

# Kinematografie excesu ve filmech Love, Climax a Zvěrstvo

Karolína Hlavičková

---

Bakalářská práce  
2024



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce se zabývá kinematografií excesu ve filmech Gaspara Noého. Primárně ve filmech *Love* (2015) a *Climax* (2018), kde za pomoci analýzy a komparace děl hledám odpověď na otázku: „Jak Gaspar Noé využívá excesivní prostředky ve filmech *Love* a *Climax*?“ Zkoumání těchto prostředků posléze uplatňuji na své vlastní tvorbě, což také dokazuji v praktické části této práce na mém bakalářském filmu *Zvěrstvo*.

Klíčová slova: Gaspar Noé, exces, *Climax*, *Love*, nový extrémní film

## **ABSTRACT**

The bachelor's thesis explores the cinema of excess in films by Gaspar Noé. Mainly the films *Love* (2015) and *Climax* (2018), which I analyze and compare to answer the question: How does Gaspar Noé use excessive elements in his films *Love* and *Climax*? The research of these elements is then applied to my own work, which I prove in the practical part of the thesis on my bachelor's film *The Savagery*.

Keywords: Gaspar Noé, excess, *Climax*, *Love*, new extreme film

Nejprve bych ráda poděkovala své rodině, babičce Anně, mámě Dagmaře, a tátovi Vladimírovi za velkou podporu při mých studiích ve všech ohledech. Bez nich bych nikdy nemohla studovat a jít si za tím, co mě naplňuje. Dále paní Markétě Dvořáčkové za to, že mi vedla práci a pomohla mi udat správný směr. Nakonec děkuji mému spolužákovi Matěji Hrudíčkovi, který mi byl psychickou oporou v mentálních krizích a pomáhal mi mou práci korektorovat od samého začátku.

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

\*\*\* nascanované zadání s. 1 \*\*\*

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2023/2024

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Karolína Hlavičková
Osobní číslo:	K21221
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Kinematografie excessu ve filmech <i>Love</i> , <i>Climax</i> a <i>Zvěrstvo</i> 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve <i>Výrobní knize AAV</i> . viz Zásady pro vypracování

## Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální "Zadání DP/BP" včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované "Zadání DP/BP" se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Příпустné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízení výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10-15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20-25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy 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 bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené "Bakalářská / Magisterská práce" uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm 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.

\*\*\* nascanované zadání s. 3 \*\*\*

Forma zpracování bakalářské práce: **tiskřená/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

ANGER, Jiří. *Afekt, výraz, performance: proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. ISBN 978-80-7308-768-5.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, [2022]. ISBN 978-80-7331-629-7.

KENNY, Oliver. *Transgressive Art Films: Extremity, Ethics, and Controversial Images of Sex and Violence*. Edinburg: Edinburgh University Press, [2023]. ISBN 978-147-448-393-3.

*Cinepur: čtvrtletník dobrého filmu*. Praha: Radek Vychytil, 1997, 141. ISSN 1213-516X.

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann, 1994.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**  
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
Ateliér Audiovize

Oponenti bakalářské práce: **MgA. Tomáš Kubeček**  
Ateliér Audiovize  
**MgA. Martin Velič**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2023**

Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2024**

L.S.

---

**Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.**  
děkan

---

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2023

## 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, považují 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: .....

Jméno a příjmení studenta: .....  
podpis studenta

## **OBSAH**

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>11</b>
<b>1 EXCES Z UMĚLECKÉHO HLEDISKA</b> .....	<b>12</b>
1.2 EXCESIVNÍ FORMA.....	13
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>20</b>
<b>3 EXCES VE FILMU LOVE</b> .....	<b>21</b>
3.1 ROZBOR EXPOZICE FILMU.....	21
3.2 KOLIZE.....	25
3.2.1 Nejexcesivnější scény v Love po 1. bodu obratu.....	26
3.3 KRIZE.....	28
3.4.1 Nejexcesivnější scéna celého filmu.....	30
<b>4 EXCES VE FILMU CLIMAX</b> .....	<b>33</b>
4.1 HERECKÉ OBSAZENÍ.....	33
4.2 EXPOZICE.....	33
4.3 KOLIZE.....	36
4.4 KRIZE.....	36
4.5 ZÁVĚR.....	40
<b>III PROJEKTOVÁ ČÁST</b> .....	<b>43</b>
<b>5 FILM ZVĚRSTVO</b> .....	<b>44</b>
5.2 KINEMATOGRAFIE EXCESU VE FILMU ZVĚRSTVO.....	45
5.2.3 Mikropříběh na toaletách.....	47
5.2.7 Zvuk.....	52
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>54</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>56</b>
<b>SEZNAM ODBORNÝCH ČASOPISŮ</b> .....	<b>CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.</b>
<b>SEZNAM WEBOVÝCH STRÁNEK</b> .....	<b>57</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>58</b>
<b>SEZNAM TABULEK</b> .....	<b>59</b>



## ÚVOD

V této práci se zabývám kinematografií excesu ve filmech Gaspara Noého. Konkrétně se soustředím na filmy *Love* (2015) a *Climax* (2018). Exces v tomto případě vnímám jako jisté vybočení z norem klasicky vyprávěných filmů a překračování hranic jak v obsahu, tak ve formě, které silně působí na divákovy emoce, někdy až nepříjemně. Výše zmíněné filmy jsem si vybrala zejména proto, že každý z nich přistupuje k excesu jinak a oba jsou velkou inspirací pro mou tvorbu.

Snímek *Love* je zajímavý formou, komplikovaností střihů a odvážným střídáním vypjatých scén. *Climax* naopak ukazuje odvahu režiséra experimentovat na poli žánrů, stylu a tanečních kreací spojených se silným emocionálně vypjatým herectvím. Oba tyto filmy mě velice emočně zasáhly. Když jsem viděla *Love* poprvé, myslela jsem, že už nikdy nechci vidět něco podobného. Postupně jsem si však vztah k této kinematografii neplánovaně vybudovala.

Co se týče struktury obsahu této práce, je rozdělena na tři základní sekce. První tvoří teoretická, kde ve stručnosti popisuji, co vlastně kinematografie excesu je. V analytické části věnuji pozornost největším excesům ve zmíněných filmech a v projektové části ukazuji, jak já pracuji s excesivními prostředky na svém bakalářském filmu *Zvěrstvo*.

Mou výzkumnou otázkou je tedy: „Jak Gaspar Noé využívá excesivní prostředky ve filmech *Love* a *Climax*?“ Tuto otázku si pokládám zejména z toho důvodu, že po nastudování jeho umu ve využívání filmového jazyka bych ráda jeho přístup dále rozvíjela ve svých dílech spolu s vložením mého vlastního rukopisu a nových vyjadřovacích prostředků. Celkově mi přijde, že tato odvážná a provokativní kinematografie zatím nemá u nás obdoby. Zároveň cítím touhu se v tomto odvětví profilovat a beru to jako příležitost, jak vyniknout oproti jiným autorům.

Dva výrazné filmy, které v poslední době rozbouřily české břehy určitou mírou excesu, jsou *Hranice lásky* (2022) od Tomasze Wińského nebo ze stejného roku *Banger* od Adama Sedláka. První zmiňovaný se zabývá poměrně kontroverzním tématem volných vztahů. Excesivní vnímám styl, kterým se protagonista se svou femme fatale natáčí na telefon při sexu. Také bych vypíchla scénu, kdy se oba sejdou s polyamorní rodinou a řeší jejich přijetí či nepřijetí do skupiny.

Druhý snímek tematizuje chtíč po slávě a zrádnost drog. Poměrně výrazně experimentuje s formou tím, že je celý natočený na i-phone v úzkých záběrech a že jsou do děje střížené

záběry z jiných audiovizuálních děl, jako části z animovaného seriálu Povídání o pejskovi a kočičce (1950-1951).

Exces v umění je něčím, co vybočuje z řady, dominantně pracuje s emocemi a jistým způsobem provokuje příjemce, tedy diváka filmu. U nás se tematikou excesu zabývá teoretik a výzkumný pracovník Národního filmového archívu Jiří Anger.

Gaspar Noé (1963) je mou inspirací již od počátku mého zájmu o studium režie. Je to bezpochyby jeden z nejprovokativnějších režisérů naší doby řadící se mezi vlnu tzv. New French Extremity. Obdivuji ho nejen pro jeho výrazný rukopis, ale že jako autor má přesah i do jiných filmových oborů, jako kamera a střih. To je mi blízké z důvodu, že u studia kamery a střihu jsem také začínala a myslím, že je to alfa a omega toho, proč jsou Noého filmy tak formálně výrazné a proč u něj opravdu můžeme mluvit o autorském filmu.



Obrázek 1 Portrét Gaspara Noého foto: Vianney Le Caer

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 EXCES Z UMĚLECKÉHO HLEDISKA

Exces je často spojován s negativními konotacemi, jedná se však o neutrální výraz. Můžeme jej vnímat jako výraznou výstřednost. V tomto případě umělci záměrně překračují hranice, protože chtějí provokovat. Zde bych uvedla jako příklad uměleckou skupinu Aktual Milana Knížáka, která počátkem 60.let v Československu tvořila happeningy s cílem vyprovokovat diváky k nějaké činnosti či zamyšlení. (Frýbová, 2020)

Například na 2. manifestaci aktuálního umění vyseli kusy nabídku v ulicích, pálily se knihy a jiné předměty, podněcováni byli i návštěvníci performance, aby se koulovali s navlhými scénáři. Když chtěla VB tuto akci ukončit, Milan Knížák je přesvědčil, že jim musí dát minimálně hodinu na úklid pod touto záminkou výstava pokračovala. (Frýbová, 2020)

Často jsou excesy spojené s intenzivními projevy emocí a výrazy, které silně ovlivňují diváckou reakci a jejich vnitřní pohnutky. Běžně se překračují normativy, které nás tlačí k přehodnocení pravidel a norem. Umělci experimentují s formou a obsahem, využívají neobvyklá spojení a postupy. Dochází k prolínání různých žánrů, ale i interpretací.

Rozhodně se jedná o postmoderní přístup, který není každý schopen strávit. Cílem je překračování hranic. Otevíráním tabuizovaných témat nutíme jedince k přemýšlení nad věcmi, které nejsou příjemné. Zároveň bych řekla, že nás to ale osobnostně rozvíjí a posouvá naši společnost směrem vpřed.

### 1.1 Exces a film

Roland Barthes prohlásil film „festivalem afektů“ (Barthes,1975, s.104-107) vzhledem k tomu, jak dokáže otrást divákovými emocemi. V tom vidím sílu filmu, který dle mého



Obrázek 2 2.manifestace aktuálního umění  
Autor fotografie: Zdena Žižková

vyvolá častokrát silnější reakci na dílo než např. výtvarné umění. Samozřejmě, že tomu nemusí být vždy pravidlem, záleží na autorovi, dílu a zejména divákovi.

Každopádně film do značné míry má moc s pozorovatelem manipulovat a více ztotožnit diváka s prožitkem na základě jeho formy. Tělo se během filmu dostává do různých emocionálních rovin a může s námi otrást i v momentech, ve kterých bychom to nečekali. Zkrátka film je „bezprostřední a násilná smyslová zkušenost, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo.“ (Shavira,1993)

Jde často také o experimentování s formami, časoprostorem a herectvím, které může vést až k neosobní intenzitě. Excesivní filmy v nás mohou vyvolávat kontroverzní pocity, se kterými se nechceme ztotožnit, např. vzrušení při znásilnění nebo empatie k vrahovi. Někdy nás dohání do úzkostí a explicitně nám ukazují věci, které do jisté míry zasáhnou naši psychiku. Ovšem občas nám otevírají oči a ukazují, jaký je svět doopravdy bez jakékoliv autocenzury.

### 1.1.1 Excesivní vedení herců

Režiséri systematicky vybízejí herce k dosažení extrémních emocionálních stavů, čímž hledají maximální autentičnost ve vyjádření emocí na plátně. Pokud je potřeba zachytit smutek, herci jsou povzbuzováni k hysterickému pláči, který dosahuje takové intenzity, že se zdá, že se nemohou ani nadechnout. Pro vyjádření vzteku pak herci mohou doslova roztrhnout své hlasivky, demolovat rekvizity, či dokonce přivést svá těla k fyzickému poškození, včetně krvavých soubojů či trhání vlasů.

Tímto způsobem režiséri experimentují s různými bizarními situacemi a kontroverzními tématy, jako jsou sexuální deviace, masochismus, fanatismus, okultismus, či extremismus v jakémkoliv smyslu. Tento přístup má za cíl vyvolat autentické a nepředstírané reakce od herců, což posléze přenáší divákům intenzivní a provokativní umělecké zážitky.

## 1.2 Excesivní forma

Je pravda, že forma hraje klíčovou roli při přenášení emocí divákovi. Klasický klidný střih, dodržování filmové osy a pravidla 30 stupňů vytvářejí dojem přirozené kontinuity a harmonie, což divákovi poskytuje určitou míru pohodlí a očekávatelnosti. Nicméně porušení těchto konvencí a pravidel vede k vytvoření disharmonie, diskomfortu a zvýrazňuje neobvyklé emocionální projevy.

Takovýmto způsobem se upoutává naše pozornost, což nás nutí ptát se, proč je toto porušení pravidel zvoleno. Tento nekonvenční přístup často zesiluje viděný zážitek a jeho obrazy se vtisknou do paměti diváka na dlouhou dobu po skončení projekce.

Jako příklad bych zmínila film *Requiem za sen* od Darrena Aronofského, který ve své době vzniku roku 2000 byl filmem s největším počtem střihů. Film ukazuje kontroverzní příběh několika postav bojujících se závislostí. Formálně je znám pro své rapid montáže, velké experimentování se zpomalováním, zrychlování záběrů, dělení obrazu, jak horizontálně, tak vertikálně a prolínačkami či stíračkami (Michalik, 2009), které se v dnešní kinematografii využívají spíše ojediněle.

### 1.2.1 Vzestup excesivních výrazových prostředků

V první polovině 90.let se rozrostl zájem o zviditelnění tělesnosti a emocionalitu. (Anger, 2018, s.35). Nelze však opomenout, že již dříve byli tvůrci, jež používali exces ve svých filmech, jako např. Pier Paolo Pasolini (kontroverzní osobnost sama o sobě – gay, komunista, veřejný kritik politiky), který natočil jedno z nejkontroverznějších děl všech dob *Saló aneb 120 dnů sodomy*. Dílo odehrávající se ve fašistické Itálii plné brutality a perverzních momentů, které bylo v mnoha zemích cenzurováno. Tráduje se, že tento jeho režijní počín ho stál život. Ve věku 53 let ve stejném roce, kdy vyšel jeho film do kin, byl totiž zavražděn. (Petrželková, 2014)

V 90. letech ovšem excesivita vzrostla. Byla snaha jít proti aparátové teorii, která tvrdí, že film se stává ideologickým nástrojem a snaží se tedy ztotožnit diváka s viděným.

Je zde snaha tématizovat film z hlediska fenomenologie<sup>1</sup> - subjektivní vnímání filmových zážitků. Určité afekty ve filmu s námi trhnou, rozpohybují něco v nás. Během tohoto procesu si můžeme uvědomit, že nám tato reakce na podvědomé úrovni mohla navodit pocit již něčeho zažitého v našich samotných životech. To je dle mého jedno z kouzel silných snímků, které výrazně pracují s excesy. Afektivita zkrátka napomáhá bořit hranici mezi filmem a divákem.

Dle mého to jde ruku v ruce s vývojem technologií, začínají se využívat digitální kamery, vzniká více nezávislých filmů, rozvíjí se technologie pro usnadnění manipulace s kamerou a společnost je čím dál uvolněnější.

---

<sup>1</sup> Zkoumání jevů podle zkušeností člověka. Přesněji podle toho, jak se nám jeví ve vědomí.

### 1.2.1.1 Dogma 95

Je třeba uvést seskupení Dogma 95, které představuje výrazný fenomén od svého počátku. Toto seskupení, založené dánskými filmaři jako Lars Von Trier a Thomas Vinterberg, vyznávalo revoluční přístup k tvorbě filmu. Jeho záměrem bylo zbavit se konvenčních technických prvků a finančních nákladů, čímž představovalo jakýsi odpor vůči tradičnímu mainstreamu.

Za účelem dosažení autenticity a čistoty v uměleckém vyjádření Dogma 95 klade důraz na omezení umělých prvků, jako jsou například studiové osvětlení či kulisové prostředí. Tím se přiklání k přirozenému osvětlení a skutečným interiérovým i exteriérovým scénám. Tento přístup nejenže umožnil umělcům vyjádřit se autentičtěji, ale také snížil náklady a technické bariéry spojené s produkčním procesem. (Dogma 95, 2015)

Tím se Dogma 95 stal nejen uměleckým hnutím, ale i platformou pro experimentaci s novými formami vyprávění příběhů a prozkoumávání hranic filmového media. Navzdory kritice a kontroverzím, které toto hnutí provázely, zanechalo hluboký a trvalý dopad na světovou kinematografii a inspirovalo mnoho umělců k objevování nových možností ve světě filmu. Za jistý exces lze považovat i to, že nebylo v titulcích zmíněno jméno režiséra. (Vinterberg, 1998)

Obecně mě zaujal výběr témat, kterými se autoři v tomto seskupení zabývali. Zahrnoval široké spektrum kontroverzních témat, jako je odhalení incestu během rodinné oslavy, simulace mentální retardace, a zobrazení fanatické víry v boha s iracionálním přesvědčením o nadpřirozených silách.

Komické na celém seskupení je to, že sám Vinterberg se nechal slyšet, že manifest vznikl z jisté recese a autoři neočekávali, že to způsobí takový zájem. Také se pravidla od začátku do jisté míry porušovala. (Dogma 95, 2015)

## 1.3 Afekt

Afekt sám o sobě nemůže být. Jedná se o sílu, která nemá specifickou formu. Jiří Anger ve své knize píše: „Afekt je zpravidla něčím, co uniká, narušuje, vzdoruje, deformuje, provokuje, rozvrací či vyvádí z klidu, v některých případech propojuje a utváří, avšak málokdy disponuje pozitivními vlastnostmi.“ (Anger, 2018, s.38) Jednoduše řečeno jde o šok, který napadá naše smysly. Působení filmu pomocí šoku na diváka se začalo zkoumat již ve 20. & 30. letech minulého století v kontextu s modernitou. Ovšem v této době se

zkoumaly spíše zautomatizované reakce, které se nedají pojmenovat jako překvapivé např. pláč v momentě, kde vidíme umírat psa, smích při groteskách, napětí při westernu.

Zatímco v afektové teorii se můžeme setkat s něčím cizím, co naše obvyklé reakce znejistí či obrátí. (Anger, 2018, s.39) Deleuze tvrdí: „Šok v moderní kinematografii nás konfrontuje s čímsi nemyslitelným..., co... znemožňuje rozumět světu a sobě samému jako uzavřeným celkům.“ (Deleuze, 2006, s.196-207) Tím pádem cítíme jistou směsici pocitů v neobvyklých případech, např. úlevu při úmrtí.

V afektové teorii jde primárně o vytržení z běžných filmařských postupů, lineární narace, vytržení diváka atd. Termín afekt můžeme vnímat i z jiných hledisek. Frederik Jameson jej bere jako subjektivní naléhavou emoci v podobě výkřiku či gesta. (Anger, 2018, s.11)

### 1.3.1 Melodramatický exces

Jde o využívání stylistických a emocionálních excesů. (Anger, 2018, s.13), o variabilní soubor stylistických prostředků jako hyperbolická gesta, neartikulované vzlyky, emocionálně nasycenou mizanscénu či expresivní hudbu, které pomáhají vyjádřit extrémní emocionální stavy a situace. Afekty a emoce můžeme modelovat pomocí filmového času, prostoru a tělesnosti. (Anger, 2018, s.47)

Geoffrey Nowell-Smith mluví o „konverzní hysterii“, jenž je známa z freudovské psychoanalýzy: nevybité emoce se proměňují v tělesný příznak. U filmu přecházíme ze smysluplných dialogů (instinktu a verbální komunikace) do expresivní mizanscény, gest, hudby atd. Exces se tedy projevuje v hyperbolickém vyjádření emocionálních stavů, tělesných symptomů, neartikulovanými projevy, manýrismem ve vizuální stylizaci a expresivní hudbou. (Anger, 2018, str.48)

Emocionalita a tělesnost jsou doménou excesu, jak v ději filmu, tak v diváckém prožívání filmu. Film nechává své postavy v intenzivních emocích, protože spoléhá na to, že skrz plátno se přenesou na diváka samotného.

Často ve zlomových momentech dochází k ustrnutí do živého obrazu či je situace zobrazena ve velkých detailech tváře. Pozornost je věnována gestům a pózám hrdinů. Postavy vyhocenou situaci vstřebávají a až poté nějakým způsobem reagují. (Anger, 2018, s.14) Čas se zpomaluje jakož i v nás se čas zpomalí ve vyhocených situacích, např. v šoku během přepadení.



### 1.3.2 Tableau vivant

Tableau vivant neboli živý obraz je jedna z metod využití melodramatického excesu. Jde o zastavení plynoucího děje v důležitých okamžicích, které v tento moment nabývají symboliky a emocionality. Postavy ustrnou v rozlehlém „prostoru vyplněném tichem a nehybností.“ (Anger,2018, s.64)

Znamená to tedy, že se na pár sekund nebo i minut postavy přestanou hýbat. To nás upozorňuje, abych začali dávat pozor. V jaký moment se zastavili, proč tak učinili, v jakých pózách a jaké emoce můžeme spatřovat v jejich gestech a výrazech?

Živý obraz je známý již z 18.st., kdy skupina lidí zůstává v různých stylizovaných pózách bez jakéhokoliv pohybu. Často tak byly inscenovány různé malby, historické události, sochy apod. Tableau vivant se v kinematografii používaly zejména v 60. a 70. letech. (Anger,2018, s.65)

Během období nových vln, zejména ve Francii, si režiséři a střihači hodně pohrávali s filmovou formou. Když to vztáhneme směrem k tableau vivant, tak často obraz zastavili úplně a nechali diváka pár sekund koukat na jeden frame.

## 2 GASPAR NOÉ

Průkopnický filmař, herec, kameraman a zejména scenárista a režisér Gaspar Noé je pro mne již několik let velkým vzorem v oblasti filmového průmyslu. Přistěhovalec z Argentiny, který dobyl Francii a stal se hlavním představitelem kinematografie francouzského nového extremismu. (tt, 2010) Vnímám ho do jisté míry jako rebela, zároveň ale jako génia.

Jeho dvorním kameramanem je Benoît Debie, se kterým natočil valnou většinu svých filmů vč. Filmů Love a Climax, jež budou předmětem této bakalářské práce.

Noémův rukopis je nezaměnitelný od stroboskopických titulků, po barevné neonové svícení, klubové prostředí, vášnivé autentické scény, ale i explicitní násilí. Zkrátka co film, to nekonvenční pojetí formy.

Během Febiofestu 2010, kde Noé uváděl svůj snímek Vejdi do prázdna (2009), prohlásil: „Snažím se točit melodramata. Chci mít vliv na emoce a dělat filmy, které osloví mé přátele.“ Ve stejném rozhovoru se zmínil, že by rád natočil 3D porno, ale neumí si představit, že by jej někdo v kinech uvedl. (tt, 2010) To se mu ovšem povedlo se snímkem Love (2015), kterému budu věnovat ve své práci většinou pozornost.

Zajímavostí je, že ve snímku Vejdi do prázdna se objevuje model hotelu Love, který je i v samotném filmu Love. Gaspar Noé celkově rád propojuje odkazy na své filmy navzájem. Ve filmu Zvrácený (2002) na začátku filmu postava řezníka z Carne (1991) pronese: „Čas všechno zničí.“ Tím shrne hl. myšlenku snímku Zvrácený, protože celý děj se odehrává pozpátku.

Tento snímek je vskutku excesivní již od samotného námětu a výběru herců. G. Noé zde do rolí hlavních postav vybral známý mezinárodní pár francouzského herce Vincenta Cassela pro roli Marcuse a italskou herečku Monicu Bellucci pro roli Alex, která se stane obětí chladnokrevného kriminálního.

Retrospektivním vyprávěním se až po vyvrcholení fabule dostáváme k hlavní zápletce filmu, kdy sledujeme brutální několikaminutovou scénu, kde je oblíbená italská herečka znásilněna a zabita. Tím, že sledujeme ubližování na někom, koho již známe, dokážeme se posléze ztotožnit s nevraživostí a pomstychtivostí Marcuse, který zpočátku působí jako záporná postava, protože na začátku děje vykonává pomstu na vrahovi své ženy. Nejexcesivnější na celém díle je tedy zejména retrogradní narace, která si pohrává s našimi úsudky.

Další výborný snímek *Vejdi do prázdna* (2009) je zajímavý svými psychedelickými efekty, kdy se nám autor snaží ukázat, jak člověk vidí svět na LSD. Již v tomto díle se ukazuje rukopis Gaspara Noého: nadměrné neonové svícení, extravagantní titulky a překračování hranic zejména motivem bloudící duše, která sleduje dění v Tokiu po své smrti a svou sestru striptýzovou tanečnici.

Formálně je snímek excesivní i tím, že poprvé protagonistu spatříme až po jeho smrti. V expozici filmu totiž sledujeme vše z POV. Kontroverzi zde vidím v tom, že se jedná o postavu drogového dealera a že film zpracovává téma incestu.

Že Gaspar Noé žije to, co točí, dokládá i scéna v již zmíněném snímku *Zvrácený* (2002). Aby Noé dokázal, že jeho film není homofobní, sám ve vedlejší roli masturbuje přímo před kamerou, když jde Marcus v expozici s opovržením do gay klubu zabít člověka. Jde zkrátka o autora, co se nebojí jít s kůží na trh.



Obrázek 3 Monica Bellucci a Vincent Cassel ve snímku *Zvrácený* (2002)

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

### 3 EXCES VE FILMU LOVE

Film Love rozhodně není pro většinové publikum. Objevuje se zde spousta sexuálních scén, na kterých je film postaven, zobrazuje život dvou umělců Murphyho a Elektry, kteří překračují hranice nočního života a sexuálních tužeb do takových mezí, že se jim to vymstí a jejich vztah zkrachuje. Excesivní je již samotný námět. Ovšem Gaspar Noé tomu umí nasadit korunu právě formou, která jde ruku v ruce s obsahem.

#### 3.1 Rozbor expozice filmu

Od prvního momentu je divák excesivně vtažen do děje, kdy pozorujeme odvážnou sexuální scénu Murphyho a Elektry v podání newyorského herce Karla Glusmana a švýcarské herečky Aomi Muyock. Jeden dlouhý záběr trvající necelé tři minuty navozuje autenticitu okamžiku a divák se může cítit poněkud nekomfortně, protože v něm může vyvolat vzrušení jako při sledování porna. Vzájemné uspokojování rukou je v reálném čase a jediný použitý záběr končí vyvrcholením našeho protagonisty.

Gaspar Noé tak jasně dává najevo, že tento film je pro otrlého diváka a pokud jím nejste, můžete klidně odejít z kina či zaklapnout laptop. Již samotné komponování obrazu je excesivní, protože pohlavní orgány jsou situovány do popředí, abychom vše důkladně viděli včetně vytrysknutého spermatu.

Postavy leží dominantně v americkém plánu a v mizanscéně nejsou žádné rekvizity ani barvy, které by rozrušovaly naši pozornost mimo samotný akt. Postel je povlečena do bílých peřin, zeď je taktéž bílá a jediné, co je s nimi v kontrastu, jsou nahá těla protagonistů. To celé doprovází vážná hudba – skladba 2 Préludes posthumes et une Gnossienne od francouzského skladatele Michela Plassona, kde je typická vábivá flétna. Hudba však nepřehlušuje ruchovou složku, kde slyšíme jak vzdechy, tak každý pohyb těl.

Z vášnivého opojení příjemné hudby nás dostává alarmující zvuk budíku, který nás J-cutem<sup>2</sup> dostává do dalšího záběru přes černé filmové okénko, jež značí jasnou černou díru mezi jedním a druhým životem. V tom vidím provokativní kontrapunkt, který divákovi přímočaře napovídá, že první scéna je to, po čem toužíme, v čem je nám dobře, ale naopak nadcházející scéna je peklo každodenního života.

---

<sup>2</sup> J-cut – Způsob stříhu, kdy nám do končícího záběru jde zvuk nadcházejícího. Opakem je L-cut, kdy zvuk z končícího záběru přesahuje do nadcházejícího.

Zatímco v prvním případě by si Murphy přál, aby to vůbec neskončilo, v další situaci by byl radši, aby ten den ani nezačal. Vedle Murphyho již neleží svůdná Elektra, ale Omi. Z pohádky pro dospělé se dostáváme do reality a náš příběh se rozjíždí stejně, jako se rozjíždí záběr. Z polodetailu na pár se zvedáme spolu s akcí hlavního hrdiny do polocelku. Zatímco Omi si v klidu leží, náš hrdina se krčí s hlavou v rukách s výčitkami na předešlou noc, které diegeticky slyšíme jako Murphyho vnitřní hlas.

Do toho začíná řvát dítě a Murphy se tedy rozmlácený vydává za ním. „Today is shit.“ – Excesy zde spatřuji již v samotných obrazech, žádná korektní spisovná mluva – co na srdci, to na jazyku. To celé umocňuje kontroverze toho, že tato slova Murphy prohlašuje v momentě, kdy jde za svým synem.

V pravé kantně nás hned vyrušuje obraz, který je excesivním způsobem roztrískán po plátně. Dominantní je zde oranžová barva, která symbolizuje oheň a nějakou výstrahu. Rozhodně však vždycky upoutá naši pozornost a vyvolává v nás extrémní pocity. Obraz působí disharmonicky a připomíná Rorschachův test<sup>3</sup>. Říká nám něco o roztržitosti protagonisty? Nebo navazuje na další scénu? V tom samém záběru se přesouváme do pokoje Noého, syna protagonisty. V jeho pokoji taktéž dominuje oranžová barva. Je zde nějaké propojení? Rozrušující barva může být pojítkem pro jeho syna, který taktéž naboural jeho dosavadní život. Rozrušil tedy jeho samotného. Murphy žije v disharmonii s tím, co chce a co skutečně žije.

S malým chlapcem se vracíme zpátky k Omi. Kompozice obrazu je rozdělena na třetiny. Náš protagonista zde končí opět s hlavou v ruce blíž k levé kantně. Nad ním je obraz znázorňující jeho vnitřní rozpoložení. Napravo je model hotelu Love, symbolizující jeho jedinou lásku, Elektru. Mezi nimi je však Omi s jejím synem. Ti dva stojí v cestě k nenaplněné lásce s Elektrou. Dochází k překročení hranic otevírající téma toho, že rodinný život není pro každého a že dítě v nás naplnění určitě probudit nemusí.

---

<sup>3</sup> *Rorschachův test* – pomocí analyzování inkoustových skvrn slouží v psychologii k rozboru struktury osobnosti



Obrázek 4 Promyšlená kompozice v expozici filmu Love

Murphy se zvedá a jde si poslechnout vzkaz od Elektry matky, který mu vrtá v hlavě. Zvedá se a zastaví se v zárubni. Je zde zarámován na středovou kompozici. Dozvídá se, že se Elektra pohřešuje. Zdi kolem něj tvoří stísnující dojem, probouzí se v něm úzkost.

Vrací se zpátky na postel pod obraz. Kamera již však zůstává statická. Krom chaosu nad hlavou je nyní orámován úzkostí. Následuje poměrně dlouhý detail, který umocňuje Murphyho vnitřní pochody hodně realistickou mimikou. Detail začíná i končí opět černými framy. Myšlenkami se tedy vrací zpátky do světa Elektry. Následuje kontrastní scéna, kdy Murphy volá s Norou – matkou Elektry. Ta velmi emocionálně řve do telefonu. Jsme v tom samém pokoji, který je však mnohem chaotičtější. Po zemi jsou poházené věci, je oblepený plakáty, které poukazují na oblíbené filmy Gaspara Noého, např. Salo aneb 120 dnů sodomy – odkaz na jeden z nejvíce excesivních filmů vůbec. Jsou zde celkově filmové plakáty, které nám explicitně ukazují, že Murphy je cinefil. Do jisté míry se jedná o alter ego režiséra.

Pokoj je zde poskládán zcela odlišně a dominuje zde provokativní červené světlo. Murphy opět končí orámován zárubní v low-key<sup>4</sup> osvětlení. „Go to hell,“ řve Nora. V tu samou chvíli, kdy si Murphy peklem prochází. To velmi signifikantně podporuje kontrast Murphyho stojícího v černém stínu otočeného do červeně osvětlené místnosti. Extensivní je zde tedy propojení celé mizanscény a předsnímacích jednot s emocionálními výkřiky Nory.

---

<sup>4</sup> Low-key svícení – metoda svícení, kdy jsou snímány věci ve velkém kontrastu světla a stínů. Připomíná šerosvit a je zejména v tmavých tonalitách. Opakem je high-key, kdy převažuje světlá tonalita a kontrast mezi stíny a světlými je minimální.



Obrázek 5 Murphy v duševních pekle

A skoro jako bychom nastříhávali protipohled, vidíme Murphyho ve stejné středové kompozici v polodetailu, jak si již na jiném místě znovu pouští zničený hlas Elektřiny matky, kdy shání Elektru. Tentokrát ho doposlouchává do konce. Poté pokračuje do kuchyně, kde ho jeho drahá polovička uráží tím, že poukazuje na nabrání kil, „I think daddy is pregnant.“ Slyšíme myšlenky Murphyho, které naznačují, že jí má plné zuby.

Kontrapunktem k tomu následuje scéna jich dvou, jak se milují před otěhotněním. Je poměrně rychle sestříhaná na dosavadní temporytmus. Nejprve vidíme z top shotu, jak Murphy provádí orální sex a strhne Omi kalhotky. Další následuje polodetailní záběr, jak se do Omi ponořuje. Stříháme na další topshot záběr. Polodetail, jak se po sobě válí, který už je o něco delší. Murphy slézá z Omi s tím, že mu praskl kondom. Hned na to je sestříh na jejich údy a prasklý kondom, kdyby tomu divák náhodou nechtěl věřit. Záběry jsou za sebou rychle stříženy, protože umocňují, jak rychle a jednoduše se dá někdy otěhotnět, k tomu ještě nechtěně.

Následuje 3x delší scéna oproti zjištění, že kondom praskl. Nyní se Murphy dozvídá, že je Omi těhotná. Do celé této sekvence hraje jemná dětská hudba, která mrazivým způsobem nadlehčuje tuto situaci. Dlouhý záběr nás ponořuje do Murphyho pocitu, kdy se v jeho mysli zastavil čas a on se snaží vzpamatovat.



Následuje střih na krátký moment s Elektrou, rámovaný do stejného topshotového polodetailu jako s Omi, což značí, že Elektra se v tento moment začíná stávat minulostí. Pak se dostáváme do kuchyně, kdy Omi ukazuje pro ověření pravdivosti druhý test, který má dvě čárky. Gaspar Noé si zde celkově hraje s match-cuty<sup>5</sup>. Zdá se, že Murphy má nakonec radost z početí. Hned pak se nastřiháváme do současnosti, kdy se Omi ve stejném rozestavení jako v záběru předtím Murphyho ptá, kdo volal. Zde se již Murphy nachází v breakdownu a uvědomuje si, o co všechno s Elektrou přišel.

Boom, kdyby nám to nedošlo, režisér nám to ještě zvýrazní velmi excesivním momentem, kdy se obrazovka zabarví na červeno a objeví se nápis „MURPHYHO ZÁKON“ a pod tím „CO SE MŮŽE POKAZIT, TO SE POKAZÍ.“ Zde můžeme vidět, jak má Gaspar Noé promyšlené každé jméno postavy. Stejně jako později v díle zjišťujeme, že Elektra si před svým otcem hraje na slušnou školačku, a proto ji Murphy obviní z toho, že má Elektrin komplex.

Excesivní je celá forma této sekvence. Za a) detailní záběry na údy s prasklým kondomem, jimiž nás autor nutí situaci procítit jakoby šlo o nás samotné, b) samotné otevření scény tím, jak Omi poukáže hláškou na Murphyho břicho – působí to dětinsky, c) temporytmus, kdy scéna sexu s Omi je rychlá, zatímco následné čekání na výsledky těhotenských testů je delší – autor nám délkou těchto sekvencí ukazuje, že sex je krátkodobé uspokojení, zatímco čekání na výsledky nechtěného těhotenství je nekonečné peklo d) nepříjemně repetitivní dětská hudba, která leze člověku na nervy a která kontroverzně naznačuje, že není z čeho se radovat, ale že jde spíše o trest.

## 3.2 KOLIZE

Murphy nachází schované opium, které dostal ve stejný moment, kdy se Elektře přiznal z nevěry. Moment, kdy se dozrává z toho, že s Omi otěhotněl, vnímám jako první bod obratu. Divák zjišťuje, s kým byl původně. Do téhle doby je zmatený a bere Elektrou jako pouhou milenkou. To je za mě zvrát, který v divákovi zanechává překvapivé emoce.

Elektra reaguje excesivním plivnutím do Murphyho tváře. Je totiž natolik rozhořčená, že se zmůže jen na zvířecí fyzickou obranu nežli na dlouhé psychoanalytické promluvy. Poté máme skok v čase a vypjatou scénu. Gaspar Noé a jeho kameraman Benoît Debie pracují vynikajícím způsobem s plány. Celá scéna je odehrána v jednom záběru. Nacházíme

---

<sup>5</sup> Match-cut – styl střihu, kdy na sebe střiháme podobně komponované záběry, kde se odehrává stejná akce nebo jsou věci či lidé stejně umístěni.

se v klubu, kde všude bliká výrazné osvětlení, je zde spousta tancujícího komparzu a hlasitě hrající techno. Murphy stojí v popředí záběru se svým kamarádem. Oba jsou blíže k levé kantně, zatímco Elektra tancuje s cizincem ve třetím plánu blíž k pravé kantně. Vidíme tak jasně odcizení, znázorněno prostorově, ale poukazující zejména na emoční rovinu Elektry k Murphymu. Postavy zde po sobě velmi excesivně řvou a snaží se přehlušit ohlušující hudbu. To nám naznačuje jistou emocionální nevyzrálost jedinců a živelnost jejich povah podpořenou alkoholem.

V tento moment oba propadají zoufalství. Murphy si začíná uvědomovat, že Elektra už mu nemusí nikdy odpustit a Elektra cítí silnou nenávist ze zlomeného srdce. Sami jsou uzamknutí ve svém mikrosvětě bolesti a nevšímají si světa okolo. Formou nás však autoři nutí si to prožít s nimi.

Zvolení jednoho statického záběru v nás vyvolává ustrnutí v nepříjemné husté atmosféře, ze které chceme okamžitě pryč, protože se nám ze stroboskopu, dráždivé repetitivní rychlé hudby a temnoty nočního klubu dělá psychicky blbě. Vidíme, jak pár po sobě hnusně řve a cítíme se pohlceni v temném chaosu, kde se šíří nenávist.

Ve 21. minutě 30 sekundách volá Murphy s jeho kamarádem Juliem, co dodává drogy Elektře. Vidíme opět Murphyho v jeho rudě osvětleném pokoji v kontrastu s tmou. Opět je snímán v polodetailu, soustředíme se na jeho emoce, každý minimální pohyb jeho těla, který sledujeme v polostínu. Z jeho obličeje vidíme jen to nejdůležitější. To celé umocňuje nervózní pochodování sem a tam se vzteklým řevem a neustálým opakováním slovíčka „fuckin,“ které jasně napovídá, že protagonista ztrácí kontrolu. Stejný styl záběru, který již byl použit, ale s jinou hereckou akcí nám propojuje momenty vnitřního pekla, kdy Murphy situace nemůže nijak ovlivnit. Je odkázán na to se se situací smířit anebo se zbláznit.

Kolem 51. minuty přichází další dlouhá scéna Murphyho a Elektry při ranním sexu, který je pomalu sestříhán z několika polocelků. Autor zde využívá jump-cuty<sup>6</sup>. Scéna je dlouhá, protože sex s Elektrou byl pro Murphyho mnohem víc než s Omi. Elektrou na rozdíl od Omi skutečně miloval a nyní si snaží změnit časoprostor, tím, že si vyvolá vzpomínky na opiu.

### 3.2.1 Nejexcesivnější scény v Love po 1. bodu obratu

1. Jako jednu z nejexcesivnějších scén z celého filmu vnímám v 19. minutě, kdy se Murphy snaží dobouchat na Elektřiny dveře. Je zde velké zoufalství podpořené

---

<sup>6</sup> Jump-cut - způsob střihu, kdy jeden záběr je rozdělen na dvě části, přičemž část záběru je odstraněna, aby došlo k viditelnému skoku v čase

noirovým low-key svícením. Je zde dramatické řvaní a brečení Murphyho, bouchání hlavou o dveře, sklouzávání rukou po dveřích. Jde o silný moment, kdy chce udělat všechno proto, aby ji získal zpět. Vyvolává to v nás pocit, že si zaslouží odpustit. Proboha, Elektro, vždyť se koukni, jak trpí, jak toho lituje.

V momentě, kdy Elektra otevře dveře, začne její šílený projev, kdy si vyřvává hlasivky. Je zdrogovaná a působí zde skoro jako posedlá postava německého expresionismu. Zajímavým jevem, který umocňuje její vyvádění, je nepatrné zpomalení záběru. Záběr končí rvaním se přes dveře, a nakonec Murphy končí zase sám v temné chodbě připomínající „černou díru.“ Elektra je zde vyobrazena jako démon, kterého z ní udělal Murphy. Co dokáže z lidí udělat zlomené srdce? Zrůdy.

Tento moment vnímám jako jeden z nejextenzivnějších za a) výběrem jednoho statického záběru, který umocňuje dusivou autenticitu, b) délkou jedné a půl minuty, která působí v této situaci jako věčnost, c) zejména emocionálním hlasitým výkyvem obou postav, které v nás vyvolávají úzkost, d) násilím, které se mezi postavami v takové intenzitě vyskytuje poprvé a naposledy – toto je konec, zde už není láska, ale nenávisť, e) Elektrinou artikulací, kdy se ani není schopná vyjádřit – prociťujeme naprosté dno a je nám zle z toho, na jaký okraj se člověk může dostat.

Tato scéna je silným kontrapunktem k jejich lásce a ukazuje nám, že mezi láskou a nenávisť jsou tenké hranice a Gaspar Noé se rozhodně nebojí tyto hranice ukázat v jejich extrémech. Divák má pocítit, že všechno štěstí, co má, může lehce ztratit.

2. Další velmi excesivní scéna začíná ve 33. minutě, kdy se schyluje ke švédské trojce. Vidíme velmi explicitně, jak se Murphy, Elektra a Omi po sobě plazí, jak jsou propletení a jak se postupně začínají milovat.

Nejprve jsou postavy zabírány v polodetailu, čímž jsme do aktu bez souhlasu vtaženi. Jde o prociťování touhy, co prožívají postavy. Excesivně sledujeme, jak se k sobě přibližují a dlouze líbají. Postupně se však přemísťujeme do polocelku, aby nám všechno, co se mezi postavami odehrává, neuniklo. Sledujeme jejich vysvlékání, vzájemné dotýkání a velmi detailní sex. Sekvence končí v polodetailu na jejich extatických emocích při orgasmu. Gaspar Noé jako by chtěl v divákovi vyvolat chtíč. Podívejte se no, kdo by si to chtěl nechat ujít.

### 3.3 Krize

Moment krize vnímám okolo jedné hodiny čtrnácti minut, když Murphy zvrací do kýble pod vlivem ayahuasky a ve v VFX záběru vidíme penis, který proudí do vagíny s ejakulací. Následuje hypnotické psychedelické světlo, které doprovází sténající zvuky trpícího Murphyho. Tento nepříjemný transcendentní zážitek umocňuje ambientní pulzující zvuk.

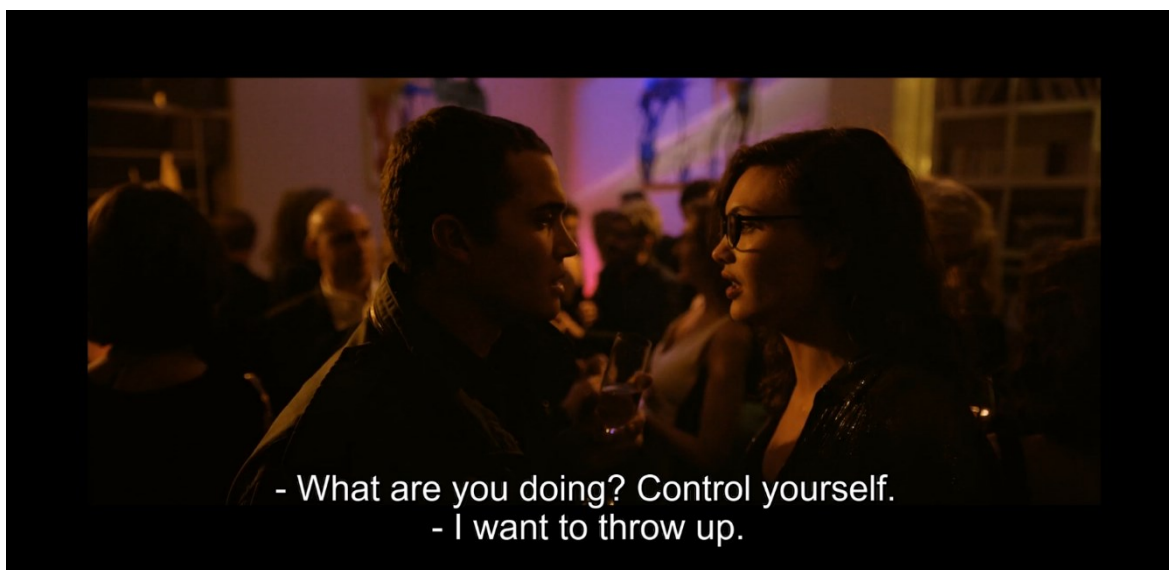
Scéna pokračuje na nahá těla Murphyho a Elektry, které leží pod blikajícím až stroboskopickým barevným světlem a pokračujeme do přeblikávajícího světla v koupelně, kde si Elektra odstřihává vlasy. Vnímám to jako symbol odstřihnutí minulosti s Murphys. Nahým zamilovaným tělům je utrum a přichází jen dlouhá agónie ve výčitkách.

Jejich vztah se začíná hroutit. Jsou na večítku, kde se Murphy baví s herečkou Paulou. Elektra však nemá příležitost se zapojit. Následně Paula odchází do koupelny s Murphys, kde ho svede. Sekvence pokračuje hádáním Murphyho a Elektry, kdy se mu doznává z nevěry s Noém, kterého nehraje nikdo jiný než sám režisér filmu. Zmíněný záběr s odstřihnutím vlasů tedy můžeme brát jako symboliku toho, že s nevěrou začala Elektra, která tímto jejich vztah narušila.

Hádka propuká na večítku, kde z polodetailu match-cutem pokračujeme na vyhrocenou hádku v taxíku, která je sestříhaná do jump-cutů. Jump-cuty jasně poukazují na dlouhou a opakující se sérii nadávek a obviňování. Umocňují zmatenost a ztracenost těchto dvou entit. V taxíku sledujeme jejich excesivní výkyvy, kdy po sobě řvou, pláčou, Elektra dá Murphysmu i facku, ale nakonec oba končí v objetí. Posléze se snaží usmířit sérií tvrdého sexu, který již neprobíhá zamilovaně tváří v tvář, ale animálním zběsilým sexem zezadu.

Tato série končí za mě nejexcesivnějším záběrem filmu, a to detailem na ejakulaci Murphyho penisu, která skoro zasáhne i objektiv. Konečná satisfakce a uvolnění nahromaděné zášti a vzteku, jež pomalu zasáhne diváka v kině do oka. Jejich hádky však neutiší ani tvrdý sex, začíná to mezi nimi vřít.

Přesouváme se na večírek, kde dojde k excesivnímu činu, kdy se Murphy opije a praští Noého do hlavy. Scéna začíná promyšleným polodetailem, kdy se pár v prvním plánu hádá kvůli Noému, který stojí za nimi rozmazaný ve třetím plánu ve středové kompozici v davu.



Obrázek 6 Práce s plány a kompozicemi ve snímku Love.

O pár sekund později již oba stojí u Noého a Murphy začíná vytahovat před Noého ženou, že Elektra a Noé spolu spali. Noé se ho snaží odtlačit a zklidnit, ale v tu ránu praští Murphy Noého do hlavy a shodí ho k zemi. Expresivní hereckou scénku podporuje využití Kulešovova efektu, kdy autor zdůrazňuje v detailu prst Noého, který ukazuje na Murphyho a prohlašuje: „piece of shit.“ Pokračujeme na polodetailní záběr Murphyho, který se pomalým zoomem přibližuje k jeho obličejí skloněnému k zemi na policejní stanici. To ukončuje stylizovaný záběr na Noého penis a záběry na sex Noého a Elektry v monochromatickém červenobíle provedení, jako se nám zjevují krvelačné japonské bitky. Nakonec se navracíme zpátky na detail Murphyho na policejní stanici. Tato montáž excesivně poukazuje na to, s jakými démony Murphy bojuje.

### 3.4 Peripetie

Kolem hodiny a půl začíná druhý bod obratu. Murphy volá Elektře po jejich poslední hádce a jde za ní do klubu, kde se potácí nočním životem. Opět je obklopuje červená, tma, a podobné low-key svícení jako při hádce přes dveře během kolize. Následuje sekvence další sex. série zakončena sexem v podchodě. Jde o nepřímý odkaz na zmíněný film v úvodu, a to Irreversible, kde je Monica Belucci excesivně znásilněna.

### 3.4.1 Nejexcesivnější scéna celého filmu

1. Za nejšílenější a nejexcesivnější scénu z celého filmu považuji moment, kdy se pár nachází ve swingers klubu. Je zde spousta souložícího komparzu a samotní herci se účastní hromadného sexu. Excesivní je samozřejmě celá forma snímání, kdy jsou herci s ostatními zabíráni v poměrně širokých záběrech, abychom viděli, že klub je vskutku plný. Orgie doprovází červené blikající světlo a temná hudba.
2. Během zážitku s transsexuální ženou je zajímavé, jak Gaspar Noé ukazuje, že některé sexuální zážitky pro nás nemusí být příjemné, ale naopak traumatizující. Vidíme úzkost Murphyho a jak se s tím musí vyrovnat. Říkáme si, proč stále pokračují ve vzájemné sebedestrukci, když ani první zážitek jejich vztahu nepřispěl?

Celkově obě tyto scény ukazují, že zahrávat si s hranicemi jednoduché není a možná nám tím dává Noé možnost ponaučit se z chyb jeho postav.

## 3.5 Katastrofa

Jedna hodina a padesát šest minut. Elektra prohlásí, že by raději spáchala sebevraždu, než aby umírala v bolestech. Murphy se začíná smířovat s tím nejhorším. Přichází záběry stejné jako v klubu, kdy se milují. Vrací se psychedelické problikávající červené světlo jako na ayahuasce. Murphy končí poblázněný a ve vaně se mu zjevuje představa těhotné Elektry.

Následuje Murphyho zhroucení, kdy se zcela rozbrečí pod tekoucí vodou. Přichází jeho syn, který otcovu bolest cítí. „Gaspar, so sorry,“ sděluje svému synu. Dochází k velmi emotivní scéně, kdy oba pláčou. Vše se uzavírá v objetí Murphyho s Elektrou v té samé vaně. Objektí končí v tableau vivant. Jedná se o otevřený konec, který naznačuje myšlenky Murphyho na sebevraždu a touhy po věčném spojení s Elektrou. Následně prohlásí „I will love you till the end.“ Obraz se zabarvuje do červené a objevuje se velký nápis „The end.“

## 3.6 Závěr

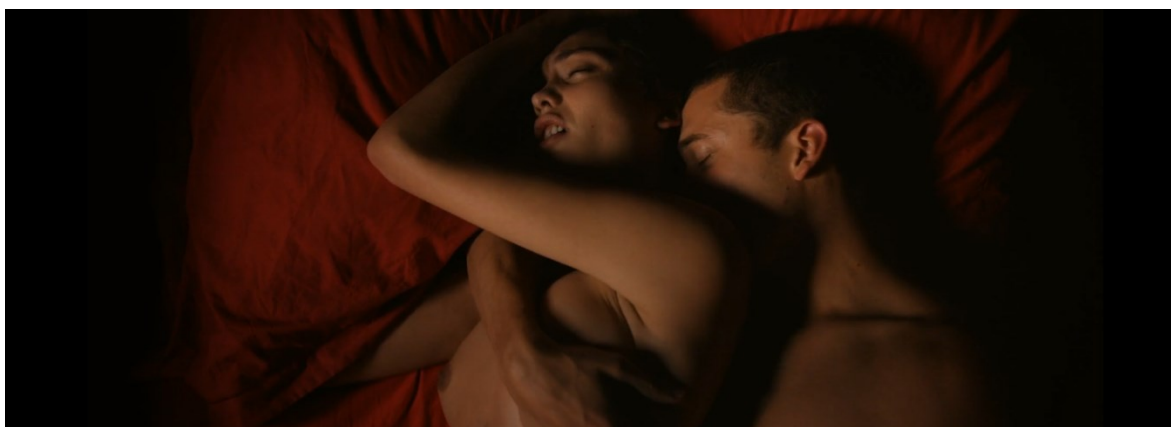
Tento film vnímám jako jisté ponaučení, ale zároveň jako extatický unikát. Mnoho lidí excesivní formu Gaspara Noého kritizuje za její násilnost na divákovy smysly. Já si však naopak myslím, že pokud chceme v divákovi něco zanechat, tak ryzí autenticita a jistá dávka explicity je nutností. Navíc Gaspar Noé do toho zvládá dát kus umělecké originality.

Někteří si dokonce dovolují tento film přirovnávat k pornografii. Ovšem to je dle mého zcela mylné, jelikož zde jednoznačně není cílem vyvrcholení diváka, ale silný emocionální

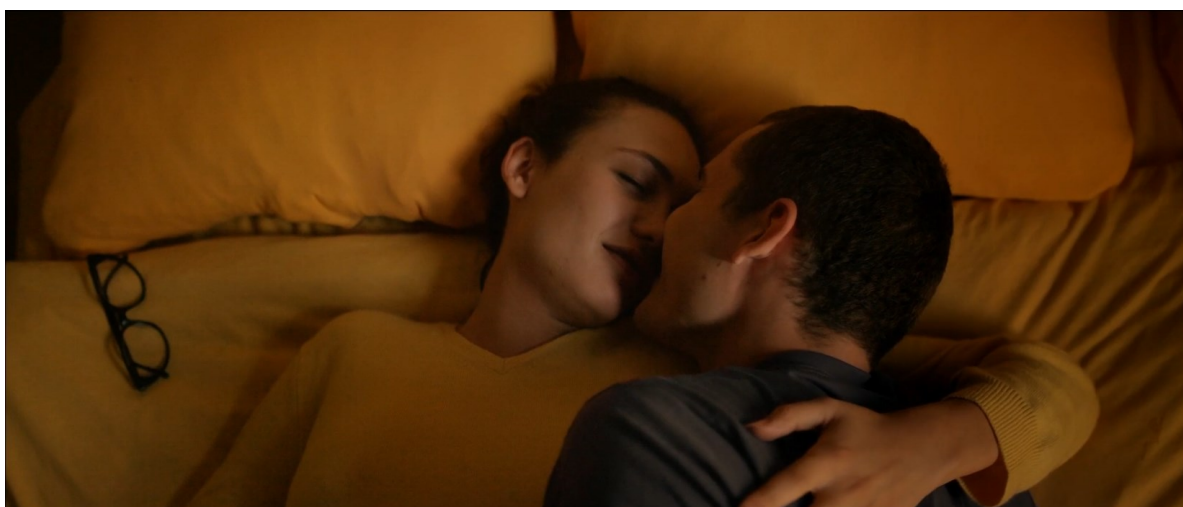
prožitok. Myslím si, že “porno herci“ by se nikdy nedokázali na sebe takhle silně napojit a vytvořit něco tak hlubokého. Někdo může říct, že se jedná o povrchní frašku, ale ve filmu jsou důležité emoce, kterých Love má plno.

Navíc to, jakým stylem jsou propojené dialogy a navazující akce na sebe. To že autor dokáže z roztržitých kousků slepit smysluplný příběh, že je tu hra s formou naplno, co se týče střihu od match-cutů, jump-cutů po využití Kulešovova efektu a hraní si s retrospektivou. To je skutečný um.

Když se pobavíme o obrazu, tak je zde výrazná hra s barvami od kostýmů, mizanscény, po barevné svícení, které na nás xdtaké extenzivně působí a ovlivňuje celkový dojem. Kameramansky se autoři nebáli nedodržovat pravidlo 30 stupňů, což bych vzala také jako jistý druh rebelského excesu, např. když Noé ukazuje na Murphyho prstem nebo v momentě zmíněné ejakulace v kolizi. Statické záběry, které jsou mnohdy v jiných filmech nudné, tak u Love naopak umocňují extrémní okamžiky a nechávají nás se v nich dusit.



Obrázek 7 Červená mizanscéna



Obrázek 8 Žlutá mizanscéna

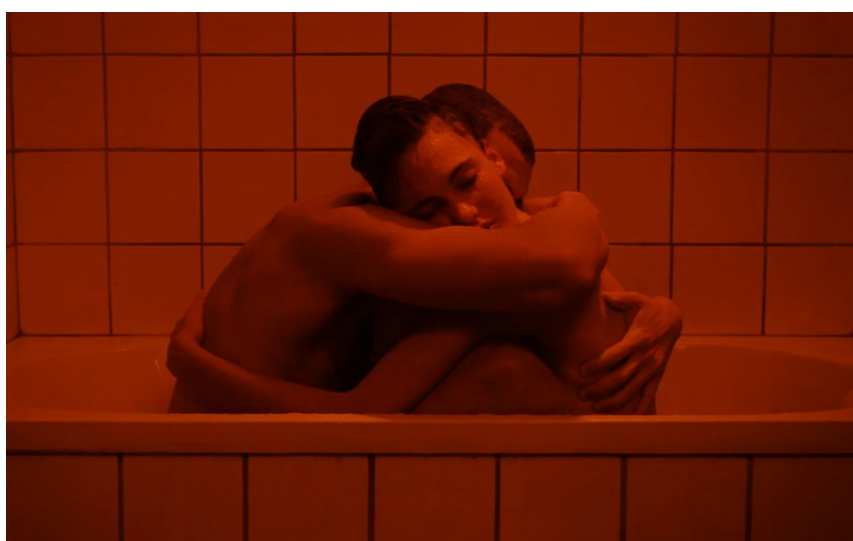
Zvukově je Love nabitý hudbou od klasické až po elektronickou, což už jen tento rozsah je překročení hranic sám o sobě. Hudba je zde však vždy použita na správném místě a umocňuje již tak intenzivní zážitky z filmu. Ruchová stránka je bohatá. Kde by jiní filmaři při milostných scénách tišily, Gaspar Noé zesiluje.

Je to podivnost, ale pokud kamera umí něco zachytit, tak je to energie. Tím že nějakým zázračným způsobem Gaspar Noé zvládl herce přesvědčit, aby se doopravdy milovali před objektivem, tak zapříčinil nezapomenutelné kouzlo okamžiku. Chemie, která mezi Elektrou a Murphym existuje, se přenáší i na nás. Prožíváme tento vztah s nimi a marně doufáme, že snad i my bychom si zasloužili partnera, se kterým bychom zažili tak velkou synergii, intimitu a vzájemné porozumění.

O to víc nás ničí vidět, jak se jejich vztah rozpadá. „I love you.“ „I hate you.“ Vidíme vyhocené emoce, facky, zoufalství a pláč. Ano, jistým způsobem je to nátlak, ale i v reálném světě musíme čelit nepříznivému osudu a excesům.

Překračují se zde morální zásady, jako ve swingers klubu nebo při experimentování s transsexuální ženou, ale tento film otevírá tabu téma lidské sexuality a tajných myšlenek, které každý z nás občas má, a tudíž existence těchto filmů je na místě.

Všechny zmíněné prostředky jsou poměrně excesivní a působí na nás velmi intenzivně. Vidíme zde i jisté novovlnovské tendence, jako zbarvení obrazu na červenou jako ve filmu Bytosti od Agnes Vardy či jump-cuty, které se v období nových vln používaly nad rámec. Spousta lidí tento druh filmů ani nedokáže dokoukat. Pro mě ale Love je fascinující, promyšlené, komplexní dílo plné silných emocí.



Obrázek 9 Tableau vivant na konci snímku Love



## 4 EXCES VE FILMU CLIMAX

Absolutní experiment, výsledkem, kterého se stal nejlepší snímek na festivalu v Cannes, reprezentuje vrchol Gaspara Noého tvůrčího úsilí. Paradoxem je fakt, že Noé, přestože je považován za avantgardního filmaře, se v tomto případě uchyloval k metodám zdánlivě punkového natáčení s cílem získat finanční prostředky pro svůj další projekt. Jedním z hlavních lákadel této tvorby je unikátní kombinace žánrů. Spojení hororu a tanečního filmu mohlo představovat jen genialitu v nejčistší podobě, nebo naprostou frašku.

Jedná se o situační film, který se odehrává téměř z 80 % během jediného večera. Příběh sleduje skupinu tanečníků, kteří zakončují své turné v opuštěném objektu uprostřed nehostinné zimní krajiny. Avšak idyla rychle mizí, když se do jejich sangrie dostane dávka LSD, což vyvolává nekontrolovatelnou vlnu šílenství.

Noého tvorba je zpravidla provokativní a akční, a tento snímek není výjimkou. Jde o exces ve své nejčistší podobě, který je zahalen do formální brilance, kterou od tohoto režiséra známe. (Totušek, 2018)

### 4.1 Herecké obsazení

V tomto nekonvenčním díle se Gaspar Noé ubírá zcela netradiční cestou, kdy se spoléhá převážně na neherce a profesionální tanečníky. Tím, že upřednostňuje improvizaci před pevně stanoveným scénářem, vytváří prostor pro organické a autentické vyjádření postav a situací. Noé ve svém přístupu zdůrazňuje synergii mezi herci a kameramanem, čímž se snaží zachytit okamžiky spontánního projevu a autenticity.

Režisér zveřejnil, že se omezoval pouze na 5 stránek scénáře obsahující klíčové momenty, což v kombinaci s volnou improvizací umožnilo organické vznikání dialogů a situací přímo na place. Je obdivuhodné, že dokázal koordinovat zhruba 27 postav, a přitom udržet vyváženost a autentičnost výkonů.

Přitom škála postav je velmi široká najdeme zde “promiskuitního bělocha, machistické černochoy, citově provázané sourozence, gaye toužícího po prvním sexu, citlivého arabského muslima či svobodnou matku s malým synkem.” (Čížková, 2018)

### 4.2 Expozice

Jinak situační film začíná v expoziční flashforwardem skomírající ženy a nahrávkami tanečníků na VHS před jejich tour. V prvním záběru vidíme minutu a půl dlouhý dronový

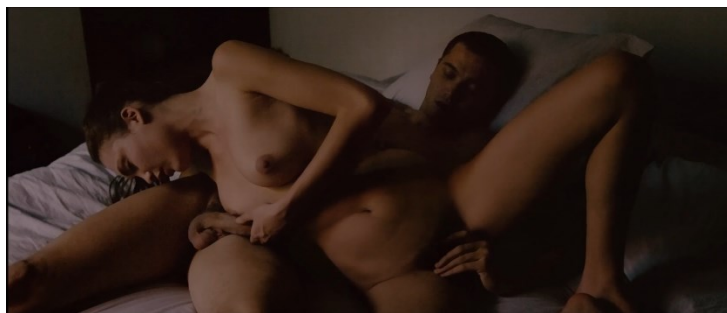
topshot zakrvácené ženy z posledních sil jdoucí zasněženou krajinou. Jde o velký celek, kdy nerozeznáváme, o koho jde, ale excesivně upoutá naši pozornost a vtáhne nás do děje. Výrazný mi přijde kontrast bílé zasněžené krajiny a zakrváceného ženského těla. Velmi excesivní je celé její herectví, kdy pocítujeme agónii s ní od řvaní, po pohyb těla, kdy pomalu padá k zemi a válí se v křeči ve sněhu, až ji nakonec kamera opouští a nechává samotnou umrznout.

Následují konečné titulky, čímž je flashforward posunut na novou úroveň. Je až úsměvné, kde všude Gaspar Noé dokáže překračovat hranice, co se týče formy. Každý detail v jeho filmech dává smysl včetně titulků. Poukazuje tím, že titulky jsou také součástí komplexního díla a že by lidé neměli z kin odcházet, než se rozsvítí světlo v promítacím sále. Celým titulkům však nasadí korunu, když velkými písmeny hodí přes celou obrazovku nápis: „Bytí je prchavá iluze,“ čímž celý tento akt vlastně shodí a naznačí, že je to stejně jedno, koho to zajímá? Gaspar Noé je zkrátka provokatér, ale to je jedna z věcí, co je na jeho filmech přitažlivá.

V jistém smyslu vidím v prvním záběru filmu Climax a Love propojení v tom, že je zde do kontrastu vždy lidské tělo a bílá barva. V obou případech vnímám, že jde o fokus na emocionální napojení na postavy a koncentraci na extrémní emoce, ať už jde o umírání v agónii či milování v extázi.



Obrázek 10 Expozice filmu Climax



Obrázek 11 Expozice filmu Love

Po chvíli se přestřiháváme na puštěnou kazetu, kde se seznamujeme s postavami příběhu, které hrají skuteční tanečníci. Autor nám zde jasně vystaví charaktery postav, které jsou poměrně ploché, ale vzhledem k žánru a práci se skupinovým hrdinou si myslím, že to není problém a jedná se o určitou stylizovanost.

Navíc je zde chytře „jako ze života“ vystavěná antagonistka příběhu Psyche a aktérka samotného přimíchání LSD do sangrie, která hovoří o tom, že je ráda, že vypadla z Berlína, města, které je proslulé techno scénou a drogami. Navíc se pohoršuje nad její ex spolubydlící, která si přikapávala LSD do očí. V závěru filmu se nám pak tento motiv uzavírá tím, že vidíme ji samotnou, jak tento čin páchá sama na sobě. Celkově v tom vidím pokrytectví závislých lidí

Jméno Psyche odkazuje na řeckou mytologii, na příběh mladé ženy a její cesty za věčnou láskou. (Kočí, 2020) Psyché v řečtině znamená duševno, duch či mysl. LSD v lidech probouzí práci s různými úrovněmi vědomí, může zařídit, jak pozitivní, tak negativní duchovní zážitky, s čímž Gaspar Noé ve svém filmu taktéž pracuje. Psyche za pomoci LSD ovlivnila psychiku svých kolegů, takže proto toto nápadité jméno.

Po videokazetách se děj přesouvá do opuštěné školy, kde naše hvězdy oslavují turné. Dochází k několikaminutovému extatickému představení, které končí topshotem připomínajícím finální scénu z filmu Parfém: příběh vraha, kde se po sobě válí nahá těla. Posléze na pár vteřin tanečníci ustrnou v tableau vivant a jde se na sangrii, o které ještě nikdo netuší, co způsobí.

To, jakým stylem skupina tancuje, jakou směsici emocí nám dávají v jednom tanečním performance, je nabíjející a my se těšíme, co bude dál. Vidíme muže tančit krump<sup>7</sup>, vidíme ženy tančit vogue<sup>8</sup>, ale tento styl tance performuje i muž v kiltu dj Daddy a nejmladší člen skupiny v korzetu Riley. Crump zase rozjede v plavkách naše antagonistka Psyche.

Celkově tanec spatřuji jako boření hranic genderových stereotypů, kdy projevujeme energii v nás nezávisle na našem pohlaví. I žena může být tvrdá a vyjádřit nahromaděný vztek, zatímco muž může ukázat jistou eleganci, svůdnost a něhu.

Okolo dvacáté druhé minuty se zobrazí „ZROZENÍ JE JEDINEČNÁ PŘÍLEŽITOST.“ Hned po tom, co Selva během konverzace s těhotnou Lou prohlásí, že je fajn mít na výběr,

---

<sup>7</sup> Krump – pouliční tanec z Los Angeles, který navozuje pocit boje. Často tento tanec působí agresivně, ale jde zejména o expresivní vyjádření emocí. Vznikl okolo roku 2001.

<sup>8</sup> Vogue dance – stylizovaný housový tanec inspirovanými pózami modelek v módních časopisech. Vznikl na konci 80.let.

co se týče potratu. V tuto chvíli divák ještě netuší, že Lou je těhotná. Po nápisu následuje ukládání Tita jeho mámou Emmanuelle.

Následuje řada statických polodetailů na dialogy členů. Zde vidím podobný styl jako v Love, kdy se mezi nimi problikávají černé obrazovky, dochází k jump-cutům a rozdělují se tak mezi nimi jejich mikrosvěty. Již v tento moment můžeme pocítit antipatie k antagonistce filmu, která je drsná na Ivanu, se kterou očividně něco proběhlo. „Jsi tak falešná,“ prohlásí Ivana na Psyche.

Je zábavné, jak na sebe dialogy do jisté míry navazují, jak se zde jedna půlka baví o životě do hloubky a zároveň druhá půlka řeší jen sex a povrchní věci. Provokativním kontrastem se zde ukazují pohledy na milostné spojení dvou lidí, a jak nápis před touto sekvencí prozradil, jde o jedinečnou příležitost, někdo však chce ukojit pouze své pudy. Líbí se mi, jak Gaspar Noé tím tuto tematiku na jednu stranu shazuje. Ukazuje, jak jsou mezilidské vztahy různorodé, jak každý může ne jednu věc nahlížet zcela jinak. Líbí se mi, že umí bagatelizovat i vážná témata, a jak pracuje s konverzacemi, tak že jsou chvílemi bizarní a pohoršující.

### 4.3 Kolize

První bod obratu vnímám kolem 30.minuty, kdy jeden z herců začne být silně paranoidní. Jeho rozhovor s bratrancem je hodně excesivní v tom, jak se dopodrobna nechutně baví o sexu. Pozornost na ně oproti jiným dialogům je dominantní. Je zajímavé, jak zavětrí divnou atmosféru, ale naráz se od toho oprostí a párty pokračuje.

Podobnost s filmem Love vidím v otevření tematiky nechtěného otěhotnění a jak to dokáže člověku ovlivnit život. Jedná se o moment, když Emmanuelle po uložení svého syna Tita pronese: „V životě se mi povedla akorát tahle sangria.“ Paradoxem je, že právě tato sangria způsobí na večírku zkázu.

Po dlouhých vyčerpávajících dialozích přichází řada topshotového tancování, aby divák mohl zpracovat nával informací. Nahlížíme na rozbouřenou skupinu, které v krvi koluje LSD. V tuto chvíli však ani postavy, ani divák nic netuší.

### 4.4 Krize

Kritická část přichází kolem 45.minuty, kdy v topshotu vidíme, že postavy začínají spolu v tanci čím dál více interagovat a následně z extatického tance odpadat. Párty se proměňuje

v panoptikum. Uprostřed díla se začínají stroboskopicky objevovat dvouminutové velké titulky jmen lidí, co se nějakým způsobem podíleli na snímku Climax.

Poté vidíme dominantní dynamický topshot na sangriu a přejezd na antagonistku v plavkách. Již tady nám Gaspar Noé dává jasná vodítka. Diváku, dívej se!

Lidi se chovají ujetě, atmosféra ranního klubu je vyhnaná do extrému. Mezi flirtující pár se vetře nejmladší člen skupiny Riley a začne líbat Davida. Ten ho od sebe odtáhne a jde za Selvou, která ho od začátku odmítá. To absolutně excesivně přetrhne Psyche, která začne čůrat ve stoje na parket. Selva, která se dá brát za hlavní postavu, i když zde převládá skupinový hrdina, si začne celou událost uvědomovat a jde za Emmanuelle, která sangriu připravila. Začne její obviňování.

Pravá krize přichází v 52. minutě, kdy si toho tanečníci všimnou a začínají útočit na Emmanuelle. Vidíme jasnou stylizovanost v tom, jak se všichni nahnou. To celé umocňuje pulzující temná dramatická hudba.

Následně vinu přesunou na abstinenta Omara, kterého vyženou ven do zimy. Hrůzostrašný chaos emocí nás dovádí k šílenství také, násilí, hysterický řev Daddyho, zloba Dom a vzlyk zamilované Gazelle do Omara je koktejl, který nám drása nervy a máme chuť vyskočit z kůže.

Všichni jsou sjetí z LSD a nikdo neví, kdo jej do sangrii přimíchal. Totální excesivní extrém začíná, když vidíme malého Tita taktéž tancovat a pít sangriu, jako by se jednalo o dospělého jedince na párty. V podstatě vidíme malého chlapce brát drogy, což je překročení hranic a excesivní bizár sám o sobě. Jeho matka Emmanuelle ho pod vlivem paranoie zamyká do prázdné místnosti s elektrickým vedením. Slyšet řvát malý dětský hlásek a iracionální vystrašenou Emmanuelle je úzkostlivý zážitek, který nás zahání do rohu.

Selva to nezvládá a mizí kolem Psyche a Ivany, která v ruštině posílá Psyche někam a nalepí se na Selvu. Ta se jí vyděsí, a to Ivanu přesvědčí odejít. Excesivní jsou křečovitě pohyby Selvy, když se dozví, že je její kamarádka Lou těhotná, ale i ten fakt, že Lou neví, s kým to čeká. Celá akce i dialogy jsou naprosté běsnění.

Aby toho nebylo málo, tak přichází Dom, která začíná být paranoidní a agresivní. Děsí nás její strašidelný smích a rozdrťí nás, když explicitně vidíme, jak několikrát kopne Lou do břicha, protože si myslí, že když nepije, tak je to ona, kdo přimíchal něco do pití. Agresivní sadismus páchaný na matce v očekávání nás nenechává v klidu. Gaspar Noé v tomto případě nenechává svíjet v agónii jen Lou, ale i nás samotné.

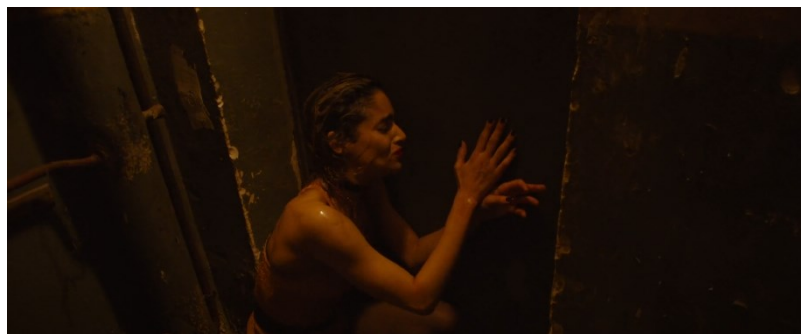
Série brutality a bláznovství je na svém vrcholu. Jeniffer je zapálena, protože se nechtěla podělit o drogy. Lou se jde Dom pomstít, cestou slyší chudáka Tita řvát v zamčené místnosti, kontrapunktem k tomu se Lea jen směje. Lou dál naráží na zfetované lidi, někteří jsou ve svém světě a podivně tancují, bratraci obtěžují Ivanu, která je však homosexuálka a nechce s nimi nic mít. Již v expozici bratraci predikovali, že se s ní chtějí vyspat. Nakonec však na to nedojde. David se muchluje s Gazelle, na kterou chronicky žárlí její bratr a rozpoutá s Davidem rvačku. Otevírá se nám téma incestu. Exces jen to vyslovit.

To vše se excesivně děje v jeden moment. Divák nemá možnost to všechno pozřít a má hlavu k prasknutí. Vidět všechny akce v různých plánech nám pomáhá vidět širokoúhlý objektiv, který se zde používá 90 % díla.

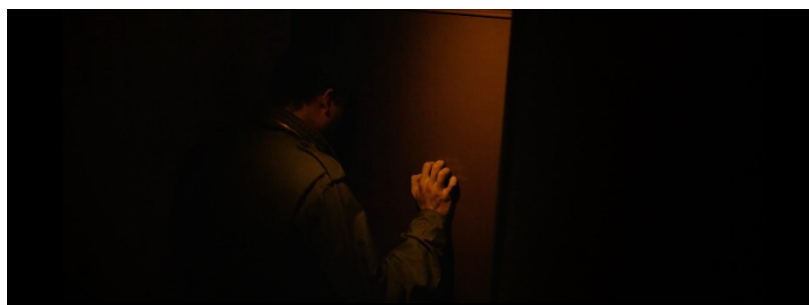
Lou konečně najde Dom, která však všechny obrátí proti Lou. Všichni se opět nashromáždí kolem další oběti jako supi a vyřvávají hnusné věci, do toho všeho "gladiátorka" Dom praští hlavu Lou o stůl. Všichni Lou obklíčí, a ta se v zoufalství a bláznovství začne poškozovat. Všichni začínají pořvávat, jak v ringu a vybízet ji, aby se dál řezala. Totální sadismus naplňuje jejich duše. Jediná Lea se jí snaží stopnout a zachránit.

Kamera se přesouvá na Selvu, potom se snaží zbavit Davida, který na ni neustále naléhá. Hystericky mu zařve do obličeje a propadá totální úzkosti, kdy se ani není schopna nadechnout. Opírá se o zeď a kamera se otočí o 90 stupňů. Následuje totálně zběsilá choreografie, kdy je Selva v transu, řve, svíjí se, kroutí a pobíhá po chodbách. Dochází k totálnímu excesivnímu projevu agónie. Zároveň červené světlo v místnosti nám navozuje pocit pekla. Slyšíme řvaní jiných lidí a dunivé dozvuky hudby z vedlejší místnosti. Kamera se otáčí všemožnými pohyby o 360 stupňů a jen umocňuje, že je celý svět vzhůru nohama.

Poté vidíme opět brečící Emanuelle, která se nemůže dostat ke svému zamčenému Titovi. Selva vysílá Emanuelle hledat klíče a mezitím trpí s Titem, který řve sám za dveřmi ve tmě. V tuto chvíli si říkáme, kdy už to konečně skončí? To že slyšíme Tita pouze řvát, umocňuje naši představu hrůz, které prožívá. Tato situace mi připomíná scénu ze snímku Love, kdy se Murphy také nemohl nijak dostat k Elektře přes dveře. Jde o velkou bezbrannost, utrpení a zoufalství, kdy se nemůžeme dostat přes jisté hranice k osobě, na níž nám záleží.



Obrázek 12 Selva ve filmu Climax



Obrázek 13 Murphy ve filmu Love

Selva se přesouvá k ostatním, kde přetrvává totální panoptikum. Ivana se ve zběsilých pohybech svíjí na gauči, někteří stále tančí jakoby nic. Davida umlátí Taylor skoro k smrti za to, že sáhl na jeho sestru. Gazzele si čmárá červenou rtěnku po obličejí, někteří se mažou bílou barvou. Taylor bere sestře rtěnku a pomaluje Davidovi čelo hákovým křížem. Další výrazné překročení hranic, protože Gazzele a Taylor jsou Jihoafričané.

Sjetým lidem vládne v druhém plánu Psyche, která jako velká revolucionářka stojí s rukami nahoru za francouzskou vlajkou. V prvním pláň však sledujeme převážně šílené pohyby Daddyho, kterého kamera snímá točivými pohyby.

Emmanuelle hledá klíč jako jehlu v kupce sena a naráz se zvedá ze země, když vypadne proud. Tito je mrtev. Obraz zčervenal jako rudá krev. Sranda skončila. Ivana s šílenými tiky odtahuje Selvu pryč. Cestou vidíme Leu zběsile si ve sprše drhnout tělo od krve. Ivana svádí Selvu v modré místnosti. Kamera se opět pohybuje na základě jejich pohybů. To celé naruší Davidovo zmrtvýchvstání, po němž se na Sylvu vrhne taktéž.

Jsme svědky toho, jak se všichni stávají odpornými zvířaty. Daddy utěšuje mladého Rileyho, který brečí ve svém pokojíčku kvůli odmítnutí Davidem. Gazelle se snaží znásilnit vlastní bratr. Té se podaří utéct. Její roztřesení umocňuje roztřesená kamera, která běží s ní.

Poslední pětina filmu začíná v pološeru, kdy svítí jen červené světlo a všechny obklopují stíny. V místnosti propuká absolutní Sodoma Gomora. Někdo se pere, někdo zběsile tancuje,

nějaký pár si to rozdává, někdo se svíjí nebo dělá absurdní a divné pohyby, Gazelle propadá epileptickému záchvatu, a Psyché se jen směje. Sledujeme totální chaos a emoční agónii, která se velmi těžko popisuje. Kamera je v tento moment extrémně chaotická, jako i celý obsah, který snímá. V jednom dlouhém autentickém záběru se několikrát přetočí a ustává vzhůru nohama. Předposlední scéna filmu je rozhodně nejexcesivnější zážitek za celou kariéru Gaspara Noého.

To celé ukončí až velký černý nápis „Život je kolektivní nemožnost.“ Začíná hrát melancholická hudba a do místnosti vchází policie s německým ovčákem. Většina leží jen mrtvá na zemi. To doprovází agresivní štěkot. Všichni leží v hale na zemi, jediná Psyché si v klidu ladnými pohyby tančí. V topshotech vidíme, jak skončily některé mikropříběhy. Postupně se dostáváme ven s Lou. Objevuje se vzhůru nohama nápis: „SMRT JE VÝJIMEČNÝ ZÁŽITEK“ a následuje další série topshotů počínaje zmrzlým tělem Omara ve sněhu, mrtvým Titem v místnosti s el. Vedením, pokračující na nahá těla a končící na Psyche, která si kape LSD do oka. Obraz se postupně zběluje a objevuje se „Climax.“

#### 4.5 Závěr

Climax v poslední třetině je natolik excesivní a chaotický, až má člověk pocit, že mu z toho všeho praskne hlava. Celý tento pocit umocňuje kamera, která využívá vnitrozáběrovou montáž. Vše se odehrává v reálném čase. Divák se sám začíná ztrácet v samotném ději, který v tento moment hraje druhotnou roli. Na prvním místě je totiž samotný prožitek z viděného. Máme pocit, že sami se začínáme stávat blázní z hromadících se emocí, které připomínají loď potápějící se do hořícího pekla. Už se jen modlíme, kdy tato hrůza pomine, a my si budeme moct odpočinout.

Celý film je natáčen s minimálním počtem střihů, což vytváří pocit nepřetržitého sledování událostí. Kamera je zde velmi pohyblivá a živá, seskládána z několika vnitrozáběrových montáží. Pohyby jsou zde velmi atypické na standarty, dochází k různým otáčkám, zvláštním úhlům a pokřivené perspektivě. To způsobuje, že se stává extensí těl herců. Pomáhá nám se vcítit do jejich prožitků a umocňuje vřavu, která ve snímku propuká.

Je velmi extensivní a obzvláště ke konci nám umocňuje nepříjemný zážitek navozující epileptický stav, kterému nakonec nepropadne divák, ale Gazzelle.

Přibližně 90 % filmu je doprovázeno hudbou, čímž se hudba stává klíčovým prvkem jeho estetiky a emocionálního působení na diváky.



Zajímavostí je, že v obou filmech se nachází francouzská vlajka. Můžeme to brát jako hold Francii, která se stala domovem pro Gaspara Noého a jeho dekadentní filmy. Ve snímku Love, Murphy fotí nahou Elektru s vlajkou v posteli. V Climax je zase zavěšená na podiu za DJem.

Druhou interpretací je, že jde o provokaci a výsměch symbolům této vlajky: VOLNOST, ROVNOST & BRATRSTVÍ. Když vezmeme ještě v potaz, že v Climax Psyche vítězně zvedá ruce vzhůru v momentě, kdy se celá párty zvrhává a lidé se proměňují v monstra nebo když se dva tanečníci baví o zavěšené vlajce v negativním smyslu.



Obrázek 14 Psyche před francouzskou vlajkou ve snímku Climax



Obrázek 15 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku Love

Takovou třešinkou na dortu je to, že oba filmy vznikly ve 3D, což jen utvrzuje jejich exces, když si ještě představíme některé scény v Love, jako topshotovou detailní ejakulaci přímo k objektivu.

Dle mého výzkumu a porovnání filmu Love (2015) a Climax (2018) vidím výrazný rozdíl ve využívání prostředků, co se týče kinematografie excesu. I tak však najdeme společné prvky.

Tabulka 1 - Co mají odlišného

LOVE (2015)	CLIMAX (2018)
Práce se střihem	Vnitrozáběrová montáž
Velké časové skoky	Situační film – děj v jedné noci
Protagonista + dvě další hlavní postavy	Skupinový hrdina
Profesionální filmový herci	Neherci – tanečníci
Explicitní sex. scény	Předstírání sex. scén
Práce s dialogy	Práce s pohybem
Několikastránkový scénář	5 stránek scénáře
Technický scénář	Experimentování s kamerou
Drama, Erotický	Drama, horror, taneční

Tabulka 2 - Co mají společného

LOVE (2015)	CLIMAX (2018)
SVÍCENÍ: Šerosvit neboli low-key svícení v některých pasážích – barevné osvětlení	
HERECTVÍ: Vyhrocené emoce, věrohodné realistické herectví bez divadelního přehrávání	
KAMERA: dvorní kameraman Benoît Debie, dlouhé autentické záběry, širokoúhlý formát, 3D verze	
TITULKY: Velké, výrazné, zasahující i vprostřed děl, často stroboskopické	
MOTIVY: drogy, nespoutaný život, sex, vztahy, večírky, symbolika franc. vlajky	
STAVBA: Těžké rozdělení příběhu podle Aristotelovy stavby dramatu – spíše subjektivní	
STŘIH: černé framy mezi záběry	
HUDBA: výrazná hudba objevující se v dílech nadprůměrně oproti jiným dílům	
POSTAVY: často mají postavy nějaké odkazy v Love – Murphy (Murphyho zákon). Elektra (Elektrín komplex), v Climax – Psyche (otevírání psyche a rozpad ega na LSD)	

### **III. PROJEKTOVÁ ČÁST**

## 5 FILM ZVĚRSTVO

Film Zvěrstvo (2024) je mým krátkometrážním bakalářským filmem, který satirickým způsobem vypráví příběh o mysliveckých hodech, jež naruší veganští aktivisté. Na tomto díle jsem se podílela jako scénáristka, z části jako produkční, producentka a zejména jsem jeho režisérkou.

Již samotný název „ZVĚRSTVO“ navozuje pocit, že by mohlo jít o práci s nějakou explicitou, excesivitou, a že divákovi bude chvílemi nepříjemně. Zvěrstvo si určitě nespojujeme s ničím příjemným, a to je účel. Mým cílem je poukázat na to, že ani na jedné straně barikády nejsou svatí lidé a že jde o podobné archetypy, které pouze dělí rozdílný pohled na jednu věc. Hlavní myšlenkou je tedy jakési pozastavení se a uvědomení si jistých priorit v daný moment.

Nejsem zastáncem mysliveckých hodů, ale ani nejsem účastníkem veganského aktivismu. Obě tyto skupiny jsem se snažila ukázat v jejich extremistických polohách. Proto mi přišlo příhodné zvolit žánr komedie, i když v poslední třetině filmu opouštím žánrové mantinely a směřuji k evropskému artovému filmu s otevřeným koncem.

### 5.1 Synopse filmu Zvěrstvo

Miroslav pořádá myslivecké hody v luxusním resortu pro své blízké přátele. Vzhledem k jeho puntičkářství dohlíží na to, aby vše probíhalo podle plánu. Ovšem z neznámého důvodu zmizel vedoucí číšníků Pepa, kterého nikdo za celý večer neviděl.

Na začátku hostiny má Miroslav velký proslov a poté rozděljuje pečené prase na talíře jakožto vůdce smečky, aby žranice mohla započít. Paralelně na druhé straně barikády vedoucí Andrea seznamuje číšníky s tím, koho dnes budou obsluhovat. V tom zpanikaří Lucie, která zjišťuje, že v sále se nachází její ex. Od začátku se kuchyní nese závan zmatku a podivnosti.

V sále Miroslav se svou mladou ženou moderuje rozdávání darů pro jejich hosty. Tam však začíná první šlamastika, neboť došlo k pomíchání obdarovaných. Liščí kabelku, která byla určena pro Miroslavovu tchýni, dostává jiná žena. To Miroslava rozhořčí, vyhubuje nervóznímu číšníkovi a pokračuje do kuchyně, kde popohání zbylé číšnice.

Po rozdání dárků alkohol v krvi stoupá a všichni se pouští do živých debat a tančení za divoké jízdy dechovky, když v tom vpálí do sálu nahá mladá žena celá od krve a za ní ozbrojené komando číšníků v přestrojení za myslivce. Pravda je odhalena – jde o infiltrované veganské aktivisty. Vegani míří na hosty puškami a snaží se je přesvědčit, že právě snědli

vedoucího Pepu. Jediná Lucie to vzdává a utíká na toalety. Toho si však všimne její ex Pavel a utíká za ní.

Zatímco hosté v sále propadají panice a Miroslav končí svázán s jablkem v ústech, Lucie a Pavel propadají vášni. Naprostý chaos v místnosti utne až pád nahé veganky k zemi kvůli epileptického záchvatu. Všichni hledají doktora, jelikož nikdo neví, jak v tento moment postupovat. Nakonec jí pomáhá veterinář z řad myslivců, který jí podepírá hlavu a snaží se ji zklidnit. Naráz se zklidňuje celý svět. Všechny postavy se zastavují. Rozpohybují se až v posledním záběru filmu, kdy všichni nahou veganku zakrývají kožichem.

## 5.2 Kinematografie excesu ve filmu *Zvěrstvo*

Na poměry studentského filmu minimálně v České republice je film excesivní v mnoha momentech. Tyto momenty budu rozebírat v následujících podkapitolách.

Film je excesivní již od samotné formy psaní scénáře. Mnoho scén bylo popsáno dostatečně popisně, aby si čtenář mohl představit, že ve výsledném díle spatří např. explicitní nahotu nebo aktivismus, který se v naší kinematografii objevuje ojediněle. Každá postava měla u jména v závorce nějaké zvíře a podle toho jsem i přistupovala k jejich charakterizaci, aby působily karikaturně. Dalším aspektem větší kontroly nad stylem v preprodukcí bylo i to, že jsem hodně stříhala v samotném scénáři. To však rozeberu dále.

### 5.2.1 Herecké obsazení

Ve filmu pracuji se skupinovým hrdinou, protože cílem není ztotožnit se s jednou postavou a sledovat její vývoj, ale soustředit se na problematiku dvou extremistických skupin, proto jsem se snažila dávat postavám ve svém filmu co nejvíce rovnoměrného prostoru. Vzhledem ke stopáži 20 minut a obsazení 16 herců to samozřejmě nebylo zcela možné. Za hlavníjší postavu můžeme považovat majitele resortu a hlavního myslivce Miroslava, kterého ztvárňuje Miroslav Krobot. Jeho civilní herectví a „poker face“ vytvořilo dokonalý kontrast k někdy až teatrálním výjevům např. v momentě, kdy se ženy perou o liščí kabelku a Miroslav jde vyhubovat číšníkovi.

Herec jsem se snažila typově vybírat na míru rolím tak, aby do nich mohli vložit co nejvíce autenticity a zároveň abych 16 herců zvládla ukočírovat v jeden moment a nemusela jsem zbytečně někomu věnovat více pozornosti, než je třeba. Exces v obsazení tedy vidím hlavně v počtu herců vzhledem ke krátké stopáži. Cílem ovšem bylo, aby v divákovi zůstaly ty nejdůležitější pocity z celé události, spíš než prožitky spojené s určitou postavou. Co vidím

jako boření hranic je i to, že v klasickém narativním filmu se postava většinou někam vyvíjí. V mém filmu to však nenaleznete. Celkově mě práce s postavami tímto stylem baví a uvědomuji si, že se tento aspekt v mých filmech opakuje, jak ve filmu Kde je ta Alena, tak ve filmu Hotel Saloon.

### **5.2.1.1 Vedení herců**

Jistou inspiraci jsem si vzala z filmu Climax, kde se pracuje se skupinovým hrdinou a dávkou chaosu. Snažila jsem se docílit jisté stylizovanosti tím, že jsem charaktery postav tvořila jako karikatury. Zároveň mi však šlo o to, aby herci neztratili dávkou civilnosti. To si myslím, že můžeme vidět i ve snímku Climax, protože s tolika herci zkrátka není prostor jít do hluboké psychologie každé z postav. Myslím, že práce s karikaturami umocňuje emoce diváka a nenechává ho to chladným. Jako příklad bych uvedla, když ve Zvěrstvu pan ministr neustále prohlašuje sexuální nárážky stejně jako v Climax tanečníci neustále řeší, s kým by se chtěli vyspat. Jsou to excesivní dialogy, které nám postavy znechucují až skoro násilným způsobem.

Dialogy ve Zvěrstvu působí náhodně a navozují pocit klasických večírků stejně jako ve snímku Climax. Například moment, kdy herec Braňo Polák mluví u jídla o zajatých srnách. Exces vidím v podrobném popisování, kdy zabíhá do detailů o jejich střevech. Zároveň mi však šlo o propojování světa myslivců a veganů, tím že řeší podobná témata.

### **5.2.2 Mizanscéna**

Mizanscéna je velmi excesivní v tom, že je maximalistická a stylizovaná. V malém sálu jsou všude, kam se člověk podívá, vycpaná zvířata. V každém detailu jsme se set designerem Romanem Ondrášem a jeho týmem poukazovali na bizarnost celých mysliveckých hodů. Všude okolo pódia byly vyskládané kožešiny. Hned vedle se nacházel stůl s dary pro hosty, kde se k podpoření bizarnosti vedle živého králíka objevovaly vycpaniny mrtvých králíků. Dále již zmíněná liščí kabelka, které vévodila hlava lišky s umělými očima a držátko z reálných tlapek. Naproti pódia se již nacházely stoly seskládané do písmene U, kterým vprostřed na zemi vévodila mrtvá vyskládaná zvířata. Mrtvá zvířata od dravců, kun a spol. se však nacházela všude možně, jako na dřevěných stojanech, na samotných obrazech i všude kolem pódia, kde byly vycpaniny zavěšeny na zdech.

Nechyběly korpulentně obložené stoly s nadívaným prasetem, opečenými králíčími hlavami spolu v kontrastní kombinaci se sladkostmi. S tím jsem také pracovala během žranice, kdy se všichni cpou masem holýma rukama a zakusují se do nich jako zvířata.

V pozdější scéně se zase krájí dort ve tvaru jelena a zde pracuji s určitým excesem, kdy vidíme, jak se jeho hlava zmačkává pod nožem. Následuje zakousnutí Miroslavovou tchýní do dortu a položením jeho zbytku na talíř spolu s masem.

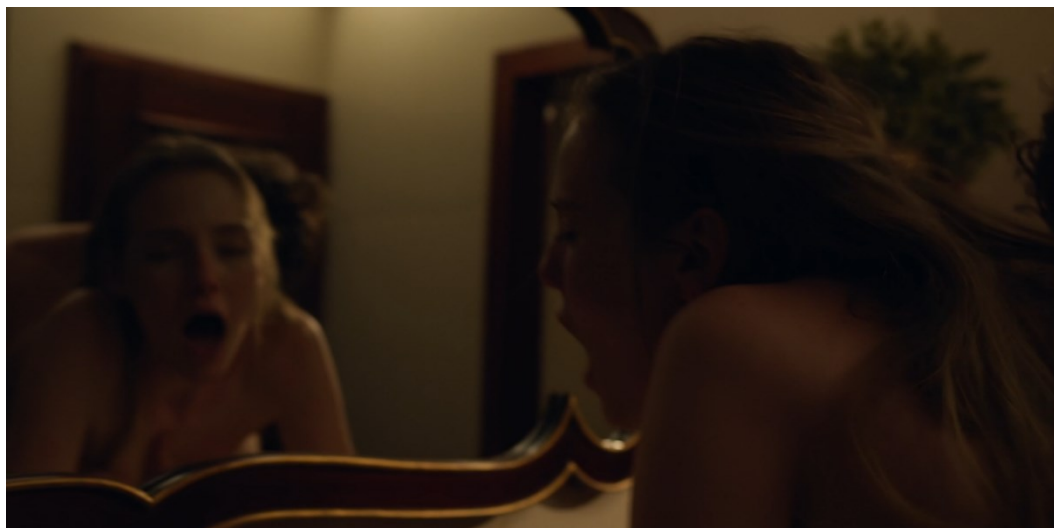
### 5.2.3 Mikropříběh na toaletách

V momentě, kdy se Lucie a Pavel opět setkávají, dochází k animálnímu sexu, který je kontrapunktem pro chaos v sále. Zatímco jedna strana se miluje, druhá se pomalu vraždí. To provokativním excesivním způsobem zobrazuje vztahy mezi myslivci a vegany. Zde jsem zase brala inspiraci z filmu *Love*, který je z velké části postaven na sexuálních scénách. Byť v mém filmu nedochází ke skutečnému sexu, tak jsem se snažila, aby tak působil. Herci byli po celou dobu nazí, vše je explicitní, nikoliv v abstraktních detailech. Herečce jdou vidět bradavky, sledujeme jejich extatické výrazy a posloucháme výrazné sténání.

Excesem je v podstatě i to, jakým stylem k aktu dojde, jelikož za celou dobu si neřeknou ani slovo. V podstatě si spolu jen vymění pohledy, jak v sále, tak v koupelně a poté se na Lucii Pavel vrhne stejně jako lovecký pes se zakousne do své kořisti.



Obrázek 16 – milostná scéna z filmu *Love*



Obrázek 17 – milostná scéna z filmu Zvěrstvo

#### 5.2.4 Nejexcesivnější scény

Primárně bych chtěla vyzdvihnout explicitní nahotu v druhém bodě obratu svého filmu, která má za úkol šokovat samotné návštěvníky mysliveckého plesu a diváky před obrazovkami. Jde o symbolické znázornění bezbrannosti zvířat, která se stávají pouhými trofejemi. Je zde otázka smrti a absolutní apatie vůči lovné zvěři. Když člověk kouká na zakrvácené lidské tělo, nenechá ho to klidným. Proč pocitujete tedy něco jiného vůči zvířatům?

Ve druhém bodě obratu nahá veganka s parohy na hlavě, nalepenými chlupy a obarvená krví vbíhá do sálu. Celé osazenstvo se rozruší. V tento moment je i samotný divák v šoku stejně jako zdejší osazenstvo. Její nahota je zde neskrývaná a ukázaná v surové podobě. Po celou dobu běhu je veganka zobrazena bez jakéhokoliv skrytí. Největší exces je ovšem skryt v tom, že nahota zde není nikterak sexualizovaná, ale naopak vyvolává odpor a zhnusení. To vše umocňují polepené bradavky umělými chlupy. Napůl poukazuje na bezbrannost postřeleného zvířete, napůl je to útok na lidi. „Podívejte, co činíte bezbranným tvorům.“ Cílem je paralyzovat šokem jak diváky, tak myslivce. A pak boom! Veganští aktivisté v mysliveckých oblečcích nabourávají bujarý večírek. Je to moc? Přidejme více. Hranice morálky jsou všude tam. Propuká zde absolutní chaos a herecké výjevy jsou dohnány do extrému, kdy všichni řvou, snaží se utéct, jsou vyděšení strachy, perou se s aktivisty a schovávají, kde mohou.

Chaos stopuje opět nahá veganka, když dostává epileptický záchvat. Vidíme její bezvládné tělo propadat třesům a sledujeme, jak ji jde pěna od úst.



### 5.2.5 Forma filmu Zvěrstvo

Film je od začátku dynamický, jak vyprávěním a nakládáním s informacemi, tak záběrováním a střihem. S kameramankou Ivanou Dzhanovskou a střihačkou Josefínou Šlechtovou jsme se snažili formou podpořit obsah, aby divák nezůstával v klidu. Exces a zvěrstvo pro mne totiž byla klíčová slova po celý proces filmu.

#### 5.2.5.1 Kamera

V mém filmu se mnoho dlouhých záběrů nevyskytuje. Pár se jich tam ale najde a mají svá opodstatnění, jako např. první záběr filmu. Protože mizanscéna a motiv mrtvých zvířat v mém filmu určitě hraje důležitou roli, muselo tomu být přizpůsobeno i záběrování. Prvních pár sekund filmu je pro diváky rozhodující, zda je film zaujme, a proto náš film začíná dlouhým dynamickým záběrem plazícím se po zemi, kde leží mrtvá zvířata a postupně se švenkem zvedá na mysliveckou smetánku. Tímto záběrem dochází k jistému excesivnímu propojení zdechlin a osazenstva. Jedná se také o jeden z nejdelších záběrů filmu, který má 25 sekund, aby si divák mohl tuto propojenost uvědomit.

Dalším dlouhým záběrem je vběhnutí nahé Diany do sálu spolu s dalšími veganskými aktivisty. Tento záběr má 31 sekund. Tato scéna byla pro mne nejdůležitější a její excesivnost jsem se snažila podpořit v dlouhém autentickém záběru, aby se divák vžil do myslivecké smetánky, aby mohl taky prožít šok s nimi.

Pocitově dlouze působí také dva statické topshoty na Dianu v epileptickém záchvatu. První z nich má 5 sekund. Poprvé se z dynamických a rychle střižených záběrů na chaos děje něco jiného. Zdůrazňujeme, tak zlom v ději. Druhý ze zmíněných topshotů má 18 sekund. Jde o zdůraznění toho podstatného, zde se totiž skrývá poselství celého filmu. Sledujeme zde veterináře z řad myslivců, který pomáhá nahé Dianě se zklidnit. Excesivní na tom vidím důraz na třepající se nahé tělo v největší bezbrannosti a ponížení.

Z 80% je film natočen na easyrig, který zapříčiňuje jistou živost až zběsilost obrazu. Nejvíce jsme jej využíteli pro nervózní atmosféru v kuchyni, kam se dostáváme poprvé 1:20, kdy Diana přechází z teplé místnosti resortu do chladné kuchyně. Zatímco do téhle chvíle se divák poměrně v klidu seznamoval s děním v sále, tady je kamera zběsilá.

### 5.2.5.2 *Střih*

Pokud navážu na poslední zmíněnou scénu z předešlé podkapitoly, tak střih je zde skutečně zběsilý oproti klasickému stylu v první scéně. Potom, co rozhořčená Diana vchází do kuchyně, začínají jump-cuty. V podstatě byla scéna natočena jako vnitro-záběrová montáž, která byla v postprodukci rozstříhána pro umocnění nervozity. To na diváka působí excesivním dojmem a zneklidňuje ho to. Běžný divák je zvyklý, že obraz se stříhá na záběr/proti-záběr v klidné návaznosti. Zde pozorujeme narušení plynulé kontinuity a záběry se stříhají v nenavazujícím pohybu.

Do jisté míry můžeme vnímat za excesivní i prostřihávání z kuchyně do sálu, když vedoucí Andrea popisuje číšníkům, s kým mají tu čest. Dochází k zběsilému přestřihávání mezi dvěma světy. Do toho dochází ještě k přerušení přednesu příchodem skutečných číšníků, kteří jsou odehnáni. Vše je podpořeno J-cuty a L-cuty. Z dění v kuchyni i v sálu se stává jedna koláž.

Excesivní moment vidím i v rámci rozbourání čtvrté stěny a propojení dvou časoprostorů, kdy se Pavel u stolu v sálu podívá upřeně do kamery a naráz padá Luciina sklenička v kuchyni. V tento moment nám vzniká zaháčkování jejich mikropříběhu, kdy se Lucie dozvídá, že její ex Pavel je na hodech taktéž přítomen.

Podobný styl střihu nastává i 10:21, kdy se prostřiháváme z jednoho monologu na druhý. První je v sále na Miroslava, který vypráví o tom, jak ulovil dvanáctěráka a druhý na Matouše, který mluví o úlovku v baru. Excesivita je v propojení lovení a „lovení“, to celé je umocněno vzájemným doplňováním slov a neustálým střihem z jednoho na druhého.

Co však vnímám jako nejvíce excesivní na střihu ve Zvěrstvu je temporytmus, který se v druhé půlce filmu provokativním způsobem mění. Dochází zde i do jisté míry ke změně žánru filmu. Zapřičiňuje to v divákovi rozporuplné pocity, kdy v jeden moment cítí vzrušení při milování Lucie a Pavla, v ten samý moment adrenalin v sále a naráz je ztracen v emocích, kdy nahá Diana padá k zemi pod tíhou epileptického záchvatu.

To je právě podpořeno rapid montáží sexu a násilí, který navozuje pocit epileptického běsu, načež kontrapunktem navazuje delší záběr na třepající se Dianu.

Od samého začátku dochází ke střihu mezi dvěma světy – v sále mezi mysliveckou smetánkou a v kuchyni mezi číšníky „v převlečení“. Abychom vizuálně oddělili tyto světy, sál jsme svítily do teplých odstínů a kontrapunktem k tomu kuchyni do chladné modré.

Zatímco v sále propuká „horečka sobotní noci,“ v kuchyni pocítujeme chladnou atmosféru a dusno, které probublává pomalu na povrch.

Dlouhý záběr naopak kontrapunktem přichází až po zábavě v sále se vběhnutím nahé veganky. Na to však navazuje epileptická montáž velkého chaosu stříhnutého dohromady s erotickou scénou na záchodech.

### 5.2.6 Tableau Vivant ve filmu Zvěrstvo

Po náročných chaotických scénách a záchránění nahé veganky Diany všichni ustrnou a stávají se z nich vycpaniny. K pointě filmu „zastavení se“ jsem využila právě teableau vivant, které mi pomohlo film posunout v experimentování ještě dál a nechává diváka ustrnout ve zmatení a návalu emocí.



Obrázek 18 Tableau vivant ve filmu Zvěrstvo

### 5.2.7 Zvuk

Se zvukařem Lukášem Lüleiem jsme přemýšleli nad ruchovou stránkou tak, aby podporovala celkový chaotický mood díla. Je zde tedy plno diegetických ruchů, u kterých nemusíme vidět zdroj a které zahlcují divákovy smysly.

Pro podporu kontroverze díla jsme zvolili jistou stylizovanost nediegetických ruchů, kdy reakce některých postav jsou podpořené zvířecími zvuky jako např. u Šarloty v gepardích šatech je dodáno zavrčení divoké šelmy, když ji otec napomíná, aby nepila, u Pavla vrčení loveckého psa, když jej ostatní nutí do tance, u Patrika, který pronáší nevhodné vtipy se sex. narážkami je zachrochtání a u Miroslava, který vypráví historku o lovu dvanáctáka, je v momentě, kdy pronese slovo „prásk“ dodán skutečný výstřel.

#### 5.2.7.1 Hudba

Se skladatelem Lukášem Klincem jsme mysleli na to, aby hudba byla stejně podivná, jako celý film. Snažila jsem se střídat hudební žánry stejně, jako jsme to mohli spatřit ve filmu Love. Stejně jako k mixu filmových žánrů ve Zvěrstvu můžeme slyšet mix elektroniky s dechovkou během vrcholu večera, kdy všichni zběsile tancují, mood vážné hudby na začátku filmu nebo nervní, chvílemi nemelodickou hudbu během chaosu na konci filmu.

Během rozeznění filmu hraje dramatická hudba, kde jsou využity lesní rohy, s nimiž jsou myslivci spojováni. Provokativním způsobem navozujeme megalomanskou atmosféru k Miroslavově proslovu a také poukazujeme na to, že se nebude čistě jednat jen o komedii. Vyvoláváme tak v divákovi lehké zmatení, kdy neví, zda se teda má nebo nemá smát. Stejně jako v životě se občas smějeme, když nemáme.

Naopak chaos a strach o život v poslední čtvrtině díla posilujeme nervózní opakující se hudbou, do které jsou přidány oscilující nepříjemné zvuky. V momentě, kdy všichni ustrnou v tableau vivant, se hudba kontrapunktně zklidňuje do větší naděje a pokračuje až po pokrývání veganky kožichem.

### 5.2.8 Inspirace

Nejvíce vycházím z analýz filmů Love a Climax od Gaspara Noého, jak předešlé kapitoly napovídají. Ovšem inspirací mi bylo i přejídání ve Velké žranici od Marca Ferreriho, narušení večírku v Rodinné oslavě od Thomase Vinterberga nebo kritika společnosti ve filmech Trojúhelník smutku, Čtverec či Vyšší moc od Rubena Östlunda.

Co se týče české kinematografie, tak spatřuji jistou propojenost se snímkem Slavnosti sněženek od Jiřího Menzla, který se točí kolem myslivecké tematiky. A v neposlední řadě film Hoří, má panenka od Miloše Formana, kde se hasičský bál také stává reprezentací dekadentních lidských povah.

Ve svém filmu využívám hyperbolický vizuální styl, viktimizaci a extatickou trýzeň, se kterými pracuje např. Peter Greenaway. (Anger, 2018, s.47) Jeho film Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec se stejně jako můj film odehrává v luxusní restauraci. Stejně tak jsou zde i dva tábory lidí, které odděluje prostor jídelny a kuchyně. Dokonce i motiv milenců je zde podobně vystaven, když dojde k vášnivému milování na dámských toaletách, aniž by si cokoliv předtím sdělili. S tou výjimkou, že mé postavy se již dříve znali a v Greenawayově filmu nikoliv.

Tabulka 3 - Společné aspekty s filmy Love a Climax

SPOLEČNÉ ASPEKTY	
Situační film, Skupinový hrdina, hodně dialogů po sobě, dlouhá taneční sekvence, žádný vývoj postav, mix filmových žánrů, epileptický záchvat na konci filmu, chaos, velké množství hudby diegetické i nediegetické	Climax
Milostná scéna v koupelně před zrcadlem, využití tableau vivant na konci snímku, různorodost hudebních žánrů	Love

## ZÁVĚR

Kinematografii excesu ve filmech *Love* a *Climax* vnímám jak v obsahu, tak ve formě. Vidíme zde překračování mezí ve všem od vyhrocených emocionálních výkyvů hlavních postav (pláč, řev, extatické prožitky), explicitních sexuálních scén až po násilí.

Otevírají se zde tabu témata jako otevřená sexualita, incest, homosexualita, sex. experimentování, swingers party, transgender, drogy, podvádění a nechtěné těhotenství, o čemž společnost dodnes na některých místech nerada hovoří na veřejnosti. Formálně se zde používá mnoho barevného svícení, často stroboskopické a nepříjemné, gigantické titulky s provokativními vzkazy pro diváky.

Gaspar Noé ve snímku *Love* využívá obsahově exces zejména skrze reálný explicitní sex. Nebojí se s herci zavítat do swingers clubu, nechat je užít si švédskou trojku nebo přizvat k nim transgenderovou prostitutku. Formálně zde využívá dlouhé statické záběry, jump-cuty, porušování pravidla 30 stupňů, často využívá záběry, kdy postavám nevidíme do tváře, například otočením zády ke kameře, když se procházejí ulicí nebo jedou v autě. Neviditelnost mimiky či pohledů často omezuje i low-key svícením, které využívá v ponurých stavech postav.

Ve filmu *Climax* naopak velmi excesivně využívá dynamickou kameru s širokoúhlým objektivem, která se stává extenzí herců. Celý děj se excesivně točí kolem zdrogovaných lidí na LSD. Jejich rozrušení vnímáme nejen skrz herectví a pohyb těla, ale i skrz obraz. Využívá zde roztřesení při běhu, otáčení o 360 stupňů při tanci a přešvenkovává pozornost z jedné postavy na druhou v jednom záběru. Obsahově exces tvoří z megalomanských hereckých akcí, kdy v jednom záběru sledujeme 6 herců, z nichž každý dělá něco jiného. Využívá absurditu, bizarnost a nevhodné vtipy v konverzacích.

Oba filmy jsou plné hudby různých atmosfér, které umocňují divácký prožitek. Obě díla mají v sobě obsažené provokativní nápisy, barevné, často až stroboskopické svícení a excesivně byly vytvořeny i v 3D verzi. Zejména ale obě díla pracují s kontroverzními tématy a vyhrocenými emocemi.

Některé postupy, které Gaspar Noé ve svých dílech využívá, jsem se snažila zúžitkovat i ve snímku *Zvěrstvo*. Pracuji se skupinovým hrdinou v jisté stylizovanosti, ale civilnosti. Využívám excesivní herecké projevy, nevhodné vtipy, provokuji nahotou a sexuálními scénami. Pracuji s otevřeným koncem a tableau vivant jako u snímku *Love*. V poslední pětině filmu zobrazuji ve snímku chaos pro zmatení a umocnění negativních pocitů u diváka

jako v Climax. Formálně jej však neumocňuji dynamickou vnitrozáběrovou montáží, ale rapid montáží ve stříhu. Používám maximalistické titulky a širokou škálou hudby od dechovky, vážné hudby po techno a také si pohrávám s mixem filmových žánrů.

Mou největší motivací tvořit excesivní filmy pohrávající si s hranicemi je, že mě samotné pomáhají dostat ven návaly různorodých emocí, které se ve mně skrývají. Je to pro mne cesta k hledání klidu a rovnováhy, neboť hranice jsou celkově leitmotivem mého života. Je těžké se s nimi vyrovnávat v každodenním koloběhu, je ve mně touha je překračovat, a proto toto postižení a tenzi vnímám jako prokletí i dar, který se snažím využít ve prospěch mé tvorby.

Proč by každý snímek musel vycházet z hlubokých knížek, proč by v každém filmu musela být nějaká extrémní message, „která spasí lidstvo?“ Za mě bychom měli mít širokou škálu filmů, a to i takové filmy, které jsou postavené primárně na prožitku, nikoliv na hloubání a filozofii tohoto světa. V životě také nevyhledáváme pouze filozofii, vzdělávání a dumání nad existencí. Občas potřebujeme silné prožitky, a to filmy Gaspara Noého rozhodně jsou, jak příběhově, tak formálním perfekcionismem.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ANGER, Jiří. Afekt, výraz, performance: proměny melodramatického excesu v kinematografii těla. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2018. ISBN 978-80-7308-768-5.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, [2022]. ISBN 978-80-7331-629-7.

KENNY, Oliver. Transgressive Art Films: Extremity, Ethics, and Controversial Images of Sex and Violence. Edinburg: Edinburgh University Press, [2023]. ISBN 978-147-448-393-3

SHAVIRO, Steven. The Cinematic Body. University of Minnesota Press, [1993]. ISBN 978-0-8166-8527-1.

## SEZNAM ODBORNÝCH ČASOPISŮ

BARTHES, Roland. "Pri vychádzaní z kina." Cinepur 20 (2002): 51.

Cinepur: čtvrtletník dobrého filmu. Tématické číslo Extrémní kinematografie. Praha: Radek Vychytil, 1997, 141. ISSN 1213-516X.

## SEZNAM ZMÍNĚNÁCH FILMŮ

ARONOFSKY, Darren (režisér). *Requiem za sen*. Film. USA: Artisan Entertainment, 2000.

HLAVIČKOVÁ, Karolína. (režisér). *Zvěrstvo*. Film. Česká republika: Univerzita Tomáše Bati, 2024.

NOÉ, Gaspar. (režisér). *Climax*. Film. Francie: Wild Bunch, 2018.

NOÉ, Gaspar. (režisér). *Love*. Film. Francie: Rectangle Productions, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo (režisér). *Salo aneb 120 sodomy*. Film. Itálie: Produzioni Europee Associate, 1975

VINTERBERG, Thomas. (režisér). *Rodinná oslava*. Film. Dánsko: Nimbus Film Productions, 1998.



## SEZNAM WEBOVÝCH STRÁNEK

Artlist.cz. (2020). *Manifestace aktuálního umění*. Online. In: Artlist.cz 2020 Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/2-manifestace-aktualniho-umeni-2694/> [citováno 2024-05-14].

Česko-Slovenská filmová databáze (CSFD). "*Climax - Zajímavosti*." Online. In: Csfed.cz Dostupné z: <https://www.csfed.cz/film/617305-climax/zajimavosti/>. [citováno 2024-05-14].

Česko-Slovenská filmová databáze (CSFD). *Zvrácený*. Online. In: Csfed.cz Dostupné z: <https://www.csfed.cz/film/32309-zvraceny/prehled/>. [citováno 2024-05-14].

ČT 24 (2015). *Dogma 95: Pravidla jsou od toho, aby se dodržovala i porušovala*." Online. In: ČT24 14. 3. 2015, Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/dogma-95-pravidla-jsou-od-toho-aby-se-dodrzovala-i-porusovala-136749>. [citováno 2024-05-14].

ČÍŽKOVSKÁ, Jana. (2018). *Climax je makabrozní trip v rytmu Daft Punku*. Online. In: vltava.rozhlas.cz 7. 11. 2018 Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/climax-je-makabrozni-trip-v-rytmu-daft-punku-7671792> [citováno 2024-05-14].

FRÝBOVÁ, Josefína. (2020). *Skupina Aktual – Aktuální umění*. Online. In: Artlist.cz 2020. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/skupiny/aktual-106404/> [citováno 2024-05-14].

KOČÍ, Alžběta. (2020). *Eros a Psyché: Příběh strastiplné pouti za věčnou láskou*. Online. In: Stoplusjednička 30.05.2020 Dostupné z: <https://www.stoplusjednicka.cz/eros-psyche-pribeh-strastiplne-pouti-za-vecnou-laskou> [citováno 2024-05-14].

MICHALIK, Ivo. (2009). *Aronofského Requiem (za sen)*. Online. In: 25fps.cz 25. ledna 2009, Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/aronofskeho-requiem-za-sen/>. [citováno 2024-05-14].

PETRŽELKOVÁ, Hedvika. (2014). *Po 40 letech bude obnoveno vyšetřování vraždy režiséra Pasoliniho*. Online. In: Lidové noviny 5. prosince 2014 Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/po-40-letech-bude-obnoveno-vysetrovani-vrazdy-reziser-pasoliniho.A141204\\_170802\\_ln\\_kultura\\_hep](https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/po-40-letech-bude-obnoveno-vysetrovani-vrazdy-reziser-pasoliniho.A141204_170802_ln_kultura_hep) [citováno 2024-05-14].

TOTUŠEK, Jaroslav. (2018). *RECENZE: Climax. Režisér Gaspar Noé bere diváka na taneční exkurzi až do pekla*. Online. In: Lidové noviny 17. 7. 2018 Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-climax-reziser-gaspar-noe-bere-divaka-na-tanecni-exkurzi-az-do-pekla.A180717\\_121621\\_ln\\_kultura\\_jto](https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-climax-reziser-gaspar-noe-bere-divaka-na-tanecni-exkurzi-az-do-pekla.A180717_121621_ln_kultura_jto) [citováno 2024-05-14].

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obrázek 1 Portrét Gaspara Noého foto: Vianney Le Caer .....	10
Obrázek 2 2.manifestace aktuálního umění Autor fotografie: Zdena Žižková.....	12
Obrázek 3 Monica Bellucci a Vincent Cassel ve snímku Zvrácený (2002) .....	19
Obrázek 4 Promyšlená kompozice v expozici filmu Love .....	23
Obrázek 5 Murphy v duševních pekle .....	24
Obrázek 6 Práce s plány a kompozicemi ve snímku Love. ....	29
Obrázek 7 Červená mizanscéna .....	31
Obrázek 8 Žlutá mizanscéna .....	31
Obrázek 9 Tableau vivant na konci snímku Love .....	32
Obrázek 10 Expozice filmu Climax.....	34
Obrázek 11 Expozice filmu Love .....	34
Obrázek 12 Selva ve filmu Climax .....	39
Obrázek 13 Murphy ve filmu Love .....	39
Obrázek 14 Psyche před francouzskou vlajkou ve snímku Climax.....	41
Obrázek 15 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku Love .....	41
Obrázek 16 – milostná scéna z filmu Love.....	47
Obrázek 17 – milostná scéna z filmu Zvěrstvo.....	48
Obrázek 18 Tableau vivant ve filmu Zvěrstvo .....	51

**SEZNAM TABULEK**

Tabulka 1 - Co mají odlišného.....	42
Tabulka 2 - Co mají společného .....	42
Tabulka 3 - Společné aspekty s filmy Love a Climax .....	53