy stanovit kompoziční normy. Později, s nástupem režie, dramaturg tento svůj vztah k textu posiloval a stal se jakýmsi jeho garantem. Dramaturg „hlídá čistotu denotátu“, tedy je jakýmsi obráncem dramaturgického textu v inscenačním procesu, v němž inscenátoři vytvářejí na tomto základě metaznak, jehož obsah je určený denotátem.¹⁶ V tomto pojetí, u nás spojeném např. s prací Jana Císaře, se jako základní moment dramaturgické práce ukazuje odhalení *dramatické situace*, tedy takové situace, v níž všechny složky vedou k jednání člověka.

Tento přístup, jenž dramaturgii spojuje výlučně s *dramatem*, tedy s tvarem založeném na pozorování jednání aktérů v nejširším slova smyslu, se zdá být neudržitelný s rozvojem divadla a filmu ve dvacátém století. Jakkoliv mnohé z jevů, které v obou těchto uměleckých oblastech nalézáme, můžeme považovat za jisté projevy krize moderního umění, jiné znovuzhodnocují prostor performačních umění

13 Podat vývoj významu a historie pojmu ve vztahu k divadlu se pokusil např. Bernard Martin v článku „Dramaturgique et analyse dramatique,“ in *L'Annuaire théâtral* 29 (2001), s. 82–98.

14 K dějinám dramaturgie jakožto profese i k etymologii pojmu srv. dále Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), s. 5–18.

15 Patrice Pavis, *Divadelní slovník* (Praha: Divadelní ústav, 2003), s. 133.

16 Jan Císař, *Základy dramaturgie: I: Situace* (Praha: AMU, 1999), s. 13.

a kinematografie pro esejistická, lyrická nebo epická pojetí. I když má slovo dramaturgie ve svém jádru stále ono *drama*, a je tak spojeno s freytagovskou interpretací Aristotelovy poetiky,¹⁷ omezit dramaturgickou analýzu pouze na aplikaci těchto klasických kompozičních norem znamená nejen pominout celý současný vývoj k tzv. postdramatice,¹⁸ ale i vzdát se dalších forem uplatňovaných dnes na ploše divadla či filmu.

Co více, může dojít i k zásadnímu nepochopení takovým dílům, jsou-li nazývána prizmatem *dramatiky*.

Navíc toto klasické pojetí dramaturgie jako práce na *dramatu* není schopno pojmout posuny v zájmu divadelních autorů, kteří již nechápu své dílo jako vystavené na nějaké předloze, či dokonce oponují možnosti takový jasný text mít, ale blíží se pojetí představení či filmu jako otevřené události. Realita, kterou vypodobňují, není zobrazena jedním *tématem*, ale její smysl se vynořuje v dramaturgickém procesu, takže k celku přispívají nezřídka velkou měrou i herci či jiní členové skupiny či štábu (u filmu). Tato „nová“ dramaturgie opouští představu, že svět má nějakou pevnou strukturu smyslu, kterou mají autoři představit divákům. Tvůrci spíše zpřítomňují fragmenty reality a nechávají tento smysl ve společném procesu rozumění vyvstávat. Nejde zde tedy o kauzalitu či linearitu, zhusta je porušena hierarchie charakterů a elementů vyprávění.¹⁹

Zcela nepochopitelné pak zůstane takové divadlo, které se obrací více ke zkušenosti mysli a těla člověka ve světě a jež nachází své antropologické kořeny.²⁰ I když tyto experimentální tvary často podléhají manýrismu, je zřejmé, že v jejich hloubi je ryze divadelní snaha o estetické, tedy na smyslech postavené rozumění situaci člověka ve světě a nalezení cesty zpět ke smíření s touto naší obecnou výchozí situací. Podceňovat tyto divadelní tvary jen proto, že neodpovídají klasické technologii látky, a popírat možnost je nějak konceptuálně a analyticky uchopit znamená redukcionismus. Živá dramaturgie, pozorná a otevřená k tomu, co současné umění nabízí, musí být vždy schopna analyticky přistoupit k jakékoliv divadelní, filmové či hudební formě, tedy k jakémukoliv tvaru performativního umění. Tato analýza se však vždy zaměřuje na to, jak se dané prostředky (scénické, filmové) zapojují do jednoho koherentního díla, jak všechny vdechují život ústřední dominantě, tedy

17 Zvláště ve formě pyramidové struktury dramatu, srv. Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas, in Gesammelte Werke: Vierzehnter Band*, týž (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1887), s. 102–122.

18 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

19 *Theaterschrift 5–6: Über Dramaturgie: On Dramaturgy: A propos de dramaturgie: Over dramaturgie* (Kaaithheater, 1994), s. 20–21.

20 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

smyslu.²¹ Dramaturgie je tedy základní volbou, jak nastavit koncepci scény či filmového výrazu, aby tato koherence byla zaručena a rozpoznána divákem.

Otázka smyslu textu se tedy mění na otázku *smyslu* celé realizace. Dramaturgie již pouze nehledá dramatickou situaci a jednotlivé aktéry a nesnaží se popsat jejich vzájemné vztahy, ale vrací se ke svému jádru, jež vymezil G. E. Lessing ve své *Hamburské dramaturgii*: sledovat každý krok umění a vést kritickou evidenci těchto děl, tedy umět tyto kroky v různých jejich komplexech kriticky zhodnotit.²² Tedy zhodnotit, jak animují dominantní význam celku. To ale znamená především porozumět tomuto smyslu díla,²³ pochopit, jak se jeho ústrojenství propojuje s významy, které jsou v něm uložené, a jaká je celková konfigurace těchto významů. *Pochopit* smysl neznámá jen jej popsat nebo vymezit jeho strukturu, ale vstoupit do živého, aktivního dialogu s ním, protože takový smysl není v díle uložen objektivně, ale odhaluje se teprve ve chvíli uskutečnění tohoto díla ve styku s divákem.²⁴ Domnívám se rovněž, že není možné jednoduše mluvit o „tématu“ či „situaci“, neboť nalézáme ve filmu i divadle díla, jež nelze do těchto kategorií prostě vložit – díla, která sice dávají „smysl“, ale nemají logicky rozvíjené „téma“ nebo „situaci“.

Pokud budeme divadelní představení i film nahlížet prizmatem narace, potom se otázka příběhu mění od klasického dramaturgického pojetí, jež lineárně sleduje „co se stane“, spíše na to, jak tento *příběh* můžeme pořádat, strukturovat, zprostředkovat či vylicít. Tedy jaké nástroje volíme (nebo jsme zvolili), abychom předali specifický smysl, jenž se však nedává přímo v námětu či tématu, ale spíše v procesu inscenace či v zážitku filmu jako takovém:

Tyto „narativy“ ... nejsou jenom strukturou propojených událostí, ale formou, jež zapouzdřuje otázky, afekty, emoce, příběhy a rozpravy. Dramaturgická analýza se musí snažit načrtnout různé otázky, jež hra vyvolává na filozofické, ideologické, socio-politické a estetické úrovni.²⁵

Dramaturgie proto nemůže spoléhat pouze na strukturalistický a sémiotický přístup, který se v ní prosazuje např. u Patrice Pavise nebo Anne Ubersfeldové.

21 Bernard Martin, „Dramaturgie et analyse dramatique,“ s. 95.

22 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke: Band 4, týž* (München, 1970), s. 232.

23 Jako celku, nikoliv pouze tzv. předloze či scénáři.

24 Divák či čtenář musí dílo „konkretizovat“. Srv. Roman Ingarden, *O poznání literárního díla* (Praha: Čs. spisovatel, 1967), s. 47.

25 Cathy Turner – Synne K. Behrnt, *Dramaturgy and Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), s. 29.

Tyto přístupy aspirují i na vědecky orientovanou analytiku vycházející především z vývoje moderní lingvistiky.²⁶ Nejsou však pouhou její aplikací, jak upozorňuje Ubersfeldová, divadelní znak není znakem jazykovým, není zde nic jako „divadelní řeč“. Přesto však dramaturgická analýza vycházející ze sémiotiky vnímá divadelní tvar jako text a zaměřuje se na něj jako na strukturu znaků různé podstaty, které jsou součástí komunikačního procesu.²⁷ Geneticky spřízněným přístupem ve filmové analýze je neoformalismus, zosobněný především Kristin Thompsonovou.²⁸

Jakkoliv kategorie znaku či některé jiné plody strukturalistického úsilí mohou být pro porozumění dílu cenné, v zásadě se ale omezují na formální aspekt analyzovaného artefaktu, tedy na onu *strukturu propojených elementů*. I když by sémiotická dramaturgie, jež např. adaptuje aktanční model Ubersfeldové,²⁹ mohla být schopna popsat, jak se různé motivy v díle skládají do komplexního souboru, není tento soubor totožný se smyslem, o němž jsme mluvili výše. Analýza totiž cílí na strukturu, nikoliv na rozumění, nesnaží se dílo pochopit, ale spíše určit jeho složky a jejich vzájemné konfigurace. Neotevívá ony filozofické, estetické či socio-politické otázky.

Post-strukturalistická alternativa se rovněž nezdá být alternativou. Práce se znakem se totiž odpoutává od díla samotného. Vzniká sestava diskurzů,³⁰ tedy izolovaných prvků rozmluvy, které ale ve skutečnosti nejsou s dílem totožné. Jsou umělým modelem jeho preparátů. Tento preparační proces je zbavuje kontextu. Jak poznamenává Hans-Georg Gadamer, právě jen v těchto umělých preparátech, diskurzích, je možné nekonečné *différance*, protože žádný znak není identický sám se sebou. Tato situace je ale výsledkem badatelovy trepanace, nikoliv povahy samotného materiálu.³¹

Vystupujeme zde navíc z dějinného díla vnímaného dějinným divákem, tedy do vztahu, v němž hraje svoji podstatnou roli aktualita díla v tom, jak sám divák jeho smysl konstruuje. Paradoxně se tak fortifikuje představa inscenace či filmu jako artefaktu, který má svoji objektivní podstatu odloučenou od autora či diváka. Jakkoliv existuje předmětná skutečnost artefaktu, dokud tato nevstupuje do interakce

26 Srv. např. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* (New York: Routledge, 2002).

27 Anne Ubersfeld, *Reading Theatre* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999), s. 14.

28 Kristin Thompson, „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod,“ in: *Iluminace* 1/10 (1998), s. 5.

29 Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, s. 37 nn.

30 Srv. např. Fernando de Toro, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (Frankfurt: Verveurt Verlag, 1995).

31 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda II: Dodatky, rejstříky* (Praha: Triáda, 2001), s. 19.

s divákem a dokud není smysl *rozuměn a chápán*, nedává se nám dílo celé. Tento problém v plné hloubce vyvstane v dalším výkladu.³²

Tím zásadním problémem obou výše uvedených přístupů tedy je, že kladou velký důraz na formu a strukturu díla, a nechávají bez většího povšimnutí, že v něm spatřujeme nějaký smysl.³³ Mohou být dobrými metodami pro analýzu technologie díla či toho, jak naplňuje určitá formální očekávání za jejich současného překonání ozvláštňením. Nevyčerpávají ale umělecké dílo v jeho *podstatě*. Můj výměr dramaturgie zde navazuje na hermeneutickou filosofii Hanse-Georga Gadamera, který ve svém díle podal právě analýzu bytí uměleckého díla, a umožňuje mi založit dramaturgickou analýzu na hledání smyslu díla.

Výchozí analogií k pochopení Gadamerovy estetiky je hra.³⁴ V hermeneutice však neslouží pro redukci umění na ludickou zkušenost. Umění není *pouze* hra, stejně jako se umění nemá hrou stát. Nejde ani o zábavu, ani o svobodnou hru obrazotvornosti jako u Kanta.³⁵ Naopak Gadamer oběmu hrubě odporuje.³⁶ Ve své obsáhlé monografii *Pravda a metoda* používá analogii hry a uměleckého díla právě proto, aby překonal rozlišení předmětu a estetického vědomí. Jinými slovy aby se

-
- 32 Podrobné kritice neoformalismu se věnuji ve své práci Jan Motal, *Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera* (Brno: JAMU, 2013), s. 31–38; váženého čtenáře tedy pro moji argumentaci odkazuji tam. Vztah neoformalismu a divadelní sémiotické tradice je třeba brát jako velmi volný, řadím je vedle sebe pro jejich genetickou spřízněnost. Ve svých důsledcích se ale velmi liší a nechci v tomto textu vytvářet představu, že jsou totožné. Jde pro mne však o dva sice různé, ale projevy téhož: strukturálně orientovaného vnímání díla, jež v něm vidí soubor znaků či formálních aspektů. Tomu můj výměr dramaturgické analýzy oponuje.
- 33 Narážíme zde vůbec na problém toho, zda jsme schopni strukturalistickou metodou pojmut dílo o sobě. Ptám se společně s Heideggerem: co je věcností díla? „K věci o sobě se dostaneme tenkrát, až naše myšlení jednou dosáhne věci jakožto věci [das Ding als Ding erhalten],“ upozorňuje filozof na fakt, že to, co se nám ukazuje – podoba – není adekvátní tomu, co věc *jest*. Martin Heidegger, *Věc*, in *Básnický bydlí člověk, týž* (Praha: Oikoymenh, 1993), s. 11.
- 34 Tato Gadamerova analogie může čtenáři připomenout *teatristiku* Iva Osolsobě. Je nutné hned ze začátku poznamenat, že se oba přístupy liší tolik, až se v podstatě úplně míjejí. Intence obou autorů jsou různé a Gadamer rozhodně nepoužívá hru jako model komunikace. Osolsoběho konstrukce je určena k vysvětlení poněkud jiných vlastností a pouze divadla. Protože je takto úzce zaměřena, je ve vztahu k mému problému omezující. Někteří tato omezení pojmenoval přímo Osolsobě, nejvýraznější je redukce díla na pouhou *kommunikační složku* a rozšíření komunikační motoriky divadla na celou komunikaci, stejně jako odhlédnutí od dalších jeho složek (výprava, hudba). Viz Ivo Osolsobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha: Editio Supraphon, 1974), s. 71.
- 35 Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, §29.
- 36 K tomuto viz zvláště Nicholas Davey, „Gadamer’s Aesthetics,“ in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Edward N. Zalta, on-line: <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/gadamer-aesthetics/> (5. 8. 2014).

oprostil od představy člověka, který stojí před obrazem a nezúčastněně tento obraz kontemplanuje. Není zde žádný „obraz“, který by byl objektivním předmětem, a žádný „vědomí“, jež by ho, jako sobě cizí věc, mohlo zakoušet. Je zde *zkušenost uměleckého díla*, mimo ni neexistuje. Sám obraz nebo divadlo bez diváka, stejně jako hudba bez posluchače (i kdyby jím měl být pouze sám hudebník), neexistuje jako umění, ale jedině jako pouhá hmota. Kvalita uměleckého díla je však v něčem jiném.

Gadamer si všímá, že při hře se její účastníci jakoby ztrácí. Mízí jejich individuality ve prospěch toho, co se hraje. Člověk se plně podřizuje rytmu hry, jejím pravidlům, tomu, co se ve společném úsilí všech objevuje. Ve hře na vojáky mizí kluci a bajonety ze dřeva a objevuje se bojiště, ve hře barev na skle mizí sklo i sluneční paprsky a objevuje se svěbytný různobarevný proud. „*Veškeré hraní spočívá v tom, že jsme hráni,*“ vystihuje filozof aforisticky skutečnost, že je zde primát hry, v němž se pánem stává hra, nikoliv hráč. Subjektem není hráč, ale hra sama.³⁷ Nemá tedy smysl se při analýze chlapecké války zaměřovat na Tonda nebo Frantu, zajímat se dopodrobna o to, že používají dřevo místo oceli. V takovém přístupu mizí to, co se hraje, a objevují se hráči, neposečená louka, v níž se ukrývají, jejich nedokonalé převleky.

Je to jako pověstný les a stromy – zaměříme-li se na jednotlivé stromy, nemusíme vůbec *rozumět* tomu, že dohromady vytvářejí les, tedy specifické „dílo“, ekosystém obdařený komplexem aspektů. Ty nejsou pouze biologické, ale i smyslové – v lese je ticho, cítíme vůni podhoubí, pod nohama se nám propadá mech. „Dílo“ je ale i mimosmyslové, myšlenkové, protože les můžeme specificky kontemplanovat. Lze přemýšlet nad lesem jako pojmem. A stejně tak lze emocionálně např. cítit strach či naopak klid v houštinách a temněších smrkovinách. To vše je les – který zmizí, pokud jej rozložíme na části, aspekty, z nichž se skládá.

Analogie lesa není adekvátní, protože les není hrou. Má být pouze ilustrací toho, jak snadno lze ztratit ze zřetele *společnou věc*, o níž aktérům, kteří hru hrají, jde. Je nutné upozornit, že hráči nemusí být vůbec lidé – známe totiž, jak jsem již po Gadamerově vzoru uvedl, i hru světla či barev. To vše se stává dokonale transparentním a objevuje se *hra*.³⁸

Vidíme tedy, že je tu něco společného, co nelze redukovat na jednu ze složek, jež se celku účastní, a toto společné se zapojuje ve společném *díle*. Toto dílo (ne již *energeia*, ale *ergon*) se ale vzniká až teprve tehdy, je-li tu někdo, kdo je může vnímat.

37 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I: Nástin filosofické hermeneutiky* (Praha: Triáda, 2010), s. 107.

38 „... hra nemá své bytí ve vědomí nebo v chování hráče, nýbrž ze hráče naopak vtahuje do svého pole a naplňuje jej svým duchem. Hráč hru zakouší jako skutečnost, která jej přesahuje.“ Tamtéž, s. 109.

Objevuje se divák, pro kterého se tento výtvar, nyní již nikoliv nekonečná hra, ale do jisté míry uzavřená záležitost, stává něčím, co má smysl.

Jak poznamenává Gadamer, hráč má pouze „metodologickou“ přednost, hra je sice pro něj, ale neznamená to, že je to on, kdo hru řídí či jí tento smysl udává.³⁹ Celek může zakoušet i hráč: „V zásadě se zde ruší rozlišení mezi hercem a divákem. Pro oba platí stejný požadavek, aby mínili hru samu v jejím smyslu.“⁴⁰ Klíčové je nepodlehnout opět mámení estetického vědomí – i divák je do hry zapojen, je její součástí. Tím, že do ní vstupuje, stává se hra něčím, čemu je potřeba rozumět a čemu má být rozuměno. Jinými slovy teprve nyní se objevuje „les“, „válka“ či „duha“. Teprve nyní se hra proměňuje ve výtvar.

Jak Gadamer zdůrazňuje, tato proměna je klíčová. Hra získává svoji *idealitu*, je smysluplná, oddělená od konání hráčů. Avšak! Povšimněme si, že toto oddělení hry od hráčů nemá tu povahu, že bychom mohli mluvit o nějakém „námětu“, jenž je ztvárněn, o tom, že hra je definována svojí strukturou (tedy pravidly) apod. Každá hra za stejných pravidel může vypadat jinak, to záleží na osobnostech hráčů. Stejně tak nemůžeme říci, že jsou to hráči, kteří udávají hře tón, protože jsou zde pravidla, jež ctí. Vše je propojeno v souhře, *souladu*. Tento soulad vtaňuje i diváka – rozumí hře tehdy, pokud na tato pravidla přistoupí, rozkryje je a dokáže je pochopit. Zároveň ale každý může pravidla vnímat poněkud jinak, jak nám dokládají věčné hádky u fotbalu. A přesto všichni vědí, že se hraje fotbal – *idealita* hry, tedy to, *co se hraje*, zůstává zachováno.⁴¹ Daná hra má nějakou svoji bytnost, nějakou podstatu, která je odlišitelná od hráčů hry, ale není od nich odlučitelná ani vyčerpateľná ve struktuře této hry.

Pokud svůj výklad na chvíli zastavím: tento poznatek je zásadní. Ukazuje nám totiž, že strukturalistický pohled, který hledá znaky, z nichž se dílo skládá, a to, jak jsou tyto znaky k sobě postaveny, je neadekvátní plnosti díla právě proto, že se

39 Tamtéž, s. 110.

40 Tamtéž.

41 V této idealitě spočívá *poetika* díla, pokud adaptujeme antický pojem *poiésis* ve smyslu Heideggerovy analýzy. Poietická činnost znamená odkrytí toho, čemu se má poskytnout výskyt. Toto ono není pouze námět nebo téma, ale odkrývá se v něm dílo samo – toto odkrývání (*das Entbergen*), *alétheia*, je zároveň koncept označující v aristoteléské filozofii pravdu (*Wahrheit*). Toto poskytování výskytu je *techné*, tedy odkrývání, jež předem sleduje určitou podobu díla. Na tomto základě lze říci: Gadamer ve své metafoře hry ukazuje, že nejde pouze o individuální výkon tvůrce (technika), ale o poietickou souhru všech zúčastněných. To však nikterak neruší fakt, že to, co se odkrývá, má svůj specifický charakter. Proto, že může *něco* být odkryto (jakkoliv variantně), můžeme mluvit o pravdivosti této činnosti (*alétheia*). Hovořit o objektivitě ve vztahu k hermeneutické analýze by tedy bylo zavádějící. Je lépe hovořit o její *pravdivosti*. Viz Martin Heidegger, *Otázka techniky*, in *Věda, technika a zamyšlení*, týž (Praha: Oikoyomenh, 2004), s. 11–14.

omezují pouze na strukturální stránku věci. Všimá si pravidel hry (nikoliv těch psaných, nýbrž těch uskutečňovaných), ale nevidí hru samotnou. Strukturalista nevidí, *co se hraje*, a pokud ano, přestává být strukturalistou a je prostě jen – divákem.

Umění tedy není nezávislé na divákovi, nemá samostatný ontologický status. Je absurdní snažit se takto uchopit dílo „o sobě“ mimo diváckou zkušenost, stejně jako je absurdní snažit se odstranit „divácké předsudky“. ⁴² Dílo vyvstává teprve, když je uzavřena celá situace hráčů a diváka, a to za předpokladu, že všichni tito jako jednotlivci zmizí:

Sama hra je proměnou spíše v tom smyslu, že pro nikoho již dále netrvá identita toho, kdo hraje. Každý se jen ptá, co to má být, co je to za „hru“. Nejsou již herci (ani básníci), nýbrž jen to, co hrají. ⁴³

Tak povstává identita díla. Je tedy nutné se hned zkraje postavit derridovskému relativismu, který v této fázi rozpoznává nikdy nekončící diferování, tedy neustálé unikání významu. ⁴⁴ Gadamer Derridovi přímo oponuje: nemůžeme vnímat dílo jako nekonečnou, neuchopitelnou událost. Dílo má svůj smysl, svoji identitu, ač ji nemůžeme vyčerpávajícím způsobem uchopit. Tato identita smyslu se buduje mezi účastníky dialogu, jímž vztah divák – dílo je. Nejde však o to, že jeden přijme to, co říká druhý. Tedy nejde o to, že se dílo stane tím, čím chce divák, nebo že divák „odhalí“, co „myslel básník“, a přijme to. Nikdy nedojde k úplnému pokrytí rozumného ani ke ztotožnění. Dojde ke shodě (vyšší podoba *synthéke*). ⁴⁵

Analogie rozhovoru je přesná: pokud sedíme s přítelem tři, čtyři hodiny v rozhovoru nad událostí, jež se nám stala, nejsme za ty tři či čtyři hodiny stejní. Nepřijmeme to, jak událost vidí ten druhý. Leda že by došlo k násilí a jeden to druhému vnutil. To zažíváme při pseudodialogu. Skutečný dialog ale vede k tomu, že se na konci rozhovoru, když dojde k určitému dočasnému nasycení dialogu (nikoliv vyčerpání), nacházíme v prostoru souhlasu. Rozdílná zkušenost je zachována, ale vykročili jsme oba proti sobě, vyšli jsme vstříc zkušenosti druhého. ⁴⁶ Tak nakládá

42 Nicholas Davey, „Gadamer’s Aesthetics.“

43 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 111.

44 Jacques Derrida, „Diferance,“ in *Reflexe 4* (1990), s. (1)1–25.

45 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda II*, s. 22.

46 Vlastně zde jakožto i v celém nastíněném hermeneutickém procesu jsme právi tomu, že to není člověk, kdo je tvůrcem řeči, ale že to, co ve vlastním smyslu promlouvá, je řeč. „Člověk mluví až tehdy, a pouze tehdy, když odpovídá řeči, poslouchaje její náповědi.“ To je zároveň i odpověď na otázku „objektivnosti“ smyslu – nemůžeme jej mít mezi sebou mimo řečový akt, a přece stojí

člověk s *jinakostí* v procesu rozumění, tedy v hermeneutickém procesu, o němž zde mluvíme ve vztahu k uměleckému dílu.

Rozumíme-li, co říká někdo jiný, je to nejen něco míněného, nýbrž něco sdíleného, společného. Kdo čtením přivádí ke slovu text, a byť by se tak dělo bez jakékoli vlastní hlasité artikulace při čtení, zasazuje jeho smysl v nasměrování smyslu, jež tento text má, do univerza smyslu, jemuž je tento text sám otevřen.⁴⁷

Gadamer zde ukazuje hned několik vektorů, které se protínají v pojmu smyslu. Jednak je to fakt, že samotné dílo, text či předmět našeho rozhovoru má svoji vlastní bytnost a té my chceme rozumět. Chci rozumět filmu, který analyzuji, to je mým cílem. Stejně tak jsou zde ale různá rozumění – výsledný smysl není přítomen v žádné jediné, hmatatelné podobě. Neexistuje žádné „jediné správné čtení.“ Existují různé aspekty díla, které neruší jeho „bytí sebou“. Dílo se netříští tím, že se jeho aspekty různé ukazují v různých situacích za různých dějinných okolností. Dílo existuje ve všech těchto aspektech, zachovává svoji identitu, všechny jsou *současně* s ním.⁴⁸

Je tedy pošetilé snažit se odhalovat smysl díla jako to, co „chtěl básník říci“, jelikož – jak jsem ukázal – je v díle básník dokonale transparentní. Stejně tak nemá pravdu derridovský poststrukturalismus, který dovoluje libovolné čtení, či dekonstrukce, jež záměrně oponuje možnosti nějaký smysl najít. Tento smysl existuje a je výsledkem nekonečné souhry všech v díle přítomných, včetně diváka.

Mylný je i pozitivistický přístup, který nahlíží na dílo jako na nějakou objektivně poznatelnou formu. Ta slouží pouze k zprostředkování tohoto smyslu, a i když je tak klíčové pro to, aby tento smysl vůbec mohl existovat, nevyčerpává se v něm.⁴⁹ Gadamer mluví o *totálním zprostředkování* – to, co prostředkuje, ruší jakožto prostředkující samo sebe, reprodukce se nestává tématem a objevuje se dílo.⁵⁰ Zde je možné

řeč mimo toto a my jí vlastně pouze dáváme prostor, aby se projevila. Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk, in Básnický bydlí člověk, týž* (Praha: Oikoymenth, 1993), s. 81.

47 Tamtéž, s. 24.

48 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 119.

49 Můžeme dokonce říci, že umělecké dílo, jež je ve své podstatě vždy *básnickým*, neodkrývá vztah člověka ke světu, v němž by vůbec hrály roli objektivní „míry a váhy“. Člověk v básnické situaci, tedy umělec vůbec (mimo žánr poezie), „měří“ mimo vědeckou metodu, protože se nachází ve vztahu se skrytým, obývá specifickou dimenzi. Viz Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, s. 93.

50 Tamtéž, s. 118.

vidět marnost snahy tzv. postmoderního umění obrátit svoji pozornost právě pouze na reprodukci či na diváka. Nic takového není možné.

Divák tak nestojí mimo dílo, není zde kantovský pozorovatel, neexistuje zde vlastně žádná kategorie estetického soudu v tomto filozofickém smyslu. Divák je „při tom“, je součástí zkušenosti díla a o zkušenost díla zde jde. A je-li toto dílo zakoušeno, je završeno, dosáhlo svého *telos*, proměňuje svět i nás samotné. Rozpoznáváme v něm skutečnost. Náš pohled na některého z Čapkových pijáků či na Picassovu *Guernicu* nás vede k přitakání, že obrazy hovoří pravdu. Stejně jako pravdivou odhalujeme skutečnost jiných, zcela „fikčních“ děl. Tedy nezávisle na tom, zda přicházíme k artefaktu jako k dokumentu, např. k portrétu Caesarovy hlavy, nebo k něčemu zcela vymyšlenému, rozumíme-li uměleckému dílu, dává se nám jako pravda.

Gadamer říká: „Z hlediska výtvoru se takzvaná skutečnost určuje jako něco neproměnného a umění jako povýšení této skutečnosti na pravdu.“⁵¹ To je v zásadě vystižení toho, čemu se v antické filozofii říkalo *mimésis*, a to do té doby, dokud tento pojem neprošel v moderní době vykostěním na pouhou „reprezentaci“.⁵² Umělecké dílo tak není jen souborem pravidel, ale je doslova vstupem do bytí – divák je součástí díla, je při tom a rozpoznává toto bytí jako pravdivé. Klíčová je zkušenost díla, bez ní dílo vlastně neexistuje.⁵³ *Mimésis* přivádí k *bytí zde* to, co vyžaduje dílo.

Výše nastíněné myšlenky mají několik významných důsledků. Zaprvé neexistuje žádné dílo mimo dějiny. Tak jako je divák i artefakt sám dějinný, je dějinné i naše rozumění. Dále chceme-li adekvátně rozumět, musíme přistoupit na pravidla hry. Tedy nemůžeme pozorovat komedii jako tragédii nebo zkoušet použít obraz jako zdroj hudby. Vyčítat „nerealističnost“ kubistickému obrazu je stejná ignorace pravidel, jako vyčítat realistickému obrazu přílišnou doslovnost. Zda jde či nejde o umění, zjišťujeme v tom, zda je možná dialektika otázky a odpovědi, zda můžeme vést s dílem dialog. Zda se nevyčerpává.

Je dialog s uměleckým dílem možný? Gadamer přitakává – i věc nám klade otázky, rozumět řečenému znamená vždy vést dialog.⁵⁴ Jen tak můžeme testovat

51 Tamtéž, s. 112.

52 Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

53 „Teze je tedy taková, že bytí umění nemůže být určováno jako předmět nějakého estetického vědomí, protože naopak estetické chování je něčím víc, než co o sobě ví. Je částí bytostného procesu znázornění a patří bytostně ke hře jakožto hře.“ Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 115.

54 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda II*, s. 13–14.

své předpoklady. Jen tak se z odpovědí opět stávají otázky a vedeme nekonečné přibližování se smyslu. Jen tak je možné hledání *souladu*. To je vystižení zkušenosti díla, v níž se nám dává jeho pravdivost.

Je důležité zároveň pochopit, že neexistuje a ani není žádoucí žádná „objektivní“ pozice. Člověk přichází k artefaktu plný předsudků a vychází z genetiky určité tradice, stejně jako určitá tradice artefakt vytvořila. Autorita, ať už předsudku či tradice, není ničím, co bychom měli vnímat jako negativní. Musíme být ale otevření tomu testovat tyto předsudky a hledat, zda jsou oprávněné. Předsudek je tedy vlastně očekávání, které může být uloženo i v žánru, v tématu, v hodnotách, jež dílo reflektuje. Naše přijetí předsudků či tradice není otázkou slepé poslušnosti a hlouposti, ale naopak je výrazem autonomie a svobody.⁵⁵

Gadamer odhaluje autoritu jako otázku poznání. Poznáváme, že někomu či něčemu můžeme důvěřovat, že existuje někdo či něco, co v daném oboru či v dané věci ví více. Nemusíme luštit každý obraz, jestliže sami přijmeme, že existuje kubismus a že toto hnutí mělo nějaké rozpoznatelné intence. Můžeme spolu s dekonstruktivisty napadnout pojem kubismu, stejně jako pojem umění, ale i toto napadnutí opět vychází z určitého autoritativního předsudku. Ani tradice neexistuje spontánně, ale vyžaduje naši péči, to, že se rozhodneme, že jí přitakáme. Pokud nechceme, nebudeme na kubistické dílo nahlížet jako na kubistické. Nicméně potom se vzdáváme i možnosti mu rozumět.

Minulost a přítomnost tak nelze oddělit, a to je právě zkušenost dějinného vědomí. Dějinnost, do níž jsme my i umění ponořeni, je cosi, čeho se nemůžeme zbavit, hovoříme-li o zkušenosti uměleckého díla. Navíc jsme vedeni aktualitou, současností, problémy, které řešíme, a takto dílo „čteme“. Promlouvá k nám jako k živým lidem, bereme z něj ty aspekty, které pro nás mají význam, budujeme smysl na základě své zkušenosti. Interpretace díla tedy není otázkou libovůle,⁵⁶ existuje „správné rozumění“, ale nikoliv „jediné správné rozumění“. Toto rozumění je zároveň naší snahou rozumět *jinému*, protože ač smysl díla vzniká až díky nám (divákům), vychází z toho, že se snažíme porozumět něčemu jinému, než jsme my. Tím se prohlubuje i naše porozumění nám samým.

Jakou metodou tedy můžeme analyzovat dílo, chceme-li vyjít z tohoto hermeneutického poznání podstaty umělecké zkušenosti? Především je třeba přiznat, že se jednotlivé analýzy budou lišit. Hermeneuticky orientovaná dramaturgie se hlásí k aktivnímu diváctví, a tedy k různosti v tom, jak rozumíme smyslu díla. Neznamená to ale, jak jsme viděli, naprostou libovůlnost. Dramaturgická analýza se zde

55 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 247–249.

56 „Rozumění samo je třeba spíše než jako výkon subjektivní myslet jako začleňování do určitého dění podání, v němž se minulost a přítomnost neustále zprostředkovávají.“ Tamtéž, s. 256.

snaží o *rozumění*, tedy o to vnímat smysl díla.⁵⁷ Liší se tak od tvorby díla nového, jakkoliv si zachovává tvůrčí aspekt v divákově vkladu do smyslu.

Dramaturgie tak není nominalistickou moderní vědou, spíše odpovídá filologickému novému a novému čtení textů, jež nelze žádným čtením vyčerpát. Dramaturgická analýza však stále bere na zřetel – v souladu s tím, k čemu v instituci divadla či filmu slouží – odhalení toho, jak jednotlivé prvky a aspekty díla tento smysl vytvářejí. Nesnažíme se dílo pouze interpretovat, ale poznat rovněž, jak je tato interpretace možná. Není ovšem možné klesnout opět do strukturalistické analytiky, protože z hermeneutiky již víme, že to nejsou *pouze* pravidla hry, která hru vytvářejí.

Dramaturgická analýza vychází ze zkušenosti uměleckého díla, která je orientována jako dialog s artefaktem. Jsme otevřeni otázkám, jež nám dílo otevírá, nepřicházíme s nějakou tezí, již chceme dokázat. Je nesmyslné stavět hypotézu dramaturgie, ale není nesmyslné končit nějakým tvrzením. Na straně druhé se nevzdáváme předsudků, které jako diváci máme, naopak. Aktivně je využíváme a zkoušíme je v rozhovoru s dílem, zda jsou funkční a zda authority, jež jsme přijali, můžeme v tomto případě jako authority brát. Stejně tak používáme tradici k výkladu, ale i výklad k tomu, abychom lépe chápali, přehodnocovali a dále posouvali tradici. Dramaturgie je oboustranně aktivní činnost, a tím se zásadně liší od vědy, která aspiruje na neangažovanost. Dramaturgická analýza je přitakání hermeneutické zkušenosti v její neukončenosti, otevřenosti i dialogičnosti. Opět vyzdvihují dialogičnost, tedy reciprocitu procesu rozumění.

Dramaturgická analýza tak může začít vlastně z jakéhokoliv směru, žádný není „ten správný“. Každý další krok v ní je zároveň dalším krokem v rozhovoru. Jako každá otázka znovu a znovu ověřuje naše předpoklady a pomáhá nám lépe a lépe rozumět, každý další prvek analyzovaného díla, který bereme jako diváci v potaz, je novým a novým testem toho, co již známe. Můžeme tedy postupovat chronologicky, můžeme nalézt dominantu, od níž postupujeme, vždy ale máme na zřeteli, že jádro, jež hledáme, je smysl. Tento smysl pak podrobuje zkoumání tak, abychom ukázali, jak je v díle rozprostřen, jaké prostředky dílo používá, aby tento smysl byl rozpoznatelný.

Jestliže je potřeba *někde začít*, jako zvláště vhodným se jeví tradiční expozice díla. Protože se dramaturgie zabývá díly časovými (hudba, divadlo, film), je expozicí to, co je na začátku. První záběry filmu pro nás mají vysokou hodnotu, protože divákovi přinášejí informace o tom, jak se tento smysl bude konstruovat. Všímací si tedy – v případě filmu – nejen *co je na obraze*, ale i střihu, rytmu či toho, co na

57 Hermeneutika „...musí být společným a všezahrnujícím odkazem k ‚věcem samým‘.“ Hans-Georg Gadamer, *Problém dějinného vědomí* (Praha: FILOSOFIA, 1994), s. 48.

obrazu *není*. Zde se již zapojují nástroje z různých odvětví uměnověd, analytické nástroje obrazu, hudebního díla, apod.

Je zřejmé, že tento druh analýzy není standardizovaný, a není jej tedy možné adaptovat tím, že člověk přijme určitá jasná pravidla. Vyžaduje totiž přistoupit na hru díla a aktivně se jí účastnit. To nelze pouze tím, že adaptujeme strukturu hry, nemluvě o tom, že jsme to sami my diváci, kdo tuto strukturu spoludefinuje. Situace je podobná, jako při hře na kytaru – mohou znát noty, harmonii i dokonale poznat technologii hry na strunné nástroje, ale to mne neosvobozuje od dlouhého martyria cvičení, které mi teprve umožní *osvojení* si hry na nástroj. Teprve tehdy jsem schopen *hrát*. Podobně znát dopodrobna strukturu Schoenbergovy tvorby, znát jeho místo v dějinách a znát konfiguraci některého z jeho děl, ještě neznamená *pochopit je*. To vyžaduje specifické prožití díla, postavené na dlouhém poslechu a hluboké posluchačské zkušenosti nejen z jeho tvorby, ale z klasické hudby vůbec.

Hermeneutika, tedy snaha porozumět, je proto vedena především praktickým věděním, tím, co antická filozofie nazývala *fronésis*.⁵⁸ Metoda není standardizovaná v tom smyslu, že je více praxí než souborem teoretických zásad. Určuje ji neustálá reflexe analytika, jeho vzdělávání, nabývání zkušenosti.⁵⁹ Jde o praktickou záležitost nikoliv pouze intelektuální, ale i emocionální. Je rovněž něco jiného vidět film na malé obrazovce tabletu, v televizi nebo v kině.

Dramaturgii tedy nelze učit, ale lze se jí učit. Každá dramaturgická analýza je partikulární a je tedy žádoucí podrobovat díla dalším a dalším dramaturgickým pohledům. Zásadní důraz se tak klade na rozvíjení osobnosti dramaturga, který v sobě musí sám aktivně rozvíjet zkušeného diváka. A to i ve vztahu ke kultuře, jíž je součástí. Dramaturg se nemůže omezovat pouze na svět filmu, ale musí být aktivním dějinným činitelem a být vědomě ve světě kolem sebe a vnímat jeho problémy a snažit se co nejvíce vzdělat nejen ve smyslu znalostí, ale i zkušeností a praktických schopností. To je význam pojmu *Bildung*, po němž hermeneutika znovu volá. A jako koncept praktické schopnosti mě vede k nutnosti opustit moderní iluzi o dualismu ducha a těla, kultury a přírody. Pouze pokud se divák vrátí k sobě samému jako *vtělené mysli*, nerozdělitelné na intelektuální či tělesné schopnosti, je schopen rozvíjet svoji *fronésis*, a tak i plně rozvíjet svoji mravní účast na uměleckém díle.

58 V tomto smyslu má vést k jednání, je druhem mravního úsilí. Toto mravní úsilí je směřováno k tvorbě umění, k *techné*. Dramaturgie tedy přemostuje rozlišení *fronésis* a *techné* a je prvním směřujícím ke správnému druhému. Vyměřuje adekvátní podobu umění. Viz EN 1140.

59 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda II*, s. 27nn.

Vtělená mysl je pojem známý především z kognitivní vědy,⁶⁰ který označuje takovou koncepci myslí, jež není oddělena od těla a tělesnosti či prostředí, v němž se nachází. Jde o překonání karteziánského dualismu: není zde *pouze* tělo a *pouze* mysl. Každá naše myšlenka, každé naše rozmyšlení, vše, co vnímáme a co se nachází v našem duchu, je spoluutvářeno prostředím, v němž žijeme a tělem, v němž je tento duch rozprostřen. Nejde o kantovské kategorie prostoru či času, ale např. i o to, jak konceptualizujeme svoje vzpomínky, jak naše paměť souvisí s tím, jak jsme zvyklí interagovat se svým okolím, jak se procesy našeho myšlení upravují podle polohy a vnitřního rozpoložení těla, která takto myslí. Osvícenský mýtus o uměleckém díle jako hájemství rozumu, z něhož je smyslová slast odstraněna, se ukazuje jako iluze. Schillerovo vykázaní fyzická z umění a jeho důsledné podřízení rozumu⁶¹ je výrazem purifikační snahy nastupující moderny o důsledné odlišení obou principů, těla a myslí,⁶² a vyzdvižení toho kontrolovatelnějšího, vyššího – lidského ducha. Tedy toho, jenž – jak nalézáme u Fichta⁶³ – bude znamením vyšších vývojových stupňů. Máme-li vstupovat do uměleckého díla adekvátně tomu, jak toto dílo funguje, tj. stát se součástí hry díla, nesmíme rezignovat jednak na naši dějinnou povahu a jednak na celistvost člověka. Dramaturgická analýza je pak *fronésis*, nikoliv *epistémé*, je směřování k jednání, spojená s praxí a je mravní povahy. Otázku po jejím vztahu k vědě zde vzhledem k cílům této mé práce mohu vynechat.⁶⁴

60 Margaret Wilson, „Six views of embodied cognition,“ in *Psychonomic Bulletin & Review* 9/4 (2002), s. 625–636.

61 Friedrich Schiller, *O tragickém umění* (Praha: Oikoyomenh, 2005), s. 11.

62 Či analogicky kultury a přírody. Viz brilantní analýza Bruna Latoura v jeho knize *Nikdy jsme nebyli moderní*. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

63 „...cíl pozemského života člověka je ten, že v sobě uspořádává podle rozumu všechny svoje vztahy se svobodou.“ Na konci dějin nás čeká epocha finální osvobození v tomto smyslu (Vernunftkunst). Johann Gottlieb Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, in *Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke: Band 7* (Berlin, 1845–1846), s. 7–10.

64 Poznamenám jen ve stručnosti, že by zde bylo potřeba promluvit vůbec o smyslu *humanitních věd* (Geisteswissenschaften). Odkáží pouze na Gadamerův příspěvek v této věci, který v souladu s mými závěry klade tyto vědy do oblasti *fronésis*, oproti „vědeckému“ *epistémé*. V humanitních vědách se přiznáváme k jednající bytosti; hermeneutické poznání musí odmítnout objektivistický styl poznání. Zde se nachází i dramaturgie – není nezbytně uměním, není-li přímo zapojena např. do přípravy inscenace, ale je nezbytně humanitní vědou v tomto hermeneutickém smyslu. Viz Hans-Georg Gadamer, *Problém dějinného vědomí*, s. 33. Vůbec se pak opět dostáváme k problému toho zda je mluvit o vědě vůbec žádoucí, zda přílišná orientace na vědeckost nezahaluje něco podstatného. Považuji za důležité upozornit, že na tuto otázku odpovídám kladně. K bližší argumentaci viz již výše citovaná Heideggerova esej o věci: „Toto vědění vědy... zničilo věci jako věci už dávno předtím, než vybuchla atomová bomba... Věcnost věci zůstává

Dramaturgie, o níž zde mluvím, má tedy *filologický* genom. Nikoliv v tom smyslu, že by byla zaměřena na *logos* jakožto slovo zpřítomněné v psaném či čteném textu, řečovém aktu. V centru zájmu není informace omezitelná na výrok či argument. Chápu zde filologii gadamerovsky, tedy jako „radost ze smyslu, který se vypovídá“.⁶⁵

Rozdíl mezi radostí ze smyslu, který se vypovídá, a výzkumem smyslu, který je zahalen, artikuluje již prostor smyslu, v němž se oba způsoby rozumění pohybují. Na jedné straně stojí čtenářovo postihování smyslu – a pojem čtenáře lze snadno rozšířit na všechny druhy umění. Na straně druhé stojí neurčité vědění čtenáře o jeho vlastní domovině a vlastním původu, dějinná hloubka vlastní přítomnosti. Interpretace daných textů, jejichž smysl se vypovídá, proto již vždy zůstává vztažena k předchůdnému rozumění a završuje se v jeho obohacení.⁶⁶

Jestliže se hermeneutická dramaturgie v tomto smyslu neomezuje pouze na *drama* v artefaktu, jako je obraz, film či kniha, tedy na text v užším slova smyslu, ale i na inscenaci nebo jakýkoliv performativní umělecký projev, je otázkou, zda není možná i dramaturgická analýza jakéhokoliv lidského jednání. Aniž bych zde tuto otázku, v zásadě stojící mimo horizont mého aktuálního zájmu, plně rozpracovával, naznačím možnou odpověď.

V první řadě je součástí praxe dramaturga v divadle i u filmu nejen analyzovat již existující dílo, např. scénář v určité fázi přípravy (tzv. ve vývoji) či vůbec již hotový artefakt, ale i poskytnout tvůrci dramaturgickou analýzu skutečnosti, již chce použít jako základ svého díla. Tedy dramaturg podstatným způsobem utváří a reflektuje *svět díla*, to, co je v něm přítomno našemu rozumění. Tento svět může být, zvláště v případě ne-fikčních žánrů, zhusta souměrný se světem, jenž vnímáme jako skutečný.

Nakonec tento poznatek reflektuje naivní středoškolská snaha hledat „skutečnost“ v uměleckém díle. Každý si jistě ze svých školních let pamatuje katederní snahy dolovat autorovu biografii z beletrie. Tímto primitivismem vyniká zvláště ta analýza, která není schopna vnímat umělecké dílo v jeho svébytnosti. Odpovídá však na cennou intuici, která nás vede správným směrem: ve světě díla stojí i náš svět, viděn skrze dílo, tedy skrze tvůrčí proces těch, kteří toto dílo vytvořili.

~~~~~  
skryta, zapomenuta. Bytnost věci nevychází nikdy najevo, tzn. nedostává se k řeči.“ Martin Heidegger, *Věc*, s. 15.

65 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda II*, s. 26.

66 Tamtéž.

Odkazují zde na systematický průzkum tohoto procesu v Ricoeurově *Čase a vyprávění*,<sup>67</sup> sám se omezím pouze na konstatování toho, že popsaný vztah je v díle přítomen vždy.

Dramaturg je klíčovým aktérem v tomto procesu, protože on poskytuje – v ideálním případě – scenáristovi a režisérovi své analytické schopnosti a konkretizuje smysl skutečnosti podle kolektivního rozumění tvůrčí skupiny tak, aby odpovídal konzistenci vznikajícího díla. Jeho explicitním vyjádřením jsou pak různé dramaturgické glosy, komentáře a úvahy, zhusta zařazené do divadelních programů nebo desek digitálních disků. Pro diváka jsou indicií jak dílo číst, nicméně hodnotu této indicie bychom ve světle předchozího vymezení hermeneutiky neměli přeceňovat.<sup>68</sup> Nicméně je nutné zvláště při studiu percepce jinými metodami dbát na to, že právě tyto texty a výklady mohou mít zásadní vliv na očekávání publika a na kolektivní interpretaci díla ve společnosti.

Co tedy činí dramaturg ve chvíli, kdy analyzuje např. vztahy v komunitě, o níž filmaři natáčejí? Co je podstatou jeho práce, jestliže se snaží rozumět dění v rodině a poskytnout režisérovi či scenáristovi interpretaci *smyslu* toho, čemu jsou přítomní? Není to vlastně rovněž dramaturgická analýza? Je tedy možné dramaturgicky analyzovat nejen umělecké dílo, ale i svět kolem nás? Domnívám se, že ano. Jde totiž stále o rozumění, i když zde nejde o uzavřené dílo vytvořené člověkem. Hermeneutika není výlučně zaměřena na umění, ale i na historii či společnost. Dramaturgie se však v užším slova smyslu zabývá *ději*, tedy díly, která pojednávají o jednání aktérů v jejich určité vzájemné souvislosti. V tomto smyslu může existovat

67 Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění* (Praha: Oikoymenh, 2000).

68 Nemohu se v této souvislosti nevyjádřit k otázce *dekonstrukce*. Právě fakt, že každé dílo je tak či onak sevřeno v nějakém předchozím očekávání, které je určené tu žánrem, tu dramaturgickým komentářem, tu předmluvou, vedlo u některých literárních kritiků k tak silnému odporu, že samotnou literární kritiku zničili. „Dekonstrukce je aktivní antiteze všeho, co by kritika měla být, pokud přijmeme její tradiční hodnoty a koncepty,“ píše Norris a upozorňuje, že útok se zde vede na nárok kritiky vládnout nějakým speciálním a vyšším druhem poznání, jež ji vymaňuje z říše literatury. S tím se ruší i možnost nalézt objektivní „zde“ v textu, známé ze strukturalismu. V tom je dekonstrukce post-strukturalistickou. Srv. Christopher Norris, *Deconstruction*, s. xii–xiii; s. 3.

Mnou pojímaná hermeneutika se však, jak jsem již ukázal, nejen že neobrací proti tradici, ale dokonce jí přitakává. Žánr a struktura mají hluboký smysl a jsou pro četbu díla klíčové. Nejsou však vyčerpávající. Omyl strukturalismu i post-strukturalismu v jeho dekonstruktivní podobě je týž: přikládají příliš velký důraz formální stránce díla, takže ji buď považují za dílo samé, nebo se její existenci naopak snaží zcela pomínout. Obojí je radikálním nepochopením existenciálního rozměru díla, jež odhaluje gadamerovská hermeneutika. Tento existenciální rozměr je usmířen se strukturou díla v tom smyslu, že je mapou hry, která se před ním odehrává, nikoliv však návodem, kam jít. Některé mapy mohou být slepé, jiné záměrně matoucí. Odvrhnout je kvůli tomu, by znamenalo přikládat jim příliš velký význam.

*dramaturgie života*, například tak, jak o ní mluví Paul Helwig.<sup>69</sup> Celý lidský život vykazuje dramatickou strukturu a my můžeme pátrat po jeho smyslu (*Bedeutung*). To, co je důležité a významné v lidském životě (*bedeutendnen*), ukazuje zároveň na smysl děje, jehož jsme svědky a v němž je toto významné zapojeno. Musíme se ale vždy ptát: jak tento význam vnímají sami aktéři? Rozumět dějům ve skutečnosti znamená ponořit se do hloubky toho, co se děje, a pokusit se co nejvíce porozumět tomu, jak sami aktéři vnímají jednotlivé prvky tohoto děje. Dialog zde potom znamená otevřenost interpreta – dramaturga – dramatické života, které je svědkem, a opětovnou revizi svých představ o významech, které v ní nachází.

Hermeneuticky postavená dramaturgie je tedy plně funkční na obě strany – je schopna dramaturgicky sloužit jak v procesu tvorby díla, tak v jeho reflexi. To se nedá plně říci o těch dramaturgických směrech, které vycházejí ze strukturalistického formalismu. Jsou příliš úzce zaměřené na strukturu díla a ztrácejí tento vztah ke skutečnosti, který je přitom pro dílo zásadní. Nejsou rovněž schopny poskytnout oporu dramaturgické analýze zaměřené na předlohu díla, je-li jí realita sama. Nejsou ani schopny zodpovědět vztah čtenáře, diváka či dramaturga k tomuto světu jako společnému projektu dějin, do něhož jsme vtaženi naší vlastní dějinností. Aktuálnost dramaturgie, a tedy to, čím se zásadně liší od jiných metod uplatňovaných za jiným účelem například ve filmové či divadelní vědě, se snaží dolovat smysl dramatu života či filmového nebo divadelního díla pro živého člověka ve světě, pro nějž tento má *smysl*. Tedy nikoliv smysl díla jako informace, ale jako smysl-dávající člověku, jenž k dílu přistupuje.

Hermeneuticky orientovaná dramaturgie proto neaspiruje na teleologii přírodních věd. Dramaturg je v souladu s rozvrhem humanitních věd motivován přítomností a jejími zájmy. Ta je zároveň navázána na tradici, z níž vychází. Gadamer píše:

Dějinné bádání je tedy neseno dějinným pohybem, v němž stojí sám život, a nedá se pojímat teleologicky se zřetelem k předmětu, jehož se týká. Takový „předmět“ o sobě zjevně vůbec neexistuje. Právě tím se liší humanitní vědy od přírodních. Zatímco předmět přírodních věd lze *idealiter* určit jako to, co by bylo poznáno při úplném poznání přírody, je nesmyslné mluvit o úplném poznání dějin, a právě proto vposledku nelze mluvit ani o „předmětu o sobě“, kterým by se toto bádání zabývalo.<sup>70</sup>

Považuji za nutné poznamenat, že mluví-li Gadamer o dějinách, nelze je vnímat pouze jako objekt historie v užším slova smyslu. Dramatika života a svět díla jsou

69 Paul Helwig, *Dramaturgie des menschlichen Lebens* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958), s. 13–30.

70 Hans-Georg Gadamer, *Pravda a metoda I*, s. 252.

rovněž součástí této dějinnosti, nemohou se od ní odpojit. A tak i když můžeme film podrobit různým druhům zkoumání včetně ryze technologického (materiál, z něhož je utvořen, technologie, jež byly při produkci použity), hermeneutická dramaturgie se snaží o něco jiného. Snaží se v dialogu nechat promluvit dílo promlouvající z dějin k člověku stojícímu v dějinách, a v tomto vzájemném dialogu tak umožnit chápat samotnou dějinnost, její smysl. Otevírá se tak nehlubší smysl umění a krásy uměleckého díla, jímž je útěcha v utrpení a potvrzení radosti.<sup>71</sup>

Tedy: skrze umělecké dílo se člověk setkává se smyslem sama sebe v dějinách, nikoliv v abstraktním slova smyslu, ale v konkrétní zkušenosti. Ta, jak jsem již ukázal, není vázána výlučně na řečový akt, na informaci, a není tedy přenositelná jako nějaké „dogma“. Ty výtky, že hermeneutika spojuje iracionalismus a tradicionalismus s dogmatismem, které v tomto smyslu směřovaly ke Gadamerovi zvláště ze strany K. L. Pfeiffera,<sup>72</sup> vycházejí vlastně z logocentrismu. Pokud odvrhneme nadvládu slova a s Latourem přijmeme pluralitu vědění (*pluralities of knowledge*) co do jeho forem, odmítneme zároveň osvícenský dualismus a vracíme se k adekvátnímu vnímání lidské situace, která není orientována pouze na řečí artikulovatelnou myšlenku.

Dramaturgie se snaží hledat tento neartikulovatelný smysl sice s pomocí řečového aktu (ať už mluveného či psaného slova), ale je si vědoma, že jde o nevyčerpatelnou a vposledku neukončitelnou ambici, zvláště pokud vnímáme člověka jako dějinného aktéra. Každý jedinec je v každém okamžiku své soukromé i kulturní historie vždy jinak nastaven a jinak se staví k dílu, produktu opět určitých dějinných procesů. Toto omezení – jehož špatné pochopení může být vnímáno buď jako dogmatismus nebo může vést k odmítnutí možnosti vůbec tento smysl uchopit jako u Derridy – není ve skutečnosti omezením, ale je výrazem svobody a důstojnosti člověka jako autonomního aktéra. Přítakání tomuto hermeneutickému poznatku otevírá dveře k plnokrevnému vztahu k umění, postavenému především na jeho recepci.

V čem se liší dramaturgická analýza od hermeneutiky díla je to, že klade pozornost k *architektuře* díla, tedy k tomu, jak je vystavěno, jak funguje, které jeho elementy jak souvisejí s generovaným smyslem. Cílem tohoto úsilí není jen dílu adekvátně rozumět, ale taky nalézt určité tvůrčí prostředky, jež se dají dále replikovat. Dramaturg tak studuje dílo jednak proto, aby mohl aktivně působit v procesu děl dalších na základě osvojených zkušeností, jednak aby i jiná díla mohl v kontextu těchto děl opět adekvátně chápat. Nesleduje pouze smysl děl, ale jak je tento smysl stavěn, jak je celá filozofická, estetická i socio-politická dimenze díla ustrojena z jednotlivých elementů

71 Tato teze pochází od britského filozofa Rogera Scrutona. Nejlépe ji ilustruje jeho film *Why Beauty Matters* (BBC, 2009), v němž shrnuje svoje pojetí estetiky a vysvětluje význam umění pro člověka.

72 Jaroslav Hroch – Magdalena Konečná – Lukáš Hlouch, *Proměny hermeneutického myšlení* (Brno: CDK, 2010), s. 286-287.

*příběhu* či *situace*, do níž se divák noří. Hermeneutická analýza je zde metodou, ale dramaturgie se v ní nevyčerpává. Přiznává své specifické, stavebně orientované nároky, a svůj aktivní tvůrčí záměr, jenž nekončí v interpretaci jediného díla, ale vždy směřuje k další tvorbě vlastní nebo k tomu, ovlivnit tvorbu jiných.

Domnívám se, že takové založení dramaturgické analýzy je nejen možné, ale, jak jsem se snažil v této krátké a nikoliv vyčerpávající stati ukázat, i produktivní. Hermeneuticky vymezená dramaturgická analýza bude základem mých následujících rozborů.

### 3. Metodologická východiska práce

V předchozí kapitole jsem se pokusil založit dramaturgickou analýzu uměleckého artefaktu (filmu, divadelního představení, dramatu aj.) na filozofické hermeneutice. Nyní je pro potřeby práce nezbytné toto obecné vymezení konkretizovat do metody, již použiji.

Mým cílem zde bude sledovat, jak zvolené snímky Jana Špáty<sup>73</sup> ukazují krásu, tedy co rozumí krásou a jak se tato krása dává v architektuře díla. Po předchozí rozpravě je jasné, co znamená, že snímek vůbec *může něco ukazovat* nebo se krása *může dávat*. Jestliže lze dílu rozumět a v díle tedy můžeme objevit smysl jako součást naší interakce s ním, potom tento smysl zvolené téma (zde krása) může *ukazovat* či se *skrže něj může dávat*. Budeme-li se tedy „ptát snímku“, znamená to, že *skrže jeho skladbu a použité prostředky z výchozí situace aktivního diváka vstoupíme do interpretace použití těchto prostředků, určíme smysl, jenž konstruují, a ten nahlédneme prizmatem krásy*.

Dramaturgická analýza tedy je, jak jsem již popsal v předchozí kapitole, *interpretací činností* a jejím klíčovým aktérem je hermeneut, interpret, ten, jenž se snaží dílu rozumět – zde tedy já. Vynechám nyní problém textu dramaturgické analýzy, jemuž rovněž má být rozuměno, a tak je rozumění snímku zapouzdřeno v rozumění textu, jenž píše. Humanitní nebo společenský vědec, či dokonce umělec nemá jinou možnost než *psát text* a tento text je vlastně jeho laboratoří, jak ukázal Bruno Latour.<sup>74</sup> Tato laboratoř má často tendenci se maskovat a v rouchu „objektivních výpovědí“, jež jsou vlastně jen gramatickými triky (plural maiestaticus, poznámkový aparát apod.), skrývat, že ve skutečnosti nerozpráví o žádných *objektech*. Objektivita

73 Všechny analyzuji podle restaurované verze uvedené na DVD *Jan Špáta – 18 dokumentárních filmů klasika české kinematografie*, 2009.

74 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (New York: Oxford University Press, 2007), s. 127–128.

v tomto smyslu není stvořit objektivní text, ale přiznat práva objektu, přistupovat k němu s plným respektem jeho *objektivosti*. V tomto smyslu je hermeneutický přístup, jenž jsem nastínil a hodlám i přijmout, symetrický.

I když Latour hovoří o sociálních vědách, domnívám se, že jeho popis textu jako laboratoře platí hrubě i pro moji situaci zde – a to včetně poznámky, že tato „laboratoř“ je umělým prostředím (jako skutečná laboratoř), jež však díky této umělosti umožňuje nepřetržitě a utkvělé zaměření se na objekty zájmu. Toto zaměření a jejich průzkum může ale – stejně jako ve skutečné laboratoři – znamenat i nezdár. Tento nezdár je však důležitý pro pohyb v prostoru průzkumu tématu. Vzdát se možnosti nezdaru znamená vůbec vzdát se možnosti nalézat odpovědi.<sup>75</sup>

Text, jenž je samotnou *analýzou*, je tedy prostorem, v němž hermeneut vykonává svoji dramaturgickou práci, tedy v procesu nastíněném výše na základě pozorného studia architektoniky díla konstruuje jeho smysl. Tato činnost bude pro mne znamenat hned několik jasných předběžných opatření, o nichž je nutné promluvit.

Tím prvním je samotná výchozí situace hermeneuta, tedy mne. Má analýza je nezbytně *subjektivní* v tom slova smyslu, že vychází z mé osobní zkušenosti živého člověka s vlastní životní a intelektuální historií a dramaturgickou a diváckou zkušeností. Jak jsem již popsal v předchozí kapitole, dramaturgická analýza je praktickou moudrostí a vychází ze schopností osvojených jejím postupným cvičením. Jestliže budu rozeznávat „pravidla hry“ uměleckého díla, tedy vlastně onu architekturu, potom je to možné jen na základě toho, že určité plochy díla a jeho principy jsou mi srozumitelné a umožňují mi vstoupit jimi do něj. *Zároveň* je ale analýza i objektivní ve smyslu toho, že se snažím nalézt symetrický vztah k objektu (smysl uměleckého díla a to, jak ukazuje pojetí krásy v artefaktu), tedy přistupuji k uměleckému dílu s respektem a dávám mu možnost klást námítky (*to object*).<sup>76</sup>

Má interpretace a konstrukce smyslu bude tedy zákonitě poznamenaná mým, do jisté míry arbitrárním intelektuálním zaměřením. Pokud tedy budu odkazovat na filozofii Martina Heideggera nebo Augustina, nemělo by to být vnímáno jako *jediný možný mód výkladu* či jako dílu inherentní filozofický smysl. Každý hermeneut bude přistupovat k dílu z jiné situace a bude používat jiné nástroje k jeho rozumění. Nicméně přesto existuje, jak jsem ukázal, určitá idealita díla, tedy to, co je dílo samo o sobě, jež se dává nikoliv v prostém průniku všech možných interpretací, ale

75 K tomuto tématu srv. např.: Mark Peplow, „Social Sciences Suffer from Severe Publication Bias,“ in *Nature: International Weekly Journal of Science* (28. 8. 2014), on-line: <http://www.nature.com/news/social-sciences-suffer-from-severe-publication-bias-1.15787> (20. 9. 2014).

76 K tomuto srv. Bruno Latour, „Když věci vracejí úder: Co mohou sociálním vědám přinést ‚vědní studia‘,“ in *Biograf* 29 (2002), on-line: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2901> (20. 9. 2014), odst. 27–28.



v podstatě smyslu, který ve své textové laboratoři odhalím. Ten by měl být společný všem, kteří se dílem budou vážně zabývat, a to i přesto, že jej budou pojmenovávat jinými slovy a používat k jeho výkladu jiné nástroje. Tento smysl je *objektivní*, tedy dává nám jej objekt sám, pokud se ho neustále tážeme a dáváme mu prostor odporovat. To znamená pozorný popis a neustálý návrat k prvkům díla, jenž bude základem mé analýzy. Ta je tedy takto *empirická* a popis je jejím výchozím modem.

V souvislosti s tím zavedu určitý druh *epoché*, tedy uzavorkování všeho kolem díla. Chci přistoupit k jeho inherentnímu smyslu, a nebudu si proto vypomáhat evidencí mimo toto dílo, jako jsou např. autorovy připomínky, scénář, explikace, rozhovory apod. Dílo má promlouvat samo,<sup>77</sup> hra je soběstačná, jinak by nešlo o dílo, ale o jednu část nějakého většího díla, jež je složeno i z těchto dalších evidencí. To však neznamená, že ve výchozí hermeneutické situaci nejsem ovlivněn tím, co o autorovi vím, jeho jinými filmy nebo filmy jiných autorů. Jen pro mne evidence, která by se zdála odkrývat „záměry“ filmu, nebude *legitimní*,<sup>78</sup> a to aniž bych popíral, že takové záměry mohl autor mít (a měl). Proč tomu tak je, vysvětlila předchozí kapitola, v níž jsem popsals, jak rozumím dílu jako hře nikoliv nezávislé na autorovi či na divákovi, ale soběstačné. Má objektivita tedy není objektivitou materiální, ale objektivitou právě onoho smyslu, jenž v díle nacházím. Má dramaturgická analýza proto může být v rámci této metody chápána i jako analytická práce s vědeckým nárokem, ovšem ve smyslu *humanitní vědy* „filologického“ charakteru, jak jsem ukázal.

77 Otázka, která se zde nastoluje, je příliš závažná na to, abych ji zde vůbec mohl začít řešit. Otevírá totiž problém, zda dramaturgie má cílit na odhalování záměru autora v díle, či si může dovolit dílo vyložit bez zřetele na autorovy intence. Vnímám v souladu s Gadamerovou hermeneutikou dílo jako dynamický systém, nikoliv jako uzavřený artefakt, jenž v sobě obsahuje i tyto autorovy intence. Ostatně čtenář, jak dále ukazuji, je nadán znalostmi o autorovi a jeho postoji ke světu a je tím ovlivněn. Tím je autor relevantní, ne však zásadní. Blížím se tak pozici umírněného intencionalismu (zvláště v jeho perspektivě kontinuity běžné interpretace a literární), ale nemohu se s ním ve vztahu k nastíněné metodě ztotožnit, a to proto, že cílem interpretace není určit *záměr*, ale odhalit *mysl*. Rozprava nad diferencí mezi těmito pojmy je nad možností tohoto textu. K umírněnému intencionalismu viz Noël Carroll, „Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism,“ in *Metaphilosophy* 1–2/31 (2000), s. 75–95.

78 Přesněji řečeno je pro mne relevantní ten *záměr*, který určuje rámování a umístění díla do vztahu k publiku (*kategorická intence*), ale ne *sémantickou intenci* („co tím chtěl básník říci“). *Kategorická intence* je pro mne legitimní, protože mi umožňuje dílo vůbec číst. Jsem ji schopen rozpoznat díky své předchozí obeznámenosti s autorem, ale na úrovni obecné znalosti. Autorův výklad toho, co myslel tím či oním konkrétním obrazem (sémantická intence) legitimní v tomto smyslu není, jakkoliv může mít svoji relevanci. Tuto distinkci intencí přejímám z Jerrold Levinson, *Intention and Interpretation in Literature*, in *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, týž (Ithaca – London: Cornell University Press, 1996), s. 188–189; neadaptuji však pozici hypotetického intencionalismu. Viz předchozí poznámka.



Moji metodou tedy bude dramaturgická analýza, tj. odkrývání smyslu díla na základě studia jeho architektury a nástrojů, jimiž tento smysl konstruuje. Toto odkrývání má povahu *rozumění* a je subjektivní v tom, *jak* rozumím, ale objektivní v tom, *čemu* rozumím. Zavádím *epoché* v tom slova smyslu, že veškerou evidenci smyslu mimo dílo samé považuji za nelegitimní, nicméně v rámci *équité herménétique* uznávám, že je obsah této evidence součástí mé výchozí hermeneutické situace. Není pro mě ale podstatný jako *důkaz* a nebudu ho používat k výkladu tak, jako kdybych hledal oporu pro můj výklad v autorově sebe-interpretaci.<sup>79</sup>

Stejně tak vycházím z předpojatosti toho, že díla krásu skutečně zobrazují. Pokud by tomu tak nebylo, selhalo by mé rozumění v průběhu analýzy. Pokud tak nastane, dílo krásu nereflektuje.

Výběr filmů je arbitrární do té míry, že jde o snímky vybrané na základě mého uvážení. Jednotlivé analýzy vznikaly s časovým odstupem, a jsou tedy spojeny volněji, než by se mohlo na základě jejich přítomnosti v jednom svazku knihy zdát. To však vnímám jako produktivní pro celý proces rozumění, který má možnost se usadit a znovu se vracet k podobnému, avšak jinak pojatému (jestliže všechny snímky krásu zobrazují podobně). Tento druh výběru se někdy nazývá *expertní* či *úcelový* na základě skutečnosti, že jej provedl výzkumník podle svého uvážení a znalostí k určitému účelu. Považuji jej tedy za standardní a nevyžadující další vysvětlení.

Metoda mě má vést k tomu odpovědět na otázku: „*Jak pojmají krásu zvolené filmy Jana Špáty?*“, přičemž výměr krásy jsem podal v první kapitole této práce, cestu k odpovědi na „*jak*“ v části předchozí a této. S vědomím všech těchto určení má práce přesahuje čistě dramaturgické ambice a usiluje o to, pozvednout dramaturgii ve smyslu humanitní vědy na poznání vědecké (*Geisteswissenschaft*). K jeho zaměření s vědou typu science (*Naturwissenschaft*) by po předchozích řádcích již nemělo dojít.<sup>80</sup>

79 Tím pádem pro mne nemá přímou relevanci v tomto druhu analýzy Špátova tvorba ne-filmová, jako např. Jan Špáta, *Okamžiky radosti* (Praha: Malá skála, 2002) nebo Jan Špáta, *Mezi světlem a tmou: Sloupky a fejetony s fotografiemi Jindřicha Štreita* (Praha: Malá skála, 2004). Podobně převážně biografické publikace Jana Hádková – Tereza Brdečková, *Jan Špáta: Dívej se dolů* (Praha: Český filmový ústav, 1991) a Martin Štoll, *Jan Špáta* (Praha: Malá skála, 2007) pro mne mají význam pouze jako součást všeobecného interpretačního kontextu a nevěnuji se jim v této práci nijak blíže.

80 Zde tedy odkazuji k rozlišení věd na ty, které pojmají realitu v rámci její kauzality ve snaze „abstrahovat“ od přirozeného světa (*Lebenswelt*) – *Naturwissenschaften*, a ty, jež chtějí rozumět – *Geisteswissenschaften* – a přitakávají lidskému sebe-vědomí (*Selbstbewusstsein*), v němž člověk nachází suverenitu své vůle, zodpovědnost za jednání a svobodu, jež jej odděluje od toho, co považujeme za „přírodu“ ve smyslu nutnosti věd předchozích. Wilhelm Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften, in *Gesammelte Schriften: I. Band* (Stuttgart: B. G. Teubner, 1990), s. 6.

# II. ČÁST

---

## ANALÝZY



## II. ANALÝZY

### 1. Lidé z hor

První záběry snímku<sup>81</sup> odhalují nejprve štíty hor, jež se poté proměňují na nehostinnou zeď v pozadí jen sotva tušené vesnice, před níž na travnatém kopečku vyčnívají k čistě modrému nebi kameny. I když si ještě nemůžeme být jisti, později ve filmu si ověříme, že jsou náhrobní: náhrobek vůbec se v *Lidech z hor* stane velmi rychle jedním z klíčových vizuálních prvků. Původně statické záběry doprovázené jen hudebním podkresem s etnickým nádechem se mění v pomalé prozkoumávání nyní již dobře zřetelných skalních útvarů. Pokud jsme je prve viděli v jejich tiché a nehostinné podobě, nyní se představují ve své kultivované formě, avšak o nic méně strohé a pusté.

Skalnatý vršek, po svém obvodu rýhovaný erozí vykotlanými vrstevnicemi, překypuje na svém plochem vrchu hrozny trávy, do nichž jsou zasazeny jednoduchá obydlí z kamene a hlíny. Jsou nerozeznatelná od skal samotných – jako by z nich přirozeně vyrůstala, jako kdyby lidská konstrukce byla součástí samovolné sebe-konstrukce přírody. Od mohutného a drsného úpatí se postupně mění skála na stíny střech a oken, utěšenou oázu lidské existence. Přes to všechno bez jediné tváře, jediného zvířete.

Kamera postupuje proti tomuto směru – ze záběru hrobu se stříhem dostáváme přímo k obydlí, teprve pohyb kamery po skále dolů a do strany odhaluje bezútěšnou základnu skaliska. Podobný kompoziční princip se objevuje v celé této expozici: ze střech domů se v pomalém švenku objevují kontury hor, z nich pak se kamera obrací k větrem rozechvělým stéblům vysokého polního porostu.

V obraze se tak od prvních chvil buduje zřetelný princip kontrastu, i když v subtilní a jemné podobě. Špáta zde nestaví třeskuté protiklady, jako se to pak objeví později ve snímku, kdy tvrdě vstoupí do světa moderní technologie. Spíše nechává z drsných podmínek hor jakoby náhodou vyrůstat prostory určené pro člověka, které však ničím nepřipomínají teplo a klid domova. A přece jsou všechny tyto záběry obdařené podivným klidem ještě umocněným monotónní hudbou, jež zůstává po většinu snímku stejná. Pokud pomineme synchronní zvuk se vstupy domorodých hudebníků, spoléhá se vždy na nekonkrétní převážně smyčcový motiv se silně romantickým nádechem. Jeho hudební plocha odpovídá širší plochy, kterou před nás předestírá obraz, v tomto smyslu jde o určitý druh doslovnosti.

81 *Lidé z hor*, 1968, 24 minut, barevný. Námět a scénář: Václav Borovička, Jan Špáta; Produkce: Petr Brada; Hudba: Luboš Fišer; Zvuk: Zbyněk Mader; Střih: Marie Křížková; Kamera a režie: Jan Špáta.

Snímek tak ve své expozici nenapovídá, že by jeho cílem bylo skutečnost, o níž promlouvá, nějak transformovat. Je v určitém slova smyslu realistický. Budeme dále pozorovat tuto realističnost např. i ve volbě témat ze života domorodců, jimž se autoři věnovali (např. zabití dobytka), ale je nutné hned na začátku analýzy v souladu s postřehy výše poznamenat, že realističnost zde není principem sociální kritiky. Budu-li hledat odpověď na otázku, jak film pojímá krásu, bude to právě oblast skutečnosti.

Prvotní nastavení je proto velmi empirické, nikoliv lyrické, jak by se na první pohled mohlo zdát. Abstrakce spojená s lyrikou (záře přes stromy apod.), kterou bychom mohli nalézt např. v *Respire finem*, zde není. Již od prvních záběrů se Špáta až úzkostlivě drží skoro až popisného přístupu k realitě. Přesto v ní nechává dostatek prostoru pro kontrast v rámci kompozice obrazu (pusté hory proti živoucímu polnímu býlí) i střihu (kamenné náhrobky proti střechám domů).

Film tak poněkud klame svojí výrazovostí: pomalý hlas vypravěče obdařený patetickým tembrem, romanticky kvílivá hudba a záběry přírody, to vše patří k běžné výbavě romantizujících cestopisných snímků. Za tímto závojem, jistě v určité míře poplatným dobové stylistice, se však objevuje nevšední syrovost. Jedním z klíčových momentů je právě systematická práce s přírodou jako všudypřítomným pozadím, nikoliv ohromujícím ve své nesmírnosti, jako na obrazech Caspara Davida Fridricha, ale v jistém smyslu obyčejným. Kontrasty nejsou umocňovány, ale jsou vystavěny spíše na principu jemné juxtapozice: tu si divák všimne, že kameny jsou náhrobní, tu rozezná ve žluté ploše klasy trávy. Dokud nepřichází téma technologie a tento ústřední kontrast se skutečně se silným romantickým nádechem netematizuje i v komentáři, je drsnost a syrovost prostředí jeho organickou součástí a není dominantní. Realističnost snímku tedy vychází z toho, že přírodní dynamika není uměle akcentována.

Expozice však tento vztah přesto předestírá v určité gradaci: po pustině defilují detaily tváří dagestánských dívek, které na kameru v přiznaném reportážním stylu (v jednom záběru lze vidět i kousek mikrofonu a slyšet tlukot motorku kamery) v různých dialektech a jazycích země opakují větu „Mám tě ráda“. Z velkých celků se tak dostáváme na detaily tváří, nejprve s nekonkrétním, tmavým pozadím. Později se kolem dívek objevují další lidé, až se na konci sekvence dostáváme pohledem zezadu přes ramena uniformovaných mužů hrajících na lidové nástroje na slavnosti do prostoru zabydleného lidmi. Přesto nejde o rychlý, kontrastní ráz v dynamice představení tématu – vše je pozvolné, postupné a působí přirozeně, jednotlivé střihy nejsou orientovány na posílení kontrastu, ale spíše na to, aby věci stavěly vedle sebe. Pokud by měly dynamiku zesilovat, byly by adekvátně např. doprovázeny hudební změnou, ilustračním slovem v komentáři nebo by více používaly proměny ve směru záběru, tedy štítily hor by byly akcentovány podhledem apod.

Nic takového se však neděje a rytmus filmu i jeho obrazová skladba drží svoji realističnost.

Přesto je již nyní zřejmé, že všechny popsané motivy mají povahu určitých symbolů. Jsou jimi horské štíty, domy a zdi, vztah živého a neživého, lidské tváře a hudba, která se nám otevírá na začátku slavnosti přímo i blízkým záběrem na nástroje v rukou uniformovaných hudebníků. To, že jim nevidíme do tváře, ale odkrýváme je přes jejich ramena a záda, takže spíše vidíme jejich nástroje než je samé, posiluje symbolický význam nástrojů. Mimo to do tohoto rejstříku symbolů patří náhrobní kameny, výrazný motiv v dalším ději filmu. Abychom však mohli identifikovat jejich význam, musíme se posunout ve snímku dále.

Ve chvíli, kdy se ozve z plátna hlas mimo obraz, divák jej může identifikovat jako klíčového průvodce. Komentář by měl vést význam filmu, zdá se a přitom právě v expozici jde jeho význam mimo to, co jsem popsal výše. Adaptace známého příběhu o Bohu, který nese v pytli nějaké vlastnosti, zakopne a všechny se vysypou, je zde použita pro uvedení do multikulturní povahy místa. Zmatení jazyků, které by se na první pohled nabízelo a které se vlastně představuje v anketě s dívkami, v nichž každá mluví ve své řeči, nepodobně řečem druhých dívek, však není tématem této sekvence. Namísto apokalyptického (rovněž biblí inspirovaného) obrazu poražené hrdosti člověka, jehož původně jednoduchý druh se při stavbě Babylonské věže božím zásahem roztrátil, autoři představují mnohost jazyků až s láskyplnou pohádkovostí. Tu podtrhuje i patos komentáře, pomalý rytmus obrazové montáže i klidný ráz přírody, kterou vidíme v obraze.

Opět považuji za nutné připomenout předchozí poznatek, že snímek se ve své expozici nesnaží akcentovat dynamiku kontrastem, používá jej jako jemný konstrukční princip, nikoliv jako ostré poměrování mrtvého a živého, velkého a malého apod. To je důležité i proto, že dále ve filmu bude konfrontována krása a hnus, smrt a radost ze života a tato konfrontace nebude v ničem titánská ani dekadentní. Oba dva extrémy, které by se zde již na začátku nabízely, jsou pominuty. Snímek se pohybuje na středové pozici samozřejmosti. V této poloze zobrazuje život v Dagestánu a pojmenovává charakter jeho krásy.

Pokud jsem popsal určitou pustotu v krajině, která nás uvádí do snímku, objevuje se proti ní v tvářích dívek intimita, a to jednak v blízkosti, v níž se k nim nacházíme, a jednak v samotném tématu, jímž je láska. Dívky opakují větu „Mám tě ráda“, slova, která si říkají milenci, nikoliv vulgárně či lascivně. Vstupujeme přímo do středu vztahu dvou lidí, jenž se variuje v mnoha navzájem rozličných kulturních valérech, jež pro nás však nejsou srozumitelné bez komentáře. Uvolněný smích dívky, poznamenaný dětskou stydlivostí, jen umocňuje emotivní ráz věty, již nelze na kameru říci „jen tak“ jako odpověď na otázku, kolik je hodin či zda svítí slunce. Zároveň jsme ale konfrontováni s radikální jinakostí: jazyky, s nimiž se setkáváme, jsou nám

cizí, nerozumíme jim. Divák se dostává do pozice vetřelce, která se jen umocňuje strojenou zábavu na přivítání hostů v následující sekvenci.

Lidová hudba, jež nastupuje, je v komentáři interpretována jako „pohostinnost“. Srocení lidí, v němž ženy rozdávají jablka a dav stojí jako na povel před kamerou, aby tiše pozoroval disciplinovanou zábavu pod sovětskou slavobránou „na počest“ hostů, neoplývá spontánností a autenticitou. Zmínka o tom, že při vítání hostů se vždy tančí s vysokými představiteli, stejně jako řízený rej bez skutečného zájmu zúčastněných je jako by projevem struktury sil schované kdesi za tím, co vidíme. I když vidíme ženy nutící dívky tančit, není zde násilí přímo – spíše se všude rozprostírá jakási na první pohled pokorná, přesto však nepřirozená disciplína. Ne nepodobná státem podporovanému folklóru, dobře známému z jiných zemí bývalého východního bloku.

Nelze v takové chvíli nepřipomenout Foucaultovu analýzu moci jako všeprostopující disciplinace moderní doby.<sup>82</sup> Moderna představuje akceleraci mechanismů, které formují lidské já na *subjekt* na základě struktur rozpuštěných ve společenské praxi. V této vstupní sekvenci, v níž se nám otevírá vůbec poprvé společenství Dagestánců, není ale taková míra zobecnění adekvátní. Je nutné uvědomit si, v jaké situaci se nacházíme v této pasáži snímku a odkud se tato struktura disciplíny bere. Není součástí přirozeného prostředí, není výrazem automatizované technologie každodenního života. Je tu *pro nás*, pro diváky filmu, pro *filmaře*, pro ty, kteří do vesnice přijeli. Host je viníkem této situace, nikoliv však přímo příčinou.

Vztah mezi námi a tím, co vidíme, nelze redukovat na to, že jsme to my, kdo nutí vesnici křepčit v této sice internalizované, ale přece nepřirozené formě vítání hostů. Bylo by chybou vidět v tom i důsledek násilí režimu, zpřítomněného slavobránou v sovětském stylu. Nemáme důvod nevěřit, že Dagestánci jsou skutečně pohostinní a skutečně rádi rozdávají svá jablka a radost z tance a hudby. Ale celá situace je poznamenána proměnou vztahu mezi hostem a tím, kdo do vesnice přijíždí. Nejsme cestovatelé, kteří se zastavili na dlouhé pouti spočinout a podělit se o pár historek ze světa. Přijíždíme s kamerou a štábem jako vyslanci určitého postoje ke světu. Přicházíme svět Dagestánců vydobýt, uvolnit z něj ukryté krásy, proměnit je na zdroj a použít je jako materiál do svého filmu. Jde o druh vymáhání (*Herausfordern*), o němž mluví Martin Heidegger ve svém eseji *Otázka techniky*.<sup>83</sup>

Lidé se nám neodkrývají jako autonomní bytosti ve své důstojnosti, ale jako zástupci druhu Dagestánců, jež přicházíme přetavit do cestopisného portrétu.

82 Viz např. srovnávací analýzu Huberta L. Dreyfuse, „Being and Power: Heidegger and Foucault,“ in *University of California: The Department of Philosophy: Hubert Dreyfus*, on-line: [http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/html/paper\\_being.html](http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/html/paper_being.html) (21. 8. 2014).

83 Martin Heidegger, *Otázka techniky*, s. 14.

Situace, jíž jsme svědky, je zosobněním vymáhajícího nároku, jenž klade moderna na přírodu a svět proměňujíc je na zdroj. Jde o charakter moderní techniky, tedy moderního nakládání s věcmi, který Heidegger vysvětluje na nakládání s přírodou: je něco jiného sedlák, jenž pečuje o orbu i třeba s využitím nástrojů, a motorizovaná sklizeň, která se k půdě staví jako ke *zdroji* brambor či obilí. *Gestell*, tedy onen vymáhající nárok, proměňuje charakter *techné*, tedy nakládání se světem kolem nás. Již neodkrýváme to, co je skryto, nejsme pravdiví (*alétheia* znamená odkrývání i pravda), ale proměňujeme to, co by jinak bylo místem odkrývání, na zdroj toho, co potřebujeme.

Tedy, zůstaneme-li u filozofova příkladu (jenž se vzhledem k motivům filmu velmi hodí), vodní elektrárna na Rýnu proměňuje Rýn na zdroj elektrické energie, Rýn je *zabudován* do elektrárny. Proti této *Kraftwerk*, továrně na sílu, tedy elektrárně, stojí Rýn vyslovený v Hölderlinově básni, v uměleckém díle (*Kunstwerk*). Zatímco energie vydobytá z řeky ji stanovuje (stellt, odtud *Gestell*) jako sílu k pohánění turbíny, básník Rýn odkrývá, poskytuje mu výskyt.<sup>84</sup>

Heidegger přímo doplňuje k tomuto obrazu příklad cestovního ruchu: i ten stanovuje Rýn jako cosi, co je tu *k tomu*, aby se dal objednat (*bestellbar*) z katalogu a prohlédnout. Zjednávaní (bestellen) je tedy princip moderní techniky, a to v nejširším smyslu – jako způsobu nakládání se světem, nikoliv jen jako používání nástrojů. Domnívám se, že právě toto se odhaluje v situaci vítání hostů v expozici snímku.

Jestliže v komentáři zazní slova, že „...Dagestán je zemí čisté a neporušené přírody,“ přímo se zde objevuje tento kontrast. Čistota a neporušenost ztuhlá v obraze disciplíny roztroušené v disciplinovaném reji, jenž proměnil jinak tradiční chování domorodců do čehosi *objednaného*, v jistém smyslu turistického. Sekvenci uzavírá společné hodování u stolu, v němž všichni pozvedají číše nad dokonale uspořádanou tabulí na zemi. Pravidelnost a soulad všech složek mizanscény, tedy vlastně *herecký výkon* reality, je podobný výkonu Rýna, který roztáčí turbínu: nenechává zaznít tomu, co Dagestán *skutečně* (tedy pravdivě) je. Vytváří pohlednici pro moderního člověka. Je technikou vyjednání falešné vzpomínky na děj, který nikdy nebyl *skutečný*.

Že se nám zde skutečně otevírá smysl snímku, potvrzuje hned následující střih, který situaci se synchronním kontaktním zvukem promění do opět romantizující a dramatickou hudbou podkreslené situace muže a ženy s dobyt看em na pískové cestě, Dagestánců v jejich každodennosti. Charakter záběru je odlišný: tváře jsou špinavé, děti nejsou načesané a sváteční jako v disciplinovaném přivítání v úvodu filmu. „Země je chudá,“ oznamuje s účastí v hlase komentář a dodává: „...mnohokrát nasákla krví.“ Tuto krev nevidíme nikdy, dokonce ani později, když pastevec

84 Tamtéž, s. 14–15.



podřízne hrdlo ovcí, aby připravil šašlik. Opět se objevují portrétní detaily tváří, tentokrát v mlčenlivých a pozorných statických záběrech starých mužů. Komentář: „Mnoho se nezměnilo.“ Stabilní, zastaralý svět – zastaralý i proto, že, jak ve filmu slyšíme mnohokrát, udržuje řád žen podřízených mužů. Patriarchálnost ale není zobrazena násilím na ženách, ale jako součást tohoto chudého a poněkud špinavého, jež před námi defiluje ve své samozřejmosti.

Stojí tak vedle sebe samozřejmé – lidé v horách, lidé v chudých ulicích obcí, ženy porobené mužům, dívky a chlapi mezi dobyt看em, a neobyčejné, *nastolené*, jako je pohlednicové přivítání či později těžká stavební technika zahryzávající se do země. To „staré“, autentické je traktováno s velkou pozorností a klidem, který umožňuje v opakovaných záběrech divákovi dopodrobna sledovat všechny detaily, pohledy, záhyby tváří či povahu pohledů těch, kterým do tváří hledíme. Jestliže jsem prve mluvil o realističnosti, zde se prohlubuje – a opět, nikoliv ve své sociální kritice.

Snímek neukazuje, jak ženy trpí pod nadvládou mužů v patriarchálním řádu, aby je poté vysvobodil hrdinný sovětský režim svojí industrializací. Naopak, moderní technika, která se brzy ve snímku objeví, je nahlížena jako ohrožení tohoto řádu, jako nebezpečí. Klíč přináší komentář v sekvenci žen, jež nosí v kovových nádobách roztodivných tvarů vodu. Tuto těžkou práci označuje jako „... příležitost, jak projevít vrozený smysl pro krásu“. Podřízenost, povinnost a těžká práce jsou zde náhle traktovány jako „příležitost pro projev krásy“, a to nejen tím, že ženy nesou barevné šátky a především zručně vyrobené nádoby, jež později snímek ukáže přímo jako umělecká díla. Dalším klíčem k pochopení tohoto obrazu je prostředí, jímž ženy s vodou chodí: je jím strohá a pustá skalnatá realita, se kterou jsme se seznámili v prvních záběrech filmu. Osamělé postavy pospíchají městem mezi kameny, tedy v drsné a hrubé skutečnosti, jež ostře kontrastuje s prve viděnou načechraností turistické pohlednice vítání hostů.

Objevuje se tedy krása, téma, jež nás vzhledem k tématu mé práce zajímá více než vše ostatní. Co je tu krásného? Ještě nemůžeme přesně odpovědět, ještě jsme neviděli dost, ale již tušíme, že jím nebude folklór či tradice jako výraz nějaké disciplinované činnosti popsatelné jako uzavřený systém např. tance nebo nápěvu. To nám nakonec autoři napovídají již tím, jak na začátku i později ve filmu zdůrazňují různost kultur zpřítomněnou nemožností dorozumění mezi obyvateli sousedních vesnic. Pokud je cosi krásného v praktikách místních, potom tuto krásu ztrácí ve chvíli, kdy se představuje *na požádání*, ve chvíli, kdy ji chceme vymáhat. Je tedy subtilnější, je možné ji zahlédnout, ale není možné ji extrahovat. Bude součástí něčeho, není izolovatelná jako verbuňk nebo moravské krajky.<sup>85</sup>

85 Mimochoodem Morava, jejíž turistika silně staví na folklór jako např. v případě Jízdy králů, je ve snímku přímo tematizována – Dagestán je k ní přirovnán svojí rozlohou.

Kontrasty, jichž jsme dosud byli svědky – tedy příroda a člověk, načančanost a prostota – jsou v další sekvenci doplněny novým, rozvíjejícím již dříve použitým motiv. Muži přicházejí na hřbitov, aby pohřbili dítě. To vše bez účasti žen. Náhrobní kameny, jež vidíme, se vnitřně propojují s těmi, jež jsme viděli v expozici. Jsou ale již konkrétnější, opustily svoje abstraktní kontury, jsou obdařeny nápisy a stávají se hroby skutečných lidí, nikoliv pouze ikonou. Je zajímavé, jak se zde exponuje téma smrti. Poprvé je explicitně představeno, ale nikoliv jako odchod starého člověka, ale jako náhlá a nečekaná rána do nevinné bytosti. Děti jsme dříve viděli ve společnosti matky, nyní se stávají obětí tichého řádu přírody, v němž zrození doplňuje smrt. Je zajímavé si povšimnout, že ještě jednou budou děti blízko utrpení, a to když si při improvizované hostině na pastvině budou hrát s vnitřnostmi zabitě ovce. Nyní ale v obraze absentují, vidíme pouze a výhradně muže, jakoby garanty onoho tradičního řádu, kteří v tiché tryzně procházejí mezi náhrobky.

Další sekvence pak znamená radikální tematický skok: stavba přehrady. Nedo-  
stáváme se k ní ale zcela nečekaně. Mimo tematické propojení, jež ukážu dále, jsou sekvence spojeny i obrazově. Poslední ze záběrů hřbitova v druhém plánu obsahuje muže na korbě nákladního automobilu, kteří v prachu mizí pryč. Stavba přehrady, tedy nahé stroji rozbité kamenité útesy, je prošpikována tušenými automobily a technikou v údolí, do něhož z velkého záběru nedohlédneme. Chtěli bychom se zeptat: nejele muži do práce? Nejsou zaměstnáni stavební firmou? Nepodílejí se sami na rozbíjení hor, v nichž žijí?

„Padesát kilometrů dlouhé jezero zatopí mnoho starých vesnic,“ nenechává komentář na pochybách, jaké budou důsledky stavby. Aniz by obraz či slovo akcentovalo tragičnost této činnosti, je představena jako destrukce toho, co jsme viděli dosud a co jsme identifikovali se zatím neznámou krásou. Rozhlodané skály zero-  
dované zuby techniky stojí obrazově po boku nádherných štítů v další části filmu, v níž se opět vracíme k ženám, jež nosí vodu. Malebnost následující sekvence nyní velmi ostře kontrastuje s tou, v níž snímek ukazuje stavbu, a to nejen tematicky, ale i velikostí záběru a barvami.

Prostor budoucí přehrady je zcela pustý, pokud pomineme tušené stroje, rozhlodaný a nemůžeme se v něm s ničím identifikovat – nic zde není *lidské*, a pokud by snad mohlo, je to ukryté kdesi dole v údolí. Příroda *zjednaná* jako materiál se najednou stává skutečnou hrozbou – štítý působí hrozivě a tísnivě. To vše umocňují číselné údaje, jež se o výstavbě dozvídáme. Jestliže básnické bydlení ve světě, jež Heidegger pojímá jako *měření dimenze* člověka mimo kvantifikovatelnou míru technického provozu,<sup>86</sup> znamená odkrývání (*alétheia*) a pravdu, zde jsme svědky

86 Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, s. 93.

matematického měření přírody jako materiálu *objednaného* k zisku zásob. Přímou se zde objevuje Heideggerův motiv vodního díla, přehrady.

Voda, která je takto vymáhána z jinak (v obraze) suché krajiny, působí přímo destruktivně na lidi, kteří tuto krajinu *obývají*. Komentář se ptá: „Nezatočí i smysl pro krásu? Ticho hor ustupuje dělostřelbě 20. století.“ Slova doprovázejí záběry odstřelování masy kamene a výbuchů v kontaktním synchronním zvuku. Zjišťujeme, že se zde stabilizuje princip práce se zvukovou stopou: vždy, když se nacházíme v rovině každodennosti a autentického života místních, slyšíme hudbu, tehdy, když se projevuje moderní vymáhající nárok (technika), hudba utichá. Jedinou výjimkou je počáteční pohlednice, v níž je však hudba problematizována obrazem, v němž odhaluje svoji nepřirozenost. V jedné z následujících sekvencí společného jídla na pastvině je sice rovněž použita hudba strojeně, tedy diegetický hudebník není přímo součástí dění v sekvenci, ale tento záběr pouze identifikuje zdroj hudby a dále se děj odvíjí jako autentické posezení, nikoliv jako *vymáhaná* situace.

V dalších sekvencích se tedy kompoziční princip, jenž jsem zde podrobně popsal, dále utvrzuje. Práce rukama, ženy v barevných šatech na pozadí malebných hor, bezprostřední jednota každodennosti a přirozenost toho, co místní běžně dělají, je narušována technikou, a to jak tou, jež staví přehradu (nákladní automobil), nebo tou, jež dopravila na místo filmaře (vrtulník). Občasné pohledy do kamery jako by tento jasný kompoziční řád znejistovaly: náhle zjišťujeme, že jsme to my (diváci či filmaři), kdo je nositelem onoho moderního nároku, že ani náš pohled není vymáhan z *Gestellu* a že autenticita světa, který považujeme za krásný, je vlastně iluzí. Pokud na něj hledíme my, již jej *zjednáváme* pro sebe.

Jestliže doposud byl kontrast tradičního a moderního udržován spíše ve stříhové juxtapozici, nyní se stává samostatným motivem explicitně uvedeným i komentářem. Vesnice Kuruš získala díky práci sovětských stavitelů svoji moderní obdobu v údolí: ta stará obec, hliněná a kamenná je poznamenána drsnými podmínkami a tvrdou prací a nachází se v horách, v trávě. Ta nová, moderní je prašná, zděná a v údolí. Obrazy moderní obce jsou převážně statické, velmi popisné a mají povahu odstupů. Jako by to, co kameraman natáčí, nebylo vůbec zajímavé a bylo to potřeba pouze zdokumentovat. Proti tomu život na horní vesnici, té staré, poznáváme detailně a především přes práci a život místních lidí. Rovněž je pozoruhodné, že zatímco v obci dole pozorujeme nápisy, svět na hoře je vlastně negramotný. I když komentář hovoří o písmu místních, mimo náhrobky nevidíme žádné litery tam, kde se nachází autentický tradiční svět.

Muži a ženy, kteří „holýma rukama staví své domy“ (komentář), se vracejí z moderní obce do vesnice v horách, dávají přednost drsnému životu. Proč? Co je k tomu vede? Slovo mimo obraz nabízí poetickou figuru, že člověk potřebuje „nebe“, „trávu“ i „orla“. Tedy přírodu? Ne pouze. Pokud bychom redukovali vztah mezi

oběma proti sobě postavenými póly, z nichž jeden vnímá snímek jako autentický a druhý jako moderní a invazivní, jako vztah mezi přírodou a technikou, nemohli bychom se mýlit více.

Domnívám se opět, že pochopení situace nám usnadňuje Heideggerova analýza techniky. Protože dominantním tématem filmu je *práce*. Jsme jí svědky prakticky neustále, a to jak ve formách manuální práce, tak v té, již zprostředkovávají stroje. To je ta diskrepance, již hledáme a která nám zároveň odpoví na otázku, co je *krása*, o níž snímek mluví. Tato práce totiž ukazuje dvě své tváře – jedna je sice *těžší*, náročnější, přináší mozoly na ruku a je spojena s řádem, jenž považujeme za ponižující. Druhá překonává (jako dívka na konci snímku, která se podle komentáře na provaze snaží „překonat propast nad tisíciletou tradicí své země“) ponížení člověka v té první, ale nastoluje zcela nový vztah ke skutečnosti. Zatímco první práce je určitým druhem symbiózy, druhá má asymetrický charakter.

Jestliže Dagestánci stavějí svá obydlí a kultivují zemi, aby z ní získávali plodiny pro své živobytí, platí za to cenu určitého druhu utrpení. To sice nevidíme přímo v obraze, ale mluví se o něm a je přítomno neustálou připomínkou smrti. Nákladní automobily a rypadla zahryznutá do skal jako by byla svědky světa, jenž dokáže rozhlodat i tuto smrt: je to ale svět, v němž příroda přestává být partnerem a stává se materiálem. A s ní i člověk, jak odhaluje foucaultovská analýza moderny.

Ne snad pouze tím, že by s ním bylo nakládáno násilím. Jedinečnost Foucaultových genealogií je to, že odhaluje, jak v moderní moci roste automatizace praktik, jimiž ze sebe činí moderní lidé subjekty sami a dobrovolně. Mohl bych to označit ne úplně přesně jako internalizaci disciplíny. Jejím symbolickým vyjádřením může být Benthamův Panoptikon, v němž již nemusí být dozorce, protože vězni se hlídají sami.<sup>87</sup> Práce, již jsme svědky v tomto snímku, není sice organizována v tomto druhu mocenského vztahu, ale sdílí s ním míru internalizace a automatizace samozřejmosti tohoto pro člověka nevyrovnaného vztahu. Člověk zde není tím, kdo je pánem nad přírodou – není to člověk ve věži Panoptikonu, kdo kontroluje pracující. Člověk sám je součástí přírodního řádu, jenž je šikanován systémem techniky samé:

... *Gestell* ohrožuje nejen člověka v jeho vztahu k sobě samému a ke všemu, co jest. Jakožto úděl posílá *Gestell* člověka tam, kde se odkrývání děje na způsob zjednávání. Kde panuje zjednávání, tam je každá jiná možnost odkrývání zapuzena ... Kde vládne *Gestell*, má veškeré odkrývání charakter spravování a zajišťování použitelného stavu. Tato

87 „Dokonalost moci má směřovat k tomu, aby se její skutečné vykonávání stalo zbytečným; architektonický aparát má vytvořit a udržovat mocenský vztah, který nezávisí na tom, kdo vykonává moc. Zkrátka, uvěznění mají být v zajetí mocenské situace, jejichž nositeli jsou oni sami.“ Michel Foucault, *Dozerať a trestat: Zrod väzenia* (Bratislava: Kalligram, 2004), s. 201.

správa nenechá už najevo vyjít ani svůj vlastní základní rys, totiž toto odkrývání jako takové.<sup>88</sup>

V pomyslné věži dozorce je tedy sám *Gestell*, tj. vymáhající nárok techniky. Není to hospodářský řád, který by odcizoval produkty práce člověka jemu samému, a tak práci devalvoval na *odcizenou práci*.<sup>89</sup> Taková analýza by nešla dostatečně do hloubky a nebyla by adekvátní smyslu snímku. Tento smysl není zaměřen na konkrétní ekonomický řád, ale na postoj člověka ke světu vůbec. Moderní postoj je charakterizován tím, že skrývá odkrytost *techné*, znemožňuje, aby člověk svojí činností měl pravdivý vztah ke světu kolem sebe a svojí činností v něm napomáhal zjevení toho, co svět organicky *odhaluje*. Bagry a jeřáby přicházejí k přírodě jako k matérii, již je třeba přepracovat do zásob určených k dalšímu zpracování. Po člověku stroj požaduje, aby jej spravoval a vylepšoval, aby jej řídil a organizoval. Není to člověk, kdo vládne *technice*, ale *Gestell*, kdo vládne přírodou včetně člověka.

Můžeme si to představit pomocí věty „je potřeba“. Je potřeba, aby lidé žili lépe, aby příroda dávala energii, je potřeba, abychom příští rok byli s pokrokem zase o něco dál. Zdokonalení člověka (*perfectabilité* či moc, *Kraft*) není otázkou smysluplného vztahu sama k sobě. Zahaluje se náš pravdivý, tedy *autentický* vztah k bytí. Ten věru není obnovitelný proměnou vlastnictví výrobních prostředků, jako by tomu bylo tehdy, pokud by práce byla pouze odcizena. Člověk je ale odcizen *pravdě*. Toto odcizení znamená zároveň i ztrátu svobody.<sup>90</sup>

Může znít velmi podivně, pokud se náhle objevuje slovo svoboda ve vztahu k tradičnímu řádu, který je navíc spojen i s představou ponížení (ženy proti muži, člověka proti přírodě). Nicméně nesmíme chápat tento pojem jako rovnost. Autonomie člověka v tomto smyslu není možnost klonit se na různé strany, je „sebeoddáním odkrytí jsoucna jako takového“. Její hodnota spočívá v tom, že teprve takováto svoboda poskytuje lidem návaznost na jsoucno v celku jako takové, činí z něj člověka dějinného. Příroda v tomto významu tedy dějiny mít nemůže.<sup>91</sup>

Člověk se může lopotit v orbě a nosit poníženě vodu, ale být svobodnější než ten, kdo řídí nákladní automobil budující nádrž. Nebo než člověk, jenž ukazuje své

88 Martin Heidegger, *Otázka techniky*, s. 27.

89 Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in *Ergänzungsband: Werke*: Band 40, Karl Marx – Friedrich Engels (Berlin: Dietz Verlag, 1968), (Odcizená práce), s. 510-522.

90 „Otevřený postoj vztahování jako vnitřní umožnění správnosti je založen na svobodě. *Bytostným určením pravdy je svoboda*.“ Martin Heidegger, *O pravdě a bytí* (Praha: Mladá fronta – Vyšehrad, 1993), s. 31.

91 Tamtéž, s. 39–41.

lidové tance *hostům*, čili který se proměňuje v žánrovou pohlednici. Může totiž být ve styku s pravdou, tj. se jsoucnem v celku, a vymanit se z neautentického nároku, který na něj klade *Gestell*. Ten není žádným fyzickým ďáblem, ale prostě druhem vztahu, který adaptoval moderní člověk. V tom se Heidegger i Foucault k sobě blíží: oba dva vidí moderní dobu jako zvláštní případ proměny věci či člověka v objekty či subjekt.<sup>92</sup> Tedy ve ztrátu své skutečné povahy.

Tuto interpretaci podporuje i další ze sekvencí filmu, v níž kamera opět hledí do tváří starým mužům. Tentokrát je ale jejich kůže napnuta radostí, hlas mimo obraz v komentáři vypráví historky o plodnosti a síle staletých lidí. Tradiční způsob života dává lidem dlouhý život, na jehož konci jsou ještě schopni zplodit množství dětí s šestnáctiletými dívkami, narůstají jim nové mléčné zuby nebo jsou stále aktivními a zručnými řemeslníky. Snímek tak jasně ukazuje, že je to právě tento druh práce, tento postoj ke světu, který je pro člověka *správný*.

Krása tedy dlí v autentickém, v tradičním, v tom, co člověka nechává žít v takovém vztahu k sobě a k přírodě, který je „tisíciletou“ osvědčenou zkušeností. Jeho estetika je pak uložena jednak v lidech samotných, v jejich pohybech, v tvářích a pohledech, v záhybech kůže rukou či koutků úst, jež vidíme v opakujících se detailech, jednak ve schopnosti žít *se smrtí*. Tento motiv se obnovuje jednak symbolem náhrobních kamenů, ale ještě silněji v tom, jak je smrt přirozeně propojena s životem v zabítí ovce, z níž si pastevci udělají jídlo.

Muž pečce šašlik nad ohněm, děti si hrají s vnitřnostmi zvířete a házejí je ze skály dolů, jako by se v dětské bezprostřednosti ještě vysmívali přírodní síle. Smrt a drsná bezútěšná krajina, v níž děti žijí, je náhle námětem hry. Pro člověka se stává součástí postoje ke světu jako jeho organická složka. Je zde ale destrukce, se kterou si poradit nedokáže: destrukce moderní doby. Na závěr snímku se manifestuje ve dvou silných obrazech.

Jedním z nich je vrtulník, jenž – jak zdůrazňuje komentář – je cizorodým prvkem v životě místních, protože do jejich obce zavítá jen málokdy. Tento invazivní technologický prvek přivezl i kameramana a nás, diváky, kteří vstupujeme do situace jako *moderní lidé*. V posledních záběrech snímku na něj obyvatelé hor beze slova hledí s prázdnými výrazy. Opět portrétní detaily tváří, tentokrát ale bez oné radosti, již jsme spatřili dříve. Jako by vrtulník bylo podivné zjevení ze světa, o němž nedokážou nic říct. Přinese zlo či dobro? Pomůže nebo ublíží? Obava je umocněna distancí, již si od vrtulníku udržují, a uctivým zájmem, jenž nemá *technický charakter*. Místní se nezajímají o to, jak to, že vrtulník létá. Zkoumají ho pohledy naplň vyděšeně, naplň bez schopnosti k němu zaujmout stanovisko. Je jim zcela *cizí*.

92 Hubert L. Dreyfus, „Being and Power: Heidegger and Foucault.“

Jestliže tedy jinakost na začátku filmu znamenala pro diváka především neznámý jazyk, kulturu a pohlednicový ráz světa, do něhož nahlíží, v průběhu děje filmu se dostává na pozici Dagestánců, adaptuje jejich pohled a shledává svoji výchozí pozici – modernu – jako cizorodý element, ohrožení. Druhým obrazem, jenž toto nebezpečí ukazuje, je zřícenina domu, v němž prochází žena s dobytkem, a komentář, který se ptá: „Pro koho bude vonět tráva a svítit slunce?“ A opět se v obraze objevují náhrobní kameny a archaický zpěv muezzina, který nás upamatovává na to, že tento svět není *náš*.

Závěr snímku přináší opět situaci reje, ale v kontrastu s tím, který jsme na začátku poznali jako *umělý*, je tento autentický. Muži z vesnice před filmaři ukazují svoji sílu, předvádějí se a to, že je identifikujeme přes představu cirkusu (v komentáři), jen ukazuje na to, jak nejsme schopni onu propast mezi naším a jejich světem překonat a chybí nám pojmový aparát pro vystižení toho, co se děje. Síla života, která v Dagestáncích je, se tu projevuje naplno a jen usvědčuje pohlednici z expozice snímku z její nepřirozenosti. Vrcholem sekvence je pak obraz mužů na laně, kteří na pozadí vrcholků hor jako by byli odpoutáni od země. Zde se ukazuje symbol *svobody* a propojuje krásu s analýzou, kterou jsem na základě Heideggerova výměru pravdy podal výše. Dagestánský člověk je ve své přirozenosti krásný i proto, že je *svobodný*.

Krása má ale v *Lidech z hor* i svoji materiální podobu, a to ve všudypřítomných nádobách na vodu, užitém umění, řemeslných výrobcích, jež ženy v celém snímku nosí. I ve chvíli, kdy se ztrácejí v mlze v podivném orloji míjení, nádoby jako konkrétní formy tvorby lidských rukou jsou s nimi. Vytvářejí tak stálý materiální doklad toho, že tradiční svět, jenž je v tomto snímku chápán jako krásný, je *tvořivý*.

Tato tvorba je rovněž tradiční, jsme svědky předávání zkušenosti mladším generacím v místní škole a střičníci a rycti ve snímku představují doslovný projev *poiesis*. Tato tvorba není vymáhající, ale postupně odkrývá skryté, doslova pomáhá na svět pohárům a nádobám pozornými a pomalými pohyby rytců, kteří postupují krůček po krůčku a sžívají se s látkou, z níž výrobek vytvářejí. Jestliže je muž ve vzduchu krásný svojí svobodou, je řemeslná práce krásná tím, jak ukazuje trpělivost člověka ve vztahu k přírodě, již neproměňuje na materiál, ale hledá v ní tvary, opracovává ji tak, že *poskytuje výskyt*. Nyní přesně vidíme, co to znamená: jemná a drobná práce, pozorná a klidná, tichá a rozprostřená do tisíce let stojí proti brutální a nemilosrdné síle naftových motorů a rypadel. To první je krásné, to druhé invazivní a nebezpečné. To první je svobodné a pravdivé, to druhé nelidské a nepřirozené.

Krása je v *Lidech z hor* nejen otázkou estetiky, ale i správnosti vztahu k sobě a k přírodě. Je překonáním utrpení a smrti tím, že v celku tradičního života dává určitý *mysl*, který je adekvátní místu člověka ve světě. Pokud jsem pro vysvětlení použil Heideggerovu filozofii, nebylo to proto, abych uměle spojoval Špátovo dílo



s myšlením, jež sám ve své tvorbě nepoužíval, ale abych ukázal, jak nám umožňuje lépe pochopit to, co v *Lidech z hor* nacházíme. Mohli bychom totiž snadno upadnout do povrchní představy, že zde jde prostě o romantický vztah k tradičnímu řádu, aniž by nám uniklo, co zakládá jeho krásu a že charakterem této krásy není jen její estetika (barvy a tvary), ale i etika (chování lidí a jejich vztah k sobě navzájem), pravdivost a svoboda. Lidé z hor jsou krásní nikoliv proto, že rozněčují nostalgii v nás, ale že odhalují adekvátní rozumění situace člověka ve světě. To vše aniž by toto téma bylo vyostřeno extrémní dynamikou obrazu, střihu nebo kontrasty přesahujícími to, co sám svět místních nabízí. V tomto smyslu je tedy snímek i přes svoji symbolickou hodnotu *realistický*, neboť důsledně zapojuje pouze ty motivy, jež se ve světě Dagestánců skutečně nacházejí. Zachovává však optiku moderního člověka, a ukazuje tak na naše pevné usazení ve vymáhajícím nároku, jenž poznáváme jako opak této krásy.

## 2. Okamžik radosti

Snímek<sup>93</sup> je zcela koncentrován na prostředí Adršpašsko-teplických skal a mladé horolezce, kteří je zlézají. V prostředí a motivech je velmi asketický – za téměř sedmáct minut stopáže<sup>94</sup> se v sekvencích objevuje jen velmi omezené množství mladých lidí, skalní útvary, jen to nejnutnější sportovní náradí (lano, karabiny) a opakující se přírodní motivy: větve, listy, pavučiny, voda, slunce, oblaka. Jen ve třech chvílích vstoupí na první pohled cizorodý motiv. Poprvé když spatříme v první třetině filmu jídlo opékané nad ohněm na vrcholku skály, podruhé spíše tušíme než skutečně vidíme turistickou výpravu dole pod skalami, třetím motivem pak je křížová cesta a kříž vůbec, jenž celý snímek jako symbol uzavírá. Tyto tři motivy jsou jediné digrese z uzavřeného prostředí, jež je traktováno jako strukturovaná, tempem klidná montáž. V této struktuře hraje významnou roli rytmus a něco, co bychom mohli označit jako obrazový refrén – je jím voda, která se neustále vrací, v detailních záběrech kapek, kaluží a jezírek, v odrazech na skále i ve zvuku, a to nejen jako kapání či zurčení, ale i ve slovech horolezců. Ti si v první polovině filmu o vodu prosí své přátele křikem shora skály dolů.

Charakter snímku je mimo tuto koncentraci motivů určen některými dalšími prvky. Jedním z nich je prostor a jeho vztah k člověku v něm. Obraz se soustředí převážně na velké plochy, ať už jsou jimi skalní štíty, kusy kamene či celé komplexy

93 *Okamžik radosti*, 1965, 17 minut, černobílý. Námět, scénář, režie a kamera: Jan Špáta. Zvuk: Zbyněk Mader. Střih: Vlasta Styblíková. Bez komentáře.

94 Celková stopáž analyzované kopie byla 16:49.



skalních útvarů ve velkých záběrech. Člověk, tedy vlastně pouze horolezci, pokud pomineme tušenou turistickou výpravu v jedné ze zmíněných obrazových digresí, je v tomto prostoru umístěn v zásadě třemi způsoby. Buď splývá s konturou skály ve vysoce kontrastních záběrech, pohybuje se po této ploše, nebo se nachází v obraze proti nebi, spojen s pískovcovými přírodními útvary pouze lanem či svými vlastními silami (odráží se apod.).

Tento prostor se vyznačuje klidem, není v něm dynamika bojujících živlů, nejsou v něm zvířata ani hrozba proměny počasí. A i když pozorujeme vodní erozi kamene, je tento proces pomalý a nepůsobí bezprostředně destruktivně. Rozsáhlost prostoru souvisí s rozsáhlostí času, který nemá ani začátek či konec. Všechny časové hranice jsou rozoostřené, a i když občas tušíme náznaky toho, že je večer či ráno, v celku snímku se neobjevují žádné indicie, které by nám umožnily vnímat jeho tok jako časově hierarchizovaný.

Nelze tedy vystopovat chronologii, jakkoliv některé cykly ve struktuře jsou uzavřené a vytvářejí dojem jakéhosi příběhu: prvního výstupu na vrchol zakončeného společnou večeří, příběh dívky, která se již nedokázala udržet, nebo společný výstup tří horolezců v rozsedlině mezi skalami. Tyto malé narativní celky ale nemají skutečný dějový význam, snímek není „vyprávění“, nepřináší sdělení, které by mělo časový charakter, tedy svůj začátek a konec. Jednotlivé narativní motivy jsou rozhozeny do prostoru, v němž se volně stýkají stejně jako motivy obrazové. Přesto nejsou k sobě připojeny náhodně. Nejen že celek vytváří určitý komplex sémantických proměn, ale i jednotlivé sekvence jsou stříhem propojeny tak, že odhalují symbolický význam. Tomu se budu věnovat ještě dále.

Dalším prvkem, který významně určuje charakter filmu, je z výše uvedeného pojetí prostoru vyplývající práce se zvukem. Ten je kontaktní a synchronní s obrazem pouze v několika málo situacích, jako je např. sekvence s dívkou Líbou, která má problém se na skále udržet a svůj souboj s pískovcem vzdá. Ve zbytku snímku připomíná práce se zvukem strukturu koláže, kdy je několik málo prvků – útržky rozhovorů, nápěv, hluk letadla, zpěv ptáků a tikot vody – skládáno do jakéhosi neustávajícího lyrického toku. Jeho lyričnost spočívá především v tom, že není veden narativně, jakkoliv se v určitých místech propojuje s plochami obrazu tak, že vytváří dojem děje. Spíše se jako celek pozvedá nad obraz filmu a přes souhlasný rytmus a to, že ctí prostředí, vytváří zvláštní pocitový vjem. Ten je určen jednak opakováním motivů (refrény), jimiž jsou především voda, ptáci a letadlo (stejně jako v obraze), a jednak opět rozsáhlostí prostoru, jenž evokuje. Hlasy mladých lidí se proplétají v nekonečnosti ozvěny skalního města, a i když jsou jejich slova jasně zřetelná, získávají charakter poletujících útržků, nikoliv souvislé řeči.

Tím však není řečeno, že tato řeč nemá svoji logiku, tedy určitý řád vytvářející její smysl. Pravda, je složena převážně z výkřiků, jako „Ty bláho,“ „Já jsem jako

řezník,“ „Hm, hochu, tady tenhle úsek, to je tedy taky pěkná sviňárna“ či „Nevzdávej to“. Tyto sporé větné celky mají spíše charakter jakýchsi citoslovců a slouží především k úlevě či vzájemné podpoře horolezců v jejich úsilí. Někdy se skládají prostřednictvím odpovědí do kratších rozhovorů, jež však mají vždy jen fragmentární povahu. A to i v situaci rozhovoru u ohně a společného jídla. Je zajímavé, že zde, kde by se využití synchronního zvuku nabízelo, obraz slova vůbec nekopíruje a v záběrech vidíme tváře lidí, kteří nemluví. Jako by se jejich hlas v ozvěně skal od nich již nadobro odpoutal.

V čem je tedy smysl této řeči? Abychom na tuto otázku dokázali odpovědět, musíme již předjímat zjištění z následujících částí analýzy. Takový postup odpovídá i uspořádání snímku, jenž není diachronní, nelze jej tedy analyzovat chronologicky po jednotlivých na sebe navazujících sekvencích, ale přiměřený je mu postup *per partes* přes jednotlivé prvky jeho struktury, které však od sebe nejsou radikálně odlišené a jsou si v mnohém podobné. Analýza jedné složky filmu tak zároveň analyticky otevírá složky ostatní. Snímek není lineární, ale podobá se spíše vícerozměrné skladbě motivů, jež jsou k sobě připojeny množstvím vzájemně se prostupujících vazeb a vztahů.

Fragmentárnost řeči tedy odráží i fragmentárnost toho, jak snímek pracuje s narativními motivy vůbec i s obrazem. Stejně tak zvukový refrén odpovídá opakování motivů vody či větví a oblohy stejně jako opakování ústředních tematických složek, jež pojmenujeme později. Všechny složky snímku lze však pochopit přes metaforu širokosti prostoru a času zbaveného hranic. Nemůžeme ještě říci věčnosti, protože nejde o čas, který by přestal téci. Spíše se neustále vrací, je cyklický, proplétá se a sem a tam dává naději na to, že začne uplývat od nějakého začátku k nějakému konci. Tuto naději ale vždy zklame svým přerušením motivem obsaženým v refrénu nebo náhlým zastavením.

Příkladem tohoto je například závěrečný výstup tří horolezců, kteří v rozsedlině stoupají, opření rukama a nohama o protilehlé skalní stěny, ve vzájemné opoře vzhůru. Nejprve se zdá, že budeme sledovat postup mužů – vidíme nejprve jednoho, pak druhého, téměř jako bychom byli svědky popisu „pracovního postupu“ výstupu na vrchol. Ale ve chvíli, kdy si muži začnou sloužit jako vzájemná opora, proměňují se do komponovaného záběru ve vysokém kontrastu expozice fotografie, jejich kontury se spojují do jednoduššího obrazu a stávají se symbolem přátelství a důvěry (vzájemná opora) a souladu s přírodou. V tu chvíli se původně nastolená chronologická narace zastaví a další proměny obrazu mají spíše lyrický charakter, jsou soustředěny na svoji symbolickou a emocionální povahu.

Pojetí prostoru ve snímku jsem popsal již výše a pro zvuk platí to stejné – jeho rozměrnost je umocněna přirozenou ozvěnou a nemožností dosáhnout konce výpovědi. Ústřední tematickou osou snímku se tedy stává prostor a čas, kolem něž se

proplétají další tematické složky, z nichž lze jasně identifikovat na základě výše řečeného přátelství a důvěru, sepětí s přírodou, klid, samotu a nezměrnost, jež je akcentována častými podhledy či nahledy a rozvíjí mohutnost prostoru do jeho hloubky a výšky. Nejde tedy pouze o dvourozměrné pojetí, ale lidé i příroda jsou rozprostřeny doslova do všech stran. Podobně se rozlétají hlasy i tematické složky snímku, aby se tu a tam setkaly. To je onen smysl řeči ve snímku.

Člověk se v tomto prostoru pohybuje pouze společně na svoje vlastní síly. V jedné sekvenci v detailu vidíme práci svalů horolezce a doprovázíme jej v bočním pohledu při jeho fyzicky náročném stoupaní. Že tyto síly nejsou neomezené dokazuje nejen situace s Líbou, horolezkyní, jež svůj boj vzdá, ale i krůpěje krve na bosých nohách zaklesnutých do skály či rozpučená kůže na rukou zapalujících oheň. Význam turistické výpravy pod nohama lidí na skále je i ten, že přináší prostřednictvím útržku výkladu průvodce informaci, že je zde umístěn pomník neúspěšného horolezce, jenž ze skály spadl.

Lidská síla je tedy silně zproblematizována, a tak staví do zcela jiného světla ty záběry, v nichž se člověk objevuje ve volném prostoru vedle skály či proti nebo na provaze či dokonce když přeskakuje z jedné stěny na druhou. Tyto silné chvíle, v nichž jako by člověk vítězil nad přírodou, stejně jako momenty, kdy vidíme stát horolezce na vrcholu a tiše se rozhlížet po krajině či volat na své soudruhy dolů na zem, jsou propleteny tiše přijímaným utrpením, vyčerpáním a fyzickou námahou.

Zvláště ostře se to ukáže, pokud bychom chtěli srovnat Špátovu práci s motivem lidské síly se sportovními snímky Leni Riefenstahlové. Připomeneme-li si poslední sekvenci druhého dílu její *Olympie* nazvaného *Oslava krásy* (1938), mohli bychom hledat paralely v zobrazení lidského těla. Riefenstahlová v rytmizované a gradující sekvenci postupně nechává plavce skákající do vody v záběrech vedených zhusta z pohledu proměnit se doslova v ptáky, když kontury jejich propnutých těl triumfálně poletují proti obloze. Špáta je však zcela prost tohoto triumfalismu. Absentuje u něj jak gradace, tak i akcent na dokonalost lidského těla. Objevuje-li se v *Okamžiku radosti* člověk proti nebi nebo na skále, je svobodný, i když tato jeho svoboda je spíše tvrdě vydřená, než triumfující. Příroda není pokořitelná, člověk se z ní nemůže vymanit – je její součástí a hledá, jak s ní žít, jak jí rozumět, jak se v ní umět pohybovat. Systematicky se tento význam buduje neustálým osaháváním skály, nejistotou nohou a rukou, které hledají oporu.

Vítězství je tedy skutečným „okamžikem radosti“, i když samu tuto radost nevidíme. To je velmi zajímavé – protože snímek se obecně vyhýbá extrémním polohám emocí. Naprostý klid, který jsem dříve spojil s nezměrností prostoru i času, se týká i emocionální stránky horolezců. Ani na vteřinu neztratí svoji koncentraci, a i pokud chtějí oznámit, že se vzdávají jako Líba, jde spíše o oznámení informace než o emocionální výkřik. Přesto horolezkyni vidíme v jedné chvíli s hlavou

pohrouženou do dlaní, ovšem opět bez dalších větších emocí. Snímek ale není chladný, spíše v něm vše má svoji míru, své místo a svoji adekvátní podobu. Člověk musí nalézat taková místa, která mu umožní dosáhnout svého cíle, a pokud to není možné, je načase se vzdát a i přes ztrátu svých ambicí to nenést jako příkoří.

Ve své podstatě je tak *Okamžik radosti* filmem vyrovnanosti. Každá jeho složka je i přes náročnost jeho struktury v souladu s ostatními, stejně jako jsou horolezci v souladu sami se sebou, se svými přáteli a s přírodou. Vše, čeho jsme jako diváci svědky, působí vyrovnaně a krev, pot i výstup na vrchol k sobě patří. Dokonce i živly jsou zde vyrovnané a vidíme vzduch v oblacích, vodu, oheň i zemi, která sice ukazuje svoji nehostinnou a vidíme pískovcovou tvář a za srázem oniká do nedohledné hloubky, ale přesto zde je. Tichost a nevzrušenost přírody symbolizovaná klidnými procesy eroze, pavučiny, jež nevznikají náhle a jsou výsledkem dlouhé trpělivé činnosti, či obrazy stromů, kořenů a větví, jež rovněž nejsou nic jiného než svědci desetiletí, ne-li staletí – to vše jen podporuje ústřední vyznění snímku.

To, co jsem prve nazval komplexem sémantických proměn, abych se vyhnul nutnosti použít pojem narace, lze tedy trasovat při přehlédnutí celků sekvencí od společného výstupu přátel na vrchol završený jídlem, přes těžkou práci a dřinu, jež přináší i nezdar, až po finální souznění lidí mezi sebou navzájem a s přírodou, jíž se jakoby stávají součástí. Posledním významovým celkem je pak spásné utrpení Krista, přítomné přes křížovou cestu a kříž na vrcholu, který je železný a zděný, a symbolicky tak spojuje Kristův příběh s horolezci, protože nikdo jiný než horolezec svého druhu nemohl podobnou stavbičku na vrcholu postavit.

Utrpení a bolest, které snímek v klidné podobě představuje, zde tedy osvědčují svůj smysl. Místo těžkostí v životě člověka není legitimizováno jejich finálním překonáním v pokroku (např. když člověk dokáže postavit stroj, jímž si cestu na vrchol usnadní, a těžkosti pomínou). Spíše je charakterizováno nekonečným potýkáním se s omezeností vlastních sil a schopností. Tato omezenost je ale konfrontována s radostí, která plyne právě z tohoto zápasu. Jaký má smysl snažit se dostat na vrcholek skály? Právě to, že překonávám sám sebe, osvědčuji své síly, učím se snášet utrpení a bolest a činím je součástí svého života. Jinak nám nemůže poskytnout výstup nic jiného, než pěkný rozhled do krajiny. Že tento smysl horolezectví má i svoji hmatatelnou podobu, ukazuje přátelství, jež mezi lidmi v takové situaci vzniká a vede je až k tomu, že se doslova stávají jedním tělem jako v poslední třetině filmu. Jednota, která zde vzniká, mezi člověkem a přírodou, mezi lidmi vůbec, je výrazem *lásky*. Tuto interpretaci podporuje i zmíněný Kristův kříž v závěru snímku.

Přátelství, jež zde Špáta zobrazuje, je vztahem lidí, kteří požívají tolik vzájemné důvěry, že se na sebe mohou spolehnout i v otázce života a smrti – tedy být jeden druhému oporou nad rozsedlinou, kde sebemenší chyba či nepozornost může znamenat přinejmenším zranění. Nejde však o přátelství pro *užitek* ani *potěšení*, jak

uvádí Aristotelés,<sup>95</sup> neboť tyto jsou závislé na onom dobru (užitečnosti či libosti). Pokud pomine, přestává i přátelství. Ale mohu se spolehnout na někoho, o němž nevíme, jestli mne na vrcholku nezklame? Mohu zlézat skály s někým, u něhož se obávám, že důvod našeho přátelství, tedy dobro, jež mi poskytuje, je dočasné?

Musím druhého vidět jako dobrého, musí pro mě být *dobrým* vůbec, nikoliv jen být obdařen nějakou dobrou vlastností, abych mu mohl takto plně důvěřovat. Přiji mu i proto dobro, tedy pro jeho osobu, jeho jako individuum, nikoliv např. pro jeho schopnost dobře spravit automobil nebo hrát fotbal. Představa, že se na skále spoléhám na někoho proto, že je mým přítelem pouze pro užitek toho, že je silný či dobře leze na skály, znamená, že mne může v polovině opustit, či mne naopak nebude respektovat a budeme mne nutit do výstupu, i když mi již nebudou stačit síly. To přátelství, jehož jsme zde svědky, je tedy *dokonalé přátelství*, v němž si přátelé přejí dobra proto, že jsou dobří, tedy jde o přátelství postavené na *ctnosti*.<sup>96</sup> Aristotelés tento druh přátelství popisuje jako vzájemný vztah dobrých lidí a „...lidé dobří pak mají úplně stejný anebo podobný způsob jednání“. Tedy právě souměřitelnost ctností přátel je zde přímo traktována obrazově v sekvencích společných výstupů a symbolicky pak manifestována propojením přátel do jednoho těla v závěrečné třetině filmu. I když na konci snímku stojí horolezec sám a rozhlíží se po kraji, jako účastníci výstupu prostřednictvím naší divácké zkušenosti *cítíme*, že by se tam sám nikdy nedostal. Horolezci prokazují, že jsou navzájem hodni *lásky a důvěry*.<sup>97</sup>

Přátelství je zde zároveň společně s přírodou i zdrojem klidu. „Ten druhý“ nám poskytuje jistotu, bezpečí, a to nejen fyzicky (opora), ale psychicky. To odpovídá i epikurejské analýze pojmů *filos* a *filia* (inkluzivní a exkluzivní charakter přátelství<sup>98</sup>), která oproti běžnému vulgárnímu pojetí neznámá věst hédonistický život plný společného křepčení, ale klid (*ataraxia*) poskytovaný zejména díky vztahům k druhým, jež jsou pro nás důvěrnou oporou.<sup>99</sup> Nejde ale o pouhou reciprocitu (já pomůžu tobě, ty zase mně),<sup>100</sup> protože – jak jsme viděli u Aristotela – tak bychom se nemohli plně odevzdat do bezpečného rámě přítelova. Přátelství znamená sdílení,<sup>101</sup>

95 EN 1156.

96 EN 1156b.

97 Tamtéž.

98 David Konstan, „Greek Friendship,“ in *The American Journal of Philology* 1/117 (1996), s. 71–94.

99 GV 34. Zde i dále odkazují pod touto zkratkou na následující vydání Vatikánského gnomologia: „Výroky Epikura a jeho žáků,“ in Diogenes Laertios, *Život a učení filosofa Epikura* (Praha: Rovnost, 1952), s. 75–81. Číslo označuje výrok.

100 GV 39.

101 GV 56.

o to více zraňující zrada přítele je. Výsledný klid, který z přátelského vztahu plyne, je tak výsledkem nikoliv sobectví, ale naopak otevřeného odevzdání se.

Přátelství a klid z něj plynoucí je tedy určen jednak sdílením, jež je ve snímku plně vysledovatelné, jednak i individualitou, tím, že v druhém spatřujeme osobu. To je princip lásky vůbec a projevuje se i v tom, že milovaného považujeme za krásného. Krása má individuální charakter, nemůže být zaměněna.

Jestliže mám hlad, sním cokoliv, co mi hlad utiší. Chci-li pít limonádu, nezáleží mi na této konkrétní sklenici limonády, ale na jakékoliv limonádě určitého druhu. Naproti tomu pokud *miluji* druhého, miluji konkrétního druhého, nikoliv kohokoliv. Plně je to vidět v erotickém vztahu: zamiluji-li se do dívky, nechci jít na dostaveníčko s *jakoukoliv* dívkou, ale právě a jen tady s touto. Ovšemže ji považuji za krásnou, a to nikoliv pouze proto, jak vypadá, ale i pro její vlastnosti, její hlas, atd. atd. Krása a láska se spojují v individualitě osobnosti.<sup>102</sup> To ostatně potvrzoval i Epikúros, u něhož se klid zajišťující obcování (*filia*) zpředmětňuje v individuálním příteli (*filos*).<sup>103</sup>

Tento rozměr se zdá být na první pohled ve Špátově filmu zcela nepřítomný. Kde jsou individua? Co víme o jednotlivcích? Zdálo by se, že nic – pouze tu a tam slyšíme útržek nějaké osobnější informace či slyšíme jedno jméno. Myslím však, že nelze tímto způsobem postupovat při snaze nalézt osobnost v celku horolezců ve struktuře filmu. Snímek totiž nevytváří *postavy* záměrně, jak jsme již poznali. Jeho stavba a kompozice je zcela jiná, je postavena na fragmentu, na práci s hudebně pojatou strukturou (refrén apod.), motivy se vrací a opět mizí a jejich vzájemné vztahy nejsou konzistentní s představou lidí jako aktérů nadaných předtextovou historií či nějakými vlastnostmi. Dalo by se říci, že se z člověka stává typ, ale opět by šlo o nepochopení snímku, protože jeho exkluzivní povaha, redukovanosť prostředí na čisté prvky odtržené od kontextu světa kolem něj nepromlouvají o *typickém*.

Pokud se vrátíme k obrazové složce, uvědomíme si, že často vidíme detaily člověka, jako bychom se mohli dotknout jeho krvácející nohy, jeho rozpukaných rukou, jeho tváře. Intimnost přinášející divákovi silnou emocionální reakci soucitu je pak doplněna individualitou člověka na laně vznášejícího se proti nebi vedle skály či stojícího na vrcholku pískovcové střechy. Zde je člověk úplně sám, dokonce bychom mohli říct *napospas sám sobě*. Vztah k přátelům zde jednak vytváří ostrý kontrast (samota-společnost), jednak posiluje individuální charakter osoby, pokud ji vidíme potýkat se s vlastními těžkostmi a výstupem na skálu. To, že jsme schopni

102 Roger Scruton, *Beauty*, s. 44–46.

103 K problému přátelství u Epikúra srv. i Eric Brown, „Epicurus on the Value of Friendship (Sententia Vaticana 23),“ in *Classical Philology* 1/97 (2002), s. 68–80. Zvláště na str. 69–71 k problematice přátelství jako hodnoty per se.

téměř *cítit*, jakou námahu to dá vylézt na stěnu, je umožněno blízkým poznáním údělu horolezce jako *jedince*.

Obraz přátelství je zde tedy kompletní a závěrečný symbol kříže nás může vést jak teologizující interpretaci (Kristus jako onen „druhý“, jenž se dal celý, láska naplněná utrpením), tak i může být chápán prostě jen jako výraz duchovního rozměru lásky člověka k člověku a k horám, na nichž nalézá jiné hodnoty než „dole“, na ploché zemi, kde se pohybují snad jediň turisté. Snímek tak evokuje pocit naprosté čistoty, a to nejen tím, že pracuje s motivy dokonale zbavenými kontextu, jež se stávají samy sebou, ale i čistotou vztahů, které ukazuje.

Jde téměř o fenomenologický přístup, naprostou *epoché*, která nám dává bezprostředně zažít hodnotu ctností, jež k sobě vážou lidské osoby a toto společenství opět k přírodě, jíž jsou nezbytně součástí. Nemohou se spoléhat na svůj intelekt, vše je otázkou skutečné *fronésis*, zdatnosti v jednání k sobě, druhým i k prostředí, v němž se nacházejí. *Okamžik radosti* je tak oslavou ctnosti, portrétem svátečního dne, který nemá začátku ani konce – je krásou toho, když se člověk smíří se svým údělem a nalezne v něm útěchu. Krásná je zde schopnost člověka dosahovat ctností a žít v nich, člověka jako součásti celku a přitom si zachovávajícího svoji autonomii.

### 3. Respite finem

Hodiny rychle ubíhají, pamatuj na konec – Hora ruit, *respite finem*. Nápis na slunečních hodinách v Novém Městě nad Metují, který v expozici snímku<sup>104</sup> plní zároveň roli jakéhosi titulku (jakkoliv se název filmu objevuje samostatně ještě v záběru smutečního pochodu), se zdá být vyčerpávajícím interpretačním klíčem filmu. Uvedeny krátkým komentářem Jana Kačera, jenž emocionálně zbarveným hlasem seznámí diváka s tím, že existuje velké množství starých žen, vdov, jež žijí samy, zvláště v pohraničí, defilují v několika tematicky ucelených sekvencích profilové příběhy žen, které v osamění doslova čekají na smrt. Rozumíme však adekvátně snímku, pokud v něm vidíme portrét čekání na smrt? Nepřináší ve skutečnosti poněkud jiné poznání lidské skutečnosti, není v něm uložen ještě jiný *smysl*? Ověřit tuto hypotézu znamená pokusit se pochopit především to, jak se ke smrti vztahují postavy snímku. To nám zároveň pomůže odhalit, jak se v *Respite finem* zobrazuje *krása* a co jí je.

První záběry skutečně nastolují makabrální tón. Štěkot psa na dvorku před nízkým starým domem ohlašuje příjezd černého pohřebního vozu Škoda, který

104 *Respite finem*, 1967, 15 minut, černobílý. Námět, scénář, režie a kamera: Jan Špáta. Hudba: Luboš Fišer. Zvuk: Zbyněk Mader. Střih: Marie Křížková. Komentář: Jan Kačer.



pomalu přijíždí k čistému, až svátečně zářícímu štítu domu. Pes stále štěká a jeho štěkot přechází až do vytí, zatím za ním muž v kabátě a žena v docela profánním oblečení do domu beze slova vnášejí rakev. Ač má na první pohled tento záběr především informační hodnotu (někdo zemřel), bližší pohled odhaluje hned několik významových rovin, jež jsou v něm ukryty. Především – pes sice štěká a vyje, jako kdyby hořekoval nad ztrátou svého pána či paní, zároveň se ale jeho štěkot příliš neliší od toho, jímž odháníme vetřelce. V jiném kontextu bychom neměli jistotu, zda se nás snaží zahnat či přivolat. Až do chvíle, než začne výt. To, co máme tendenci považovat za výsostný projev žalu, je tedy zároveň i projevem strachu, či naopak agrese. Všechny tyto polohy se snoubí v jednom živočišném projevu, který otevírá snímek.

Pes není vyobrazen jako typický pietní host, není němým přítelem jako dále ve filmu, kdy jiný pes sedí u nohou stařeny a podobně jako ona v naprostém zklidnění a zamyšlení hledí před sebe. Jestliže prve jen pobíhá kolem boudy, když se objeví po příjezdu automobilu podruhé, boudu dokonce pomočí. Zvednutí nohy a vypuštění moči je zcela profánní každodenní akt, kterým pes stvrzuje, že dané teritorium je jeho, a zároveň uvolňuje své potřebě. Vidíme, že tento akt pes vykonal jaksi instinktivně, mimo to, čemu se nyní věnuje výhradně – žalu či odhánění vetřelců. Jako by do jedné, poměrně konzistentní situace určitého afektu náhle proniklo něco docela obyčejného.

Tento princip se v tom stejném záběru objevuje ještě dvakrát. Zaprvé v celkové kompozici prostoru, v němž jsou psí bouda a vstup do domu odděleny hromadou dřeva. Na zápraží se povaluje náčiní, na zemi před kládami uspořádanými do věže se povaluje hrnec. Záběr není komponován tak, aby vytvářel nějakou lyrickou skladbu, je velmi syrový a smrt nechává vklouznout do každodennosti jako nůž do masa: náhle a ostře.

Druhou manifestací tohoto principu každodennosti ve zvláštní chvíli smrti je oblečení ženy, jež nese rakev se zřízencem pohřebního ústavu. A vůbec fakt, že ji nese: netušíme, zda nejde o příbuznou či dokonce sousedku. Má na sobě lehké šaty s velkými květy, na nohou světlé dámské polobotky bez podpatku, tedy rozhodně nikoliv formální oblečení. Jako by i ji zastihla smrt nepřipravenou a náhle.

Obraz tak skrývá emoci velmi podobnou tomu, když se náhle octneme na místě kriminálního činu: každodennost se náhle zastaví, jako kdyby vše, co považujeme za důležité, bylo náhle odhaleno jako nepodstatné. Mezi kalužemi krve přepadeného se objevuje lístek na tramvaj či otevřená nedopitá lahev mléka. Podobně působí i expozice snímku: neukazuje pouze tušenou smrt, ale smrt zastavující každodennost, smrt náhle se zjevující, a nikoliv heroickou či tragickou, ale prostě přicházející.

Že se téma smrti neexponuje extaticky, dokládá nejen klidný charakter střihu, absence hudby, ale i to, že se zde ani v následujících záběrech z pohřbu neobjeví



jediná slza, jediný výkřik zármutku. Pouze pes je zde nositelem afektu a tento afekt je ponechám ve vší své ambivalentnosti: je zároveň zármutkem i agresí.

V dalším záběru se pak změní zvukový plán i prostředí: objevuje se již zmíněný nápis „Hora ruit, respice finem“, přičemž z celého rohu domu bývalé radnice v Novém Městě nad Metují zůstává pouze tato část hodin. Druhá, na níž je napsané „Juste vive et cole deum – Spravedlivě žij a cti Boha“, zůstává skryta. Nejde jen o koncentraci na téma smrti, ale již zde poodhalujeme princip, který se dále ve snímku bude pojít s náboženskými motivy: jsou pouze naznačeny, ale nejsou dosloveny, zůstávají tajemstvím. Od první chvíle zde není řečeno, *co činit*, není zde odpověď na otázku, *co se smrtí*. Snímek není explicitní metafyzickou rozpravou o posledních věcech člověka. To je důsledně zachováváno od prvních vteřin expozice.

Další záběr nás vrací na místo před domem, tentokrát již plně lidí oblečených ve smutečném. Kompozice obrazu se odvíjí od ústřední vertikály, již je cesta od domu, po níž se vydal průvod. V jeho čele kráčí kněz s knihou, za ním muž v černém kabátě a poté již nám známý automobil, tentokrát ale vyzdobený z boku do boku přes střechu světlými květy a černými stuhami. Za ním kráčí další smuteční hosté, kteří se nejprve nacházejí ještě před domem, tam, kde tušíme, že prve štěkal pes. Vytvářejí masu v levém horním kvadrantu obrazu, kompozičně vyrovnanou ženami v šátcích, které vše tiše pozorují za stromy pod okny domu. Spodní polovina obrazu je proti tomu mimo dva zmíněné muže prostá lidí a nalézáme na ní pouze motiv přírody – stromu mimo hloubku ostrosti v nejpřednějším plánu, travní porost a další kmeny stromů. Člověk je zde s celou společností i svým obydlím součástí neohrazeného organického prostředí, jež nemá městský, ale vesnický charakter a je vlastně určitým druhem pustiny – pokud by zde nebylo lidí, nenachází se v něm nic, ani patník u cesty.

Kompozice se v průběhu záběru proměňuje, jak se průvod přesouvá do levé poloviny obrazu, pravá však zůstává opět vyhrazena přírodě. Výchozí kontrast je tak zachován, a to do té doby, dokud se nezmění velikost záběru – ovšem bez stříhu – a kamera se nezaměří přes tušené a rozoostřené větve stromu, přes který na vše hledíme, do tváře ženy, zřejmě vdovy, již vedou dva muži. Ani ona se nenachází v nějakém afektu, její vrásčité obličej je klidný, i když prozrazuje vnitřní napětí, pohnutí nikoliv skryté, ale dokonale rozpuštěné v jejím pohledu. To, že ji podpírají muži, jako by nebylo potřeba: nehrouť se, neklesá na kolena, nevidíme ani náznak *slabosti*. Zůstává-li jakási emoce, když nás průvod mine a my v dalším změně velikosti tohoto kontinuálního záběru uvidíme, že je delší, než jsme původně mysleli, a vine se podél travnatého svahu do dále před námi, potom je to odevzdanost. Nikoliv však smíření – pachuč nepatřičnosti, kterou nám odhalily první záběry, zůstává.

Motiv přírody je podpořen ve stříhu, který odhaluje abstraktní korunu stromu ve vysokém kontrastu proti nebi, zcela zaplňující obraz. Kamera poté klouže po kmeni

stromu až k jeho kořenům a za tichého, sotva tušeného zpěvu ptáků, nyní již bez zvonů ve zvukové stopě, odhaluje podzimem vyhlodaný sad a za ním na nízkém horizontu stavení. V této kompozici je již příroda jasně dominantní: lidské obydlí v pustině, v níž kromě něho v pozdně podzimní mlze nevystupuje žádná další indicie přítomnosti živého člověka, působí velmi opuštěně. I když sad a rozpadající se plot před ním prozrazují péči lidských rukou, jako celek je kompozice postavená na mohutné vertikále kmene stromu a velké bílé ploše mlhavého nebe bezútěšná. Není nepodobná tomu, když v Tarkovského *Stalkerovi* nacházíme v „Zóně“ dříve lidská obydlí nyní zcela pohlcená přírodou. I když oproti tomuto filmu je příroda stále kultivovaná, je přesto pustinou, v níž člověk nenachází jinou oporu než tu, již si sám poskytne.

Expozice dále obrazově pokračuje právě prohloubením motivu přírody – přes větve deštěm zmáčených keřů a nízkých stromků pozorujeme v pomalém švenku neostré štíty domů, abychom nakonec objevili předkloněnou stařenu shrabující listí. Kamera na ni přeostří a motiv práce pokračuje v dalších záběrech, kdy jiná stařena bojuje s velkou kládou dřeva, poté ji řeže a opracovává. V čím dál bližších záběrech máme poprvé možnost intimně pocítit člověka, jeho upracované ruce, tvář, všimnout si snubního prstenu, který žena stále nosí. Další stařena pracuje na poli, nese košík na cestě po stráni k prázdnému horizontu či nakonec sbírá chrastí a dříví. To již slyšíme i výpověď poslední ze stařen, kterou takto máme možnost identifikovat jako osobu, jako individuum s vlastní historií a příběhem. Popisuje, jak sbírá v průběhu dne dřevo, často i několikrát. Jde opět o informace přibližující každodennost, jednání, které nemá nic společného se smrtí. Přesto se k ní díky stříhové skladbě vztahuje.

Přes tyto záběry slyšíme komentář, jenž exponuje téma osamělých vdov, které zůstaly samy na práci i poslední dny svého života. Říká se „mezi námi žijí,“ čímž se náš vztah ke starým ženám personalizuje. Nejsou pouze statistickou položkou, zajímavou informací o životě v pohraničí, ale jsou *mezi námi*, jsou také naši věci a naši záležitosti, ale ukazují i na nás samotné. Jsou-li *mezi námi*, znamená to, že k nim zaujímáme postoj. Pokud nás nezajímají, jsme k nim *lhostejní*, pokud se začneme na jejich osudu angažovat, stávají se *naší záležitostí*. Nelze ale nebýt ve vztahu s nimi, jakýkoliv směr našeho zájmu se nachází v dynamickém vztahu k jejich osobám. Distance, kterou by zachovával chladný sociologický přístup, je zrušena tím, že jsou stařeny položeny *mezi nás*.

Tak se akcentuje i osamělost, samota a pustina, v níž se nacházejí. Všechny záběry výše popsané expozice jsou poznamenány systematicky budovanou lyrikou prázdnoty, osamělosti, nikoliv však nicoty. Jsou zde lidé a ti lidé cosi činí – projeví úctu zemřelému v pohřebním průvodu, pracují. Nevidíme nikoho, kdo by byl ve svém osudu ztracen, a jakkoliv může mlčenlivost pozorovaných dějů a celková

pustota záběrů působit úzkostně, úzkost zde přímo nevidíme. Je to tedy naše úzkost, úzkost diváků, kteří se octli mimo svoji každodennost v prostředí, které je nepříjemné tím, jakou prázdnotu nabízí. Jakou povahu má tato prázdnota?

Je prostorová i časová – děje a činnosti jsou cyklické, jakoby beze smyslu. Okopávání, řezání a nošení dříví je traktováno jako nekonečná činnost bez výsledku, jako cosi, co se dělá prostě proto, že je *třeba* to dělat. I dále ve snímku žádná ze stařen nic netvoří, nevyrobí, nemanifestuje svoji originalitu, nevěnuje se osobnímu rozvoji. Toto není snímek, v němž bychom byli svědky silných žen, které na konci svého života podnikají, učí se či se starají o vnoučata a předávají jim své zkušenosti. Není zde žádná tvorba v tom slova smyslu, že bychom byli schopni dohlédnout výsledek. Co více, tušíme, že zde ani žádný smysluplný výsledek není možný – je to jako by jiná forma zabíjení času, který zbývá, než se nad člověkem uzavře země.

Práce je tak zbavena svého přirozeného vyústění – *techné* nemůže směřovat ke svému účelu, *causa finalis* zde nepůsobí jako určující složka, není zde činnost vedoucí *k něčemu*. Čas se tak uzavírá do neustálého opakování a má charakter obsedantního jednání: každé ráno je *potřeba* vstát, prostě proto, že je to *třeba*. Jiný důvod, zdá se, není. Nač sbírat dříví, když nevíme, zda se druhý den ráno vzbudíme? Nač rodit kozu, když druhý den může stařena zemřít a pak i „koza chcípne“? Nač se starat o dům, požral-li již tolik práce a přece to na něm není vidět?

Práce totiž není jen bez naplnění, ale nepřináší smysl ani v tom, že by byla *naplňující*. Když se jedna ze stařen ptá: „...kde ty leta jsou, kde to je... Představte si to, to máte dýlku, a tý práce. A člověk to vždycky vydržel,“ máme chuť se zeptat: proč by to mělo vůbec být k vydržení? Jaký smysl to vše má?

Prostor zde rozhlašuje *techniku* života podobně jako čas. Prázdná pole v podzimním čase, holé stromy a větve, pole, jež nedávají úrodu, ale přece je třeba je okopávat, dřevo, které neustále jen hoří, těsto, jež se sice zadělá, ale nevidíme již, co z něj vznikne. Hromady naštipaného a připraveného dříví: na co? Na další těžkou zimu, již je třeba přetrpět? A po ní co? Další zima?

Čas a prostor se zde spojují jako cyklická eroze smyslu práce člověka, přičemž tato práce není pouze *zaměstnáním*, ale jakoukoliv jeho činností vůbec. Odevzdanost, kterou lze číst v detailech tváří stařen v průběhu celého filmu, jen umocňuje tento účinek.

Tváře ale nejsou prázdné, člověk ani jeho obydlí nejsou *nicotné* – jsou v nich vzpomínky, artikulované v hlase mimo obraz, osobní předměty jako hrníčky, modlitební knížka či dřevěný houpací kůň odkazují i ke vztahům k jiným lidem jako dopis poslaný po psovi. Jsme svědky i návštěvy dětí, s níž se však nemáme možnost blíže seznámit, protože se v záběru objeví pouze v dálce, jako součást kontur štítu stařenčina domu.

Prázdnota, ale ne nicota. Práce, ale nikoliv její výsledek. To jsou tedy motivy, do nichž se prolamuje smrt. Tu ve smrti muže v expozici, tu ve zmínce o oběšených,

kteří neunesli konfiskace, tu v poznámce, že každou chvíli může žena zemřít a dobytek zůstane neobstarán. Objevuje se obava o to, zda je vůbec smrt spravedlivá, když nechává na živu staré nepotřebné ženy a bere si ty, kteří „... ještě jsou tak strašně potřeba.“ Ženy jsou zobrazeny nikoliv pouze osamělé, ale pohlčené prázdnotou prostoru i času, bezobsažností své existence, již nemůže uspokojit už ani práce. Tvorba není možná. Bezvýhodnost situace nejsyrověji popisuje jedna ze stařen ve druhé polovině filmu:

A kdybych já mohla spát, jako dneskom, dneskom jak je dlouhá noc, tak jsem za celou bóží noc ani neseďřím. A už jsem si nevěděla rady, tak jsem se vobula do bačkor a šla jsem, vzala jsem si tuhle svetr a šálu na hlavu a šla jsem tadyhle pod vokno se koukat ... Pak mně bylo zas zima, tak jsem zasejc šla domů, zas jsem vlezla do peřin, a takhle to dělám no. A právě když člověk by chtěl umřít, tak smrt nepřijde.<sup>105</sup>

Výpověď ženy není obrazově stylizována, je předvedena ve zvukově synchronním záběru, takže můžeme hledět stařeně do tváře, pozorovat její oči, pohyb jejích rtů, rukou, jimiž si na konci své řeči utře ústa. Bez jakéhokoliv patosu jsme svědky velmi syrové a ucelené výpovědi, stařena je *před námi*, tedy jako by hovořila s námi. To odpovídá expozici snímku, v níž, jak jsem ukázal, se téma stařen stává tématem *naším*.

Co je větší prázdnota, než nemoci ovládat své vlastní tělo, nemoci spát, stále jen čekat a toto čekání krátit opakováním každodenních rutin získaných v průběhu celého života? Ze života se stalo pouhé pobývání, předměty kolem nás ztrácejí náhle svůj přirozený charakter. Co je přirozeným smyslem práce? Nějaký účel, k němuž směřuje. Co je přirozeným smyslem spánku? Načerpat síly na další den, v němž pracujeme. Nyní se ale práce, den i noc odpojují od svých *účelů*.

Heidegger při své analýze obstarávání, tedy vztahu pobytu, tj. bytí člověka *ve světě* (in), k věcem (bytí *u* těchto věcí), přesněji při analýze zacházení ve světě a se světem našeho okolí,<sup>106</sup> upozornil na nezbytnost neizolovat tento vztah pouze na nějaký jeden prostředek. Vždy jde o celek příručních prostředků. Nelze se „pustit do díla“ jen na základě nějakého omezeného výseku prostředků, na počátku není *nicota*, z níž cosi činíme, ale již otevřený svět díla.<sup>107</sup> Starost, tedy to, že se nám jsoucna dávají jako příruční, jsou pro nás *něčím k něčemu* a my jsme *u* nich, tato

105 Podle zpětného scénáře in Jana Hádková – Tereza Brdečková, *Jan Špáta*, s. 161. Nutno poznamenat, že tento zpětný scénář je ve své obrazové části chybný a neodpovídá skladbě snímku.

106 Martin Heidegger, *Bytí a čas*, (§15), s. 89.

107 Tamtéž, (II. Odd 4., a), s. 392–393.

jsoucná podrobuje otázce, zda jsou *dostačující*. Celý svět kolem nás je nám při ruce k obstarávání a my hodnotíme, nakolik s tím či oním *vystačíme* v našem díle. Ptáme se „k čemu?“ a to nám ukazuje, že věci, u nichž jsme, jsou nám *k něčemu*. To vše je zakotvené v časovosti:

*Vyčkávání* toho, na co bude stačit, v ekstatické jednotě s *podržováním* toho, s čím na to bude stačit, umožňuje specifický způsob zpřítomňování charakteristický pro zacházení s příručním prostředkem.<sup>108</sup>

Fakt, že rozumění onomu „k čemu“ má časovou strukturu vyčkávání, je zde velmi podstatný. Odhaluje totiž nezbytnost vnímat jakékoliv zacházení se světem kolem nás v časovém rozvrhu, v němž budoucnost této činnosti odkrývá její smysl, nicméně tato budoucnost je nám v činnosti samé přítomna pouze v našem očekávání. Musíme *počkat*, k čemu se prostředek osvědčí, musíme *počkat*, zda se práce naplní v díle. Neznamená to však *předjímání výsledku* – není to pouze pozorování účelu, nejde o *tematické uchopování*. Heidegger sám upozorňuje, že toto vyčkávání odhaluje jednotu nástroje i díla v našem obstarávání, v němž se samotné bytí sebou zapomíná.<sup>109</sup>

Starost, kterou však díky tomuto vyčkávání má, můžeme nad rámec zmíněné filozofovy analýzy pojmut i jako nejistotu. Lze v ní být *překvapen* či *uspokojen*, má ale vždy dynamický charakter. To je hluboký smysl pojmu fakticita, který v Heideggerově filozofii nacházíme: člověk se nachází ve světě vždy v časově dynamické situaci, v níž „zapomíná“ své bytí pro obstarávání světa kolem sebe (zde pro mne tedy práci), avšak toto obstarávání samo nelze brát jako cosi, co může být automaticky vnímáno jako naplnitelné dílo. Nikdy si nejsme jisti, zda to, co činíme, *k něčemu* skutečně bude, časový charakter prostředků kolem nás se nám dává ve vyčkávání.

Čas tedy nemůžeme vnímat jako prostou lineární kauzalitu, v níž můžeme rozvažovat nad kladivem na základě toho, že jím lze zatlouci hřebík v očekávání, že hřebík bude zatlučen. Je to komplexní struktura, již se ve svém díle Heidegger snažil co nejvíce očistit od tohoto konkrétního uvažování, jež označil jako *tematizování*. Cílem jeho experimentu bylo ukázat, že to, jak je člověk ve světě, zásadním způsobem určuje to, jak zapomněl na pravdivost svého pobytu (Dasein) a že toto samé nelze redukovat na otázku nějakého odcizení smyslu práce, ale že jde o podstatnou vlastnost našeho bytí ve světě vůbec. Autenticita tohoto pobytu je určena tím, že se k němu vztahují vždy přes osobní zájmeno jako já či ty. Tento vztah může být absorbován světem kolem nás, takže se pobyt stává neautentickým. Ztrácíme o sebe zájem, a to nikoliv tak, že bychom si přestali všimnout toho, jak vypadáme či své

108 Tamtéž, s. 393.

109 Tamtéž, s. 394.

kariéry. Pohlcuje („upadáme“) nás ale obstarávání natolik, že ztrácíme tento vztah k sobě samému jako *pobytu*, tedy jako konkrétnímu bytí (nikoliv pouze v psychologickém slova smyslu). Interpretujeme se pouze v tomto obstarávání, tedy stáváme se stařeny, kněžkami, zřízenci pohřebních ústavů, protože jsme vymezeni tím, že jsme na obtíž a osamocení, poskytujeme poslední pomazání a útěchu či odnášíme mrtvé v rakvích. Tak prostředky vítězí nad námi samými, ovšem, jak jsem již výše ukázal, charakter tohoto obstarávání, v němž s prostředky nakládáme, nelze chápat zjednodušeně jako cestu k nějakému smysluplnému účelu. Protože *vždy vyčkáváme, k čemu to vše vlastně bude, nenacházíme v této neautenticitě jistotu. Především ale ztrácíme pravdu bytí*. Bytí života o sobě je dosažitelné, ovšem pouze oklikou, proti tomuto „upadajícímu starání.“<sup>110</sup>

Nutné poznamenat, že tato situace je pro člověka výchozí. I když moderna přispívá tomuto vrchovatou měrou díky vymáhajícímu nároku (*Gestell*) techniky, fakticita člověka charakterizovaná obstaráváním, a tedy „zapomněním“ pobytu, má charakter každodennosti. Právě tu vidíme ve Špátově snímku téměř v každém záběru, již od počátku. Dosud jsem ji vnímal, jako že narušuje téma smrti, ale není produktivnější tento pohled otočit? Nebudeme pak schopni odpovědět na otázku, jaký smysl má toto znázornění časové a prostorové prázdnoty a bezobsažné práce starých žen?

Pohledme na to, co snímek ukazuje, jako na *každodennost*,<sup>111</sup> která je narušena smrtí, charakterizovanou tím, že se nemůže stát prostředkem. Smrt není součástí onoho obstarávání, nemůže nám být nástrojem, nedokážeme s ní nakládat tak, jako s hráběmi nebo sekyrkou. Vytrhuje nás z tohoto obstarávání, láme tuto každodennost. Jestliže se vypraví žena v květovaných šatech na úřad, může se po návratu domů setkat nikoliv se svým manželem, ale s mrtvým tělem. Tyto květované šaty náhle mění svůj smysl, působí nepatřičně, stejně jako když se pes vymočí na boudu, jako by zapomněl, že má truchlit. V expozici jsme svědky toho, jak je obstarávání světa náhle doslova odhaleno.

V dalším však vidíme ženy, jejichž obstarávání ztratilo smysl, jenž do něj běžně vkládáme. Vlastně zůstalo obstarávání samo, ve své nahotě. Jestliže v našem běžném životě jsme schopni říci, proč to či ono děláme, vdovy ve filmu již nemohou než říci, že čekají. *Vyčkávání* se zde stalo vyčerpávajícím určením obstarávání. Již se nečeká, *k čemu to bude*, ale samo obstarávání je vyčkávání, a to na smrt. Stejná

110 Martin Heidegger, Nástin hermeneutické situace, in *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela* (Praha: Oikymenh, 2008), s. 22–23.

111 Smrt každodennost neruší, pouze zvýznamňuje. Pobyt je *určen* svojí fakticitou, nelze ji zrušit. Jsem to „já, tady a teď“. Smrt zde otáčí pozornost právě na tento pobyt a tím jej činí postřehnutelným, vynořuje se ze své zahalenosti obstaráváním.

smrt ale stála na začátku tohoto sebe-odhalení očekávání, neboť jde o vdovy – nezapomeňme tedy, že na počátku jejich situace byla smrt manžela.

Jestliže se celý snímek nachází v prostředí prázdné, usínající či spící přírody, jen se tak podporuje nahota onoho obstarávání. Příroda zde neplodí, ani neumírá, je v jakémisi meziprostoru, v němž člověku k ničemu není. A člověk k ničemu není přírodě – nemůže jí pomoci, musí se *počkat*, až opět přijde jaro.

Vidíme tedy jasně, že redukovat snímek na téma smrti znamená zůstat na povrchu. Ve skutečnosti je zde smrt *aktérem*, jenž odhaluje bytostný charakter naší existence, v níž se necháváme pohlcovat obstaráváním věcí ve světě kolem nás. Ve chvíli, kdy toto obstarávání ztratí smysl, jenž jsme mu přiřkli (protože již nemá *účel*), odhaluje se ve své nahotě. *Ukazuje se každodennost*. Stařeny jsou tak konfrontovány nikoliv se svojí samotou a smrtí, ale jejich samota určená smrtí (a může ji určit snad pouze ta, protože ji nemůžeme proměnit ve svůj *nástroj*) jim umožňuje opět otevřít otázku po bytí. Ukazuje se tu před námi fakt pobytu samého, *pobyt je volán sám k sobě*. Stařeny se ptají: proč já a proč ne on? Situace žen není specifickou, ale obecnou. Jsou-li mezi námi, potom i my si musíme tuto otázku položit – ale nejsme toho schopni, protože nás absorbovalo naše obstarávání světa kolem nás.

Člověk by v takové chvíli očekával nástup úzkosti. A vše tomu ve skladbě snímku nasvědčuje: záběry osamělých stavení, opuštěných a zaprášených hraček, meze olizované mrazíky či prázdné místnosti zabydlené sice drobnostmi, ale nikoliv čímkoliv, co by mohlo člověka nějak skutečně utěšit. Tuto úzkost by mohlo ještě prohloubit odhalení dějinnosti pobytu, které se zpřítomňuje nejen tím, že je zde nějaká osobní minulost, ale že člověk nevládl obstarávaným *v dějinách*. Témata konfiskací, poválečného přesídlování, krádeží a zabírání majetku je vstupem ryzi *dějinnosti* do jinak izolovaného vyprávění stařen. Nejsou uzavřeny ve svých rodinách, ve svém rozvrhu existence. Jsou konfrontovány s tím, jak se svět kolem nich neustále mění, což jim zamezuje ulpívat na iluzi, že existuje cosi jako *stálost existence*.<sup>112</sup>

Pokud bychom byli prosti zásahu zvenčí, revolucí, změn režimů či válek, mohli bychom snad propadnout iluzi, že mimo smrt je zbytek našeho života pod naší kontrolou a lze jej stabilizovat do nějaké jasné a uspořádané *mimočasové* formy. To ale není pravda – hermeneutická situace člověka je dějinná. Nejen že se mění člověk, ale mění se i svět kolem něj, žijí se tedy *dějiny*. A toto téma se zpředměťňuje nejen ve zmíněných výpovědích mimo obraz, ale i v záběrech rozpadlých a zničených domů, vyvrácených dveří, do země vrostlého dřevěného škopku.

Úzkost z odhaleného obstarávání by se tak spolu s úzkostí ze smrti, jež toto odhalení způsobila (vzala nám naše blízké, vzala životu jeho námi určený smysl), ještě

112 Zde i dále používám pojem „existence“ ve smyslu „pobyt“.



doplnila úzkostí z dějinného charakteru lidské existence. A to nejen v jejím soukromém rozměru (soukromé dějiny), ale i historickém.

A přece zde úzkost nenalézáme: i když žena při vzpomínce pláče, výraz stařeny, která přijímá poslední pomazání, je odevzdaný, pohyby při práci jsou rutinní – všechny postavy stále pokračují ve své cestě životem. Není zde defetismus ani nicota. Odhaluje to v poslední třetině filmu výpověď vdovy, která říká: „Ale musím čekat, až to přijde, až ta svíce dohoří.“ Nikoliv uměle svíci zhasnout, ale nechat ji dohořet. *Nechat* znamená přitakat *vyčkávání*, ale nikoliv ve smyslu upadání do obstarávání. To zde již ztratilo význam, který snad mohlo mít. Proč neuniknout? Protože by to znamenalo zároveň popřít pobyt sám. Stařeny nacházejí cestu k sobě samým, přes všechnu bolest nepropadají nicotě, ale uvědomují si, že *pravda*, jež se jim v jejich existenciální situaci odhaluje, je požadavek sebezpřijetí. Nikoliv v primitivním slova smyslu „budme tací, jací jsme“. Jde o mnohem fundamentálnější sebezpotvrzení člověka.

Úzkost lze v souladu s Tillichovou analýzou vnímat jako existenciální vědomí nebytí.<sup>113</sup> Zakoušíme v ní konečnost vůbec jako naši konečnost. Nesmíme si ale myslet, že to znamená pouze vědomí toho, že jednou zemřeme – toto není úplná konečnost. I smrt lze domněle překonat lidským dílem. To však ve filmu chybí, jakkoliv jím mohou být děti. Ty jsou však již vychovány a žijí svůj život – tvořit již nelze, proč tedy žít? To je skutečná konečnost: sedět na posteli, nemoci spát, ani skutečně žít. Zde je člověk ve své plné omezenosti: co činit? Nic se nezdá být dostatečné a zároveň vše je již *dostatečně uzavřeno*. Nemá smysl se vracet. Tato úzkost má charakter bezmocnosti, jak upozorňuje Tillich, participace, zápas či láska jsou nemožné – jde vlastně o ztrátu intencionality. *Záměr* již nemá smysl, aktivita nesleduje žádný cíl.<sup>114</sup>

Jestliže ženy, o nichž snímek je, tomuto nepropadají (a že tomu tak skutečně je, nám naznačuje Špáta štěbetáním ptáků a jarním motivem přírody v závěru snímku nad vykopaným hrobem), znamená to, že dokázaly úzkost překonat, a to sebezpotvrzením. Ukazuje se nám *odvaha být*:

Odvaha být má ve všech svých podobách sama o sobě povahu zjevení. Ukazuje podstatu bytí; ukazuje, že sebezpotvrzení bytí je potvrzením, jež přemáhá negaci. Metaforicky bychom mohli říci..., že bytí zahrnuje nebytí, ale tak, že nebytí nad ním nepřevládne.<sup>115</sup>

113 Paul Tillich, *Odvaha být* (Brno: CDK, 2004), s. 27.

114 Tamtéž, s. 28.

115 Tamtéž, s. 117.



Toto sebe-potvrzení tedy znamená přijmout nebytí, ale v bytí, tedy nedat mu zvítězit. Je to plná odpověď pobytu, která neruší jeho charakter, ale vrací se k němu jako vědomá odpověď přitakání. Pokud jsem tedy použil v prvních odstavcích pojem „odevzdanost“ pro určení charakteru žen, je potřeba jej revidovat. Snímek neukazuje „odevzdané“ ženy, ale *přitakávající*. Nikoliv zlu či osudu, ale charakteru lidského života v jeho plnosti. Přitakávají tak i nebytí, nevytěšňují jej, nenechávají ho ani zvítězit. Vrací se ke svému bytí v hlubším pochopení, než jakého jsme schopni my, kteří jsme ještě utopeni v obstarávání, jež nám zahaluje náš pobyt. Vidíme ale, že toto přitakání neznamena odhodit toto obstarávání – naopak, je-li ještě dovezeno do absurdity, není-li již *k ničemu*, přesto má cenu jej přijmout, protože *i ono je součástí pobytu*.

Jakou roli v tom hraje ono náznakové náboženství? Připomeňme si, co z něj ve snímku vlastně vidíme. Především rituály a symboly – kříže, svaté obrázky, modlitební knížku, sochu Panny Marie. Vidíme úryvky ze mše, eucharistii, poslední pomazání. Je zajímavé, jak prázdné se zdají tyto chvíle být – náboženství ve snímku není ničím, co přináší *smysl*. Prostě zde „je“. Je zde ale jako nezbytná součást života žen.

Plní hned trojí roli. Jednak je připomínkou smrti, motivu, jenž určuje výše uvedený *smysl* snímku. Zadruhé je součástí každodennosti žen, a je tak vlastně *obstaráváním*. V tomto se stává oním „Bohem“, který zmizel za pochybami, aby se objevil skutečný Bůh vycházející z odvahy být.<sup>116</sup> Tento „Bůh“ se od Boha liší tím, že je jakousi náhražkou, je odpovědí na strach a neliší se ve své podstatě od onoho obstarávání. Zbaveno smyslu obstarávání odhaluje svůj charakter, náboženství v této pozici se mění na obsedantně-kompulzivní chorobu, kterou člověk opakuje v *očekávání* překonání smrti. To však není skutečná víra, jak praví kritické prázdných rituálů. Zatřetí je pak náboženství ve snímku připomínkou toho, že zde existuje transcendence, že je zde cosi za tímto obstaráváním, do něhož má *smysl* chtít nahlédnout. To je v přímém rozporu s předchozím významem náboženství ve snímku a vytváří s ním ostrou, kontrastní dynamiku. Tento význam se projevuje především v tichých lyrických záběrech symbolů a nápisů, které odkazují ještě kamsi *za*.

Nelze tedy říci, že by to bylo náboženství jako určitá forma rituálu, jež poskytuje ve snímku onu odvalu. Nemůžeme ale ani odmítnout *smysl* tohoto v rámci celé struktury obstarávání. Odmítnout klekání v kostele a kříže na stěnách by znamenalo stejný akt přitakání nicotě, jako odmítnout práci či život sám. Přitakání, jehož jsme svědky, je přitakání i tomuto „Bohu“, ovšem samo v principu odvahy být je přesahuje. Jinými slovy: klekáme-li pro to, abychom překonali smrt, nepřekonáme ji. Pokud jsme však překonali v naší odvaze být, tedy v proměně naší víry

116 Tamtéž, s. 124.

v autentický život, nebytí, tedy i smrt, dostává klekání stejně jako nošení dříví svůj smysl.

Náboženství samo by ve snímku mohlo být odhaleno jako faleš, pokud bychom přistihli ženy v úzkosti a bezmocnosti. Protože je ale vidíme jako *životu přitakávající*, vidíme, že jde o stejnou přirozenou součást našeho bytí ve světě, jako je práce. Snímek tak vrací náboženství do života v jeho plnokrevné formě: nikoliv jako mravní nauku nebo intelektuální činnost, ale jako praxi vyjadřující prožívání víry.

Plné přijetí – to je právě sdělení snímku. A manifestuje se nám přes krásu, do níž se jinak úzkostné proměňuje. Tváře žen svrstělé věkem a zkušenostmi, upracované ruce, láska v podobě pravidelných návštěv potomků či pomoci, je-li potřeba. Ale především ono přitakání samo, jež náhle poskytuje zvláštní duchovní kvalitu všemu, co se děje. Každé okopávání získává sváteční charakter, orosené okno náhle může být komunikačním nástrojem s dušemi v očistci, které informují o narození kůzlete. Pečlivě uklizený domov, tedy estetický řád, získává svoji krásu nikoliv tím, že by odpovídal pravidlu, ale že je projevem odvahy člověka v ontologickém slova smyslu. Zde je člověk celý. Zde žije i se svojí bolestí, se vzpomínkami a nevzdává se. Stařeny jsou krásné, nikoliv však pro to, že by odpovídaly zlatému řezu nebo ideálu mládí. Naopak, zdálo by se, že všechnu krásu pozbyly.

A přesto na nich může stát celý snímek a přesto jsou zdrojem libosti ze snímku. Záběry, které se až intimně věnují jejich tělům, pohledům a pohybům zachycují neladné, pomalé a někdy i bezvládné živi osamocených žen. A přece divák cítí podivné povznesení, přece zažívá specifický požitek. Jeho zdrojem může být právě ono usmíření se s tím, že *svět je dobrý*, přitakání pobytu, a to i v jeho charakteru pobytu *obstarávajícího*. Krásné se tak věci stávají tím, jak prozrazují, že jsou lidské a patří člověku, že jimi *žije ve světě* a že jsou výrazem jeho života, protože tomuto životu je přitakáno.

*Respice finem* tedy není snímek o smrti, resp. nikoliv v tom smyslu, že by toto téma znamenalo jeho vyčerpání. Zobrazuje krásu člověka, který se smířil se svým životem ve chvíli, kdy k tomu získal odvalu, a to v zakoušení své konečnosti. Tato krása je určena právě oním smířením a právě proto i sám film můžeme považovat za „krásný“ a zažívat při jeho sledování specifický pocit libosti. V jistém smyslu velmi náboženský, neboť, jak se ukázalo, víra jakožto vztah člověka k Bohu je v něm velmi silným podtónem. Vždy však pouze naznačeným, a to nejen proto, aby nezaničil obstarávající charakter pozemského náboženství, ale aby zároveň nefalšoval odpověď po bytí objektivizací strachu z nebytí něčím, co by existenci tohoto nebytí zahalovalo. Neboť podstatou odvahy být je, jak jsme již viděli, přitakání tomu, že toto nebytí je součástí bytí.

## 4. Variace na téma Gustava Mahlera

*Variace na téma Gustava Mahlera*<sup>117</sup> není původní Špátův název. Jan Klusák tak již v roce 1962 pojmenoval jedno ze svých raných orchestrálních děl. To kombinuje klidné, romanticky něžné harmonické plochy s neklidnými, disharmonickými intervencemi, proměňujícími výchozí útěšnou hudební polohu do nenásilného rozklizování souvislého výrazu. Klusákovy *Variace* jsou lyrickým pohledem se zahalující se zorničkou, jež sladkobolný pohled niternosti narušuje nerespektováním řádu a očekávatelnosti do tajemné, zprvu nepostřehnutelné nervozní nejistoty, která se pod pláštíkem harmonických východisek postupně objevuje. Skladba se vyhýbá rozsochatým plochám a orientuje se spíše na detail, na éterický prvek, který posluchače provádí různými výrazy nástrojů.

Nic z toho není přiznanou výchozí situací snímku, přesto je Klusák jedním z klíčových aktérů. Jak uvidíme dále, mnohé z toho, co je možné říci o jeho hudební skladbě, lze nalézt i v skladebných principech Špátova filmu a obě díla, na první pohled spojená jen názvem, se sobě podobají více, než by se mohlo zdát. Tento postřeh, zprvu nedůležitý pro interpretaci filmu, nám již nyní může napovědět, že to bude spíše hudební struktura než narativní, jež tento skladebný princip vede.

To poznáme již z prvních záběrů snímku: v rychlých, frenetických střizích se vedle sebe objevují hlavní a prakticky jediní lidští aktéři filmu. Tato montáž je řízena výchozím hudebním motivem z Mahlerovy *Symfonie č. 2. c moll*, jež nejprve ve zvuku a poté i v dirigentových připomínkách v obraze a v dalším svém zopakování nastoluje dramatický ráz.

V prvních záběrech vidíme nejprve černobílou fotografii Gustava Mahlera, tedy portrét muže, o němž očekáváme, že snímek bude. Podobný princip – úvodní portrétní záběr zobrazující protagonistu snímku – Špáta zopakoval v *Mezi světlem a tmou*. Zde se však Mahler řadí vedle dalších postav, jež jsou dále představeny.

V první sekvenci, v níž jsme schopni zaznamenat nějaký pohyb a živého člověka, se objevuje po titulku šéfdirigent Václav Neumann, jež připomínkuje hru filharmonického orchestru. Mluví o „osudovém tématu“, takže první slova, jež ve snímku uslyšíme, obsahují spojení „tématu“ z názvu snímku přímo s osudem, motivem, jež pak celý film prostupuje. V připomínkách se exponuje i téma smrti a divokých, dramatických nástupů Mahlerovy hudby. V opakování hudebního motivu, které nyní nejen že slyšíme, ale i vidíme, se kamera na konci záběrů zaměří na detail smyčce, který nervozně poskakuje na strunách nástroje.

117 *Variace na téma Gustava Mahlera*, 1980, 14 minut, barevný. Námět scénář, režie a kamera: Jan Špáta. Zvuk: Zbyněk Mader. Střih: Vlasta Styblíková. Vedoucí výroby: Máša Charouzová. Bez komentáře.

V dalším střihu pak přichází v obrazové složce zklidnění: po titulku vidíme hudebního skladatele Jana Klusáka, který s klidným pohledem do kamery poznává, že „je hrozně těžký“ o Mahlerově hudbě hovořit. Toto zklidnění umožňuje podobným způsobem exponovat další dvě postavy, grafika Jaroslava Krejčího a hospodskou Aloisii Kratochvílovou, která vystupuje z asketického prostoru hudebního génia a jeho hudby a hovoří o tom, jak je Mahler turistickým magnetem a láká hosty do jeho rodiště, obce Kaliště. Sekvence dále pokračuje záběrem pamětní desky skladatele na zdi domu a dopravní značkou označující začátek obce Kaliště. Tím se vlastně expozice uzavírá a nyní v již klidnějším rytmu se rozevírá prostor snímku.

Kompozice filmu není lineární, i když v ní lze vysledovat tematickou gradaci. Všechny ústřední motivy – rodiště, smrt, dramatická hudba, niternost a osobitost hudby, popularita – se dále rozvíjejí, ale vlastně pouze v prostoru těchto představených postav a prostředí, v nichž jsme se s nimi seznámili: v hospodě, v pracovně skladatele, v ateliéru, ve zkušebně orchestru. Teprve na konci se objevuje koncertní sál a pouze skrze střihy na archivní fotografie a diapositivы vystupujeme z tohoto úzce vymezeného prostoru.

Celek filmu je tak vysoce koncentrovaný na tyto motivy a jejich nositele. Nerozvíjí je však tak, abychom lépe poznali jednotlivé aktéry – ti slouží skutečně spíše jako *nositelé* než samostatné postavy s vlastním charakterem. Lze mezi nimi zaznamenat spíše typovou než osobnostní diferenci. Václav Neumann, v jedné z částí filmu přímo montáží významově propojen s osobou Mahlera skrze své dirigování, je dramatický, ztělesňuje dynamiku hudby, drásavost proměn rytmu a úsilí génia. A to nejen proto, že je dirigent – působí tak i sám svojí vlastní osobou.

Ve snímku se objevuje jako starý muž s rozházenými bílými vlasy, který hovoří o smrti, osudu, posledním soudu, na filharmonické hráče štěká, ponouká je k hudební dravosti, kousání, škrabání. Film potvrzuje tuto jeho roli právě tehdy, kdy grafik představuje Mahlera jako dirigenta plného vášně a my se v obraze i ve zvuku opět přenášíme na zkoušku symfonického orchestru a poté vidíme Neumana v dynamickém sestřihu jeho dirigentského stylu. Tento sestřih situací, v nichž ponouká orchestr k důslednému prožitku a práci s dynamikou, není veden popisně, není komponován chronologicky či se zřetelem na přenos nějaké informace, ale je jako by souborem záblesků vášně dirigenta, který celou svojí osobností, svým tělem prožívá do hudby vtisknutý osud skladatele. Jako by byl metaforou Mahlera, podobající se mu a v jistém smyslu s ním splývající.

O Neumannovi se nicméně prakticky nic nedozvíme, tedy pouze to, čeho jsme svědky jako diváci jeho živelného dirigentského stylu. Není zde prokreslen jako postava, která stojí za pozornost sama o sobě, a potvrzuje tak svoji roli jako odkazu k Mahlerově osobnosti. Podobně hostinská Aloisie není „hlasem lidu“, ani nepřináší pohled místních na skladatele, není vstupenkou mimo svět jeho hudby. Je dokladem

geniality tvůrce tím, že zpřítomňuje úctu světa kolem něj, který mu prokazuje pocty různými přirovnáními („druhý Beethoven“), návštěvami ze všech koutů světa, zájmem médií. Svět sám ale mlčí, i v záběru, v němž hostinská čte noviny a my ji vidíme přes kontury postav hostů v hospodě usazených kolem stolu v kompozici proti Aloisii a novinám tak, že vytváří uzavřený prostor, tito hosté mlčí. Nesetkáme se s nikým a ničím mimo subtilní mikrosvět, který nám Špáta pečlivě ohraničuje.

Přesto je hostinská postavou značně odlišnou od Krejčího, Klusáka či Neumanna. Onen lidový prvek je v ní přítomen v nejistém, neškolném vyjadřování, prostém oblečení, prostředí výčepu, které ostře kontrastuje s lokacemi ostatních postav (pracovna, ateliér, zkušebna). Tato „lidovost“ nicméně není dále prokreslena, nepracuje se s ní jako s principem, je pouze nastíněna. Proč je zde nutná? Nemohl by se snímek bez toho dobře obejít a spolehnout se pouze např. na čtení úryvků z novin mimo obraz, nebo statistická data o turismu? Domnívám se, že nikoliv. Lidový prvek, jakkoliv je pouze ilustrativní, uzemňuje atmosféru snímku a nechává do usebraného intelektuálního prostoru vstoupit plnost lidského života.

Hovoří-li se o osudu, o smrti, o tragédii, o živočišnosti, potom se všechny tyto motivy traktují prakticky jenom přes vizuální archivní materiál, přes počmárané partitury, obraz osamělého domku v poli, rukou psané výkřiky skladatele na listech či slovní interpretace postav. Nicméně svět, v němž je život žit skutečně plně a nikoliv pouze jako zajímavý intelektuální problém, by zůstal bez otevření prostoru snímku vnějšímu profánnímu světu nedůvěryhodný. Teprve s postavou člověka, který není ani intelektuál, ani umělec, ale přesto jeví o skladatele hluboký a upřímný zájem, se Mahlerova tvorba stává uvěřitelnou. Opravdovost mýtického génia, jenž nad partiturami „krvácel“, jak vypráví Krejčí nad kaňkou červeného inkoustu, již vidí jako krvavou skvrnu, vyžaduje potvrzení v ne-duchovním světě, ve světě skutečného života. A kde jinde se žije „opravdově“ než v hospodě? V místě, kde se chlapi bijí o čest nebo o peníze či o ženy, kde se zapíjí žal či oslavují vítězství, kde hospodská slyšela víc o trápení života než kdejaký umělec toto trápení vypisující.

Přesto tento motiv není prohlouben a je pouze nastíněn: objevuje se zde *hospoda*, *hostinská* a jen náznakem i *štamgasti*. Proč? Odpověď prozradí pozorný pohled na ostatní prvky snímku: všechny mají podobnou povahu. Jsou pouze nahozenými momenty, krátkými záblesky motivů, jimž není nikdy dovoleno vyžrát dost na to, aby na sebe strhly pozornost. Tu si osobuje dynamická hudba, pronikající do dynamiky stříhu, osudovost, o níž se neustále mluví a která je prezentována téměř na všem dostupném materiálu, i živelnost v uměleckém výrazu. Toto je ono hlavní „téma“ Gustava Mahlera, jež se variuje v drobných motivech.

Jde vlastně o jakési výkřiky – ne nepodobné výkřikům v partiturách („Bože!“ – „Alma!“ apod.). Podobně „vykřikuje“ i Neumann při dirigování, orchestr či stříhová skladba, do níž se náhle bez očekávání vlamují obrazy (jako Mahlerův

doměk, kus rukopisu apod.). Tím se potvrzuje, že jde o základní skladebný princip, že snímek je skutečně jakýmsi probubláváním fragmentů, které postupně probleskují mezi sebou navzájem, aby se nakonec rozpustily v harmonickém závěru, zcela podřízeném hudebnímu rytmu a výrazu sboru, jenž přináší katarzi: „Takový byl pro mě Mahler,“ slyšíme Krejčího hlas a Klusák uzavírá poznámkou o „naléhavosti vyznání“ skladatele, jenž pocitem lásky překonává všechnu tu tragičnost smrti, osudu a drásavosti. Katartický moment dokončuje záběr na orchestr hrající ve slavnostním prostředí hudebního sálu. Soulad členů sboru i hudebních nástrojů v orchestru tak na závěr usmíruje všechny jinak vlastně izolované fragmenty, jež jsou sladěny v závěrečné emoci.

Tato emoce je vlastně tím, co je ve snímku Gustav Mahler. Pokud bychom se totiž snažili ve filmu nalézt nějaké podrobnější biografické informace, prostudovat do hloubky jeho hudební dílo či nějakou konkrétní skladbu, byli bychom jako diváci zklamáni. Dokonce se ani nedozvíme, co za hudbu celou dobu orchestr hraje, co Neumann nacvičuje. Nevíme ani, kdy se skladatel narodil či zemřel, mimo to, že zemřel relativně mladý – pozoruhodné je, že se to dozvídáme od hostinské, jež jeho smrti lituje.

Snímek tak skutečně není hudebním ani biografickým portrétem skladatele. Je tím, čím slibuje název – variacemi na ústřední téma, jímž je určitý pocit z hudby, kombinující tragičnost a osudovost v jejich dynamice s usmířením ze souladu. Čím je tento soulad dán? Jednak faktem, že je to orchestr, tj. těleso mnoha lidí, jež jediné může Mahlerovu hudbu zahrát, a tento soulad tělesa zprostředkovává dirigent. Hudba tak do jisté míry usmíruje lidi a vede je k určité jednotě v zájmu společného výrazu, jímž je společný prožitek této ústřední emoce, „tématu“. Toto téma rezonuje i v lidských osudech samotných, v hostinské, v grafikovi, jenž připravoval knihu o skladateli, v mladém skladateli, kterého Mahler inspiruje k jeho vlastní tvorbě. Frenetičnost a fragmentárnost je tedy překonána souladem, jenž je verbálně ztotožněn s láskou, v plánu filmu s hudbou, při analytickém odstupu se pak objevuje usmíření těchto fragmentů filmem samotným. Tak i filmové dílo má moc ladit a usmířovat a překonávat výčnělky bolesti a nervozity tím, že je uklidňuje do útěšné harmonie.

Je zajímavé, že právě zde se paralela mezi *Variacemi na téma Gustava Mahlera* Jana Klusáka a Špátovým filmem rozchází. Zatímco Klusák ve své tvorbě odkazuje na atonální hudbu, která využívá disonancí, Špáta volí konzervativní cestu k souzvuku. Tak se vlastně tématem snímku stává i režisérovo dílo vůbec – i v ostatních analýzách v této knize konstatují, že Špáta usmíruje, uklidňuje, harmonizuje. Proti tomu stojí Klusákovo avantgardní gesto, jež kupodivu není vůbec patrné v tomto snímku. Podivuhodnost tohoto faktu poněkud mizí, když si uvědomíme, že výsledný tvar má být právě souladný, a nikoliv disharmonický. Snad

i proto působí Klusák až barvotiskově romanticky, protože poloha, v níž se ve snímku objevuje, není adekvátní jeho vlastní skladatelské nátuře. Nechci tím však říci, že jeho postava je ve snímku nadbytečná nebo disfunkční – nakonec je pouze nástrojem k jinému, je součástí fragmentární kompozice a není zde prostor k tomu, aby se Klusák objevil ve své svébytnosti, kde by mohl tento problém nastat. Zde se tedy objevuje výhoda Špátovy metody, která pracuje s aktéry jako s nástroji, ale přece zachovává jejich rozpoznatelnou individualitu a snaží se ji postihnout. To však bez hlubšího ponoru do charakteru těchto postav, jež nejsou „rozehrány“.

Snímek jako celek tak představuje překonání tragičnosti a bolesti lidské existence harmonií a souladem, tedy *krásou* uměleckého výrazu. Více snad než v jiných analyzovaných snímcích je krása tematicky spojena přímo s uměním, je přitakáno takovému uměleckému výrazu, který dokáže vystihnout rozporuplnost lidské existence, ale přitom ji ukázat jako smírnou. Krásné je to, co přináší útěchu, ale ne bezbolestnou a bez práce, naopak. Útěcha zde znamená zažít a plně prožít hořkost a těžkost lidského údělu, ztotožnit se s ním. I když tedy nevidíme staré, nemocné či chudé jako v jiných Špátových filmech, smysl je podobný. Teprve opravdová lidská bolest dává životu smysl a umožňuje vůbec nalézt onen kýžený soulad. Soulad, jenž je přímo nazván *láskou*.

I když se ve snímku neobjevuje prakticky žádný religiozní motiv, je zřejmé, že v tomto vymezení krása odpovídá tomu, jak s utrpením zhusta pracuje křesťanská teologie. V jiných Špátových filmech se motiv víry objevuje, a to nejen v symbolech kříže či kostela, ale i v postavách, jež jsou často hluboce věřící (staré ženy v *Respice finem*) či jsou přímo kněžími (*Mezi světlem a tmou* nebo pozdější snímek o seminaristech *Teologové, učedníci lásky boží* (1996)). Další Špátovy snímky jako *Carpe diem* (1988), *Svítlí slunce?* (1970) nebo *Parta* (1993) se věnují lidem postiženým, nemocným, trpícím. Rovněž stáří je tematickou konstantou Špátovy tvorby (mimo *Respice finem* např. ještě *Poslední dějství* (1970)). Všechny tyto snímky, jak konstatuji v závěrečné interpretaci, jsou harmonizací lidského údělu. Utrpení je tedy klíčovým momentem Špátovy tvorby a jeho překonání souladem a láskou odpovídá na toto utrpení. Považuji to za nutné připomenout právě zde, abych potvrdil adekvátnost tohoto výkladu a podpořil svoji tezi, že smyslem snímku a krásou, které se zde přitakává, není ani tak přímo Mahler jako osobnost, ale spíše to, co nese a čím pro Špátu jako autora je: emanací tohoto principu.

Snímek je tak vlastně hluboce religiozní a odpovídá na augustinovský požadavek „řádu lásky“.<sup>118</sup> Tento *ordo amoris* klade na člověka požadavek, aby miloval vše ve světě, protože jen tak zachová adekvátní vztah ke skutečnosti a k Bohu. Milovat stvoření znamená zachovávat správný vztah k Bohu a neulpívat na jednotlivostech

118 Aurelius Augustinus, *De Doctrina Christiana* I, 27.



jako účelech o sobě. Tento požadavek lásky uklidňující disharmonii lidského údělu v nalézání souladu a souznění proměňuje náš vztah k věcem kolem nás. Z věci se buď radujeme (*frui*), nebo jsou nám užitečné (*uti*) k dosažení toho, co milujeme, tedy jsou vztaženy k souladu stvoření.<sup>119</sup> Radost z věci je spočívání na uspokojení z ní pro ni samu. Augustin používá tyto kategorie pro vystižení lidského údělu.<sup>120</sup> Člověk je jako pocestný, jenž zažívá stesk po své domovině, tedy po věčnosti, již nemá v tomto světě plným utrpení. Nicméně bylo by chybné zažívat radost ze světa kolem něj *o sobě*, z krajiny kolem něj, protože to, po čem touží, je ona věčnost (tedy teologicky Bůh). To však neznamená, že svět kolem něj není hoděn této radosti, ne však pro sebe sám, ale proto, že je *užitečný* pro cestu k cíli člověka. Lidský svět, jeho existence i přes všechny své disharmonie *má smysl*, protože umožňuje člověku nalézt opět soulad s Bohem a tento smysl osvětluje vše ve světě krásou.

Proč nemůže svět přinést plnou radost sám o sobě je zřejmé, uvědomíme-li si, že jde o svět *smrtný*, v němž i člověk je smrtný a vše, včetně mezilidské lásky, umírá. To je i výchozí tragédie Mahlerovy hudby: vášeň, která znamená nejen hořet, ale i shořet. Bolest, která je způsobena tím, že jsme schopni cítit a cítíme. Kdo necítí, nezakusí bolest, kdo nemiluje, nezažije utrpení z odloučení. Kdo nežije, nemůže zemřít. Tato výchozí situace se zdá být bezvýchodná, pokud vše kolem nás v naší situaci obstarávání má definitivní podobu, význam a místo. Jak jsme viděli již u Heideggera, svět a zvláště moderní technická doba proměňuje naši zkušenost bytí do *starosti* a věci kolem nás zahaluje momentem konkrétního či projektovaného užitku. Tento užitek se ale zásadně liší od Augustinova *uti*, protože je nitrosvětský. Heidegger ve své filozofii ukazuje, jak je potřeba prohlédnout tuto zkušenost a pochopit bytí *autenticky*, tedy mimo smysl, který nám náš svět díky starosti (*Sorge*) dává, se dotknout pravdy.

Heideggerova filozofie se ale od Augustinovy radikálně liší v tom, že i když dává prostor pro nalezení onoho souladu, člověka nechává v situaci *otevřenosti*, nicméně bez útěchy. V tomto je Heidegger nebezpečně nakloněn nihilismu, jenž však není adekvátní pro interpretaci Špátova díla. V jeho filmech žádný nihilismus nenacházíme, naopak, je zde velký prožitek *souladu*. Ten však není prostě proto, že *vše je tak, jak má být*. Špáta ukazuje, že věci, které jsou v tomto světě, jsou skutečně bolestivé a přinášejí utrpení. Ale že krásné mohou být právě jen proto, že mají takovou povahu. Toto je ono odhalení (*alétheia*), tato pravda, kterou poznává poutník na cestě cizí zemí, již začíná milovat. Nikoliv pro to, že mu přináší utrpení, ale že zjišťuje, že utrpení má smysl ve vztahu k tomu, co miluje skutečně, jímž je přesažení

119 Srv. např. Perry Cahall, „The Value of Saint Augustine’s Use/Enjoyment Distinction to Conjugal Love,” in *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 1/8 (2005), s. 117–128.

120 Aurelius Augustinus, *De Doctrina Christiana* I, 4.



nedokonalostí v souladné harmonii bytí. Ta není u Augustina abstraktním filozofickým pojmem, ale konkrétní teologickou entitou, křesťanskou Trojicí, souladem mezi třemi projevy jednoho Boha.<sup>121</sup> Lásku k božské harmonii je referenčním bodem, jenž umožňuje žít radost a lásku z tohoto světa.

Špáta není teolog a ve všech analyzovaných filmech se ani vážněji nedotkl tohoto problému. Je-li tedy neadekvátní ztotožňovat smysl jeho snímků s Heideggerovou filozofií, je neadekvátní i vyčerpávat je Augustinovou křesťanskou filozofií. Obě dvě myšlenkové cesty nám však mohou pomoci jako projevy jedné a též kultury, jejíž součástí je i Špáta, *rozumět* tomu, co filmař nikdy přímo neřekne, ale vždy říká svým dílem. A co je ve *Variacích ...* oním „tématem“ Gustava Mahlera. Povaha této krásy tedy u Špáty není ztotožnitelná ani s autenticitou bytí či láskou k Bohu. Vykazuje však stejný směr, tedy překonání povrchního vnímání světa kolem nás jako *starosti* a nalézání smyslu a krásy právě v tom, co nám tato starost způsobuje (bolest, utrpení). Tento vektor vychází z egoistického já a překonává je snahou o soulad, o pojení, o prožití jednoty – tedy *láskou*. A to skutečně je *ordo amoris* i v jeho etickém významu, tj. jako pravá ctnost.<sup>122</sup> Vrátím se k tomu ještě v závěrečné interpretaci a shrnutí.

## 5. Mezi světlem a tmou

*Mezi světlem a tmou*<sup>123</sup> je asi nejkompexnější Špátův snímek, zařaditelný pod kategorii eseje. Jeho stavba, jak dále uvidíme, je tomu zcela podřízena a odpovídá tak spíše fragmentárnímu způsobu kompozice, který znemožňuje lineární čtení. Odpovídá to ostatně Adornově charakteristice eseje jako ne-karteziánské meditace.<sup>124</sup> Špáta zde však neakcentuje subverzivnost žánru, kterou zdůraznil tento kritický teoretik zhusta inspirující novou levici. Je pro něj svébytnou meditací, jejíž povaha zároveň určuje i její smysl. Cílem totiž není kriticky hodnotit realitu, stejně jako jsme to neviděli u jiných analyzovaných filmů. Špáta ani zde nepřistupuje ke světu kriticky, ale snaží se v něm odhalit manifestaci určité krásy, kterou hledal i v *Lidech z hor*, *Okamžiku radosti* či *Respice finem*. Zde se však tato krása dává přímo, nezařahuje se v zástupné tematicke, jako je smrt, sport či poznání cizí země.

121 Tamtéž, I, 5.

122 Petr Osolsobě, *Umění a ctnost*, s. 45.

123 *Mezi světlem a tmou*, 1990, 24 minut, barevný. Námět, scénář, kamera a režie: Jan Špáta. Zvuk: Miroslav Šimčík. Střih: Lukáš Rak. Vedoucí výroby: Jan Krása. Bez komentáře.

124 Theodor W. Adorno, „The Essay as Form,“ in *New German Critique* 32 (1984), s. 151–171.

Před analýzou snímku je potřeba jej ukotvit v dějinné situaci. Byl natočen brzy po sametové revoluci<sup>125</sup> a díky fotografické tvorbě Jindřicha Štreita, již zobrazuje, se jednou nohou vždy tak trochu ocitá před touto zlomovou událostí. Štreit patří mezi velké dokumentátory každodennosti za totality<sup>126</sup> a jeho estetika byla totalitou formována. Snímek rovněž nevzniká bezprostředně v revoluční době a neodráží nadšení a optimismus, který by snad mohl převrat provázet. Naopak, obrací se do života malé, rustikální severomoravské obce Sovince v období, kdy se již život snad na chvíli vychýlený revolucí ze své dráhy vrací do svých kolejí.

Fakt, že revoluce již proběhla a revoluční prach usedl do šedi všedního dne, odhaluje především opakující se záběr politického plakátu Občanského fóra, z nějž lze přečíst jen kus nápisu „do Evropy“. Právě „návrat do Evropy“ bylo jedno z hesel porevolučního vývoje<sup>127</sup> a nadějí, že se stát zmítaný množstvím problémů brzy postaví bok po boku svých západních sousedů. Vedle toho však stála otázka, jakou povahu tento nový stát má mít. Nebyla sice tak palčivá jako v období konstituování samostatného Československa po rozpadu habsburské monarchie, neboť stát jako takový již existoval, přesto nesla zásadní otázku po politickém, hospodářském a sociálním charakteru nové demokratické republiky. Havel, jenž se ve snímku prostřednictvím několika narážek jako symbol revoluce i porevolučního vývoje objevuje, v této fázi vyjádřil obavu, aby se procesní záležitosti a provoz „každodenního úmorného rekonstruování demokracie“ nestaly hrobem podstaty státnosti a nevedly k tomu, že namísto sebevědomé republiky s vlastní identitou vznikne jakýsi vykotlaný pahýl imitující západní vzory.<sup>128</sup> Taková byla tedy dějinná situace v období tvorby snímku, vynecháme-li partikularity tohoto hledání tváře nového státu jako otázky vztahu Čechů a Slováků, privatizaci apod. Výchozím bodem, jenž snímek nezbytně rezonuje, je nikoliv přestavba, ale již život v nové situaci, jež však ještě zachovává svůj původní „starý“ charakter. *Mezi světlem a tmou* je tak snímek plným reminiscencí totality, ať už jde o nástěnky, narážky na uplynulý režim v útržcích filmu promítaného v televizi či slova „za komunistů deset let,“ pronesená opilcem.

Název *Mezi světlem a tmou* nám tak umožňuje vstoupit do proudu fragmentů eseje jako odkaz na mezičasy, které v republice nastalo. Již skončilo období, jež každý vnímal jasně a ostře skrze zavedený systém diktovaný KSC, zároveň ale ještě nepřišlo období nové, „evropské“. Je otázka, která z těchto kót je světlem a která tmou,

125 1993.

126 Daniel Just, „Art and everydayness: Popular culture and daily life in the communist Czechoslovakia“ in *European Journal of Cultural Studies* 6/15 (2012), s. 703–720.

127 Končí jím např. Václav Havel své „letní přemítání“. Viz Václav Havel, *Letní přemítání* (Praha: Odeon, 1991), s. 114.

128 Tamtéž.

ale jisté je, že to, co je mezi nimi, je námětem snímku. Vstupme tedy do prostoru eseje právě takto a povšimněme si, jak se nám v něm dávají dějiny.

Především – nikdy přímo. Nevidíme zde dokonce ani žádnou politickou návštěvu, všechny manifestace přestavby státu jsou mimo, jako by za dalekými hranicemi obce, v níž se vše odehrává. Tento svět mimo, nikoliv svět evropský, ale vůbec svět politický, je tak daleko, že proniká pouze médii. A to buď na středních vlnách rozhlasu, v televizním zpravodajství a přenosech či v útržcích na nástěnkách nebo v novinách. Tisk zde ale přímo nevidíme, jen se zmiňuje v rozhovoru mužů a žen v zemědělském družstvu, kteří mluví o tom, že diskuse o politice vede vždy k tomu, že „je na hovno“, a že jediné, co lze v časopisech a novinách nalézt, jsou nazí muži a ženy. Téma politiky je tak ostře zlomeno do vulgárních poznámek o „škattuli“, kolem níž „se všechno hýbe“, tedy ženském pohlavním orgánu, a stížnostech na přešršel pornografie, jež zaplavila média.

Tato pornografie se objevuje i v obraze – nejsilněji asi působí, když si jí listuje malé dítě. Obrázky nahých těl ale nejsou nikdy vidět přímo tak, abychom je mohli identifikovat, působí jako součást prostředí. *Jsou prostě zde*, ale nejsou akcentovány. Podobně i vulgární rozhovor je prostě rozhovorem zaměstnanců družstva, nikoliv politickou manifestací. Ani zde tedy není svět aktivní politiky světem přirozeným, je ponechán mimo svět lidí žijících v obci a je pouze zpovzdálí ironicky komentován.

Podobně i stařenka, která ve snímku sedí a komentuje, že je „všechno špatně“ a že Václav Havel zpyšněl, není žádnou skutečnou politickou silou. Není občanem, voličem, je prostě a jednoduše stařenkou, na niž vše doléhá. Motiv „obyčejného světa“ je zde ještě posílen tím, že žena velmi pozitivně hodnotí lidový styl oblékání, jenž Havel měl před tím, než se stal prezidentem. „Koženka“ a „šátek“ jsou v jejich vzpomínkách spojeny s obdobím, než se nechal prezident fotografovat na zápalky, nosit nóbl oblečení a zpychl. Přesto zůstává prezidentem, za kterým lze jet a podat mu zprávu o životě. Žena na začátku snímku totiž říká, že by za Havlem jela a všechno mu řekla. Není zde tedy traktován jako prezident žijící zcela mimo lid, ale spíše jako někdo, kdo se z lidu dostal mezi „mocné“ a nyní již s ním ztrácí kontakt.

Dichotomie lidu a mocných není ve snímku systematicky pěstována, film není plebejský. I to způsobuje obroušení hran subverzivnosti eseje a celkové zklidnění tématu dějinné proměny. Mezi světlem a tmou – tedy jako by se čas doslova zastavil. Toto „zastavení“ je přítomno na každém kroku: domy jsou zanedbané, místnosti, v nichž lidé žijí, plné věcí a jen málokdy uspokojivě uklizené, vše je v podivném neladu, kříže jsou poničené. Snad jen mimo sekvenci s flétnistkou a vernisáže na hradě Sovinci je tu vždy přítomna zchátralost a zanedbanost, jež mnohdy přechází do pocitu jako by právě skončila válka. Nakonec i kostel, do něhož se na konci filmu se Štreitem dostáváme, je rozbořený a ještě skrytý v neprostupné houštině.

Charakterizuje-li Havel normalizaci jako „pořádek bez života“,<sup>129</sup> potom zde tento pořádek zmizel spolu s revolucí. Vrátil se však onen život? Bezesporu ano: zchátralý a rozbitý prostor, v němž se ani jako diváci nemůžeme orientovat, protože není prozkoumáván systematicky a nikdy nevíme, kde se právě nacházíme, ostře kontrastuje s živostí obyvatel obce. Neustále řeči, poznámky, objetí, dárky, veselí i pošuchování odkrývají pozoruhodné mikroklima soukromých životů, které se rozhodně nezdají být nefunkční. Nevidíme nespokojené tváře, i když jednotlivé typy lidí, které se ve snímku objevují, rozhodně nežijí spořádaně. Potetovaný muž je zřejmě velmi silný alkoholik, nevidíme jej jinak, než jako potácející se trosku neschopnou pronést souvislou větu. Mladá žena s dítětem neustále kouří, poté dokonce malé děvče nechává pít pivo. Ani to, jak jej nutí jíst uzeniny s hořčicí, nesvědčí příliš o zdravém životním stylu. Velmi často se pije. Když se objevuje láska, není romantická, ale velmi živočišná. Muž s koněm pobízí svoji ženu, aby neustále dolévala rum a u toho ji „mačká“ a líbá, ale když je Štreitem vyzván, aby ji vzal do náruče pořádně, poznamená, že raději ne, protože je najedená a mohla by se „uprdnout“.

Nemáme tedy před sebou to, co by snad v běžném slova smyslu měla označovat krása. Pojem, který se pojí povětšinou s určitým druhem řádu, tím, že věci jsou tam, kde mají být, odpovídají si velikostí a vzájemně spolu ladí. Nelze ale říci, že by to, co sledujeme, byl nesoulad – naopak. Mikrosvět, kterého jsme svědky, funguje, nebo alespoň lze ten dojem získat z útržků, v nichž se nám dává. Tato krása tedy nestojí a nepadá na „řádu“, je jiného druhu, jak dále uvidíme.<sup>130</sup>

V tuto chvíli je potřeba odkrýt dva principy, jimiž je snímek rámován a zajišťuje jeho konzistenci. První z nich je zřetelně představen v expozici. První záběr je vlastně fotografický portrét Jindřicha Štreita, jenž se poté mění na plakáty na stěně, na nichž lze rozeznat jeho jméno. Další záběr pak odhaluje Štreitovy fotografie, čímž je tvář z prvního záběru identifikována i v obraze svým povoláním fotografa. Mimo obraz pak jeho hlas vysvětluje zásady tvorby, vycházející ze surrealismu a hledající specifickou krásu. Na závěr sekvence odhalujeme fotografa v jeho fotokomoře.

První záběry snímku jsou k sobě postaveny promyšlenou kompozicí, která v konvenčním narativním schématu představuje nejprve tvář, poté jméno tváře, její dílo a pak ji zařazuje do přirozeného prostředí. Dalo by se říci, že film zprvu „klame“ tělem, protože nastavuje režijní styl, který ihned v další sekvenci mizí, a expozice se tak uzavírá demonstrací esejistického stylu, v němž se kompozice snímku dále nese: vidíme plakát „s námi do Evropy“ Občanského fóra, potácejícího se opilce,

129 Václav Havel, Dopis Gustavu Husákovi, in *O lidskou identitu*, týž (Praha: Rozmluvy, 1990), s. 38.

130 Nakonec ztotožnění krásy s řádem o sobě by byl hluboký ontologický omyl – jak si povšimnul již Augustin a jak tento snímek rovněž hluboko vyznává. Krása referuje k tomu za tímto řádem. Viz Aurelius Augustinus, *Vyznání* (Praha: Kalich, 2012), s. 113.

rozbitý dům, vousatého muže představujícího svůj vynález i cestu houštinou listů za Štreitem prozatím do neznáma.

Portrét, kterým by snímek snad měl být, tak trvá jen několik vteřin na začátku, ale přesto nelze tuto úvodní sekvenci pominout a považovat ji za jakousi úlitbu snaze ukotvit tematický plán filmu osobou fotografa. Snímek totiž vlastně je portrétem, ale nikoliv Štreita, o němž se zde mnoho nedozvíme, či jeho tvorby, již sice vidíme, ale nejsou nám k ní poskytnuty další analytické či kontext doplňující informace. To, co ve skutečnosti Špáta portrétuje, je Štreitův svět, a to nikoliv pouze svět jím viděný, ale svět, v němž žije. Kongenialita obou autorů vede k tomu, že se fotografie prolínají s obrazem velmi plynule, a tak se tento na první pohled formalistický ornament stává vlastně výchozím skladebným principem.

Jestliže se tedy objevuje fotografie jako okno otevřené do Štreitova vidění světa, jehož je součástí, v jednom dechu je to i svět Špátův, jenž fotografií jako by „pohnul“ a pouze ji oživil. Snímek je formálně cosi mezi foto-románem ve stylu *Rampy* (1962) Chrise Markera a albem dokumentárních klipů. Obojí se prolíná tak organicky, že často nejsme schopni identifikovat, zda daná fotografie vznikla při natáčení či nikoliv. Ostatně není to ani potřeba: svět, jenž se nám zde otevírá, je tak konzistentní a portrét světa Štreitových fotografií je zároveň portrétem světa, jak jej vidí autor snímku. Tedy z portrétu se stává esej tím, jak se ze zachycení charakteru místa stává zamyšlení nad *světem vůbec*. K tomuto momentu se ještě později vrátím.

Nyní zpět k mé poznámce, že je potřeba v této části mé analýzy vyjasnit dva klíčové principy kompozice filmu: ještě jeden mi zbývá. Je jím refrén, který se neustále vrací, a to je cesta houštinou k rozbitému kostelu. Není to úplný refrén, protože není opakován pokaždé stejný záběr, jen velmi podobný. Postupně se totiž na této vlastně ve skutečnosti velmi krátké cestě posouváme blíže a blíže cíli, jenž je odhalen až na konci. Snímek tak má v sobě uloženou i skrytou a velmi jemnou gradaci, která přesně v duchu ne-linearity přináší spíše posouvání než vývoj nějakých tematických složek. Jako když při pohledu do krasohledu otáčením soustavy zrcadel a barevných tělísek měníme obraz, na nějž hledíme, ale nelze říci, že každá tato změna vede k nějakému vývoji.

Špáta nám tedy nechává jednak indicii o celkovém charakteru snímku. Že jde o portrét světa, v němž žijeme, ukazuje v popsaném principu na to, že tento portrét má nějakou teleologii. *Je zde cosi, k čemu se má dospět*. Nejde tedy jen o zastavení a glosu, ale o skutečný zájem, který v sobě nese nějaký účel. Tento účel ale není explicitně dán a má charakter *tajemství*. Zde otevírá jádro snímku: kostel, jenž se nám nakonec ukazuje jako zřícenina, rozhodně nelze chápat pouze jako symbol duchovních hodnot (ačkoliv i tento význam nese). Vráťím se k němu krátce ještě později, až budu mít shromážděn kompletní analytický materiál, ale již nyní mohu

cestu k němu pojmout jako odkaz na teleologii světa, který se před námi otevírá. Tento *telos* je ale zahalený, není jasný a nikdy se ani nevyjasní.

Nenechme se zlákat možností označit popsané za povrchní symboliku „metafyzická“. Bylo by to jistě možné, zvláště, pokud bychom chtěli provést latinou kritiku hledající ve Špátově filmu prostý kýč. Tak jednoduché to však není. Podobný odsudek totiž je spíše soudem o divákovi, který není schopen tato pravidla hry, jež dílo vyžaduje pro svoji realizaci, přijmout. Pokud nejsme schopni rozeznat povahu tajemství a přijmout, že něco takového je – v ontologické rovině – plauzibilní, ztrácíme schopnost rozumět snímku.

Co to tedy znamená ontologické tajemství? Můžeme se přidržet konceptuální analýzy, již provedl Gabriel Marcel. Vymezil rozdíl mezi tajemstvím a problémem, a to v ostré dichotomii. Zatímco problém spadá do dimenzí světa funkcí, tajemství je účastí na bytí. Tajemství nás, na rozdíl od problému, zasahuje, nemůže se stát technickou otázkou, již lze *řešit*.<sup>131</sup> Tajemství jsme účastni, jako se problém časového rozvrhu jízdního řádu proměňuje, když spěcháme navštívit umírajícího příbuzného. Rozdíl mezi problémem a tajemstvím je rovněž v tom, že prvé znamená především funkční kalkul, kdežto druhé možnost vztahu lásky či naděje:

Naděje spočívá v jistotě, že za vším, co je dáno, co může být shrnuto v určitý seznam nebo jakkoli propočítáno, existuje v bytí tajemný princip, který je se mnou ve shodě, který nemůže nechtít totéž, co chci i já, alespoň pokud si to skutečně zaslouží být chtěno, a pokud to chci celou svou bytostí.<sup>132</sup>

Zoufalství je proti tomu konstatování „naprosté insolvence“ – realita neobsahuje nic, pro co jí lze otevřít kredit. Zatímco řešení problémů nám často nedává než poznamenat, že *nebude jinak*, naděje otevírá možnost, že tomu přeci jen tak bude. Jestliže přítel, jenž sedí u jízdního řádu a hledá mi spoj, mi telefonuje, že není možné stihnout dorazit do nemocnice ještě dnes, není pro mne tato informace podstatná. Jsem unášen situací, jíž jsem součástí, mám na ní *účást* a mám naději, že to stihnu, že ještě zastihnu umírajícího. To ale neznamená, že jde pouze o psychologickou záležitost – Marcel ukazuje, že je to ontologické zjištění. Nacházíme se v různé povaze vztahování ke světu, z nichž to prvé – problémové – nemůže to druhé pojmout vyčerpávajícím způsobem, protože z něj učiní opět *problém*, tj. zbaví jej jeho povahy. Lásky a naděje jsou možné pouze v tajemství.

131 Gabriel Marcel, Postavení ontologického tajemství a jak se k němu konkrétně přiblížit, in *K filosofii naděje, týž* (Praha: Vyšehrad, 1971), s. 14 – 15.

132 Tamtéž, s. 23.

Takto unášen je i portrét světa ve snímku. Návodem ke čtení je i „cesta“, kterou nás bere Štreit kamsi, kam když dojdeme, nevíme o nic více, než když jsme vyšli – *a přece cosi cítíme*. Tajemství, které se nám tu otevírá, má tuto ontologickou povahu: nemohu je nyní *tematizovat*, mohu do něj pouze vstoupit.

Pro označení takové rozpravy razil Heidegger pojem *zamyšlení* (*Besinnung*). Nejde o karteziánský rozbor, ale spíše o vstoupení do oné účasti a její specifický průzkum překonávající rozum (*Vernunft*) a především jeho funkcionální charakter. Rozum, jenž plánuje, počítá a typologizuje je totiž rozumem, jemuž zůstává pravda bytí zahalena.<sup>133</sup> Jak jsme totiž již viděli u *Respice finem*, zůstává v onom nereflektovaném obstarávání, jež zahaluje pobytu jeho vědomí sebe sama. Heidegger proto i pojmy, s nimiž dříve pracoval v jejich konformní podobě, na konci svého života proměňuje a z bytí se stává *bytj* (*Sein* → *Seyn*) i proto, aby znemožnil čtenáři tak lehké ulpění na tom, co již dobře zná. Tedy na karteziánské (*Vernunft*) analýze pojmu.

Pravda se tak ukazuje pouze v tom, v čem je. Kritika metafyziky není kritikou zájmu o pravdu, ale iluze, že pravdu lze poznat mimo fakticitu pobytu. Je možné ji pouze odkryt, čímž přiznává svůj charakter skrytosti. Toto odkrytí ale nemá povahu oné funkcionální analýzy. Zde se tedy nachází i Marcelovo tajemství a zde je ono tajemství, které se odkrývá tu, v symbolu cesty ke zchátralému kostelu v houštině. Štreit nehledá pravdu, netouží po poznání, prostě *jde*, jako prostě *žije* mezi lidmi, kteří jsou součástí portrétu. Neudrzuje si však od nich kritickou distanci, ale projevuje účast – například když s nimi popíjí, ptá se, zda je vše v pořádku, nebo gratuluje k osmdesátinám. Zde nejde o kontrolovatelnost, zde není prostor pro *řešení*, ale je zde aktivní účast. V jejím rámci se nezapojuje technický rozum, ale *naděje*, že přes všechno to ošklivé, co vidíme, přes všechnu tu špínu a zchátralost v tom *jakýsi smysl* je a budoucnost? Ta snad rovněž.

Jestliže Heidegger zvolil *bytj* jako pojem, jenž měl vlastně znemožnit automatický nástup metafyzické analytiky, začne-li se mluvit o bytí, Špáta má ve svém snímku nepřekvapivě prostor pro něco podobného. Je jím vousatý muž, jenž s klidem a vnitřní systematikou, která je pro nás naprosto nejasná, představuje své vynálezy a myšlenky, které se nezdají dávat smysl. Někde na hranici konspiračních teorií o tom, že ve spánku jsou nám kradeny orgány, a pseudofilosofického blábolení o duchovní podstatě světla a tmy stojí tato postava jako nerozklíčovatelná pro toho, komu unikne právě to, že se zde neodehrává nic menšího než umělecký portrét tajemství.

Na jedné straně bychom mohli vnímat starce jako rozum utržený z řetězu, jako toho, kdo reflektuje až do extrému, v němž se významy ve slovech již tak rozplývají,

133 Martin Heidegger, *Besinnung: Gesamtausgabe: III. Abteilung: Band 66* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997), s. 48



že z nich nelze nic složit. Je ale podivuhodně klidný, nemá nic z cholerické výbušnosti konspiračních teoretiků, dokonce slyšíme – opakovaně – jeho smích. Oč se snaží?

Odpověď na tuto otázku nám může poskytnout jeho „svatodušní stroj“, o němž se několikrát zmiňuje. Hovoří o tom, že jej trápila otázka, co to bylo za hluk na novozákonní Letnice, seslání Ducha svatého.<sup>134</sup> A nejen že se o tento hukot zajímá, chtěl by jej i nějak zachytit, snad i zkrotit. Přistupuje k tomu na první pohled technickým rozumem: nicméně to, že výsledek tohoto rozumu neodpovídá předpokladům, jež bychom do něho vkládali (logika, konzistence, bezrozpornost atd.), ukazuje na to, že jsou zde technické nástroje jako diagramy, schémata a odborná terminologie spíše básnickými obrazy, jež skládá do jakési snahy o vystižení čehosi, co ho přitahuje. Je tím čímsi tento hukot jako problém? Nikoliv, je to *tajemství* hukotu, na němž má účast. Proč se takovým nesmyslem vůbec zabývat, dalo by se říci. Ale on se jím nemůže nezabývat, podivné vnitřní puzení jako by jej táhlo k tomu se hukotu věnovat.

Zmatenost toho, co muž říká, na první pohled operuje s důvěrně známými, především technickými, termíny, se strukturami, které dobře známe z vědeckého myšlení, ale zároveň je zahaluje do neprostupné ztráty smyslu. Nebo se to alespoň zdá, pokud smysl pořádáme po karteziánském způsobu, tj. analyticky. Stařec je na tajemství účasten a výrazem jeho zamyšlení je poetická práce s ansámblem technických instrumentů. Obrací tak *Gestell* na hlavu a nechává se unášet voláním bytj, jakkoliv to z něj činí čistého podivína.

Tak jako Heidegger již v *Besinnung* nehovoří o bytí, ale o bytj, tak Špáta neukazuje filosofa, ale starce.<sup>135</sup> Nezobrazuje metafyziku, ale přímou účast na bytj jakožto události pravdy, tak i portrét světa, v němž se nachází, není portrétem v kritické či analytické tradici, jenž by ocenil Adorno či některý z jeho následovníků, naopak.

Nesnáze s analýzou snímku jsou tak nesnáze samotnou rozpravou o bytj, jakkoliv se přímo tomuto Špáta nevěnuje. Ale tajemství, jež Štreita i jeho unáší, je s touto otázkou přímo spojeno a fotograf i filmař je nenechávají upadnout do problému. Namísto světa funkcionalit je zde svět pravdy.

Tím se i dostávám opět k tomu, co je to ta krása, o níž se explicitně mluví i v závěru snímku. Nemůžeme ji totiž popsat prostě jen jako pozdvižení ošklivosti, či „krásu obyčejného života“. Je bytostně spojena právě s ontologickým tajemstvím, s dimenzí, která se otevírá v každodennosti. Je potřeba se pokusit ji zahlédnout ostřeji.

134 Viz Sk 2,2.

135 Tedy jde za moderní historií filozofického pojmu a hledá jeho živý kořen. To je i smysl archaického tvaru „bytj“ používaného na místo „byti“ – odkazuje k živému zdroji, ne k vyhlodané metafyzice.



Snímek i přes svoji fragmentárnost přináší určité kompoziční celky, jakési hrozny variací určitého motivu, které jsou propojeny tu asociačně, tu symbolicky. Není zde jeden jasný a přímý řád, protože, jak již bylo výše poznamenáno, zamyšlení snímku by upadlo do lineární analýzy (a zde by pak bylo na místě hovořit o kýči). Tak se objevují montáže na téma člověk a zvíře, člověk a televize či člověk a samota, jsme svědky graduující montáže dětí, které si nejprve hrají s odpadky kypícími z železného koše, poté s kusy strojů, náhle skáčou za hudební figury evokující výskok na korbě vozu, abychom nakonec uviděli fotografii chlapce, jenž vyskočil nad hřbitovní zeď. Pod jeho nohama se jiní sklání nad hrobem.

Vždy se překračují jakési hranice – sakrální je zesvětštěno, jako když farář nosí vajíčka, při průvodu z kostela se zachytí kříž o větve stromů nebo v sekvenci pouti jedna ze stařen promluví do kamery: „Ať jsme tam hezký!“ A přece toto zesvětštění neznamená ztrátu onoho sakrálního. Na pouti se zastavíme na fotografii modlícího se kněze, pohrouženého do jakéhosi hlubokého sebezpytu, farář hovoří o tom, jak zasáhl stodolu blesk jako znamení jeho pýchy, na jiné fotografii objímá ženu a z jeho tváře lze vyčíst živá lidská účast na jejím osudu. Jestliže v jednu chvíli vše vypadá jako neladné panoptikum alkoholiků, v dalším přichází smrt Vietnamce, který se oběsil, záblesk politického světa, něčí narozeniny a projevy přízně a lásky.

Mohli bychom – opět – zůstat u toho, že se zde Špátovi daří smiřovat sakrální a profánní a každodennost povyšovat do jakési metafyzické duchovnosti, ale to by opět znamenalo minout poznatý charakter smyslu snímku. Žádná z postav nežije metafyzikou, filozofií či teologií, nemluví se zde o Bohu, o nebi či o pekle. Zůstává zde čistota života v tom, jak je ošklivý i krásný, pokud je krásou to, co nám umožňuje hledět na tuto ošklivost s libostí. A co to tedy je? Je to prostě esejistická povaha snímku a to, že jsme schopni za ním rozeznat ono *Besinnung*? Nebyl by to tedy spíše snímek oblažující intelektuály, než film zprostředkovávající specifické pojetí krásy?

Nakonec je to závěr filmu, který je schopen jasně na tyto otázky odpovědět. I to je znakem toho, že struktura snímku není volná, že je ve skutečnosti velmi pevnou a sevřenou kompozicí.

Slovo je dáno opět Špátovu „byť“, tedy starci, který stojí na poli se štábem a Štreitem a vede řeč o světle, tmě, akustice a obrazu. Tím, že se před kameru dostává i zvukař, že je zde štáb přítomen skutečně a nikoliv pouze tušeně, přiznává se *úcast*, o níž jsem mluvil dříve. To není distance výpravy z redakce publicistiky, která analyzuje *problém*. To je symetrický dialog lidí, v němž nikdo není objektivizován nikým, všichni jsou sobě po boku ve stejné situaci, již jsem prve pojmenoval jako tajemství.

„Mozek je mikrofon,“ vysvětluje stařec, že mozek potřebuje různé druhy „napětí“. Světelné mu poskytují oči, ale tyto oči nemusí být tam, kde je obvyčně nacházíme. Mohou totiž být i v srdci, jak přitakává Štreit. „Cit, srdce ... potom je to všecko světelný napětí,“ shodují se každý svými slovy. „Světlo je prostředník všeho

dohromady,“ poznamenává stařec a dodává, že podstatná otázka je, nalézt diferenci mezi světlem a stínem. Pozor! Nikoliv mezi světlem a tmou, neboť tmu chápe jak vrchol temnoty, neprůhlednou, neprostupnou. Tma je „stín velkého formátu“. Ale nikoliv fyzikálně, ale mravně – odkazuje na novozákonní obraz světla.<sup>136</sup> Ptá se: „...jestliže světlo, které je ve vás, je tma, jaká bude tma o sobě?“ Ozývá se hudební motiv s dvojitým zpěvem „amen“ doplněný fragmenty smíchu, v obraze se dokončuje cesta houštinou do kostela, který se nám odhaluje jako ruina.

Jak toto „byť“ promlouvá? S oním „j“, tedy tak, abychom v něm nemohli najít jasnou a otevřenou řeč ztotožnitelnou s některým z nám známých myšlenkových systémů. Vše, co vidíme a slyšíme, nám neustále klouže pod rukama jako slovo byť, které láká na svoji podobnost s bytím, a přitom jím není (neodpovídá tomuto metafyzickému termínu). Má básnickou povahu:<sup>137</sup> jako Seyn, jež si Heidegger oblíbil v Hölderlinových básních. Vnímejme tedy závěrečnou sekvenci nikoliv jako filosofické krédo nebo manifest, ale spíše jako básnický obraz, který se spíše *potýká* se světlem a tmou, než aby je nějak *vykládal*.

Můžeme se pokusit k němu přistoupit přes motivy, jež obsahuje: cit a srdce jsou zde položeny na jednu rovinu s napětím, záznamovou technikou a akustiku a světlo vnímajícími smysly. Světlo je zde tedy na jednu stranu fyzikální, vlnění, na stranu druhou biblické světlo Krista. Ale o Kristovi se přímo nemluví, tedy ono světlo stojí jaksi nedefinováno ve volném prostoru a spíše prostupuje všechny tyto motivy a *osvětluje je*, avšak bez naděje, abychom díky tomu byli o něm schopni říci něco konkrétního. Asi jako když bychom neviděli slunce, ale viděli jen jeho zář – netušíme, jaká je skutečná povaha světla, ale vidíme věci osvětlené. A přece nemají jasné kontury a jsou spíše zapojeny do celého procesu *zamyšlení*. Proto považují za přesnější mluvit o *potýkání* se světlem, než jeho instrumentaci pro nějaký argument.

Toto světlo je ale důležité pro člověka (jeho srdce a cit), pro mozek (rozum), ale i pro fotografii a film, protože do filmařských „aparátů“ vstupuje akustika a světlo, jinak by nic nezaznamenaly. Vše je tak účastno jednoho *tajemství*, nikoliv problému, protože od světla není distance, světlo je podmínkou *sine qua non* filmu, fotografie i citu, o němž Štreit mluví jako základu všeho. Všichni přítomní jsou taženi světlem, potřebují ho, nemohou se z jeho moci vymanit.

A nyní stojí otázka: jestliže tma znamená absolutní stín, tedy naprostou absenci světla, nemá i mravní charakter? O to více, že se ptáme: jestliže světlo v člověku

136 Mt 6, 22–23.

137 Srv. např. Heideggerovu báseň *Da-sein*: „Daß Da-sein sei, das Seyn zu sagen, / aus ihm die Not / hinauszutragen / ins Weite eines Aufblicks voll Gebot. // Daß Da-sein sei, das Seyn zu Jenem / ins wache Ohr / zurückzunehmen, / der Stille such zum Werk erkor. // Daß Da-sein sei, das Seyn zu singen, / aus fernem Lied / ihm heimzubringen, / was lang als Macht sein Wesen mied.“ Martin Heidegger, *Besinnung*, s. 10.

je tmou, jaká bude skutečná tma? Tedy jestli je zatměno v srdci, co čekat od tmy samotné? Není ještě horší než člověk, do něhož neproniká světlo? Zde jako by se popisoval naprostý úpadek od bytj, jako kdyby zde byl člověk zcela zbaven svého fundamentu a stával se doslova nicotou. A to nikoliv ontologicky v metafyzickém smyslu, ale mravně. Jako by absolutní absence citu znamenala zároveň ztrátu bytj. Avšak opět nejde jen o psychologickou otázku: nejde o to, že člověk *ne cítí*, ale že k němu – do jeho srdce – neproudí světlo. Světlo zde tedy je, jakožto ono bytj, pravda, která tryská. Nemá ale povahu poznání, nýbrž určuje lidskou existenci samu, určuje celou naši skutečnost. „Amen,“ tedy pozitivní přitakání, je pak ovšem problematizováno rozbitým kostelem zničeným jednak dějinami, jednak symbolicky jako demonstrace předešlého. Spojuje se zde tematická linka dějinného meziprostoru „mezi světlem a tmou“, tedy mezi zaniklou totalitou a ještě neobnověnou demokracií, s existenciálním problémem odkrytí bytj, tedy pravdy, jež zůstává skryta pod nánosem zchátralosti člověka, který se věnuje pouze obstarávání světa kolem sebe.

Mohli bychom se zde vrátit k otázce, kterou si kladl Václav Havel ve svém *Dopisu Gustavu Husákovi*:

Celková otázka tedy zní: *k jak hluboké zítřejší duchovní a mravní impotenci národa povede dnešní kastrace jeho kultury?*

Obávám se, že zhoubné společenské následky tu o mnoho let přežijí konkrétní politické zájmy, jež je vyvolaly. *O to větší bude ovšem historická vina těch, kteří duchovní budoucnost národa obětovali zájmům své mocenské přítomnosti.*<sup>138</sup>

Tak se zde opět vrací téma politiky, která je však *tam kdesi*, je za hranicemi každodennosti, je mimo ono podstatné, čemu se lidé, jež pozorujeme, ve svých životech věnují. Nicméně tento moment je pouze kontextem, nechci závěr snímku redukovat na manifestaci *mravní a duchovní kastrací* československé společnosti totalitou, i když ji vzhledem k dějinnosti člověka nelze pominout, i proto, že je jaksí neustále implicitně přítomná ve snímku.

Ukazuje však k hlubšímu, k tomu, jaký vztah má člověk k bytj, jak odhaluje tuto dimenzi své existence. Lidé, které sledujeme, o tom vůbec nepřemýšlí. Žijí ale život mimo kariérní cíle, mimo onen kvas technického obstarávání. Zdá se, jako by se jich svět kolem příliš netýkal, a pokud ano, tak pouze tak, jak na ně *tlačí*, jak je zasahuje *zvenčí*. Lidé se zde vymanili z funkcionálního rozumu a žijí si spíše instinktivně než reflektovaně ve vzájemném souladu. Zde spočívá ona krása, kterou snímek lyricky

138 Václav Havel, *Dopis Gustavu Husákovi*, s. 38.

zobrazuje. Nikoliv v tom, že by ošklivost zasluhovala povýšit na krásu, ale že je zde ošklivost *překonávána* krásou spočívající v autentickém vztahu lidí k sobě samým.

Tento vztah neznamená ale nějaké dobro či ctnosti. To, čeho jsme svědky, je mravně velmi pochybné. Svět, který se před námi otevírá, je zdevastovaný, zničený. Ale autenticita tohoto vztahu je nesena nadějí, která je možná pouze v plánu tajemství, jemuž Štreit i Špáta dávají slovo. Máme naději, že tito lidé, ať už jsou jacíkoliv, ve svém jádru žijí *dobry život, že svět bude dobry a je dobry* takový, jaký je, že je zde aktivní sebe-potvrzení a přitakání bytj, a to i přesto, že se náš rozum přičítá tomu, co vidíme, a chtěl by okamžitě řád napravovat. Proto zde není sociální kritika, proto zde chybí ironie, proto tu můžeme, pokud nepochopíme tuto podstatu krásy, cítit kýč.

Dimenze, kterou zde člověk na světě svým *pobytem* otevírá, je tedy dimenzí básnickou, která vyměřuje základy lidského bytj.<sup>139</sup> Toto měření božstvím, otevírání dimenze „nad“ člověkem, znamená zabydlování, tedy otevírání možnosti na zemi skutečně *být*.<sup>140</sup> Nenechme se zmýlit tím, že fotografie a film nejsou ve verších a nepřipomínají nám *báseň*. Domnívám se, že Špáta se Štreitem se zde přiblížili tomu, o čem Heidegger mluví ve svém výkladu Hölderlina, a to ve většině zmíněných aspektů.

Nakonec se zde znovu opakuje to, jak se pracuje s náboženstvím již v *Respice finem*. Nepovažuji za nezbytné své postřehy opakovat, jsou zde zcela platné. O to více, že zapadají do nového rámce, v němž *Mezi světlem a tmou* chápu. Tedy jako otevírání básnické dimenze lidského bytj, a tedy *zabydlování člověka* ve světě, a to s vědomím charakteru, který toto má: čili že jde o *tajemství*, a nikoliv problém a že je potřeba k němu přistupovat vstoupením do účasti na něm, tedy díky *Besinnung*.

To vysvětluje i formu snímku, jež není lineární, ale ani nemá kritický aspekt eseje, který identifikoval Adorno. Krása, která se tu manifestuje, je potom stejného charakteru jako krása v básni: je to krása člověk, který, i když nevidí světlo *bytj*, žije v naději, že jej přesto osvětluje. To mu dává specifickou svobodu, kterou jaksi instinktivně lidé ze Sovince cítí. Jsou na cestě, stejně jako na cestě je i Štreit v refrénu odehrávajícím se v houštině. A tato cesta nemá konec. Přesto je krásná, člověk pociťuje libost, a tato libost je přímo spojena s tím, jak se cesta projevuje v drobné každodennosti. Právě to, jak je obdařena ošklivostí, nechává jasně vystoupit své vnitřní krásu. Krásu, kterou můžeme odhalit, nacházíme v její skrytosti, jen tak je možné cokoliv *odhalovat*. Oproti *Respice finem* je zde v oné krásě akcentována pravdivost (bytj) a její neukončený nekognitivní charakter (zamyšlení) oproti utrpení a sebe-potvrzení, jež jsme našli u předchozího snímku.

139 V *Básnický bydlí člověk* používá Heidegger pojem „byť“. Nicméně zde považuji z hlediska své interpretace jeho filozofie za adekvátní je nahradit pojmem „bytj“, v souladu s výše řečeným.

140 Martin Heidegger, *Básnický bydlí člověk*, s. 99–101.

## Závěrečná interpretace

Nyní přede mnou stojí nezbytné zhodnocení nastoupeného hermeneutického úsilí. Bude mít dvě fáze: v té první shrnu výsledky jednotlivých analýz, vyslovím závěrečný soud odpovídající na nastolenou otázku a ozřejmím, jak tedy sledované filmy *pojímají krásu*. Ta druhá fáze překročí má východiska a pokusí se otestovat výsledky mé práce přímým dialogem s autorem. Na konci své tvorby totiž natočil dvoudílný dokumentární film *Láska, kterou opouštím* (1998). Aniž bych tedy sestupoval ke snaze podkládat můj výklad „*děkazy*“ autorského záměru, jako tomu činí radikální intencionalisté, využiji této zprávy, kterou formou filmu autor zanechal.

Je to příhodná situace: námětem filmu se totiž stává jeho tvorba sama. Otázka, jak analyzované filmy *pojímají krásu*, se tak může postavit do světla toho, jak *de facto* závěrečný snímek autorovy filmařské kariéry toto téma *pojímá*. Vzhledem k tomu, že autor sám považoval za nutné takovou výpověď podat a učinil tak filmem, považuji takovou závěrečnou rozvahu za organické vyvrcholení hermeneutického úsilí a hodnotný test dosažených výsledků. Tím však není řečeno, že by takový test byl nezbytný, tedy že by nemohly dramaturgické analýzy stát samy o sobě tak, jak byly představeny. K tomuto tématu jsem se již více vyjádřil v kapitole o metodě.

K čemu tedy má analytická práce dospěla? V *Lidech z hor* jsme objevili krásu autentického člověka, postaveného do kontrastu s vymáhajícím nárokem *Gestellu*. Moderní technika zde proměňuje antropologii tak zásadně, že Dagestán na první pohled může vypadat jako usvědčující výkřik zaostalosti. Naproti tomu krásu, která se ve snímku projevuje, objevuje hodnotu a pravdivost třeba nuzného a těžkého života, a to v ostrém kontrastu se ztrátou adekvátního vztahu ke světu a k sobě u moderního člověka.

*Okamžik ctnosti* pak byl oslavou „svátečního dne“ přátelství, a to v hlubokém slova smyslu. Ctnost, již jsme zde svědky, zapojuje člověka do řádu věcí a přírody, ale i do správného vztahu k ostatním. Plody, jež tento adekvátní vztah nese, jsou spojené s pocitem radosti, a to nikoliv intelektuální, ale fyzicky zažívané. Zároveň je zde člověk ztotožněn se svojí nerozlučnou *fyzickou* podstatou a je zde prokázán charakter *frónésis*. Film tedy ukazuje nejen krásu této ctnosti, ale i krásu člověka, jenž je jí schopen, a jeho důstojnost.

Smíření se smrtí, jež nalézáme v *Respice finem*, opět není uznáním nicoty. To, co je na starých ženách a jejich osudu krásné, je pozitivní přítakání životu a vyrovnání vztahu k existenci, která nemusí vždy odpovídat lidským představám. Snímek ukazuje krásu sebe-potvrzení, překonání infantilního vzdoru, který nám znemožňuje přijmout sama sebe ve světě jako pomíjivé, a plody tohoto sebe-potvrzení. Extrémní chvíle, v níž ženy nacházíme (osamělost a blízkost smrti), podtrhují sílu tohoto na

první pohled protismyslného sebe-potvrzení. Krása zde překonává rozumovou anti-nomií a odhaluje ctnost odvahy, odvahy být.

*Variace na téma Gustava Mahlera* představuje překonání tragického pocitu lidské existence afirmativním postojem, jenž ukazuje harmonii v tom, co se zdá být disharmonické. Bolest a tragické odhalují svůj hluboký smysl v řádu lásky a vlastně výhradně hudebními prostředky (rytmem, dynamikou apod.).

*Mezi světlem a tmou* otevírá básnickou dimenzi pobytu, tedy ukazuje hodnotu přesahování člověka, jež vyměřuje základy lidského bytí. Krásní jsou lidé a situace, v nichž dokážou v prostotě a ošklivosti objevovat důvěru ke své existenci a autentický vztah k sobě samým. To nejdůležitější je zde to, že tato krása nemá charakter intelektuální, ale objevuje se v člověku jako jedinci v hloubce jeho pádu do nereflektovaného života. Lidé, kteří žijí jako by „mimo“ velké dějiny jsou zároveň hluboce dějinní tím, jak živě a opravdově žijí své vztahy a sami sebe. Špáta tu objevuje člověka *o sobě*, který je na dosah od oné pravdy bytí. Nenatahuje se po ní, ale nalézáme naději, že *člověk je dobrý*. To je možné jen v kontrastu s bídou, v níž člověk žije.

Pokud bychom se tedy chtěli zeptat, jak pojmají *krásu* všechny výše uvedené snímky společně, nalezneme především afirmativní postoj k lidské existenci,<sup>141</sup> jenž překonává bolest, utrpení a nicotu radostí z pobytu. To otevírá jednak problém jeho autenticity, jednak rozměr jeho básnické podstaty – otevírání dimenze člověka ve vztahu k nebesům. Nezbytnými průvodci tohoto jsou láska, přátelství, pokora a prostota. Krása zde tedy nespočívá v dokonalosti tvarů či charakterů, ale v tom, jak lidé dokážou překonávat ošklivost vystoupením z nicoty, do níž by je uvrhla, a nacházejí odvalu být. Potvrzují sama sebe a my s nimi prožíváme nefalšovanou radost z toho, že sama lidská existence je nezrušitelně krásná. Není zde žádná podmínka této krásy člověka, protože *člověk je krásný* a jeho život má hluboký smysl, jakkoliv se nikomu nedaří jej zcela naplnovat.

Významnou roli zde hraje každodennost. Je zajímavé, že právě ona by měla být obstarávána jako ono upadávaní do starosti (Sorge). Nicméně tato každodennost odhaluje svoji krásu a vyzdvihává se z onoho pouhého „nakládání s něčím“. V zájmu Špáty nejsou předměty o sobě, jejich charakter věcí *k něčemu* zde není problematický jako zahalení fenomenality. Objektem autorova zájmu jsou lidé a krása je spojena s nimi a s jejich bytím-ve-světě. Právě ona fakticita pobytu, tedy konkrétní ukotvení v dějinnosti, triviálně „příběhy lidí“, jsou předmětem onoho vyzdvižení, jež proměňuje jejich majitele ve světle poznání krásy existence. Ať už jsou tyto příběhy jakékoliv, jsou vždy výrazem odvahy k bytí a přitakání, jakkoliv cesta k bytí není vědomě nastoupena a v tomto smyslu je ono básnické vyměřování dimenze lidského bytí nereflektováno a zůstává intuitivní. Snad ale právě pro to zde vlastně

141 Připomínám, že zde tento pojem používám ve významu *pobytu*.

není pátrání po „bytí“ a „bytj“ je, jak jsem již ukázal, adekvátnější – Špáta se jako pravý lyrik nezabývá karteziánskou kontemplací, ale prostě přistupuje k pravdivosti, jež je přístupna přes adekvátní rozumění lidské existenci, s až naivní přímočarostí.

Krása ve Špátových filmech tedy není krásou filozofie nebo filozofickou krásou. Je krásou hlubokého lidského poznání, jež volí uměřené a v zásadě triviální prostředky ke svému projevu. Není to tedy krása formy ve smyslu naplňování vzoru: většina filmů je stavěna, jak jsme viděli, velmi svobodně s využitím principu práce s fragmentem. Zdráhal bych se i použít širěji pojem „esej“, pokud by tento měl znamenat primárně „úvalu“, diskurz. Špáta je skutečně lyrický autor a jeho nástroje nenabourávají fakticitu pobytu, nesnaží se napadnout a dekonstruovat přirozený svět (*Lebenswelt*), ale prohlédají ho jako transparentní strukturu a nalézají za ní opravdovost bytj, tedy harmonický soulad působící útěšným přitakáním ke smyslu tohoto bytj. To je cosi, co nelze, jak ve své pozdější práci, kdy se sám obrátil k psaní poezie, poznal Heidegger, vystihnout lineárním argumentem. Protože ale Špáta není filozof, ale spíše empirický pozorovatel, transparentnost fakticitě dodává její pozorné čtení a fascinované objevování oné krásy v pravdě. Tato pravda má povahu skrytosti a nemůže být „odhalena“ vymáháním (technicky), ale spíše se odkryje, jako když člověk po dlouhém cvičení na klavír náhle již nevidí noty a klávesy, ale *hudbu*.

To nakonec reflektuje i sám Špáta ve své *Lásce, kterou opouštím*. Hovoří v prvním díle přímo o tom, že ve svých filmech chce nastoupit cestu ke smyslu, jež je uvědomělou cestou k radosti. Radost jsem výše popsal právě jako průvodní znak prožitku krásy pobytu. To vyžaduje vyjít z běžného módu, kdy je svět kolem nás univerzálním referenčním rámcem, a nalezení cesty *k druhým* – smyslem života pak je, jak autor vysvětluje, nenastupovat tuto cestu pro sebe, ale pro ostatní. To je, jak jsme viděli ve *Variacích*, řád lásky, *ordo amoris*. Tak se doplňuje onen obraz „vyměřování“ lidské existence, která je přesažena.

Nyní je jasné, jak se může odkrýt bytj – jako „vnitřní krása“, která je důležitější než ta vizuální, vnějšková, jak dokládá na příkladu sestry Jaroslavy. Ošklivost, tedy nedokonalost či nepřesnost, ještě neznamená neadekvátnost k onomu řádu lásky. Teprve soulad s tímto řádem je *správný*, ukazuje věci v těch pozicích, kde mají být. A teprve tato harmonie je krásná. Špáta to ukazuje na kriminálnici Máni, která je podle něj krásná proto, že je schopna reflektovat svá selhání. A to přes to, že se jich dopustí znovu a znovu – to je ona fakticita, která nám umožňuje odhalit i u sebe podobnou strukturu nedokonalosti.

Špáta v *Lásce* hovoří explicitně o naivitě, kterou jako tvůrce záměrně vyhledává. V ní spatřuje doklad „krásné, čisté, upřímné duše“. Tato duše je schopna překonat svoji závislost na řádu obstarávání světa kolem sebe a vystoupit do oné vertikály, o níž zde hovoříme. V ní nakonec i utrpení a smutek znamená nalezení souladu, jak jsem již ukázal, a proto může Špáta říci, že život může být krásný i smutný, ale



nemůže být krásný, aniž by nebyl smutný. Neboť tam, kde jsme schopni se odputat od fatality bytí-ve-světě, kde jsme schopni z této osudovosti vystoupit, dosahujeme určitého druhu svobody (nebo autenticity) a odpovídáme na volání *ordo amoris*, jež vyměřuje strukturu krásy.<sup>142</sup>

Kde v tomto řádu má místo Bůh? Zdálo by se, že jen podružné, že je pouze symbolickým rámcem, který se tu a tam ve filmech zjevuje. Ale nedošlo by k většímu omylu. Špáta o svém vztahu v autobiografickém snímku k Bohu otevřeně hovoří, potvrzuje jeho význam a to, že tento vztah má podobu živého setkávání. I když v druhém díle označuje svůj postoj k němu za „českej vztah“ a zmiňuje to, že poznával Boha v lidech, nesmíme to chápat jako pantheismus. Spíše jako reflektovanou otevřenost Bohu, který nemá sice konkrétní metafyzickou podobu, ale člověk po něm touží, protože prohlédl onu fakticitu, ono obstarávání, uviděl člověka v jeho kráse a důstojnosti a v tom uviděl onen řád, jenž je, jak jsme viděli u Augustina, s Bohem spojen. Tento vztah však není kontemplativní, nejde o filozofii náboženství, nejde o teologii.

Nakonec všechny analyzované snímky se prakticky vylučují s intelektuálním Bohem moderny – je zde spíše Bůh jako ono *setkání*, což i potvrzuje křesťanskou koncepci události lásky živého Boha. Tato otevřenost, kterou u Špáty nalzáme, odpovídá Heideggerově požadavku, který deklaroval ve svém slavném rozhovoru pro časopis *Spiegel*.<sup>143</sup> Více než kde jinde zde vyjadřuje svoji obavu z technologického státu, tedy vyvrcholení vymáhajícího nároku *Gestellu*, jenž, jak jsme viděli, znemožňuje pobytu adekvátní vztah k bytí. Změnu kurzu pozdně moderní doby však nenastolí ani filozofie, ani sociální hnutí, upozorňuje Heidegger, „jenom Bůh nás může zachránit“. Je potřeba zůstat otevřen tomuto Bohu a tato otevřenost neznámá filozofický vztah k němu, ale „připravenost očekávání“. K bohu se nelze „promyslet“.

Tuto filozofovu myšlenku, kterou spojují právě s jeho finálním soubojem s konceptem bytí, jež se náhle stává bytí, aby se nám znemožňovalo ulpívání na pohodlném čtení zahlušeném upadávajícími významy,<sup>144</sup> lze chápat jako uznání superiority jiného druhu vztahování se k existenci člověka, než je myšlení. Zde nastupují básně,

142 Aniž bychom tuto fakticitu pobytu rušili – nejde o eskapismus.

143 Martin Heidegger, „Only a God Can Save Us:“ *The Spiegel Interview* (1966), in *Martin Heidegger: The Man And The Thinker*, ed. Thomas Sheeman (New Jersey: Transaction Publishers, 2000), s. 57.

144 Je nutné opět poznamenat, že to, čemu Heidegger oponoval, byla tisíciletá vyhlodanost pojmu západní filozofií, která jej zcela odtrhla od fakticity lidské existence. Jazyková ekvilibratika s „bytím“ se má snažit nechat propadnout filozofický význam termínu a nechat jej zazářit právě jako *lidské bytí*. Viz Theodore Kisiel, *Towards the Topology of Dasein*, in *Martin Heidegger: The Man And The Thinker*, ed. Thomas Sheeman (New Jersey: Transaction Publishers, 2000), s. 96.



jež Heidegger píše, zde nastupuje Špátova lyrika, která se opět vrací k přirozenému světu a znovuzhodnocuje jej tváří in tvář vymáhajícímu nároku vědy a techniky. Smrt tak získává smysl a je překonána odvahou být.

Špáta v souladu s Heideggerovým myšlenkovým směřováním zanechává za sebou karteziánský rozum a nachází „naivní“, ale přímou cestu. Tedy onen zážitek „já jsem“, resp. „já jsem zde“ (ich bin da → Da-sein!), zážitek bytí-ve-světě, uvědomění si pobytu, tedy oné lidské existence zde, jenž nás vrací k bytí, tedy jak jsem již sám začal v poslední analýze používat Heideggerův pozdní pojem – k bytí (Seyn). Podobně jako se Heidegger vrátil ke starobylé podobě slova, Špáta se obrací ke starým věcem, ke starým lidem, ke vzpomínkám na své mládí, aby zde ono „tu“ (Da) nalezl. Klíčem k tomu není rozprava, jako u Descartese, ale prosté vstoupení do fakticity. Stejně tak vztah k Bohu je vztahem setkání, stejně jako setkáním s člověkem. A z toho vychází onen bezbřehý pocit radosti, jenž je Špátovou krásou.

Na závěr se zastavuji a obracím se k předchozímu výkladu. Není snad příliš troufalé pokoušet se najednou vykládat Heideggera a hledat paralely ve Špátově díle? Ano, to by snad troufalé bylo. Ale proces byl opačný – sledoval jsem Špátovo dílo a našel fragmenty, jež mi připomněly Heideggera. Tak se oba propojili a vytvořil se v rámci mých dramaturgických analýz svěbytný smysl, jenž je právě onou *dramaturgií*, o níž jsem mluvil na začátku jako o tvůrčím vkladu dramaturga do procesu analýzy. To znamená, že tato dramaturgie, již jsem zde představil, je jedním z možných výkladů smyslu díla postaveného na studiu architektury analyzovaných filmů.

Mé promýšlení tohoto smyslu mne nakonec přivedlo k tomu, že ona filozofická rovina interpretace je sice produktivní, nicméně vede nakonec k uznání hodnoty onoho přímého, „čistého“ přístupu ke skutečnosti, o který Špáta ve svých filmech usiloval. To, že nejde o snímky filozofické, ale že nakonec odpovídají filozofické úvaze, jež se nad nimi rozprostře, ukazuje, že právě zde se dostáváme do styku s oním bytí a že právem je pojem „bytí“ kritizován Heideggerem za svoji bezobsažnost. Není to totiž filozofie, kdo nám ukáže krásu lidské existence, ale je to ona sama a naše odvaha tuto existenci nést. To je onen dramaturgický plán Špátova díla, alespoň tak jsme jej poznali v těchto pěti snímcích.





**REJSTŘÍK**

---

**LITERATURA**

# REJSTŘÍK

## A

|                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| Adorno, Theodor W.        | 80, 87, 91, 105           |
| Adršpašsko-teplické skály | 55                        |
| alétheia                  | 25, 47, 49, 79            |
| Antonioni, Michelangelo   | 16                        |
| Aristotelés               | 10, 60, 105               |
| ataraxia                  | 60                        |
| Augustinus, Aurelius      | 38, 79, 95                |
| autenticita               | 50, 51, 52, 54,<br>73, 91 |
| autonomie                 | 29, 52                    |
| autorita                  | 29                        |

## B

|                   |                                                                                                                        |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bedeutung         | 35                                                                                                                     |
| Bentham, Jeremy   | 51                                                                                                                     |
| Besinnung         | 86, 87, 88, 91,<br>106                                                                                                 |
| Bildung           | 31                                                                                                                     |
| Borovička, Václav | 43                                                                                                                     |
| Bůh               | 72, 79, 95                                                                                                             |
| Burke, Edmund     | 17                                                                                                                     |
| bytí              | 23, 24, 27, 28,<br>52, 67, 68, 69,<br>70, 71, 72, 73,<br>79, 80, 85, 86,<br>87, 89, 91, 93,<br>94, 95, 96, 106,<br>113 |

|                 |                                               |
|-----------------|-----------------------------------------------|
| - bytí sebou    | 27, 68                                        |
| - bytí ve světě | 67, 73                                        |
| - bytj          | 86, 87, 88, 89, 90, 91,<br>93, 94, 95, 96     |
| - Dasein        | 68, 95, 107, 113, 115                         |
| - pobyt         | 67, 68, 70, 71, 72, 73,<br>86, 91, 93, 95, 96 |
| - Seyn          | 86, 89, 96                                    |
| bytí ve světě   | viz bytí                                      |
| bytj            | viz bytí                                      |

## C

|                |    |
|----------------|----|
| Caesar, Julius | 28 |
| Císař, Jan     | 19 |
| ctnost         | 92 |

## Č

|              |    |
|--------------|----|
| Čapek, Josef | 28 |
|--------------|----|

## D

|                  |                                                                                  |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| Dagestán         | 45, 46, 51, 92                                                                   |
| Dasein           | viz bytí                                                                         |
| defétismus       | 71                                                                               |
| dějinnost        | 22, 23, 28, 29,<br>31, 32, 33, 35,<br>36, 52, 70, 71,<br>81, 90, 93, 106,<br>107 |
| dekonstrukce     | 11, 27, 29, 34                                                                   |
| Derrida, Jacques | 26, 36                                                                           |
| différance       | 22                                                                               |
| digrese          | 55                                                                               |

|                         |                                                                                                           |                          |                                                                                                                                                |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dilthey, Wilhelm        | 10                                                                                                        | filozofická hermeneutika | 9                                                                                                                                              |
| diskurz                 | 22                                                                                                        | filozofie umění          | 9                                                                                                                                              |
| drama                   | 19, 33                                                                                                    | Fišer, Luboš             | 43, 62                                                                                                                                         |
| dramatická situace      | 19                                                                                                        | formalismus              | 18                                                                                                                                             |
| dramatika               | 20                                                                                                        | Foucault, Michel         | 46, 51, 53, 105                                                                                                                                |
| dramaturg               | 19, 33, 34                                                                                                | Fridricha, Caspar David  | 44                                                                                                                                             |
| dramaturgická analýza   | 9, 10, 11, 19,<br>20, 21, 22, 23,<br>29, 30, 31, 32,<br>33, 34, 35, 36,<br>37, 38, 39, 40,<br>92, 96, 113 | fronésis                 | 31, 32, 62, 92                                                                                                                                 |
| dramaturgie             | 9, 10, 17, 18,<br>19, 20, 21, 22,<br>23, 29, 30, 31,<br>32, 33, 34, 35,<br>36, 37, 39, 96                 | <b>G</b>                 |                                                                                                                                                |
| - nová                  | 20                                                                                                        | Gadamer, Hans-Georg      | 9, 10, 22, 23, 24,<br>25, 26, 27, 28,<br>29, 33, 34, 35,<br>36, 39, 105, 106                                                                   |
| <b>E</b>                |                                                                                                           | Geisteswissenschaft      | <i>viz</i> humanitní<br>věda                                                                                                                   |
| Eco, Umberto            | 15, 17, 105                                                                                               | Gestell                  | 47, 50, 51, 52,<br>53, 69, 87, 92, 95                                                                                                          |
| Epikúros                | 61                                                                                                        | <b>H</b>                 |                                                                                                                                                |
| epoché                  | 39, 40, 62                                                                                                | Havel, Václav            | 81, 82, 83, 90,<br>106                                                                                                                         |
| estetická hodnota       | 9                                                                                                         | Heidegger, Martin        | 11, 23, 25, 27,<br>32, 33, 38, 46,<br>47, 49, 50, 51,<br>52, 53, 54, 67,<br>68, 69, 79, 80,<br>86, 87, 89, 91,<br>94, 95, 96, 105,<br>106, 107 |
| estetika                | 15                                                                                                        | Helwig, Paul             | 35, 106                                                                                                                                        |
| existence               | 11, 34, 43, 67,<br>70, 71, 73, 78,<br>79, 90, 92, 93,<br>94, 95, 96                                       | hermeneutika             | 18, 23, 25, 27,<br>29, 30, 31, 32,<br>34, 35, 36, 107,<br>113                                                                                  |
| explikace               | 39                                                                                                        | Hölderlin, Friedrich     | 47, 89                                                                                                                                         |
| <b>F</b>                |                                                                                                           |                          |                                                                                                                                                |
| fakticita               | 68, 69, 93, 94                                                                                            |                          |                                                                                                                                                |
| Fichte, Johann Gottlieb | 32                                                                                                        |                          |                                                                                                                                                |

hra 21, 23, 24, 25,  
26, 39

humanitní věda 9, 10, 18, 32, 35,  
39, 40

## Ch

Charouzová, Máša 74

## I

informace 30, 33, 35, 36,  
58, 61, 63, 65,  
75, 77, 84, 85

inscenace 19, 21, 22, 32,  
33

intencionalita 71

## K

Kačer, Jan 62

Kaliště 75

Kant, Immanuel 15, 17, 23, 28,  
32, 106, 108

každodennost 46, 47, 50, 63,  
65, 66, 67, 69,  
70, 72, 81, 87,  
88, 90, 91, 93

Klusák, Jan 74, 75, 76, 77,  
78

Kraft 52

krása 9, 10, 11, 15,  
16, 17, 18, 36,  
37, 38, 40, 44,  
45, 46, 48, 49,  
50, 51, 53, 54,  
55, 61, 62, 73,  
78, 79, 80, 83,

87, 88, 90, 91,  
92, 93, 94, 95, 96

Kratochvílová, Aloisie 75

Kristus, Ježíš 62

krize moderního umění 19

Křížková, Marie 43, 62

KSČ 81

kubismus 29

kýč 10, 85, 88, 91

## L

Latour, Bruno 32, 36, 37, 38

Lebenswelt 40, 94

Lessing, Gotthold Ephraim 21, 107

logos 33

## M

Mader, Zbyněk 43, 55, 62, 74

Marcel, Gabriel 85, 86

Marker, Chris 23, 84, 107, 113

metaznak 19

montáž 45, 55, 74, 75,  
88

Morava 48

motiv 22, 43, 45, 47,  
49, 50, 53, 55,  
56, 57, 58, 61,  
62, 64, 65, 66,  
71, 72, 74, 75,  
76, 78, 82, 88, 89

**N**

|                       |                                 |
|-----------------------|---------------------------------|
| náboženství           | 72, 73, 91, 95                  |
| neoformalismus        | <i>viz</i> Thompsonová, Kristin |
| nicota                | 66, 67, 71                      |
| nostalgie             | 55                              |
| Nové Město nad Metují | 62, 64                          |

**O**

|                       |                                                  |
|-----------------------|--------------------------------------------------|
| objektivita           | 10, 18, 22, 25,<br>27, 29, 34, 37,<br>38, 39, 40 |
| odcizená práce        | 52                                               |
| odvaha být            | 71                                               |
| ontologické tajemství | 85                                               |
| ordo amoris           | 78, 80, 94, 95                                   |

**P**

|                     |                                   |
|---------------------|-----------------------------------|
| Panna Marie         | 72                                |
| Pavise, Patrice     | 21                                |
| Picasso, Pablo      | 28                                |
| Platón              | 17                                |
| pobyt               | <i>viz</i> bytí                   |
| poiésis             | 25, 54                            |
| politický boj       | 10, 81                            |
| postdramatika       | 20                                |
| poststrukturalismus | 27                                |
| pozitivismus        | 27                                |
| pravda              | <i>viz</i> alétheia               |
| příběh              | 21, 37, 45, 56,<br>59, 62, 65, 93 |

**R**

|               |                               |
|---------------|-------------------------------|
| realita       | 20                            |
| refrén        | 55, 56, 57, 61,<br>84, 91     |
| režie         | 19, 43, 55, 62,<br>74, 80, 83 |
| Ricoeur, Paul | 34                            |

**S**

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| scénář             | 21, 33, 39, 43,<br>55, 62, 67, 74, 80                                                                                                                                                                                                                                    |
| Seyn               | <i>viz</i> bytí                                                                                                                                                                                                                                                          |
| skepticismus       | 9                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| smysl              | 9, 10, 11, 15,<br>16, 17, 18, 19,<br>20, 21, 22, 23,<br>24, 25, 26, 27,<br>28, 29, 30, 32,<br>33, 34, 35, 36,<br>37, 38, 39, 40,<br>47, 48, 50, 52,<br>54, 56, 57, 58,<br>59, 62, 66, 67,<br>68, 69, 70, 71,<br>72, 73, 78, 79,<br>80, 86, 87, 88,<br>89, 90, 93, 94, 96 |
| Sorge              | 79, 93                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Sovinec            | 81, 82                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| strukturalismus    | 27, 34                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| Styblíková, Vlasta | 55, 74                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| symbol             | 45, 53, 54, 55,<br>57, 59, 62, 72,<br>78, 81, 84, 86                                                                                                                                                                                                                     |
| synthéke           | 26                                                                                                                                                                                                                                                                       |



## Š

|            |                                                                                                                                                 |
|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Špáta, Jan | 10, 11, 37, 40,<br>43, 44, 54, 55,<br>58, 59, 61, 62,<br>67, 69, 71, 74,<br>76, 77, 78, 79,<br>80, 84, 85, 86,<br>87, 88, 91, 93,<br>94, 95, 96 |
|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                  |                                              |
|------------------|----------------------------------------------|
| Štreit, Jindřich | 40, 81, 82, 83,<br>84, 86, 87, 88,<br>89, 91 |
|------------------|----------------------------------------------|

## T

|                   |    |
|-------------------|----|
| Tarkovský, Andrej | 65 |
|-------------------|----|

|        |                       |
|--------|-----------------------|
| techné | 25, 31, 47, 52,<br>66 |
|--------|-----------------------|

|          |                                                          |
|----------|----------------------------------------------------------|
| technika | 25, 46, 47, 48,<br>49, 50, 51, 52,<br>66, 69, 89, 92, 96 |
|----------|----------------------------------------------------------|

|      |                                                                                                                                                        |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| téma | 9, 10, 11, 18,<br>20, 21, 25, 27,<br>29, 37, 38, 44,<br>45, 48, 49, 51,<br>55, 63, 64, 65,<br>67, 69, 70, 73,<br>74, 76, 77, 80,<br>82, 88, 90, 92, 93 |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                      |    |
|----------------------|----|
| Thompsonová, Kristin | 22 |
|----------------------|----|

|               |    |
|---------------|----|
| Tillich, Paul | 71 |
|---------------|----|

|                         |    |
|-------------------------|----|
| totální zprostředkování | 27 |
|-------------------------|----|

## U

|                    |    |
|--------------------|----|
| Ubersfeldová, Anne | 21 |
|--------------------|----|

|               |                               |
|---------------|-------------------------------|
| umělecké dílo | 18, 23, 27, 28,<br>33, 34, 36 |
|---------------|-------------------------------|

|            |        |
|------------|--------|
| - idealita | 25, 38 |
|------------|--------|

|           |    |
|-----------|----|
| - kvalita | 24 |
|-----------|----|

|       |                                                                                       |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| umění | 9, 10, 11, 15,<br>19, 20, 21, 23,<br>24, 26, 28, 29,<br>31, 32, 33, 34,<br>36, 54, 78 |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------|

## V

|               |         |
|---------------|---------|
| Vachek, Karel | 10, 113 |
|---------------|---------|

|      |            |
|------|------------|
| vkus | 15, 17, 18 |
|------|------------|

|              |    |
|--------------|----|
| vtělená mysl | 32 |
|--------------|----|

|                  |             |
|------------------|-------------|
| vymáhající nárok | viz Gestell |
|------------------|-------------|

## LITERATURA

*Bible: Písmo Svaté Starého a Nového Zákona: český ekumenický překlad* (Praha: Česká biblická společnost, 1998).

*Theaterschrift 5–6: Über Dramaturgie: On Dramaturgy: A propos de dramaturgie: Over dramaturgie* (Kaaithheater, 1994).

**Theodor W. Adorno**, „The Essay as Form“ in *New German Critique* 32 (1984), s. 151–171.

**Aristotelés**, *Etika Nikomachova* (Praha: Jan Laichter, 1934).

**Aurelius Augustinus**, *De Doctrina Christiana* (Oxford: Claredon Press, 1995).

**Aurelius Augustinus**, *Vyznání* (Praha: Kalich, 2012).

**Eric Brown**, „Epicurus on the Value of Friendship (Sententia Vaticana 23),“ in *Classical Philology* 1/97 (2002), s. 68–80.

**Perry Cahall**, „The Value of Saint Augustine’s Use/Enjoyment Distinction to Conjugal Love,“ in *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 1/8 (2005), s. 117–128.

**Noël Carroll**, „Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism,“ in *Metaphilosophy* 1–2/31 (2000), s. 75–95.

**Jan Císař**, *Základy dramaturgie: I: Situace* (Praha: AMU, 1999)

**Nicholas Davey**, „Gadamer’s Aesthetics,“ in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2011 Edition), ed. Edward N. Zalta, on-line: <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/gadamer-aesthetics/> (5. 8. 2014).

**Jacques Derrida**, „Diferance,“ in *Reflexe* 4 (1990), s. (1)1–25.

**Wilhelm Dilthey**, *Gesammelte Schriften: I. Band* (Stuttgart: B. G. Teubner, 1990).

**Hubert L. Dreyfus**, „Being and Power: Heidegger and Foucault,“ in *University of California: The Department of Philosophy: Hubert Dreyfus*, on-line: [http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/html/paper\\_being.html](http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/html/paper_being.html) (21. 8. 2014).

**Umberto Eco**, *Dějiny krásy* (Praha: Argo, 2005).

**Keir Elam**, *The Semiotics of Theatre and Drama* (New York: Routledge, 2002).

**Günter Figal**, *Úvod do Heideggera* (Praha: Academia, 2007).

**Johann Gottlieb Fichte**, *Johann Gottlieb Fichtes sämtliche Werke: Band 7* (Berlin, 1845–1846).

**Erika Fischer-Lichte**, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

**Michel Foucault**, *Dozerať a trestať: Zrod väzenia* (Bratislava: Kalligram, 2004).

**Gustav Freytag**, *Gesammelte Werke: Vierzehnter Band* (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1887).

**Hans-Georg Gadamer**, *Pravda a metoda I: Nástin filosofické hermeneutiky* (Praha: Triáda, 2010).

**Hans-Georg Gadamer**, *Pravda a metoda II: Dodatky, rejstříky* (Praha: Triáda, 2001).

**Hans-Georg Gadamer**, *Problém dějinného vědomí* (Praha: FILOSOFIA, 1994).

**Jana Hádková – Tereza Brdečková**, *Jan Špáta: Dívej se dolů* (Praha: Český filmový ústav, 1991).

**Stephen Halliwell**, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

**Václav Havel**, *Letní přemítání* (Praha: Odeon, 1991).

**Václav Havel**, Dopis Gustavu Husákovi, in *O lidskou identitu*, týž (Praha: Rozmluvy, 1990), s. 19-49.

**Martin Heidegger**, Básnický bydlí člověk, in *Básnický bydlí člověk*, týž (Praha: Oikoymenh, 1993), s. 77-103.

**Martin Heidegger**, *Besinnung: Gesamtausgabe: III. Abteilung: Band 66*, týž (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997).

**Martin Heidegger**, *Bytí a čas* (Praha: OIKOYMENH, 2002).

**Martin Heidegger**, Nástin hermeneutické situace, in *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela* (Praha: Oikoymenh, 2008), s. 9-37.

**Martin Heidegger**, *O pravdě a bytí* (Praha: Mladá fronta – Vyšehrad, 1993).

**Martin Heidegger**, „Only a God Can Save Us:“ The Spiegel Interview (1966), in *Martin Heidegger: The Man And The Thinker*, ed. Thomas Sheehan (New Jersey: Transaction Publishers, 2000), s. 45-67.

**Martin Heidegger**, Otázka techniky, in *Věda, technika a zamyšlení*, týž (Praha: Oikoymenh, 2004), s. 7-35.

**Martin Heidegger**, Věc, in *Básnický bydlí člověk*, týž (Praha: Oikoymenh, 1993), s. 7-35.

**Paul Helwig**, *Dramaturgie des menschlichen Lebens* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1958).

**Jaroslav Hroch – Magdalena Konečná – Lukáš Hlouch**, *Proměny hermeneutického myšlení* (Brno: CDK, 2010).

**Roman Ingarden**, *O poznání literárního díla* (Praha: Čs. Spisovatel, 1967).

**Daniel Just**, „Art and everydayness: Popular culture and daily life in the communist Czechoslovakia,“ in *European Journal of Cultural Studies* 6/15 (2012), s. 703–720.

**Immanuel Kant**, *Kritika soudnosti* (Praha: Odeon, 1975).

---

**Theodore Kiesel**, Towards the Topology of Dasein, in *Martin Heidegger: The Man And The Thinker*, ed. Thomas Sheeman (New Jersey: Transaction Publishers, 2000), s. 95-106.

**David Konstan**, „Greek Friendship,“ in *The American Journal of Philology* 1/117 (1996), s. 71-94.

**Diogenes Laertios**, *Život a učení filosofa Epikura* (Praha: Rovnost, 1952).

**Bruno Latour**, „Když věci vracejí úder: Co mohou sociálním vědám přinést ‚vední studia‘,“ in *Biograf* 29 (2002), on-line: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2901> (20. 9. 2014).

**Bruno Latour**, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (New York: Oxford University Press, 2007).

**Bruno Latour**, *We Have Never Been Modern* (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

**Hans-Thies Lehmann**, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

**Gotthold Ephraim Lessing**, *Hamburgische Dramaturgie in Werke: Band 4*, týž (München, 1970).

**Jerrold Levinson**, Intention and Interpretation in Literature, in *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, týž (Ithaca – London: Cornell University Press, 1996), s. 175-213.

**Mary Luckhurst**, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

**Gabriel Marcel**, *K filosofii naděje* (Praha: Vyšehrad, 1971).

**Bernard Martin**, „Dramaturgique et analyse dramatique,“ in *L'Annuaire théâtral* 29 (2001), s. 82-98.

**Karl Marx**, Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844 in *Ergänzungsband: Werke: Band 40*, Karl Marx – Friedrich Engels (Berlin: Dietz Verlag, 1968), s. 465-588.

**Jan Motal**, *Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera* (Brno: JAMU, 2013).

**Christopher Norris**, *Deconstruction: Theory and Practice* (London – New York: Methuen, 1982).

**Ivo Osolobě**, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha: Editio Supraphon, 1974).

**Petr Osolobě**, *Umění a ctnost: K teorii umělecké interpretace* (Brno: Barrister & Principal – Masarykova univerzita, 2013).

**Patrice Pavis**, *Divadelní slovník* (Praha: Divadelní ústav, 2003).

**Mark Peplow**, „Social Sciences Suffer from Severe Publication Bias,“ in *Nature: International Weekly Journal of Science* (28. 8. 2014), on-line:

<http://www.nature.com/news/social-sciences-suffer-from-severe-publication-bias-1.15787> (20. 9. 2014).

**Paul Ricoeur**, *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění* (Praha: Oikoymenh, 2000).

**Friedrich Schiller**, *O tragickém umění* (Praha: Oikoymenh, 2005).

**Roger Scruton**, *Beauty* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

**Roger Scruton**, *Kant* (Praha: Argo, 1996).

**Roger Scruton**, *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře* (Praha: Academia, 2002).

**Jan Špáta**, *Mezi světlem a tmou: Sloupky a fejetony s fotografiemi Jindřicha Štreita* (Praha: Malá skála, 2004).

**Jan Špáta**, *Okamžiky radosti* (Praha: Malá skála, 2002).

**Martin Štoll**, *Jan Špáta* (Praha: Malá skála, 2007).

**Kristin Thompson**, „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod,“ in: *Illuminace* 1/10 (1998), s. 5-36.

**Paul Tillich**, *Odvaha být* (Brno: CDK, 2004).

**Fernando de Toro**, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre* (Frankfurt: Verveurt Verlag, 1995).

**Cathy Turner – Synne K. Behrndt**, *Dramaturgy and Performance* (New York: Palgrave Macmillian, 2008).

**Anne Ubersfeld**, *Reading Theatre* (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999).

**Margaret Wilson**, „Six views of embodied cognition,“ in: *Psychonomic Bulletin & Review* 9/4 (2002), s. 625–636.

**Vlastimil Zátka**, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám estetiky 18. století* (Praha: Filosofía, 1994).





**ANOTACE**

---

**SUMMARY**





## ANOTACE

Publikace teoreticky vymezuje dramaturgickou analýzu jako druh interpretace audiovizuálního uměleckého díla, založené na filozofické hermeneutice v tradici Hanse-Georga Gadamera. Takto určenou metodu pak používá pro analytické rozumění toho, jak pojmají krásu vybraná filmová díla Jana Špáty. Podrobná analýza zvolených filmů vychází z úkolu dramaturgie jako rozumějící disciplíny, která odhaluje smysl díla ve vztahu ke konkrétním nástrojům jeho konstrukce. Výsledná interpretace s využitím filozofie Martina Heideggera ukazuje Špátovo dílo jako náročné a komplexní svědectví o krásě jako uvědomění si vrženosti pobytu (Dasein), jež vrací člověka k jeho bytí. Existenciální rozměr krásy ve Špátově kinematografii umožňuje adaptovat utrpení člověka jako organickou součást smysluplné existence.

### KLÍČOVÁ SLOVA

▪ hermeneutika ▪ estetika ▪ dramaturgie ▪ krása ▪ dramaturgická analýza ▪ dokumentární film ▪ filmový esej ▪ religiozita ve filmu ▪ Jan Špáta ▪ Hans-Georg Gadamer ▪ Martin Heidegger

**MgA. Jan Motal, Ph.D.** působí jako odborný asistent na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity a externí lektor na Divadelní fakultě JAMU v Brně. Absolvoval scenáristiku a dramaturgii na JAMU a religionistiku na Filozofické fakultě MU. V roce 2012 obhájil na JAMU svoji doktorskou práci zaměřenou na hermeneutiku dějinnosti ve filmovém eseji, pokračuje v práci na další disertaci na Ústavu religionistiky FF MU na téma transhumanismus.

Ve svém výzkumu a výuce se zaměřuje na filozofickou reflexi umění (hermeneutika), komunikaci v demokracii (mediální etika, komunitní média) a problematiku modernity (náboženství v moderně, transhumanismus). Jako filmový režisér je autorem několika dokumentárních snímků na náboženská a umělecká témata. Je zakládající člen univerzitního Radia R a obhájce komunitních médií. Napsal monografii *Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera* (Brno: JAMU, 2013).



## ANNOTATION

The publication theoretically defines dramaturgical analysis as a type of audio-visual art interpretation based on the philosophical hermeneutics inspired by Hans-Georg Gadamer's tradition. This method is then applied in order to reach analytical understanding of the conception of beauty in selected films by Jan Špáta. The detailed analysis of the selected films arises from the task of dramaturgy as an understanding discipline which reveals the meaning of the piece of art in relation to specific tools of its construction. The resulting interpretation based on the philosophy of Martin Heidegger shows Špáta's work as an ambitious and complex testimony of beauty as awareness of thrownness of existence (Dasein) which returns the man to his being. The existential dimension of beauty in Špáta's films enables human suffering to adapt as an organic part of meaningful existence.

### Keywords

▪ hermeneutics ▪ aesthetics ▪ dramaturgy ▪ beauty ▪ dramaturgical analysis ▪ documentary movie ▪ essay film ▪ religiosity in film ▪ Jan Špáta ▪ Hans-Georg Gadamer ▪ Martin Heidegger

**Jan Motal** works as an assistant professor at the Faculty of Social Studies of the Masaryk University where he teaches aesthetics and dramaturgy. He also teaches philosophy of art at the Faculty of Theater of the Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, where he as well successfully defended his dissertation about film essay hermeneutics. Besides these topics, his research deals with the relation of media and religion and the issues of modernity with focus on transhumanism. He is an active defender of community media as well as a film director.



---

## SUMMARY

The book constitutes of a theoretical attempt to deepen dramaturgical analysis as an understanding discipline which is philosophically and esthetically thought-out in relation to the meaning of a piece of art, and at the same time also of an application of the thus defined method to a particular area of beauty in the work of the Czech documentarist Jan Špáta.

The first part of the publication, named „Výhodiska“ deals with the theoretical basis of the study. The first chapter defines beauty as an assessment of taste contained in the piece of art which provides esthetic affirmation of the depicted values in their own right. On this basis, the analysis of beauty in the selected pieces of art is understood as an activity from the realm of humanities (Geisteswissenschaften) in the sense of Dilthey's delineation.

Of great importance is the second chapter which defines the method of dramaturgical analysis. It represents the original attempt to base dramaturgy on the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer. The chapter criticizes some of the most widespread approaches, mainly the traditional dramaturgy based on the analysis of the dramatic situation, and the structurally designed directions. In both cases, it emphasizes their inability to capture the dynamics of the piece of art in relation to its meaning and the fact that neither of the methods can approach a piece of art in its fullness. In this sense, the author applies Gadamer's hermeneutics as a philosophy of a piece of art which is endowed by distinctive ideality (Idealität), that is a certain recognizable meaning. This meaning is of objective nature; however, it is not cognizable in an objective way, but always only through direct viewer's experience in one of its variants. The ideality of the piece of art is understood as the harmony between various interpretations and the piece of art, not as its formal transcription or its objectively graspable essence.

Dramaturgical analysis is such interpretation of the film which besides grasping the essence aims at describing how this meaning is connected with the film's architecture. In this sense, it is a non-standardized method, in which the dramaturge - that is the viewer - makes an analysis based on their own viewer's experience and unique hermeneutic situation. In this sense, it is emphasized that arbitrary interpretation is not possible, since the film's ideality does indeed exist, nonetheless its variants will differ, because the historical awareness of the viewer always plays its role, too. In this sense, it is irrelevant to study author's biography beyond the frame of what he inserts to the work of himself, since the study of a piece of art is not a study of author's intentions. This epoché does not imply

rejecting the relevance of author's intentions; it only questions their necessity for the interpretation of the work of art. In the context of moderate intentionalism, the author perceives a piece of art as a complex result of activity of many subjects: the author, the viewer as well as the cultural and historical context. This conception emphasizes the necessity to proceed from the piece of art itself and through understanding of the rules of its organization reveal its inherent meaning.

The second part of the publication proceeds from this delineation of dramaturgical analysis and applies it to selected films by Jan Špáta. The analyzed films are *Lidé z hor* (1968), *Okamžik radosti* (1965), *Respice finem* (1967), *Variace na téma Gustava Mahlera* (1980) and *Mezi světlem a tmou* (1990); and in the final summery, understanding of these films is tested upon comparison with Špáta's autobiographical film *Láska, kterou opouštím* (1998). The basis for the interpretation of the films is Martin Heidegger's philosophy, with the help of which the author understands the conception of beauty in films as awareness of facticity of existence (*Dasein*), that is the thrownness of man into the world. An affirmative approach to this facticity based on its reflection in the films means rediscovery of the way towards Being, that is discovering the beauty of this facticity. Beauty in Špáta's films is hence a form of consolation from the meaning of human existence based on the realization that the existence is purposeful. In accordance with Paul Tillich's „courage to be“, the man in Špáta's films deals with the nothingness resulting from mortality, evanescence or pain on the basis of positive acknowledgment of himself in the world. The essential factor is recognizing love as a constituting power for understanding the meaning of human existence. This aspect of the piece of art is interpreted with the use of Augustin's analysis of the order of love (*ordo amoris*) and all in all, Špáta's films are approached as deep depictions of the man in his suffering and pain though love and affirmation of his existence. This depiction in the sense of Heidegger's philosophy is significant in revealing being, without questioning the necessity of existence (*Dasein*) to dwell in its thrownness. Špáta presents an affirming, rather than revolting attitude towards the world which is beautiful because it brings a deep satisfaction even in its unavoidable restlessness.

The architecture of Špáta's work is non-Cartesian, it uses fragmented narration which resists classic narrative schemes and does not represent logical argumentation, but rather an aesthetic depiction of the presented approach to the world. In this sense, these films are very compelling and represent aesthetic relation to the world with an intuitive, but philosophically extremely fruitful depth, even despite the current tendency in the Czech film historiography to undervalue Špáta's work. The book presents a comprehensive argument against the generation of film makers lead by Karel Vachek who considers Špáta's work kitschy, and it points

out its philosophical and aesthetic qualities. In this sense, it is an affirmation of the dramaturgic value of Špáta's work for the current documentary cinematography and verifies the urgency of creative challenges included in his work.





evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

„Edice: Media“

## Krása ve filmovém dokumentu

MgA. Jan Motal, Ph.D.

Tato publikace vznikla v rámci projektu OP VK s názvem  
„Internacionalizace, inovace, praxe: sociálně-vědní vzdělávání pro 21. století“  
s registračním číslem CZ.1.07/2.2.00/28.0225.

Vydala Masarykova univerzita v roce 2014

Odborně posoudil: prof. Mgr. Jan Gogola  
Jazyková redakce: Bc. Anna Zdráhalová  
Grafický návrh, obálka: Bc. Pavlína Suchánková  
Sazba: Bc. Petr Barták

Vydání první, 2014

Náklad 200 výtisků

Tisk: KNOPP, Nové Město nad Metují, Černčice 24, 549 01

ISBN 978-80-210-7586-3

ISBN 978-80-210-7587-0 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7588-7 (online : ePub)



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost



**muni**  
**PRESS**

ISBN 978-80-210-7586-3



9 788021 075863



INVESTICE  
DO ROZVOJE  
VZDĚLÁVÁNÍ