

# Filmový styl režiséra Steva McQueena

Mgr. Gabriel Zajtko

---

Diplomová práce  
2019



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2018/2019

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. Gabriel Zajtko**  
Osobní číslo: **K17356**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Filmový styl režiséra Steva McQueena**  
**2. Praktická část:**  
**Audiovizuální dílo nebo tématický soubor audiovizuálních děl,**  
**délka minimálně 20 minut.**

### Zásady pro vypracování:

#### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

#### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

b) Pisemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk - nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

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

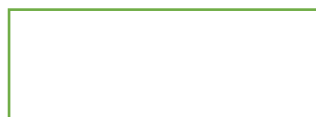
Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

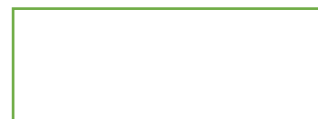
ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.  
BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Film art: an introduction. 10th ed. New York, N.Y.: McGraw-Hill, c2013. ISBN 978-0-07-353510-4.  
LICHTENBERG, Joseph D. Sensuality and sexuality across the divide of shame. New York: Analytic Press, 2008. ISBN 978-0-88163-474-7.  
LIPPIT, Akira Mizuta. Ex-cinema: from a theory of experimental film and video. Berkeley: University of California Press, 2012. ISBN 978-0-520-27412-9.  
ROGERS, Holly a Jeremy BARHAM. The music and sound of experimental film. New York, NY: Oxford University Press, [2017]. ISBN 9780190469900.  
STRNAD, Matěj, BENDOŤ, Helena, ed. Společenské vědy a audiovize. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5.  
THOMASON, Krista K. Naked: the dark side of shame and moral life. New York, NY: Oxford University Press, [2018]. ISBN 9780190843274.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. MgA. Jan Gogola**  
Ateliér Audiovize  
Datum zadání diplomové práce: **3. prosince 2018**  
Termín odevzdání diplomové práce: **6. května 2019**

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018



doc. Mgr. Irena Armutidisová  
*děkanka*



Mgr. Pavel Bednařík  
*vedoucí ateliéru*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 27.01.2019  
Jméno a příjmení studenta: GABRIEL ZAJTKO

  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

V dnešnej dobe definovanej všadeprítomnosťou mediálnych obsahov, je film pomerne populárnym médiom. Jeho popularitu udržujú pri živote mainstreamoví režiséri, no sú aj takí, ktorí posúvajú hranice filmovej vedy a hľadajú prienik medzi obľúbeným a umelecky hodnotným. Medzi takýchto inovátorov patrí bezpochyby aj anglický režisér Steve McQueen. Táto diplomová práca analyzuje filmový štýl režiséra Steva McQueena od jeho ranných diel po súčasnú komerčnú tvorbu.

Kľúčové slova:

Steve McQueen, režijný štýl, neoformalistická filmová analýza, Hlad, Hanba, 12 rokov otrokom

## **АВТОРЕФЕРАТ**

В настоящее время, определяемый повсеместным распространением медиа-контента фильм является относительно популярным средством массовой информации. Его популярность поддерживает режиссеров которые зарабатывают на этом, но также есть другие, кто перемещает границы кинематографии и ищут проникновения популярного и художественно ценного. Таким новатором, несомненно, является английский режиссер Стив Маккуин. Эта дипломная работа анализирует режиссерский стиль Стива Маккуина от его ранних работ до современного коммерческого производства.

Ключевые слова: Стив Маккуин, режиссерский стиль, неофициальный анализ фильма, Голод, Стыд, 12 лет рабства

PodĎakovanie patrí hlavne Mgr. MgA. Jánovi Gogolovi, ktorý mi s diplomovou prácou veľmi pomohol, ochotne ju konzultoval a vždy poskytol cenné rady. Prehlasujem, že odovzdaná verzia diplomovej práce a verzia elektronická, nahraná do IS/STAG, sú totožné.

*„Každý portrét maľovaný s citom je portrét umelca, nie portrét modelu.“*

Oscar Wilde

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1 NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA, POJMY</b> .....	<b>9</b>
<b>2 STEVE MCQUEEN, RANNÁ TVORBA</b> .....	<b>12</b>
<b>2 HLAD</b> .....	<b>23</b>
3.1 SUJET.....	23
3.2 DOMINANTA.....	23
3.3 REŽIJNÝ ŠTÝL.....	24
<b>4 HANBA</b> .....	<b>28</b>
4.1 SUJET.....	28
4.2 DOMINANTA.....	28
4.2 REŽIJNÝ ŠTÝL.....	29
<b>5 12 ROKOV OTROKOM</b> .....	<b>34</b>
5.1 SUJET.....	34
5.2 DOMINANTA.....	35
5.3 REŽIJNÝ ŠTÝL.....	35
<b>ZÁVER</b> .....	<b>41</b>
<b>ZDROJE</b> .....	<b>43</b>
KNIŽNĚ PUBLIKÁCIE.....	43
PERIODIKÁ.....	44
INTERNETOVÉ ZDROJE.....	44
FILMOGRAFIA.....	45
ZOZNAM ĎALŠÍCH CITOVANÝCH FILMOV.....	45
ZOZNAM OBRÁZKOV.....	46



## ÚVOD

Filmografia anglického režiséra, scenáristu, herca a producenta Stevea McQueena doteraz obsahuje štyri celovečerné hrané filmy – *Hlad* (Hunger, 2008), *Hanba* (Shame, 2011), *12 rokov otrokom* (Twelve years a slave, 2013) a *Vdovy* (Widows, 2018). Okrem týchto komerčnejších diel vytvoril aj mnoho videoartov, ktoré sú prístupné vo svetovo známých galériách v podobe experimentálnych inštalácií. Cieľom tejto práce je definovať McQueenov filmový štýl, skrz analýzu stylistických prostriedkov jeho rannej experimentálnej tvorby a prvých troch mainstreamových filmov. Dôvod, prečo obsahom našej práce nie je aj film *Vdovy* je ten, že bol uvedený do kín až po zadaní tejto diplomovej práce. Jeho aktuálnosť taktiež spôsobuje nedostatočnú dostupnosť bibliografických prameňov.

Jedným z dôvodov, prečo sme si vybrali tohoto umelca je fakt, že aj napriek pomerne malému počtu celovečerných filmov dokázal McQueen získať Oscara za réžiu. Zaujímavé je, že jeho počiatková tvorba sa od tej súčasnej na prvý pohľad značne líši a to nám indikuje, že umelec prešiel dlhou cestou formovania a premien režijného prístupu a štýlu. Zároveň máme možnosť spoznať jedného z nádejných režisérov svetovej kinematografie.

Vzhľadom na jeho rýchly vzostup do sveta veľkofilmov a komercie stojí za úvahu, či aj tento faktor nemal vplyv na McQueenovú tvorbu, respektíve či tento oceňovaný umelec ostal verný postupom, ktoré definovali jeho rannú tvorbu a či ich odkazy nájdeme aj v tvorbe súčasnej. Jeho prerod budeme skúmať nielen z pohľadu réžie ale aj scenára, ktorý si McQueen píše prevažne sám a teda priamo súvisí s réžiou samotnou.

Analýzu vykonáme za pomoci termínov z Neoformalistickej filmovej teórie, pričom vychádzame z textu Kristin Thompsonovej *Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metód*. Tieto termíny si definujeme v úvode našej práce. Nasleduje rozbor diel v začiatkoch jeho kariéry, ktorými si autor kreoval svoj osobitý štýl vo vzťahu k umeniu a svetu. Neskôr sa pokúsime zachytiť esenciu originality autora skrz chronologickú analýzu výrazných tematických a formálnych prvkov jeho celovečerných filmov.

V práci využívame prevažne zahraničné internetové zdroje, články z časopisov a to z dôvodu pomerne obmedzenej produkcie McQueenových diel na Československej scéne, čo má za následok absenciu lokálnych bibliografických prameňov.

Hlavným cieľom je zachytiť umelcov osobitý filmový štýl v kontexte jeho tvorby od začiatkov po súčasnosť.

## 1 NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA, POJMY

V článku *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*, definovali Kristin Thompsonová a David Bordwell pojmy neoformalistickej filmovej teórie, ktoré pre pochopenie nami rozoberanej problematiky predstavujú elementárny teoretický základ. Autori sa snažia nazerať na dielo prevažne z hľadiska filmového štýlu a analyzujú vzťah medzi naratívnyimi a štylistickými postupmi.<sup>1</sup>

Rozlišujeme filmový prístup a metódu. Prístup môžeme laicky definovať ako súbor vnútorných pochodov u diváka, v procese chápania umeleckého diela. Nesmieme však zabúdať na spôsoby, ktorými sa umelecké diela viažu na spoločnosť. Filmová metóda je súbor postupov používaných vo vlastnom analytickom procese. S týmto konštatovaním Thompsonová následne definuje filmový štýl.

*“Filmový štýl sa skladá z filmových techník, ktoré vytvárajú čas a priestor a abstraktnú hru medzi naratívnyimi, priestorovými, temporálnymi a vizuálnymi aspektmi filmu.”<sup>2</sup>*

Neoformalizmus netvrdí že existujú nejaké univerzálne funkčné vzorce analýzy. Jeho stredobodom záujmu je samotné dielo, nie metóda. Je prispôsobivý, pretože nerieši tvrdohlavo jeden problém, ale snaží sa obmieňať otázky, ktoré si pri analýze filmu kladieme.<sup>3</sup> Divák je teda aktívny, pričom podľa svojho uváženia dekoduje indicie poskytované filmom. Tým, že si divák vytvorí vlastnú interpretáciu, sa podieľa na samotnom význame filmu. Neoformalizmus vníma percipienta ako skutočného, nie ideálneho, ako osobnosť s očakávaniami, psychologickými obmedzeniami, či svojskou „filmovou odžitosťou“.<sup>4</sup>

Každý film k nám určitým spôsobom prehovára. Preto je dôležité pochopiť filmové **rozprávanie**. Môžeme ho definovať ako príčinne prepojený reťazec udalostí, ktorý sa odohráva v určitom čase a priestore. Súbor všetkých udalostí v rozprávaní, ktoré môžu byť zobrazené explicitne, alebo vyvedené divákovi nazývame **fabula**. Všetky jednoznačne uvedené udalosti fabuly nazývame **sujet**, pričom môže zahrňovať nediegetické obrazy a zvuky, ktoré ovplyvňujú divácke chápanie deja, avšak do fabuly nepatria. Ako príklad môžeme uviesť

---

<sup>1</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1998, str. 10(1), str. 5-36. ISSN 0862-397X

<sup>2</sup> Tamže, s. 35.

<sup>3</sup> Tamže, s. 8.

<sup>4</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 30. ISBN 978-80-7331-217-6

situáciu z filmu *Pridaj sa k nám*, kde sledujeme premiéru opery, ktorú završia tri čiernobiele zábery jasne nediegetického charakteru (sú zo sveta mimo príbeh) a tým naznačujú, že premiéra bola fiasko. Rozdiel medzi fabulou a sujetom ovplyvňujú všetky tri aspekty rozprávania a teda kauzality, času a priestoru.<sup>5</sup> Pre lepšie porozumenie neoformalistického filmovej analýzy potrebujeme poznať nasledovné pojmy:

**Prostriedok** - všetky prvky či štruktúry, ktoré sú súčasťou umeleckého diela. Napríklad herecká akcia, kamera, mizanscéna a podobne.<sup>6</sup>

**Funkcia** - cieľ, ktorému slúžia všetky prostriedky. Je dôležitá v otázke pochopenia jedinečných kvalít daného umeleckého diela, pretože aj napriek tomu, že mnohé diela môžu využívať rovnaký prostriedok, ich funkcia sa môže líšiť.<sup>7</sup>

**Motivácia** - dôvod, prečo je prostriedok vo filme relevantný. Rozlišujeme:

- a) Kompozičnú - ak je prostriedok nepostrádateľný pre konštrukciu naratívnej kauzality, priestoru i času.
- b) Realistickú - ak dielo obsahuje podnet, ktorý vedie k tomu, že sa zamýšľame nad pojmami z reálneho sveta.
- c) Transtextuálnu - ak dielo obsahuje odkaz na iné dielo. Tým pádom môže byť rôznorodá v rámci historických okolností. Využíva prostriedok, ktorý nie je dostatočne motivovaný v rámci diela, no všetko závisí na tom, že prostriedok poznáme z minulej skúsenosti.
- d) Umelecká – ak dielo obsahuje prostriedky, ktoré majú dodatočne nápadnejšiu kompozičnú, realistickú, či transtextuálnu motiváciu. V tom prípade nemusí byť umelecká motivácia príliš viditeľná, no našu pozornosť môžeme úmyselne upriamiť na estetické kvality textúry diela a to aj keď je ich motivácia nejasná. Dá sa povedať, že umelecká motivácia diela je skutočne viditeľná vtedy, ak sú predošlé tri motivácie potlačené. Dokáže existovať autonómne, bez ostatných typov, ktoré sú naopak závislé na nej.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Tamže, s. 112-113.

<sup>6</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden prístup, mnoho metod. *Illuminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1998, str. 10(1), str. 14. ISSN 0862-397X

<sup>7</sup> Tamže.

<sup>8</sup> Tamže, s. 15-17.

**Dominanta** - určuje prostriedky a funkcie, ktoré majú byť v diele výraznejšie, pričom definuje ich výnimočnosť. Je to nosný formálny princíp organizujúci prostriedky diela, alebo skupiny diel, do jedného celku. Ovláda dielo takým spôsobom, že riadi a spojuje podradené prostriedky do nadradených celkov. Skrz dominanty sa k sebe vzťahujú tematické, štylistické a naratívne roviny.<sup>9</sup>

**Parametre** - definuje ich jav, kedy je umelecká motivácia systematicky stavaná do popredia, napríklad aj v naratívnom filme. V tomto prípade umelecké vzorce súťažia s naratívnymi prostriedkami, či funkciami a vzniká tzv. parametrická forma. Prostriedky ako farba, či audiálna aplikácia, ktoré sa opakujú a variujú, sa stávajú parametrami.<sup>10</sup>

Kapitolu uzatvárame špecifickým pojmom - **ozvláštnenie**. Môžeme ho definovať ako komplikovanie foriem a percepcie, pretože samotná percepcia je estetickým cieľom a ten musí byť predlžovaný.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Tamže, s. 35.

<sup>10</sup> Tamže, s. 17.

<sup>11</sup> Tamže, s. 11.

## 2. STEVE MCQUEEN, RANNÁ TVORBA

Britský filmár Steve McQueen, ktorý je známy širokej verejnosti filmami ako *Hlad* (2008), *Hanba* (2011), či *12 rokov otrokom* (2013), začal svoju kariéru v deväťdesiatych rokoch a to fotografiami, krátkymi filmami, či video inštaláciami.

Jeho počiatkové diela mali od tých celovečerných formálne ďaleko. McQueen totižto experimentoval s tzv. quassi-dokumentárnym prístupom.<sup>12</sup> Pojem *Quassi* definoval historik T.J. Demos a používa sa ako predpona. Laicky by sme ho mohli pochopiť ako „hocičo, čo nie je také, ako sa nám to javí“. V prípade McQueenových prvotných diel sa táto naša formulácia vzťahuje na to, že sa autor rozhodol do filmov zaangažovať reálnych ľudí, hrajúcich verzie samých seba vo fiktívnom nastavení.

Bear (1993, 10 minút 35 sekúnd)

Prvý videoartový výstup autora. Aj keď film nebol mienený politicky, v publiku vyvolal rozpačité pocity z tematizovania násilia, homosexuality, či rasizmu. V rozpore s kinematografickým dohovorom, začína film detailom mužského ramena a následným približovaním sa ku koži na tvári lesknúcej sa potom, čo vyvoláva pocit akejsi stiesnenosti v otázke priestorovej dezorientácie diváka. Po úvodnej sekvencii rozoznávame dvoch nahých mužov, pričom jeden z nich je samotný McQueen. Následne medzi nimi vznikne interakcia v podobe provokovania, ktorá balancuje medzi nežnosťou a agresivitou. Aj keď je film bez audiálnej zložky, emócie postáv jasne znázorňujú ich výrazové prostriedky, hrané až prehnane explicitne s režijným akcentom v podobe veľkých detailov. Možný zmätok v percipientovi vyvolávajú žmurknutia na hranici flirtu. Toto „otúkavanie sa navzájom“ vrcholí dynamickou scénou boxerského súboja oboch mužov v ringu. Chaotická kamera a zápal boja postáv, v kombinácii s tichom, pridávajú na existencionálnom zmysle nejednoznačnosti. Nesúvisle sledujeme odrazy svetla na ich koži, inokedy ich zápas v tieni, či zakrývame oči pred svet-

---

<sup>12</sup> DEMOS, T. J.. Moving images of Globalization. *Grey room*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, 37(14), str. 9-10. ISSN: 1526-3819

lom, ktoré nás oslepuje. Tento zmätok mizanscény aspoň sčasti sprehl'adňuje záber, kde podhl'adom sledujeme mužov v zakliesnení a ich hojdajúce sa genitálie sú asi jedinou prehl'adnou časťou sekvencie. V závere sa nohy postáv atakujú a vyhýbajú navzájom, pričom forma pripomína Muybridgove zachytenie fáz behu koňa. Technicky to autor natočil na nižšiu uzávierku, ako je štandard a vyjadril svoju spätosť s históriou kinematografie.<sup>13</sup>

Ranná tvorba McQueena bola prevažne v čierno-bielom prevedení a film *Bear* nie je výnimkou. Bol natočený na 16 mm film, ale bol zdigitalizovaný a dodnes sa premieta v *Galérii Thomasa Dana*. Jeho inštalácia vyzerá asi tak, že dielo je premietané na čiernu stenu v kompletne čiernej miestnosti, pričom podlaha je precízne vyleštená a divák nie je schopný stáť mimo premietaný obraz, pretože ten sa odráža od podlahy miestnosti.<sup>14</sup>

*“Ste veľmi zapojený do toho čo sa deje. Ste účastník, nie pasívny divák. Zároveň je dôležité ticho. Celá myšlienka nepoužitia zvuku spočíva v tom, že keď ľudia vojdú dnu, začnú si viac uvedomovať samých seba, vlastné dýchanie. Chcem ľudí postaviť do situácií, v ktorých budú citliví na seba.”*<sup>15</sup>

Bendová a Strnad definujú „niečo tiesnivé“. Zamýšľajú sa nad tým, že aj keď názorová väčšina pri prvom strete s týmto pojmom myslí na niečo, čo vyvoláva strach alebo úľak, nemusí to mať súvis s tak vyhrotenými negatívnymi emóciami. Domnievajú sa, že tiesnivosť môže vyvolať aj zvláštnosť.<sup>16</sup> Tú McQueen vyvoláva napríklad zobrazením dvoch boxerov, ktorí na seba flirtujúco žmurkajú, čiže nelogickým a neočakávaným správaním. Nehovoriac o aspekte samotného percepčného zážitku, kedy divák doslova stojí na podlahe v galérii, od ktorej sa odráža film a tým sa z percipienta stáva aktívna súčasť diela.

---

<sup>13</sup> Steve McQueen *Bear*. In: *tate.org* [online]. Tate gallery publishing limited [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-bear-t07073>

<sup>14</sup> Tamže.

<sup>15</sup> Tamže.

<sup>16</sup> STRNAD, Matej a Helene BENDOVA. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie muzických umění, 2014, s. 40. ISBN 978-80-7331-313-5



Obrázok č. 1 – Screenshot z filmu *Bear*

Five easy pieces (1995, 7 minút 28 sekúnd)

Tento 16 mm čierno-biely film je spolu s dielom *Bear a Just above my head* dodnes premietaný v Galérii Thomasa Dana, no v tomto prípade na trojboký hranol. Diela sú v časovej slučke, na každej strane hranola zvlášť. Film je od začiatku viditeľne časovo, priestorovo a naratívne nesúrodý. Toto formálne uchytenie spôsobuje nejednoznačnosť, čím sa dielo dostáva do úrovne orchestrálnej meditačnej. *Five easy pieces* poníma autor ako experiment kinematografickej formy. Tak ako v predošlom diele, aj tu sa v uchopení niektorých scén odvoláva k histórii, konkrétne k tvorbe modernistických fotografov ako Alexandr Rodchenko, či László Moholy-Nagy. Na zamýšľanie sa nám ponúka povrazolezkyňa, muži snímaní z nadhľadu točiaci kruhom na bedrách v spomalenom zábere, či nahý obézny chlap v závere videa, ktorý sa vymočí na kameru a odpľuje si na ňu.<sup>17</sup>

Tu McQueen uplatňuje niečo, čo sa v budúcnosti stane pre jeho tvorbu príznačné-prvou scénou definuje tému celého filmu. Tá obsahuje napnuté lano ukázané v horizontálnej polohe z profilu. Pomaly začne klesať a neskôr sa v zábere objavia chodidlá povrazolezkyne, ktorá vplyvom svojej hmotnosti a gravitačnej sily lano napína a tak logicky klesá. Nohy po lane opatrne pokračujú, až dokým nevyjdú von z obrazu na druhej strane, čím lano začne stúpať až do takej miery, že sa nám stráca v hornej časti obrazu a my vidíme len tmú. Povrazolezkyňa má na nohách ozdobné doplnky a tak predpokladajme, že ju sledujú diváci. Lano symbolizuje napätie. Zmiznutie lana z obrazu po jej odchode môže explicitne symbolizovať pominuteľnosť emócie diváka - ukončenie napätia. Uhol našej interpretácie podopierame

---

<sup>17</sup> Five easy pieces. In: *metmuseum.org* [online]. Metropolitan museum of art [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663239>

faktom, že v poslednej scéne sa jedna z postáv na nás ako divákov doslova vymočí. McQueen sa akoby vysmieva divákemu záujmu a chceniu nejakého emočného prežívania a prezentuje dielo, kedy sa tí čo chcú skúmať, stávajú skúmanými.<sup>18</sup>



Obrázok č. 2 – Videoinštalácia *Five easy pieces*

Just above my head (1996, 9 minút 35 sekúnd)

Filmu dominuje všadeprítomná prázdnota. McQueenova hlava je v spodnej časti kompozície, pričom ho sledujeme kráčajúceho, na pozadí s nekonečnou oblohou. Rám kompozície „dekapituje“ hlavu tak, že aj keď je v prvom pláne, tak druhý plán oblohy jasne prevažuje svojou enormnou veľkosťou. Pohyb pri kráčaní vyznieva až komicky a premieňa hlavu na akúsi vznášajúcu sa entitu, zúfalo snažiacu sa nevypadnúť z kompozície. Uvoľnený a zároveň vážny autor prechádza nezadefinovaným priestorom. Niekedy po ceste narazí na vetvičky stromov, ktoré sa ho takmer dotknú. Takmer. Míňajú ho ako prevtelené fragmenty sveta, ktoré boli takmer na dosah, no ich dosiahnutie nikdy nebolo zámerom.<sup>19</sup>

Toto dielo je pomenované podľa románu afroamerického autora Jamesa Baldwina, ktorý sa zaoberá otázkami identity, rasizmu a homosexuality. V tomto prípade môžeme rozoznať jasnú dominantu transtextuálnej motivácie, prezentovanej samotným názvom filmu.

Deadpan (1997, 4 minúty 35 sekúnd)

Aj toto dielo dnes pôsobí ako inštalácia, pri ktorej McQueen využíva formu temnej miestnosti, kde aj prostredie reflektuje obraz a percipient doslova stojí na diele. V tomto

---

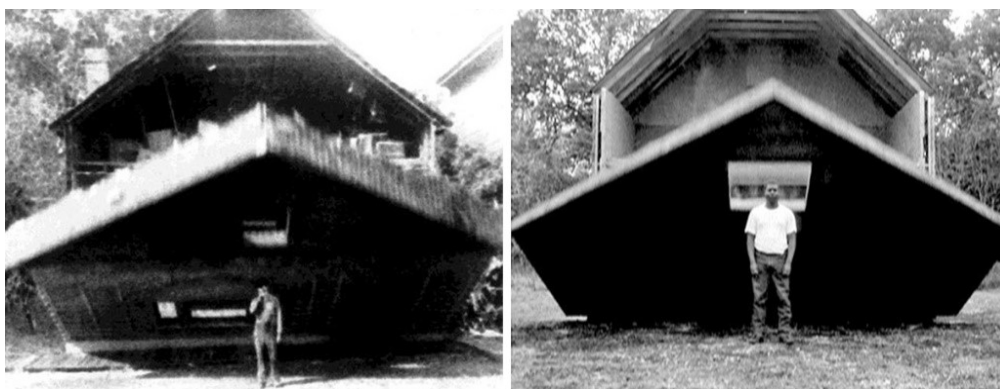
<sup>18</sup> Five easy pieces. In: *criticalcommons.org* [online]. Kenneth Goldsmith [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <http://www.criticalcommons.org/Members/andydancer/clips/five-easy-pieces/view>

<sup>19</sup> Just above my head. In: *metmuseum.org* [online]. The metropolitan museum of art [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663239>



případe je však obsah filmu ešte viac prepojený s formou jeho prezentácie. Jedná sa totižto o dielo inšpirované scénou z filmu *Steamboat Bill Jr.* od Bustera Keatona z roku 1928, v ktorom sa v prednej časti starého dreveného domu nachádza postava, na ktorú sa zrazu zrúti predná fasáda budovy. Billove šťastie a naivita ho umiestňujú na miesto, kde ho pred záhubou zachráni otvorené okno fasády a hrdina ostáva bez úhony. McQueen sa vo svojom remaku zhostúje úlohy titulne postavy, no na rozdiel od Bustera Keatna, ktorý je interpretovaný ako malý muž vo veľkej krajine, je McQueen impozantný, zobrazený v sérii záberov, ktoré ukazujú tú istú situáciu z viacerých uhlov pohľadu. Zatiaľ čo Keaton reaguje komediálne na bizarnosť situácie, McQueen stoicky a neoblomne ostáva stáť.<sup>20</sup>

Tu sa môžeme vrátiť k našej téze, že obsah tohto diela je hlboko prepojený s formou. Čím nemáme na mysli formu spracovania v otázke výroby filmu, ale formu prezentácie filmu v galérii. Ako percipienti doslova fyzicky stojíme na odraze filmu a tým, že si zvolíme postaviť sa na miesto hrdinu diela, tak sa vizuálne i zážitkovo stávame hrdinom diela, ktorý srší neoblomnou vierou v seba, vierou v človeka.<sup>21</sup>



Obrázok č. 3 – Ukážky z filmov *Steamboat Bill Jr.* (vľavo) a *Deadpan* (vpravo)

#### Drumroll (1998, 22 minút 8 sekúnd)

Jedná sa o prvý projekt, kedy autor využil viacero obrazov v spojení so zvukovou zložkou. Ako obvykle, nasnímal obraz na 16 mm film, no tentokrát farebný. Projekt sa skladá z triptychu videozáznamov premietaných v galérii. Autor namontoval kamery na bok a dva konce kovového suda, ktorý následne kotúľal ulicami Manhattanu. Vo výsledku inštalácia

---

<sup>20</sup> Steve McQueen *Deadpan*. In: *moma.org* [online]. The Museum of Modern Art [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/98724>

<sup>21</sup> Tamže.

vyzerá tak, že stredový obraz rámcuje tmavý kruh a pripomína rybie oko, pričom jeho dve susedné strany sú obdĺžnikového tvaru, s občas zatienenými okrajmi. Obsah záberov je tvorený rotujúcimi obrazmi výkladov obchodov, automobilov, zábleskami modrej oblohy, či odtiene McQueenovho jasne ružového kabáta. Zvuk opisuje okolie diegeticky v doprovode s rinčaním kotúlajúceho sa olejového bubna a ústnym varovaním a zároveň ospravedlňovaním sa okoloidúcim ľuďom samotným McQueenom. Americký kritik poznamenal, že Drumroll je práca, ktorá v podstate zaznamenáva svoju vlastnú konštrukciu.<sup>22</sup>



Obrázok č. 4 – Videoinštalácia Drumroll

*“Do svojich filmov by som rád dostal viac fyzická.”<sup>23</sup>*

*“Chcem dosiahnuť pocit, že máte hlavu vo zveráku - ste nútení vnímať veci z perspektívy filmára.”<sup>24</sup>*

Drumroll má blízko k obom týmto výrokom, pretože jeho sledovanie môže vyvolať u nejedného človeka pocit nevoľnosti. Pri pohľade na inštaláciu sa môžu diváci simultánne vcítiť do tela sudu a sledovať neustále meniacu sa scénu z rôznych perspektív a vďaka zvuku skoro až psychosomaticky pociťovať povrch, po ktorom sa bezhlavo kotúlajú.<sup>25</sup>

Z metaforického uhla pohľadu môže dielo odkazovať na témy dobrodružného cestovania, pohybu, dislokácie, či marginilizácie. Na možné dohady o tom, že Drumroll odkazuje aj na politické témy reagoval kurátor Robert Stor takto:

---

<sup>22</sup> Steve McQueen Drumroll. In: *tate.org* [online]. Tate gallery publishing limited [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-drumroll-102307>

<sup>23</sup> Tamže.

<sup>24</sup> Tamže.

<sup>25</sup> Tamže.

„Teoreticky by na farbe experimentálneho umelca nemalo záležať do momentu, kedy experiment neprebíha vo verejnom priestore. Vtedy už na tom záleží. Je dôležité určiť si, či takéto umenie budeme považovať za rituál alebo udalosť. Toto dielo je rituálom, ktorý vytvára pohyblivý obraz dokumentujúci vzrušujúcu kinestézu mesta. Udalosťou je mladý čierny filmár, ktorý „berie“ Manhattan bez varovania, pretože ho jednoducho môže „vziať“.“<sup>26</sup>

Girls, Tricky (2001, 14 minút 47 sekúnd)

Zaoberali sme sa formou využívania prostriedkov McQueenových redukčných, často abstraktných ranných diel, ktoré obrusuje do základných prvkov: svetlo a tma, pohyb a ticho, ticho a zvuk. Jeho improvizatívny prístup definovaný destilovanými, no kódovanými činnosťami, gestami, vykonávacími výrazmi a obmedzenou postprodukčnou editáciou. V tomto filme McQueen 4 dni dokumentoval trip-hopového umelca, počas skúšky v slabo osvetlenom nahrávacom štúdiu.<sup>27</sup>

“Chcel som sa dostať k umelcovi tak blízko, ako je to najviac možné. Tricky má v sebe isté je ne sais quoi (niečo) ako James Dean alebo Marlon Brando. Jeho spontánnosť do značnej miery ovplyvnila vývoj filmu. Tento človek zdôveril samého seba svojmu hlasu a báda, kam ho to až zavedie. Je to zriedkavý okamih, kedy vidíte umelca ako usiluje o hlasový výkon takýmto výnimočným vizuálnym prejavom.“<sup>28</sup>

Tricky skutočne vybuchne v extaktický 15 minútový performance, pričom na jeho konci je jasné, že si umelec udržal kontrolu nad svojimi zmyslami, súčasne s vedomím aktu štúdiového nahrávania. Vďaka extrémnym detailom, absencii strihu a úmyselnému rozloženiu slabého osvetlenia (quessy - dokumentárny prístup), zachytil McQueen surový kreatívny akt v intenzívnom koncentrovanom portréte, ktorý je v momente nepolapiteľný, neúplný a transgresívny.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Tamže.

<sup>27</sup> Girls, Tricky. In: *artic.edu* [online] The Art Institute of Chicago [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artworks/185194/girls-tricky>

<sup>28</sup> Tamže.

<sup>29</sup> Tamže.

Western Deep (2002, 24 minút 12 sekúnd)

Táto videoinštalácia zobrazuje priechod skrz Tautonskú zlatú baňu, nachádzajúcu sa blízko Johannesburgu. Jedná sa o najhlbšiu baňu na svete, siahajúcu až do hĺbky troch kilometrov. Film začína v absolútnej tme, pričom po chvíli začujeme industriálne ruchy škripania výťahov, hydraulických zariadení a podobne. Vizuálne sledujeme nejasné zobrazenie výťahových dverí a záblesky tváří. V momente zastavenia výťahu sa tento 24 minútový „výlet“ začína pohybom kamery, ktorá sleduje baníkov prechádzať úbohým vybavením bane. Zvuková zložka sa v tomto momente delí na časti, kedy hlasno počuť industriálne ruchy bane a úplné ticho, kedy vidíme náhodnú tvár baníka, či jeho pracovnú činnosť. Bizarnou sa inštalácia stáva v momente, keď zobrazuje nástup baníkov kvôli lekárskej prehliadke. Nastúpení musia po jednom vystupovať z radu a podrobiť sa meraniu teploty, pričom aj na samotného doktora dozerá nadriadený. Súčasťou inštalácie je aj TV, ktorá v týchto pasážach púšťa veselé popové videoklipy. Týmto porovnávaním McQueen skúma historické a súčasné problémy spojené s pracovným vykorisťovaním v globálnej ekonomike, skrz vyhrotený filmový senzorický zážitok, ktorý zdôrazňuje participácia (percipient doslova stojí v inštalácii), sonická fyzicalnosť (ostré striedanie ticha a hluku) a zmyslová skúsenosť.<sup>30</sup>

Autor použil ručnú kameru a točil na Super 8mm film, pričom následne dielo zhmotnil na DVD disk, ktorého kópie dnes môžeme nájsť vo viacerých prestížnych výstaviskách (Tate v Londýne, K21 v Düsseldorfe, Inštitút umenia v Chicagu). McQueen má v rámci prezentácie inštalácii špecifické požiadavky: v miestnosti kde je inštalácia, musí byť absolútna tma aj napriek vstupovaniu ďalších percipientov, maximálny zážitok zaručuje CRT projektor a vysokokvalitný audio systém, poskytujúci priestorovú vlastnosť zvuku. Samotný film je natočený v chabých svetelných podmienkach, čo sa odráža aj na obrazovej kvalite, no aj napriek tomu koreluje s autorským zámerom zobrazit' „špinavú baňu“. Otázne je, prečo autor tak urputne lpe na tom, aby bolo dielo prezentované skrz vysokokvalitné zariadenia aj napriek chabej kvalite samotnej nahrávky.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> HANSEN, T. R.. The ambient soundscape of gold mining: Noise, sonicphysicality and affect in Steve McQueen's *Western Deep*. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. London: Routledge, part of the Taylor & Francis Group, 2011, 7(2) str. 127–139. ISSN 1479-4713

<sup>31</sup> Tamže.

Obrázok č. 5 – Screenshot z filmu *Western Deep*Obrázok č. 6 – Screenshot z filmu *Western Deep*

### Carib's leap (2002, 12 minút 6 sekúnd)

V roku 1651 sa takmer stovka Karibských indiánov z dnešnej Grenady (miesto narodenia McQueenových rodičov) vrhla z útesu a spáchala kolektívnu samovraždu kvôli tomu, aby sa vyhla kapitulácii francúzskym vojakom a životu v zajatí. Túto udalosť použil McQueen ako predlohu ku svojej videoinštalácii, ktorej premiéra sa konala súčasne s *Western Deep*. Filmy boli premietané v osobitných miestnostiach situovaných v tesnej blízkosti. Na tomto setupe nám môže pripadať znepokojujúca rozdielnosť v atmosférach, čiže ponurá a stiesňujúca vo *Western Deep*, kontrastujúca s idylickou, priestrannou a slnkom zaliatou atmosférou *Karibského skoku*.

Projekcia pozostáva z dvoch projekčných plátien oproti sebe, pričom je jedno väčšie. Menšie plátno exponuje žiarivé svitanie a následne pobrežný život. Mizanscéna nám našepkáva, že film nie je súdobý. Vidíme ruky vyrábať loďku z kokosových škrupín, prístav s okolitými loďami plaviacimi sa okolo a iné výjavy z bežného života ľudí z Grenady. Film končí v pohrebnej sieni plnej naleštených rakiev s mŕtvymi telami. Súčasne s touto záverečnou sekvenciou môžeme pozorovať väčšie plátno, ktoré od začiatku znázorňuje odraz oblohy v plytkých vodách mora, no v momente záverečnej scény s rakvami, sa na plátne zjaví padajúca postava, ktorú nevidíme dopadnúť a ostro kontrastuje s predošlým pokojným zobrazením vody.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> DOWNEY, Anthony. Art: Steve McQueen. *Wasafiri*. London: Open University and Routledge, 2002, 17(37), str. 17-19. ISSN 0269-0055

Carib's Leap a Western Deep vytvárajú vo svojom paradoxnom vzťahu autorské poslanstvo a teda, že stoicizmus baníkov pracujúcich v extrémnych podmienkach je svojím spôsobom rovnakým prejavom sily vôle, ako statočnosť a vzdor karibských samovrahov voliacich radšej sebadeštrukciu, ako prispôsobenie sa podmaňujúcej sile. Taktiež sa na vzťah týchto diel môžeme pozerat' ako na umelecký kontrapunkt, kde voľný pád v Karibskom skoku predstavuje anjelských zvestovateľov (postava padá, no v odraze to vyzerá, akoby letela smerom nahor) a najhlbšie miesto na Zemi vo *Western Deep* symbolizuje peklo.<sup>33</sup>



Obrázok č. 7 – Screenshot z filmu *Carib's Leap* (väčšie plátno)

Charlotte (2004, 2 minúty 12 sekúnd)

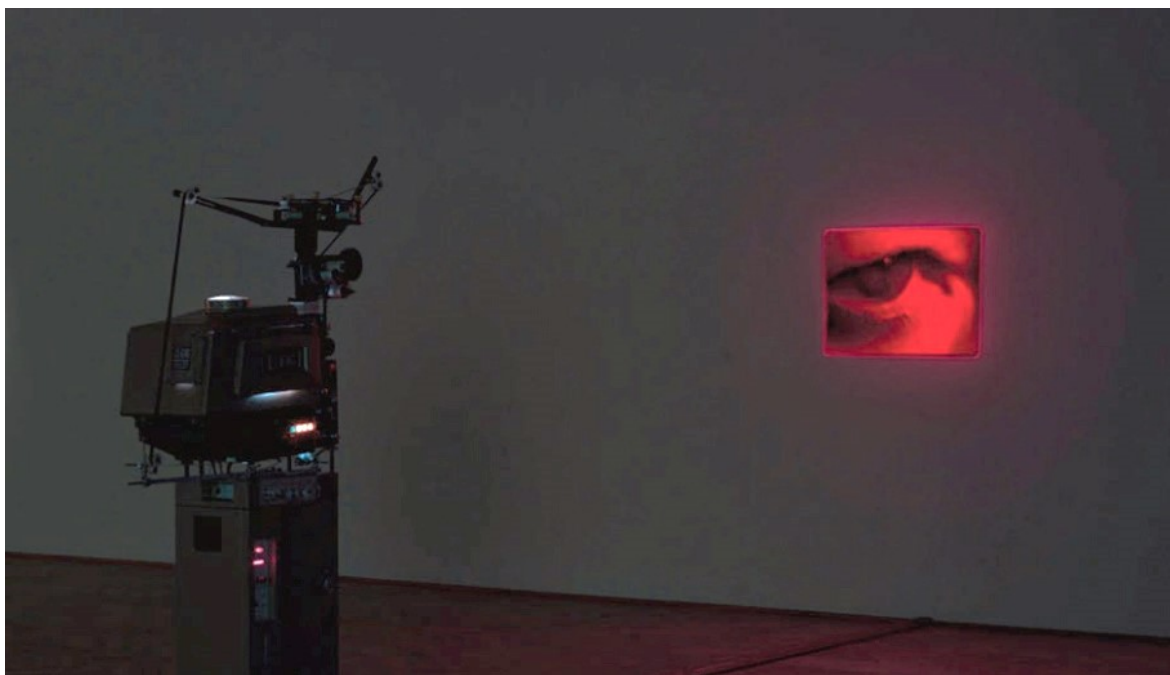
Tento film je premietaný zo 16 mm projektora, ktorý v miestnosti značne hučí, čím pripomína, že sa percipient pozerá na neživú vec. Pred nami sa objavuje jeden close-up, ktorý je prehrávaný v slučke. Jedná sa o detail oka, okolo ktorého začnú dve prsty naťahovať a rôzne manipulovať s kožou. Textúra kože naznačuje, že sa jedná o staršiu ženu. Avšak výrazné červené osvetlenie záberu, môže zo začiatku zakryť akýkoľvek rozdiel medzi rukou a okom, ale táto aplikácia farby len provokuje, nabáda a priťahuje našu pozornosť na textúru pokožky vo vzťahu k rase, pohlaviu a veku. To všetko sa rozvíja popri tom, ako sa fixujeme na Charlottin vizuálny aparát, pričom ho považujeme za vec. Pomaly a metodicky Charlotta odhaľuje viac informácií o dvoch telách v situácií plnej intímnej dôvery. McQueenov prst

---

<sup>33</sup> TAYLOR, Rachel. Caribs' Leap/Western Deep' [online] TATE, 2001 [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-caribs-leap-western-deep-t12019>

sa na konci snímky približuje končekom prstu k otvorenému oku, až dokým nedôjde ku kontaktu. Charlotta okom ani nemykne.<sup>34</sup>

V tomto diele môžeme pozorovať mnohé indikátory, ktoré nám našepkávajú o smerovaní tvorcu v budúcnosti, v spojení s jeho celovečernou tvorbou. Na myslí máme témy intimity (Shame), tela ako nástroja (Hunger), či otázky ľudskej rozdielnosti (12 rokov otrokom).



Obrázok č. 8 – Videoinštalácia Charlotte

McQueen sa z percepčného hľadiska zaoberá sociálnymi, historickými, politickými, či psychologickými témami a to takým spôsobom, že vťahuje divácku pozornosť do kruhu nejednoznačnosti svojich diel a ponecháva na percipientovi, aby premýšľal a vytváral si názor vlastný. Jeho témy skúmajú zjednotenie pohlavia, sexualitu, individualizmus, násilie, či túžbu a sú charakterizované intenzívnou fyzikálnosťou, vyvolanou zdanlivo abstraktnou sekvenciou zmyslového obrazu.

---

<sup>34</sup> COLLIER, Delinda. Steve McQueen. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Durham: Duke university press, 2014, 35, str. 136-139. ISSN 1075-7163

### 3 HLAD

Celovečerný debut Stevea McQueena pojednáva o udalostiach roku 1981, kedy sa odsúdený írski republikáni vo väzení Long Kesh rozhodli vykonať tzv. „Špinavú hladovku“ aby získali verejnú podporu v politickom boji IRA a aby upriamili pozornosť sveta na okolnosti vo Veľkej Británii.

#### 3.1 Sujet

Začiatok zobrazuje neľudské a chladné podmienky väzenia, v ktorom sa írski republikáni tvrdohlavo vzpierajú režimu. Odmietajú nosiť uniformy, či pracovať ako bežní trestanci. Väzenie na to reaguje tak, že im obmedzí slobodu a to na zákaz vychádzok či návštev. Výkon základných potrieb ako sprcha alebo toaleta je sprevádzaný šikanou zo strany strážcov. Napätie eskaluje, keď sa väzni rozhodnú neumývať, svoj moč vylievajú pod dvere von na chodbu a svoje exkrementy mažu po stenách. Tieto činy vyústia do väčšieho násillia zo strany strážcov v podobe núteného umývania sa, či kompletného vyholenia. V týchto vyhrotených časoch sa nám predstavuje postava Bobbyho Sandsa, ktorá svojim búrlivým príchodom explicitne poukáže na nevráživosť medzi väznicami a väznenými. Bobby sa chová ako divoký protestant, no i ako šedá eminencia a v pozadí prísne stráženého objektu neustále potajomky komunikuje so svojimi revolucionármi. Neskôr sa rozhodne započat' hladovku a svoj pevný postoj spečatí rozhovorom s kňazom, ktorý mu prišiel jeho nápad rozhovoriť. Neúspešne. Následne sledujeme ako jeho telo chradne a po čase sa Bobby Sands s myšlienkami na svoje detstvo odoberá na druhý svet.<sup>35</sup>

#### 3.2 Dominanta Hladu

*“Ludia hovoria, že som natočil politický film, ale pre mňa je film v podstate o tom, akí ako ľudia sme, čoho sme schopní morálne, fyzicky, psychologicky, čo spôsobíme a čo môžeme vydržať.”<sup>36</sup>*

---

<sup>35</sup> MONAHAN, Barry. *Ireland and cinema: culture and contexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, s. 128. ISBN 9781137496355

<sup>36</sup> Tamže, s. 129.



Týmito slovy reagoval McQueen po tom, čo ľudia začali dávať príliš veľký dôraz na historické súvislosti filmu. Autor prenáša pozornosť na človeka, nie spoločnosť. Z formálnej stránky dáva film akcent na materiálne podmienky väzenia, fyzické a citové prežívanie trestancov, no hlavne na utrpenie mužského tela a neľudskosť ukázanú v najmenších detailoch, ako v používaní záhradníckych (nie zdravotných) rukavíc pri prehliadke väzňov, kedy sa z ľudí stávajú neživé predmety. Aplikovaním realisticky motivovaných ozvláštnení dáva McQueen dôraz na to, že aj nahé a dobité telo protestanta môže slúžiť ako zbraň.<sup>37</sup>

### 3.3 Režijný štýl

V skutočnosti pozostáva tento film z rozličných formálnych liniek, pričom každá má svoje tempo, atmosféru a náladu. Prvá z nich pozostáva z až nepríjemného zobrazovania špinavých protestov, kde režisér nešetrí na detailoch. Je dôležité bližšie rozobrať ako sú naratívne elementy prezentované. Stuart Hall definuje prezentáciu ako produkciu zmyslu prostredníctvom jazyka, vyvolaného v mysli popisom alebo zobrazením.<sup>38</sup> Treba brať do úvahy, že v kinematografii sú vizuálne vyjadrenia rovnako dôležité ako jazykové prostriedky.

Bordwell tvrdí, že formálne očakávanie „preniká našou skúsenosťou s umením“.<sup>39</sup> Napríklad ak očakávame opakovanie nejakého motívu a ak je akcia náhle prerušená, pociťujeme frustráciu. Uspokojenie očakávania percipienta však môže byť pozastavené, či oneskorené. V tomto kontexte je hlad absolútne zavádzajúci. V McQueenovom diele je skoro nemožné nájsť konvenčnosť liniek a zvrátov.

Ako príklad môžeme uviesť úvodnú scénu, kde uhladený pedantný dozorca väznice (Lohan), utláčaný všetkými krutosťami spojenými s jeho povolaním, raňajkuje pred cestou do práce. Celá scéna raňajok je len predstieraním bežného života, pričom si manžel a manželka nevymenia ani slovíčko. Sekvencia obsahuje ťaživú atmosféru, kde vo vzduchu visí akési „zaseknutie sa v bolesti života“. Významný detail je scéna, kedy manželovi padajú

---

<sup>37</sup> Tamže, s. 133.

<sup>38</sup> HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representation & Signifying Practices (Culture, Media and Identities Series)*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997, s. 16-17. ISBN 978-0761954323

<sup>39</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2006, s. 45. ISBN 978-1259534959

omrvinky z raňajok do lona, čo naznačuje že táto idylka je len na oko a že niečo nie je v poriadku. Následná scéna kontrolovania auta a uistenia sa že v ňom nie sú žiadne výbušniny, len podtrhuje neočakávanosť vo vzťahu k predošlej situácii bežných raňajok.

Túto nejednoznačnosť, ktorú by sme mohli nazvať aj ozvláštnením, McQueen aplikuje aj vytvorením postavy mladého vojaka, šokovaného zo situácie vo väznici. Násilie všade naokolo nemôže vystáť a tak sa drží pri jeho vykonávaní v úzadí. Režisér nastoľuje otázku pre diváka, či Lohan - dozorca chladiaci si zranenia na rukách zapríčinené každodenným bitím väzňov - je skutočné zlo? Alebo by mali tieto obvinenia smerovať na vládu? McQueen teda relevantne využíva verejné prejavy Margaret Thatcherovej, smerované na adresu situácie okolo väznenia IRA. Jej chladné slová: „Neexistuje politický zločin, iba zločin sám“, vyznievajú v kontexte správania postáv skoro až satiricky.<sup>40</sup>

Ďalším režijným neortodoxným postupom je exponovanie filmu skrz dvoch väzňov IRA, ktorí nás uvádzajú do surového trestaneckého sveta. V tretine filmu sa však ich linka uzavrie a nerieši sa ďalej. Hlavná postava Bobby Sands (Michael Fassbender), prichádza až neskôr a začína hlavnú dejovú linku. Režisér tak uplatňuje nelineárny vývoj udalostí a zavádza nás neočakávaným exponovaním postáv, ktorým dosahuje ozvláštnenie na úrovni naračnej.

Formálne a štylistické ozvláštnenia filmu sú taktiež mimoriadne dôležité. Jedným z nich je aj zdôrazňovanie symbolov, ktoré vyjadrujú abstraktné významy.<sup>41</sup> Napríklad túžbu po slobode trestanca, ktorý sa cez mreže hrá z hmyzom a neskôr sa snaží dotknúť vločiek, všadeprítomný pach exkrementov, scény násilia a pokoja v podobe padajúcich vločiek, či bezvýrazné farby väzenia. Svojská je aj neveriteľne dlhá scéna, kde dozorca umýva chodbu plnú moču, ktorý vyliali väzni na znak protestu. Klud a istá miera nezájmu dozorcovi, nám v tomto dlhom zábere hrozivo naznačuje, že systém si ide svojou pomalou ale nezastaviteľnou cestou.

Aj keď je vývoj liniek postáv nechronologický, sú to práve symboly, ktoré nás opakovaním „držia v obraze“. Retrospektívy a flashbaky si niekedy uvedomíme po tom, čo

---

<sup>40</sup> BERESFORD, David. *Ten Men Dead: The Story of the 1981 Irish Hunger Strike*. London: HarperCollins, 1987, s. 179. ISBN 978-0871137029

<sup>41</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2006, s. 39-50. ISBN 978-1259534959

opäť spozorujeme krvavé hánky dozorcú, či zasneženú stenu za mrežami. Podľa Borwella a Thompsonovej, takéto časové a priestorové recidívy podporujú súdržnosť rozprávania.<sup>42</sup>

Hunger obsahuje 17 minútovú scénu, považovanú za najdlhšiu mainstreamovú scénu v histórii filmu. Jedná sa o dialóg Sandsa a kňaza, ktorý mu prišiel hladovku vyhovoriť, čo vo výsledku spustí vlnu replík, filozofujúcich o funkcii duše. Celá scéna je bez jediného strihu a kamera zaberá dvojicu staticky. Podľa kňaza ide Sands hlavou proti múru (Britskej vláde) a apeluje naňho aby si uvedomil, že jeho obeť nič neznamená, pretože vláda považuje IRA za teroristickú organizáciu, a za tú ich bude považovať aj ľud. Kňaz presviedča zapálene a rozhorčene. Na toto obvinenie z márnosti Sands reaguje milým opisom školského výletu, zo svojich detských čias a uzatvára: „Donegal je najkrajšie miesto v Írsku, domnievam sa.“ Jeho motivácia je teda len prirodzená, nepoškvrnená vplyvmi súčasného diania. Bobby začína svoju hladovku na protest tomu, v čo verí: „No tak! Po mne vznikne nová generácia mužov a žien, ešte odolnejšia a silnejšia ... mám svoju vieru a tá je vo svojej jednoduchosti tou najsilnejšou vecou čo mám.“

Dialóg obsahuje aj odľahčené pasáže, kedy režisér využíva veľkú mieru sarkazmu: „Fajčíte ešte ? – Vo veľkom. – Nechutný zlovyk. – Ó áno, hrozný. – No zároveň krásny. – Tak tak, Chváľme Pána!“ Paradoxom je, že väzni balia cigarety do stránok z biblie, pretože nemajú k dispozícii žiaden iný papier a to robia aj napriek tomu, že sú zarytí katolíci. Sands túto debatu ukončuje: „Fajčíme tu iba náreky.“

Záverečná časť filmu zobrazuje Sandsovu hladovku a jeho utrpenie až do smrti. Tieto bolestivé výjavy sucho komentuje doktor, opisujúc fázy zlyhania tela pri podstúpení hladovky. Vo filme už nie je žiaden dialóg. Asi najsilnejšou je sekvencia kúpania vychudnutého tela Bobbyho, pričom jeho ošetrovateľ má na ruke tetovanie UDA (Ulster Defense Association), ktoré si dávali vytetovať ľudia bojujúci proti IRA. Sands si to všimne a s vypätím všetkých síl donúti svoje telo k pohybu, postaví sa, no následne padne vyšťavený na zem. Ošetrovateľ sa ho nesnaží chytiť. To všetko sa odohráva v tichu.

---

<sup>42</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2006, s. 339-341. ISBN 978-1259534959

Opäť sa dá pozorovať striktné zobrazenie zdanlivo pokorných detailov. Napríklad vznášajúce sa biele pierko, zatiaľ čo Sands leží na posteli, pričom prikrývku na ňom podopiera železná konštrukcia, zabráňujúca priamemu kontaktu medzi prikrývkou a jeho telom. Tento záber symbolizuje ultimátnu krehkosť protagonistu a jeho prázdny pohľad do stropu posilňuje agonizujúce napätie.

Napokon sa Sands v halucináciách prenáša do čias svojho mladého JA, konkrétne na bežecké dobrodružstvo, o ktorom rozprával aj kňazovi. Chlapec sa zastaví, chytá dych, zrazu prestane, otočí sa a opustí kompozíciu, zatiaľ čo jeho dospelá verzia umiera. Tu sa autor približuje výroku Georga Lakoffa: „Konceptuálne metafory života sú cesta; smrť je len zastávka.“<sup>43</sup>

Jednou z najdôležitejších črt filmov je bezpochyby skutočnosť, že nevynáša žiadne sudy a neprikláňa sa k žiadnej politickej strane. Krutosti na trestancoch pretkávajú atentáty vykonané IROU, čím autor dodržiava rovnováhu. McQueen ponecháva voľbu interpretácie výhradne na divákovi, pričom nám nedovolí ostať emočne neutrálnymi.

Dôležitý je sociálny aspekt filmu zobrazený tak, že aj keď je film o historickej udalosti, vo svojom kontexte rieši súčasné problémy. To všetko za pomoci réžie, ktorá veľmi opatrne a citlivo zvolila prostriedky a parametre a aj napriek minimálnemu využitiu jazykových prostriedkov vytvorila tento svojský film.

---

<sup>43</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003, s. 67. ISBN 978-0226468013

## 4. HANBA

Hlavným hrdinom filmu je Brandon - úspešný moderný muž, žijúci v New Yorku. Aj napriek svojmu dobrému sociálnemu statusu a absolútnym možnostiam, zažíva vnútornú frustráciu spôsobenú závislosťou na sexe. Shame nastavuje zrkadlo súčasnej generácií, v ktorej niektorí ľudia neschopní lásky či citom, podliehajú cyklicky opakujúcim sa sexuálnym aktivitám.

### 4.1 Sujet

Brandon si v metre vymieňa pohľady s neznámou ženou, ktorá mu odolá a po naháňačke ujde, neskôr sa prechádza nahý vo svojom apartmáne po prehýrenej noci a ignoruje záznamník. Jeho svet pozostáva z neustáleho podliehania svojim sexuálnym chutkám. Domov ho chodia navštevovať prostitútky a v práci cez pauzu masturbuje. Navonok pôsobí ako úspešný muž a keď ide s kolegami oslavovať úspech, je to on, nie jeho šéf, kto odchádza z párty s neznámou kráskou, s ktorou onedlho súloží na verejnosti. Jeho svet pozostáva z istej rutiny do momentu, kedy ho navštívi jeho sestra Sissy, ktorej telefonáty doteraz Brandon ignoroval. Nie veľmi nadšene jej dovoľí uňho na nejaký čas bývať. Aj keď Sissy pôsobí ako dievča plné života, plačlivé nočné telefonáty hovoria opak. Udalosti ako; nájdenie porna v Brendnovom pracovnom počítači, prichytenie ho pri masturbácii, či spanie s jeho šéfom, spôsobia ochladenie ich vzťahu. Brandon sa snaží skoncovať s jeho závislosťou a nadviazať normálny partnerský vzťah s kolegyňou, no keď príde na sex, nie je fyzicky schopný a tak sa po tom, čo si vyleje svoju frustráciu na sestre, rozhodne v noci prepadnúť svojej závislosti naplno. Prepadá do sveta drog, alkoholu, násilia, perverzných praktík, či homosexuálnemu styku a úplne ignoruje telefonáty svojej sestry. Ráno sa vracia domov, keď vagón v metre zastane, kvôli nejakej tragédii na trati. Brandon začne bežať. Vo svojom apartmáne nachádza svoju sestru so zakrvavenými zápästiami. Až pri jej nemocničnom lôžku si pri pohľade na svoju bledú sestru uedomí, akej hrôzy sa skoro dopustil. Sissy žije. Brandon v metre zbadá ženu, ktorá mu na začiatku ušla. Vyzerá, že už nikam utekať nebude. No to ani Brandon.

### 4.2 Dominanta

Steve McQueenov film je z prevažnej miery detailnou štúdiou postavy, skrz estetické potešenie a zmysluplné využitie formy. Po otváracej scéne nasleduje viacero momentov, v rámci nami spomenutého kontextu. Jednou zo základných charakteristík Brandona je jeho závislosť na sexe, s ktorou bojuje počas celého filmu. Úvodné scény však nezobrazujú len jeho

závislost, no i istú cyklickosť jeho správania. Napríklad, keď Brandon vychádza z budovy a naráža na vstupujúcu ženu, ich interakcia prebieha v točitých dverách. Podobný zmysel má aj situácia ranného pitia vody a vykonávania potreby. Kamera je statická a zaberá postavu, ktorá pri vykonávaní týchto potrieb v podstate krúži vo vlastnom byte. Jednou z najvýraznejších chvíľ je veľký detail na prostitútku náušnicu, kde v odraze kruhovej časti náušnice vidíme Brandna chodiť nahého po izbe. Môžeme skonštatovať, že takéto scény v podstate fyzicky zobrazujú jeho mentálne trápenie. Túto cyklickosť využíva film aj v rámci začiatku a konca, ktoré sa odohrávajú na tom istom mieste (metro s neznámou), avšak s Brandonom, ktorý už nie je tým človekom, čo bol na začiatku.<sup>44</sup>

## 4.2 Režijný štýl

*“Je nepravdepodobné aby ste prestali sledovať film po úvodnom zábere, rovnako ako je nepravdepodobné, aby ste prestali čítať scenár po prvom riadku. A predsa je úvodný záber veľmi dôležitý, pretože nastaví tón a zasadí semená v zadnej časti našej mysle a všetko čo príde potom, rozhodne o tom, či semená zakvitnú alebo zahynú.”<sup>45</sup>*

Počas expozície máme u publika najväčšiu pozornosť a hlavne jeho dobrú vôľu. Podľa Aronsonovej by sa film mal v ideálnom prípade otvoriť tak, aby „zahákol diváka“ nejakým zaujímavým nápadom alebo udalosťou. Pomôcť by tomu mal prostriedok s názvom *twist*, čiže úderný moment, ktorý následne implikuje otázku.<sup>46</sup>

McQueen sa tejto definícií približuje iba sčasti. V úvodnej scéne vidíme nahého protagonistu nehybne ležať na posteli s modrým prestieradlom. Farba jasne dominuje záberu, pretože okrem nej vidíme len bledé Brandonove telo. Táto farba má rôzne významy, ale v kinematografickom svete ju výrazne využíva aj David Lynch, ktorý ju považuje za symbol tajomstva. Ako príklad môžem uviesť film *Mullholand Dr.*, kedy nám modrá a červená symbolizujú klamstvo a pravdu.<sup>47</sup> Toto je však konkrétna aplikácia farby. Význam farieb si z perцепčného

---

<sup>44</sup> MUST SEE FILMS. *Shame- film analysis (part2)*. In: Vimeo [online]. 2016 [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://vimeo.com/127339295>

<sup>45</sup> The Art and Power of the Opening Shot: an excellent video essay on SHAME. In: *mentorless.com*. [online]. Nathalie Sejean [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.mentorless.com/2014/09/15/art-power-opening-shot-shame-analysis/>

<sup>46</sup> ARONSON, Linda. *The 21st-century screenplay: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Los Angeles: Silman-James Press, 2010, s. 445. ISBN 9781935247036

<sup>47</sup> MUST SEE FILMS. *Shame- film analysis (part2)*. In: Vimeo [online]. 2016 [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://vimeo.com/127339295>

hl'adiska domýšľame na základe prežitých životných skúseností a preto môže byť rôzny. Nehovoriac o tom, že každá veda má na modrú farbu osobitný významový slovník. Goethe sa zamýšľal nad modrou z pohľadu jej esencie a opísal ju ako stupeň temnoty. Toto tvrdenie môžeme považovať za pravdivé, pretože na palete svetelného spektra modrá v podstate „vystupuje“ z čiernej. S týmto vedomím Goethe dodáva, že modrá pre nás funguje ako stimul pre odhaľovanie negatív.<sup>48</sup>

Brandonova posteľ pôsobí neupraveno, čo môže naznačovať, že sa v nej pred chvíľou niečo dialo. Našepkať nám môže indícia v podobe ruky na položenej na vlastnom rozkroku postavy. Avšak okrem tejto explicitnej narážky na sex, je zaujímavejšia druhá ruka, ktorá pôsobí dojmom, akoby objímala niekoho vedľa neho, niekoho kto mu chýba, no objíma len prázdny priestor.

Svoj účel má aj rakurs a kompozícia obrazu. McQueen sa rozhodol snímať ležiacu postavu z frontálneho nadhľadu. Tento uhol je v kinematografii považovaný za uhol rozsudku, či posudzovania, čo nám bravúrne predvádza napríklad Scorsese v záverečnej scéne z filmu *Taxi driver*, kedy je DeNiro po vykonaní strašného činu takto kompozične za tento čin odsúdený.

Pozoruhodné je aj správanie postavy. Fassbender nehybne leží, pozerá na strop a dýcha. Jeho dych je jediným indikátorom toho, že sa nejedná o fotku ale o záber. Takéto pasívno - aktívne správanie vyvoláva u diváka otázky, či možno až pocit „niečoho tiesnivého“.

Nakoniec sa Brandon postaví, čím vychádza vonku z rámu a otvorením žalúzií osvecuje posteľ. Ak sa nad tým zamyslíme v kontexte predošlých úvah, môžeme dedukovať, že osvietenie modrej plachty značí odhalenie tajomstva - jeho sexuálnej závislosti, načrtnutej polohou jeho rúk. Následne sa zjaví názov - HANBA, ktorú Brandon v podstate pociťuje v závere filmu. Takto nám autor načrtnol celý dej v úvodnom zábere.<sup>49</sup> Aj napriek tomu, že nevyužil úderný moment, ako spomína Aronsonová, aplikoval transtextuálne a metaforické prostriedky k tomu, aby nás „zahákol“.

---

<sup>48</sup> LIPPIT, Akira Mizuta. *Ex-cinema: from a theory of experimental film and video*. Berkeley: University of California Press, 2012, s. 15-16. ISBN 978-0-520-27412-9

<sup>49</sup> MUST SEE FILMS. *Shame- film analysis (part2)*. In: Vimeo [online]. 2016 [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://vimeo.com/127339295>



Obrázok č. 9 – Screenshot úvodnej scény filmu *Shame*

Prvý bod zvratu má vo filme tiež formu hodnú analýzy. Po tom, ako sme spoznali Brandonovu životnú rutinu, sa hrdina vracia do svojho apartmánu, v ktorom hrá hudba. Brandon obozretne vstupuje; myslí si že hudbu pustil zlodej. V tomto momente režisér prvý krát využíva ručnú kameru a my túto jednozáberovú sekvenciu „prežívame“ s ním. Počuje sprchu a tak si potichu vezme pátku a vtrhne dnu. V sprche nájde svoju sestru. Tento moment môže u nás vyvolať mnohé otázky, pretože Brandon vôbec nereaguje na jej nahotu, pričom s ňou rozpráva zvláštne dlhý čas. Kamera ho pritom zaostruje v odraze zrkadla, ktoré je v druhom pláne, čo nám môže signalizovať prejav jeho „inej stránky“, stránky ktorú sme doteraz nevideli. Nechce ju vidieť ani on, pretože sestra v ňom spúšťa (zásahom do jeho rutiny) chcenie vrátiť sa na normálne koľaje, čím preňho predstavuje problém, ktorý môžeme definovať ako *breaking point*.<sup>50</sup>

Ďalším pozoruhodným elementom je zvukový dizajn. Počas celej tejto scény hrá v pozadí skladba *I want your love* od *Chic*. Po interakcii v sprche zistujeme, že skladbu pustila sestra, nie zlodej a význam slov piesne svojsky exponuje jej motiváciu vo vzťahu k Brandonovi. Okrem toho počujem refrén v neustálej slučke, pôsobiaci skoro ako monológ. V momente vstupu do kúpeľne hudba utíchne a znova naberá na sile až keď Brandon z kúpeľne vychádza, no tentokrát s novým významom.<sup>51</sup>

*Shame* je zaujímavý aj vďaka ďalšej formálnej špecifickej pasáži filmu. Ide o scénu, kedy sa Brandon rozhodne zabehať si, pretože neznesie zostať vo svojom apartmáne a počúvať súlož svojej sestry s jeho šéfom. Scéna behu trvá niečo cez 2 minúty a dáva nám možnosť nazrieť do sveta strápanej hlavnej postavy, ktorá si pri behu pustí skladbu *Prelude E-moll* od *J. S.*

---

<sup>50</sup> Tamže.

<sup>51</sup> Tamže.



*Bacha*, interpretovanú a variovanú *Glennom Gouldom*. Okrem toho, že je hudba antiempatická, pretože je v kontraste so zobrazovaným dianím, má aj inú funkciu. Strihač prezradil, že s režisérom dlho hľadali správnu skladbu, vyjadrujúcu túto patovú situáciu. Nakoniec sa rozhodli pre Glenna Goulda a to z toho dôvodu, že na rozdiel od Bachovej verzie, ju Gould hrá viac „potlačovane“. Akoby orezal skladbu len na elementárne významy a nedal priestor žiadnym zbytočným hudobným prostriedkom. Takisto ako Brandon nedáva priestor svojim skutočným emóciám a utláča ich v sebe.<sup>52</sup> V tomto prípade môžeme skonštatovať, že McQueen použil hudbu v experimentálnom slova zmysle, pretože intertextualita a inovatívne formy sanácie sú prístupy a metodológie, ktoré Rogersová považuje za experimentálne.<sup>53</sup>

Z naratívneho hľadiska má film 5 charakteristických motívov. Prvým je cyklickosť života hlavnej postavy závislej na sexe. Druhý spočíva v odmietaní zmeny. Aj keď ho sestra prichyť pri masturbácii, Brandon naďalej pokračuje vo svojom spôsobe života. Za ďalší motív môžeme považovať veľkú snahu zmeniť sa, prezentovanú vyhodnotením pornografie, či pokusom o rande. Toto snaženie dopadne neúspechom a tak nasleduje kontraproduktívny motív, ktorým je predávkovanie sa svojou závislosťou. Hrdina ide na tie najtemnejšie miesta a riadi sa svojimi najplytkejšími potrebami, čo vedie k poslednému motívu a tým je nevyhnutný pocit hanby.<sup>54</sup>

Úvodná scéna filmu sa oblúkom viaže s koncom. Brandon v úvode pohľadom flirtuje s neznámou ženou v metre, no ona mu ujde. Thomasonová hovorí, že hanba má dve tváre. Niektorí filozofi už od pradávna označovali hanbu za „morálneho spoločníka viny“. Hanbíme sa, pretože cítime vinu za nejakú voľbu alebo čin v našom živote. Takúto „tvár“ považuje Thomasonová za pozitívnu, pretože nám dopomáha byť citlivejší voči sebe a zároveň opatrnejší v nastávajúcich životných voľbách. Správne je teda uvedomenie si viny.<sup>55</sup> Ako divákovi je nám jasné, že Brandon cíti vinu a príčinou je pokus o samovraždu, ktorú chcela spáchať jeho sestra. Cíti však vinu aj Brandon? Posledný záber je na jeho tvár, sledujúcu zvodnú ženu zo začiatku filmu. Výraz tváre je neutrálny a neuzatvára pocit hanby, ktorý nám jasne vyplýva z predošlej

---

<sup>52</sup> Tamže.

<sup>53</sup> ROGERS, Holly a Jeremy BARHAM. *The music and sound of experimental film*. New York: Oxford University Press, 2017, s. 3. ISBN 9780190469900

<sup>54</sup> MUST SEE FILMS. *Shame- film analysis (part2)*. In: Vimeo [online]. 2016 [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://vimeo.com/127339295>

<sup>55</sup> THOMASON, Krista. *Naked: the dark side of shame and moral life*. New York: Oxford University Press, 2018, s. 1. ISBN 978-0190843274

situácie (pokus o samovraždu sestry), ale naopak provokačne trčí a my nevieme, ktorú tvár hanby nám Brandon vlastne ukazuje.

Osobitnú pozornosť venoval režisér farbám. Zatiaľ čo Brandonov svet symbolizujú chladné a nevýrazné farby, Sissy sa rada oblieka do extravagantných, výrazne farebných šiat, pútajúcich pozornosť okolia. Dalo by sa povedať, že ju najviac definuje žltá farba. Koniec koncov je to jediná farba, ktorá keď dominuje, Brandon prejavuje emócie - scéna spievania Sissy prelínajúca sa s jeho plačom. Zároveň je to farba, ktorá v úvodnej scéne osvieti Brandnovu prázdnu posteľ a tým zasieva naratívne „semená“. Dôvod prečo Sissy reprezentujú výrazné farby je spojený s jej osobnosťou. Jej činy ju vykresľujú ako osobu túžiacu po spoločnosti, ba až závislú na nej. V ostrom protiklade stojí Brandon, túžiaci po izolácii. Takáto „vojna farieb“, prispieva ku charakterizácii postáv.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Thoughts and Analysis of 'Shame' by Steve McQueen. In: *AdamLester17.wordpress.com* [online] Adam Lester [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://adamdlester17.wordpress.com/2014/08/06/thoughts-and-analysis-of-shame-by-steve-mcqueen/>

## 5. 12 ROKOV OTROKOM

V tomto prípade je hlavná postava - Solomon Northup skutočná historická persona, ktorá na sklonku života napísala autobiografiu a na jej základe sa McQueen rozhodol vytvoriť film. Ako naznačuje samotný názov, film rozoberá otrokársky systém. Odklon od „tradičnej deskriptívny témy“ tkvie v tom, že postavou je slobodný černoš, ktorý sa nepriazňou osudu stane otrokom.

### 5.1 Sujet

Solomon je slobodný černoš žijúci pokojný život s rodinou, uznávaný spoločnosťou pre svoje profesionálne hranie na husle. Jedného dňa prijme ponuku cestovať po Amerike s cirkusom. Všetko zmení ráno, kedy sa zobudí v reťaziach v tmavej pivnici. Po tom, čo vyžaduje od otrokárov prepustenie, dostane výprask a všetky jeho dožadovania sa svojej slobody končia podobne. Prvá rodina ktorej slúži je relatívne umiernená a hlava rodiny - pán Ford sa k Solomonovi správa priateľsky. Dokonca mu dá husle za jeho šikovnosť v práci. To však neznáša najlepšie stavbyvedúci, ktorý na otroka žiarli a tak mu sťažuje život. Jedného dňa rozkáže prerobiť dosky na dome, ktoré Solomon už raz prerobil a to aj napriek tomu, že boli nabité bezchybne. Nastane fyzická roztržka, v ktorej otrok zbije belocha čo má za následok, že o malú chvíľu visí Solomon za krk na strome. Stavbyvedúci zo svojimi komplicmi akt nedokončia, kvôli zásahu zamestnanca pána Forda, ktorý dohliada na otrokov a Solomona zachráni. Nie kvôli sympatiám, ale kvôli hodnote, ktorú otrok v tých dobách predstavoval. Ford nechce počuť nič o tom, že je Solomon slobodný, no napriek tomu ho ochráni tak, že ho predá na plantáž s bavlnou, ďaleko od stavbyvedúceho. Plantážnik s otrokmi nejedná v rukavičkách. Za nesplnenie zberných kvót ich bičuje a svoje činy obhajuje bibliou, kvôli neustálemu pitiu alkoholu trpí náladovosťou a svoju ženu podvádza s otrokyňou Petsy, ktorá je zároveň jeho najlepšou zberačkou. Jeho žena Petsy nenávidí a trýzni ju pri každej príležitosti. To má za následok, že otrokyňa jednej noci skúša Solomona podplatiť, aby ju utopil v rieke. Ten odmieta a nabáda ju aby bojovala ďalej, rovnako ako on sám, ktorý sa síce prispôbil otrockému systému, no nikdy v sebe nezabíja túžbu po slobode. Petsy neskôr zbíja Solomon na rozkaz plantážnika. Dôvod je ten, že si šla požičať mydlo od susedov, pretože jej pani domu nedovoľovala umývať sa. Solomon neskôr skúša podplatiť skrachovaného belocha, ktorý s ním pracuje na poliach a žiada ho, aby zaňho poslal list jeho rodine. Ten mu to prisľúbi, no hneď nato Solomona zradí a všetko

prezradí plantážnikovi. Len vďaka Solomonovej vynaliezavosti otrok opäť unikne smrti a presvedčí pána o tom, že skrachovanec donášaním iba sleduje svoje záujmy. Ako dni ubiehajú, Solomon stráca vieru. Jedného dňa stavia budovu spolu s externým inžinierom - pánom Bassom. Ten pri konverzácii s plantážnikom vyjadrí svoj odpor voči otroctvu. Solomon sa rozhodne mu rozpovedať svoj príbeh a Bass mu prisľúbi pomoc. Onedlho ho z plantáže vyslobodí jeho právnik a Solomon sa po 12 rokoch znova stretáva so svojou rodinou.

## 5.2 Dominanta

Keďže je film vytvorený na základe autobiografie, tak za dominantu môžeme považovať postavu Solomona Nortupa, ktorý v diele plní aj funkciu rozprávača, teda môžeme konštatovať, že pôjde o personálneho rozprávača. Ten je v diele prítomný aj fyzicky, čo znamená, že v ňom vystupuje ako postava a dianie podáva vo „svojej forme“. <sup>57</sup> V tomto sa postava Northupa trošku líši, pretože my rozprávačov hlas nepočujeme, no aj tak sa jedná o príbeh, o ktorom predpokladáme, že ho prežil. Všeticka dodáva, že to je tiež niekto, kto nijako aktívne nezasahuje do deja, no drží sa skôr v úzadí.<sup>58</sup> Toto tvrdenie sa taktiež nezlučuje s Northupom, ktorý bojuje vo svojej situácii s vypätím všetkých svojich síl, aj napriek nepriazni osudu od začiatku do konca. To nás vedie k ďalšiemu tvrdeniu a síce, že sa jedná o postavu rámcujúcu. Solomon na začiatku, už nie je rovnaký ako Solomon na konci a tým dáva do filmu vlastný neopakovateľný zmysel, ku ktorému sa vzťahujú jednotlivé motívy diela.

## 5.3 Režijný štýl

Ak by sme za dominantný motív filmu laicky považovali niečo, čo z filmu nemožno vylúčiť, bude to motív otroctva. Autor interpretuje tento motív z hľadiska začiatku a konca filmu veľmi podobne. Zdá sa, akoby motív nebol ukončený. V tomto prípade hovorí *Všeticka* o imperfektívnom motíve. Ten v sebe skrýva aj nejaké potencionálne riešenie, ktoré naznačuje nepriamo, a ku ktorému v rámci diela nikdy nedôjde.<sup>59</sup> Týmto McQueen naráža na skutočnosti, ktorých dôsledky pretrvávajú dodnes (téma rasizmu, hospodárske krízy,...).

---

<sup>57</sup> VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992, s. 28. ISBN 80-7067-203-X

<sup>58</sup> Tamže.

<sup>59</sup> VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992, s. 24. ISBN 80-7067-203-X

V rámci realistickej motivácie autor poukázal na skutočné historické obdobie, kedy juh USA a jeho plantážnici považovali otroctvo za úplne bežnú súčasť života. Solomon prekoná nejednu prekážku, ktorú mu nastaví detailne opísaný a plne fungujúci otrokársky systém. Nejednoznačnosť dobra a zla je podporená hospodárskymi nedostatkami plantážnikov. Tí neraz bojujú so zlou úrodou, vysokými cenami za otrokov, či hypotékami. No i toto vykreslenie „bez príkras“, nemení nič na ohavnosti podstaty otroctva ako takého. Skôr nás núti zamyslieť sa nad vnútornou štruktúrou filmu, ktorá je spojená s kompozičnou motiváciou a síce - prečo sa táto genocída černochoch alibisticky racionalizovala v hlavách plantážnikov ?<sup>60</sup>

V každom filme McQueena môžeme spozorovať motív násilia, no vždy v inej variácii s inými parametrami. V tomto prípade násilie úzko súvisí s naliehavosťou témy a je všadeprítomné. Či už myslíme psychické, alebo fyzické týranie, je vždy využité tak, aby zdôraznilo neľudské chovanie otrokárov a možno poslúžilo ako metafora súčasnému vykorisťovaniu. U Solomona aj napriek fyzickému ubližovaniu prevažuje psychická rana, spôsobená stratou rodiny a slobody.

Zámer autora zobrazovať násilie v čo najreálnejšej forme je doslova hmatateľný. Toto typické využitie prostriedkov môžeme interpretovať rôznorodo. Realistická kinematografia sa pokúša replikovať a znova vytvoriť „skutočno“, alebo inak povedané - vytvoriť čiru prezentáciu skutočnosti, obísť nestabilitu a dostať sa von z interpretácie. Realistické obrazy však obsahujú aj zablokovanú nejednoznačnosť. Pri ich replikáciách a rekonštrukcii sú neustále zarámované, čiže definované autorom a TO, čo by tam „mohlo byť“ ale nie je, TO nevidíme. Paradoxná nejednoznačnosť realizmu má špecifické dôsledky v súvislosti s odkazmi McQueenových realistických záberov a jeho vizuálnej prezentácie otroctva. Čo to teda znamená zobrazit' otroctvo „realisticky“ a ako môžeme určiť takúto prezentáciu ? Konfrontovaním diváka obrazmi mučeného otroka, s úmyslom znova vyvolať násilie, či traumy otroctva ? V McQueenových obrazoch prevažuje subjektívna explicita násilia, čo spôsobuje nestabilitu prezentácie a nemožnosť autentického vytvorenia traumy života v otroctve.<sup>61</sup>

V rámci násilia stoja za analýzu dve konkrétne scény filmu: Pokus o obesenie Solomona a bičovanie Patsey. Neskutočné násilie a neľudskosť zobrazené v týchto sekvenciách ich

---

<sup>60</sup> Now slavery DLR. In: *Digital literature review* [online] Ball State University [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://studylib.net/doc/10880898/now-slavery-dlr-ball-state-university>

<sup>61</sup> Tamže.

robia určite nezabudnuteľnými, no sofistikovane zvolené parametre sú to, čo ich vyzdvihuje oproti ostatným častiam filmu. Autor pri sekvencii obesenia zámerne natáhalo scény, aby to bolo pre publikum nepohodlné, ba až nepríjemné. Obzvlášť výrazná je scéna s dĺžkou 1 minúta 26 sekúnd, v ktorej Solomon ostáva zavesený na strome po odchode stavbyvedúceho a špičkami balansuje na klzkom bahne pod ním, čím sa snaží zabrániť uduseniu. V druhom pláne sa otroci ďalej venujú práci a Solomon bojuje o svoj život.<sup>62</sup>

Po tomto dlho zábere autor pristupuje relatívne „formálne tradične“, kedy si divák môže vydýchnuť, no i to má podľa Bobbitta (kameramana) svoj význam. Hovorí, že percipient takto precitňuje viac plynutie času spojené s dĺžkou záberu, teda sa so Solomonom viac zžije. Takáto nadštandardná dĺžka záberu prispieva k bezvýhodnosti situácie, kedy aj po dlhom utrpení, čaká Northupa len utrpenie ďalšie, čím sa scéna stáva akousi prípravou pre emocionálne vyvrcholenie na konci.<sup>63</sup>

Utrpenie, ktorému Solomon čelí je taktiež v kontraste s úzkosťou, ktorú mu spôsobuje prinútenie zbičovania svojej kamarátky - otrokyne Patsy. Absencia strihu bola pre autora prioritou, z dôvodu verného zobrazenia extrémnej neľudskosti.<sup>64</sup>

*“V takomto prípade si film pýta nepretržitý záber...publikum tak nemá čas na oddych. V momente ak to strihnete, tak si každý divák podvedomo uvedomí, že sleduje film a vyplňuje vám návnadu...hlavne ak sa jedná o scénu ako je táto, kde badať komplexnosť emócií vo vzťahu k násiliu, čím sa zvyšuje dramatickosť a autenticita hereckých výkonov.”<sup>65</sup>*

Bičovanie trvá 6 minút a 21 sekúnd, pričom zahŕňa viacero perspektív: obeť, plantážnika, nedobrovoľného vykonávateľa Solomona, či radujúcu sa manželku. Toto pozorovanie je dôležité, pretože sa chceme hlbšie zaoberať jeho dôsledkom. Kinematografia zvykne v tomto kontexte meniť perspektívy, pretože tieto skoky majú tendenciu dávať divákovi dojem vcítania sa do jednotlivých postáv vzťahujúcich sa na situáciu. Namiesto toho sa McQueen rozhodne pre vševediaci, autentický a nepretržitý záber, ktorý zobrazuje zainteresovaných ľudí pokope, nehanebne, takých akí sú.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Tamže.

<sup>63</sup> Tamže.

<sup>64</sup> Tamže.

<sup>65</sup> Tamže.

<sup>66</sup> Tamže.

Ďalším výrazným elementom sekvencie je mydlo v rukách otrokyne. Tento malý symbol čistoty a nevinnosti, ktorý spôsobil toľké násilie a úbohosti, padá po zbičovaní z Patsiných rúk na zem. V tento moment, keď divák čaká zaslúženú dávku oddychu, McQueen dávkuje opak. Zobrazuje najbrutálnejší záber celého filmu a teda do mäsa zmasakrovaný chrbát úbohej otrokyne. Tento kontrast ostro kritizuje otrokársky systém. Autor „nedezinfikuje“ prostriedok ako je násilie, naopak vyvoláva ním nekomfortný pocit u diváka a ten si ho následne spája s témou.<sup>67</sup>

Aj napriek tomu, že režisér po prvom bode zvratu (uvrhnutie Solomona do otroctva) využíva realistickú motiváciu v podobe autentického zobrazovania otroctva, pridáva taktiež dôraz na umeleckú motiváciu. Za prostriedky tejto motivácie môžeme považovať zábery typu: polodetaily spotených tvári otrokov, dlhé neprerušované zábery týrania, či retrospektívne sekvencie zobrazujúce Solomonov civilizovaný život.<sup>68</sup>

Jedným z rezonujúcich motívov filmu je náboženstvo, konkrétne biblia. Tá slúži vo filme ako nejaká „alibistická barla“, ktorou plantážnici motivujú/zastrašujú svoj majetok - teda otrokov. V kontexte je ťažko povedať, či biblia otroctvo odsudzuje, alebo toleruje. Všeticka v tejto súvislosti definuje motív mysteriózny teda taký, pri ktorom môžeme len nejasno analyzovať jeho zmysel, či celkové vyústenie.<sup>69</sup> Jasná interpretácia motívu je neľahká úloha, pretože film zobrazuje dva typy viery/Bohov. Zlý Boh je v očiach otrokov ten, ktorý o nich nejaví záujem a tým im spôsobuje každodenné trápenie. Dobrý na druhej strane vnukne plantážnikom myšlienku, aby sa k otrokom chovali ako k ľuďom, nie majetku. Ak sa však na situáciu pozrieme „zvrchu“, tak má Boh kontrastnú úlohu voči nešťastiu, ktoré zažíva nespočet černochoch, pričom by sme skôr mohli konštatovať, že Boh symbolizuje nespravodlivosť vo svojej zlej aj dobrej forme.

Za zmienku stojí určite aj motív prírody. Príroda je zviazaná so životom otroka hlavne kvôli faktu, že v nej strávil prevažnú časť svojho života. Ilustračné zábery nádherných scenérií ako belasých polí s bavlnou, lúčov zapadajúceho slnka skrz porast močiarov, či nekonečné

---

<sup>67</sup> Tamže.

<sup>68</sup> Tamže.

<sup>69</sup> VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992, s. 24. ISBN 80-7067-203-X

husté lesy, sú podmienené umeleckou motiváciou a príliš nezapadajú do kontextu krutej otrockej situácie. Príroda sa príliš nespája s témou utrpenia, no tento vzťah kontraproduktívne tvorí nový význam - sila prírody môže mať pre človeka kruté následky; z nekonečne rozľahlých scenérií sa ťažko uteká.<sup>70</sup>

Neúprosná kinematografická intenzita prevažuje už od samotného začiatku, kedy kamera klže po poli, pričom sa o ňu otierajú listy, ktoré symbolizujú reťaze zväzujúce Solomona v otroctve. Táto scéna spôsobuje klaustrofobický pocit, v kontexte s nasledujúcim nekomfortným dianím. Niečo tiesnivé môžeme pozorovať na dlhých detailoch tváre (hlavne v závere filmu), kde sa podľa McDowella pri pohľade na Solomonov silne emocionálny melancholický výraz, v kontexte so zvukmi vzlykov „nevidených“ otrokov, stáva zo scény model ničivého dopadu otroctva.<sup>71</sup>

Kameraman Sean Bobbitt v interview s TIMES spomenul scénu, kedy Solomon 14 sekúnd hľadá do kamery v tichu (okrem zvukov vzdialenej búrky). Táto nenápadná scéna je podľa neho najsilnejšou. Podľa doktora Sneddon pôsobí „požadujúci“ očný kontakt nepohodlne, pretože analýza tváre je sama o sebe náročná a to najmä, keď sa snažíme sústrediť a spracovať niečo iné, niečo čo je tiež mentálne „vyžadované“.

*„Jeho tvár sa nehýbe, no aj napriek tomu vidíme celý jeho život v očiach; jeho súciti, hrôzu a dôstojnosť, ktoré z neho presakujú...a v tom sa pozrie do kamery. Je to ako fyzický úder do hrude - jednoduchý i silný a práve to pre mňa znamená kinematografia.“<sup>72</sup>*

McQueen vyjadruje emócie aj skrz symboly, ktoré vytvára naračným kontrastom, vďaka ktorému divák nazerá na situáciu v inom svetle. Za najvýraznejší symbol môžeme považovať Solomonov nástroj útechy - husle, konkrétne prechod od lásky k ich odporu. V expozícii filmu Solomon ladí svoj nástroj skoro až s prehnanou starostlivosťou, čo ostro kontrastuje so sekvenciou o dve hodiny neskôr, kedy ich v amoku zničí. Deštrukčnú pasáž predchádzalo bičovanie Patsy. Solomon natáhuje struny do momentu kedy mu neprasknú, až napokon zlomí

---

<sup>70</sup> 12 Years a Slave Chapter 1 Summary & Analysis. In: *LitCharts.com* [online] From the creators of SparkNotes, something better [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.litcharts.com/lit/12-years-a-slave/chapter-1>

<sup>71</sup> Now slavery DLR. In: *Digital literature review* [online] Ball State University [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://studylib.net/doc/10880898/now-slavery-dlr-ball-state-university>

<sup>72</sup> Tamže.



krk huslí, čo nepriamo odkazuje na jeho mentálny stav po tom, ako ho plantážnik donútil zbičovať Patsy. A tak sa zo symbolu útechy stáva symbol utrpenia. Okrem toho film obsahuje zábery Washingtonovho monumentu, či referencie na Kapitol ako symboly patriotizmu, ktoré sa dostávajú do vzťahu s témou otroctva a majú teda dodatočný účel; prinútiť divákov k nekomfortnému uznaniu hrôz, v rámci histórie krajiny a ich dozvuky v súčasnosti.

McQueen využíva na vynútenie nekomfortného pocitu u percipienta vo veľkej miere kinematografickú dočasnosť a to kombináciou dlhých záberov a detailov. Túto aplikáciu prostriedkov nazval Doherty „pomalou sirupovou meteorológiou“. K tomu pridáva fakt na zamyslenie, že aj keď sa kamera pohybuje bez obmedzenia, sloboda ktorú má, je v rozpore so subjektmi ktoré zachytáva.<sup>73</sup>

Prostredníctvom aplikácie týchto prvkov filmovej reči môžeme oceniť čo film dokázal v otázke zobrazenia otroctva. Spoločne s pridaním dôrazu na jednotlivé momenty, táto aplikácia pomáha v celkovom zobrazení tejto brutálnej inštitúcie násilnej povahy. Film ponúka publiku ťažko pozerateľný materiál, no zato vo svojej čírej dezinfikovanej podobe, kedy sa divák musí rozhodnúť či odvráti zrak, alebo bude čeliť brutalite a otázke - prečo je TO preňho tak znepokojujúce?<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Tamže.

<sup>74</sup> Tamže.

## ZÁVER

Hlavným cieľom tejto diplomovej práce bolo zachytiť filmový štýl Stevea McQueena prostredníctvom neoformalistickej analýzy a zároveň charakterizovať jeho prípadné premeny naračných a štýlových procesov tvorby. Zistili sme, že autor od začiatku prejavoval inovátorské ambície v podobe destilácie prostriedkov vytvárajúcich kódovanú abstrakciu. Táto abstrakcia nespoliehala na jednoznačnú interpretáciu percipientom, ale na aktívnu názorovú rozdielnosť publika, čo sa prejavuje v jeho debutovej videoinštalácii, ktorej niektorí percipienti pripisovali tematizovanie násilia, homosexuality, či rasizmu aj napriek tomu, že sa autor od týchto tém dištancoval.

McQueen nepodáva priame odpovede, naopak vyvoláva otázky a to provokačnou stavbou svojich diel, pričom využíva všetky typy motivácií, ktoré ozvlášťuje búraním konvenčných naračných a formálnych vzorcov. Zároveň však vzdáva poctu histórii kinematografie (Bear - Muybridge), vytvára originálne modifikácie známych žánrov (Girls Tricky - Quassi dokument), odhaľuje podstatu umenia skrz diela snažiace sa zachytiť svoju vlastnú konštrukciu (Drumroll), experimentuje v otázke miery percepčného zážitku (Deadpan) a spolieha na vedomosti publika v rámci skrytých intertextuálnych odkazov svojich filmov (Just above my head – transtextuálna motivácia).

Ako umelec usilujúci o existencionalný zmysel nejednoznačnosti, dáva vo svojej celovečernej tvorbe väčší dôraz na realistickú motiváciu s tým, že využíva tvorivý základ svojej rannej tvorby. Dominuje snaha o nestrannosť aj napriek tomu, že interpretuje skutočné príbehy so silnou politickou (Hlad), či rasovou problematikou (12 rokov otrokom). Dôležitým je preňho človek a jeho psychické a fyzické prežívanie.

Dokáže upravovať naračné postupy tak, že aj nechronologickosť, či nejasnosť funkcie postáv zachráni symbolmi s abstraktným významom, ktoré držia naráciu pokope. Husťotu týchto symbolov dokáže koncentrovať v takej miere, že úvodným záberom prerozpráva celý film (Shame).

Dáva veľký dôraz na fyzično a to prostredníctvom absencie strihu a vyobrazovaním extrémnych situácií. Je otázne, či táto aplikácia násilia má svoje opodstatnenie aj v prípade príbehov podľa skutočnej udalosti (12 rokov otrokom), v ktorých môže vysoká miera násilia pôsobiť skôr prehnane, ako autenticky, pričom autenticita je jednou z autorových priorít.

Steve McQueen je autor verný svojim tvorivým koreňom a jeho snaha o aplikovanie nekonvenčných prvkov do mainstreamovej tvorby z neho robí režiséra, ktorý zdravo provokuje jadro kinematografie, ako ju poznáme.

## ZDROJE

### Knižné publikácie

LABÍK, Eudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

ARONSON, Linda. *The 21st-century screenplay: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Los Angeles: Silman-James Press, 2010. ISBN 9781935247036.

BERESFORD, David. *Ten Men Dead: The Story of the 1981 Irish Hunger Strike*. London: HarperCollins, 1987. ISBN 978-0871137029.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies, 2006. ISBN 978-1259534959.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0299101749.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representation & Signifying Practices (Culture, Media and Identities Series)*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997. ISBN 978-0761954323.

LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003. ISBN 978-0226468013.

LIPPIT, Akira Mizuta. *Ex-cinema: from a theory of experimental film and video*. Berkeley: University of California Press, 2012. ISBN 978-0-520-27412-9.

MONAHAN, Barry. *Ireland and cinema: culture and contexts*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 9781137496355.

ROGERS, Holly a Jeremy BARHAM. *The music and sound of experimental film*. New York: Oxford University Press, 2017. ISBN 9780190469900.

STRNAD, Matej a Helene BENDOVA. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie muzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5.

THOMASON, Krista. *Naked: the dark side of shame and moral life*. New York: Oxford University Press, 2018. ISBN 978-0190843274.

VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992. ISBN 80-7067-203-X.

**Periodiká**

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv, 1998, **10**(1). ISSN 0862-397X.

DEMOS, T. J.. Moving images of Globalization. *Grey room*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, **37**(14). ISSN: 1526-3819.

HANSEN, T. R.. The ambient soundscape of gold mining: Noise, sonicphysicality and affect in Steve McQueen's *Western Deep*. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. London: Routledge, part of the Taylor & Francis Group, 2011, **7**(2). ISSN 1479-4713.

DOWNEY, Anthony. Art: Steve McQueen. *Wasafiri*. London: Open University and Routledge, 2002, **17**(37). ISSN 0269-0055.

COLLIER, Delinda. Steve McQueen. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Durham: Duke university press, 2014, **35**. ISSN 1075-7163.

**Internetové zdroje**

Now slavery DLR. In: *Digital literature review* [online] Ball State University [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://studylib.net/doc/10880898/now-slavery-dlr-ball-state-university>

12 Years a Slave Chapter 1 Summary & Analysis. In: *LitCharts.com* [online] From the creators of SparkNotes, something better [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.litcharts.com/lit/12-years-a-slave/chapter-1>

Thoughts and Analysis of 'Shame' by Steve McQueen. In: *AdamLester17.wordpress.com* [online] Adam Lester [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://adamdlester17.wordpress.com/2014/08/06/thoughts-and-analysis-of-shame-by-steve-mcqueen/>

MUST SEE FILMS. *Shame- film analysis (part2)*. In: Vimeo [online]. 2016 [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://vimeo.com/127339295>

The Art and Power of the Opening Shot: an excellent video essay on SHAME. In: *mentorless.com*. [online]. Nathalie Sejean [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.mentorless.com/2014/09/15/art-power-opening-shot-shame-analysis/>

TAYLOR, Rachel. Caribs' Leap/Western Deep' [online] TATE, 2001 [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-caribs-leap-western-deep-t12019>

Girls, Tricky. In: *artic.edu* [online] The Art Institute of Chicago [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artworks/185194/girls-tricky>

Steve McQueen Drumroll. In: *tate.org* [online]. Tate gallery publishing limited [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-drumroll-102307>

Steve McQueen Deadpan. In: *moma.org* [online]. The Museum of Modern Art [cit. 21.01.2019]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/98724>

Just above my head. In: *metmuseum.org* [online]. The metropolitan museum of art [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663239>

Five easy pieces. In: *criticalcommons.org* [online]. Kenneth Goldsmith [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <http://www.criticalcommons.org/Members/andydancer/clips/five-easy-pieces/view>

Five easy pieces. In: *metmuseum.org* [online]. Metropolitan museum of art [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663239>

Steve McQueen Bear. In: *tate.org* [online]. Tate gallery publishing limited [cit. 2019-01-21]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-bear-t07073>

**Filmografia**

*Bear* (1993)

*Five easy pieces* (1995)

*Just above my head* (1996)

*Drumroll* (1998)

*Girl's Tricky* (2001)

*Western Deep* (2002)

*Carib's Leap* (2002)

*Charlotte* (2004)

**Zoznam ďalších citovaných filmov**

*Steamboat Bill Jr.* (Buster Keaton, 1928)

*Mullholand Dr.* (David Lynch, 1999)

*Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976)

**ZOZNAM OBRÁZKOV**

*Obrázok č. 1 – Screenshot z filmu Bear*

*Obrázok č. 2 – Videoinštalácia Five easy pieces*

*Obrázok č. 3 – Ukážky z filmov Steamboat Bill Jr. (vľavo) a Deadpan (vpravo)*

*Obrázok č. 4 – Videoinštalácia Drumroll*

*Obrázok č. 5 – Screenshot z filmu Western Deep*

*Obrázok č. 6 – Screenshot z filmu Western Deep*

*Obrázok č. 7 – Screenshot z filmu Carib's Leap (väčšie plátno)*

*Obrázok č. 8 – Videoinštalácia Charlotte*

*Obrázok č. 9 – Screenshot úvodnej scény filmu Shame*