

# **Kinematografie excessu ve filmech Love, Climax a Zvěrstvo**

Karolína Hlavičková

---

Bakalářská práce  
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

## 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:       | Kinematografie excessu ve filmech Love, Climax a Zvěrstvo |

## 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:

Přípustné varianty praktické části:

- 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené 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 SZS 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.

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

**Seznam doporučené literatury:**

ANGER, Jiří. *Afekt, výraz, performance: proměny melodramatického excessu 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.

|                                    |                                                                                                        |
|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Vedoucí bakalářské práce:          | <b>MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA</b><br>Ateliér Audiovize                                        |
| Konzultant bakalářské práce:       | <b>Mgr. Markéta Dvořáčková</b><br>Kabinet teoretických studií                                          |
| Oponenti bakalářské práce:         | <b>MgA. Tomáš Kubeček</b><br>Ateliér Audiovize<br><b>MgA. Martin Velič, ArtD.</b><br>Ateliér Audiovize |
| Datum zadání bakalářské práce:     | <b>2. prosince 2024</b>                                                                                |
| Termín odevzdání bakalářské práce: | <b>16. května 2025</b>                                                                                 |

L.S.

---

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

---

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

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024



# PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

## Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení bakalářské práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji bakalářskou 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 Univerzita Tomáše Bati 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 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 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 práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské 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 práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne .....

.....

podpis autora



## ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se věnuje tématu kinematografie excesu ve filmech režiséra Gaspara Noého, a to především v jeho snímcích *Love* (2015) a *Climax* (2018). Pomocí analytického a komparativního přístupu se snaží odpovědět na otázku: Jakým způsobem Gaspar Noé využívá excesivní výrazové prostředky ve filmech *Love* a *Climax*? Získané poznatky autorka dále aplikuje ve vlastní audiovizuální tvorbě, konkrétně v projektové části práce, kterou reprezentuje její bakalářský film *Zvěrstvo* (2025).

Klíčová slova: Gaspar Noé, exces, Climax, Love, nová francouzská extremita

## ABSTRACT

This bachelor's thesis explores the concept of excess in the cinematography of director Gaspar Noé, focusing primarily on his films *Love* (2015) and *Climax* (2018). Through an analytical and comparative approach, it seeks to answer the question: In what ways does Gaspar Noé employ excessive stylistic devices in *Love* and *Climax*? The insights gained are subsequently applied by the author in her own audiovisual work, specifically in the project part of this thesis, represented by her bachelor film *Savagery* (2025).

Keywords: Gaspar Noé, excess, Climax, Love, New French Extremity

**„Find what you love and let it kill you.“ – Charles Bukowski**

Na tomto místě bych ráda vyjádřila své upřímné poděkování všem, kteří mě během studia podporovali a stáli po mém boku. Především děkuji své rodině – babičce Anně, mamince Dagmaře a tatínkovi Vladimírovi – za jejich neochvějnou podporu, trpělivost a víru ve mně po celou dobu studia. Bez jejich pomoci bych nemohla jít za tím, co mě skutečně naplňuje.

Mé poděkování patří také vedoucí bakalářské práce paní MgA. Markétě Dvořáčkové za její ochotu pomoci mi najít správný směr a téma, které mě zajímá. V neposlední řadě děkuji svým přátelům Matěji Hrudíčkovi, Michaele Vítkové a Františce Lhotákové za jazykovou korekturu a podporu při finalizaci textu.

# OBSAH

|                                                |           |
|------------------------------------------------|-----------|
| <b>ÚVOD.....</b>                               | <b>13</b> |
| <b>I TEORETICKÁ ČÁST.....</b>                  | <b>15</b> |
| <b>1 ZÁKLADNÍ TERMINOLOGIE.....</b>            | <b>16</b> |
| 1.1 EXCES A FILM .....                         | 16        |
| 1.2 TRANSGRESIVNÍ ARTOVÝ FILM.....             | 17        |
| 1.2.1 Transgrese a cenzura .....               | 17        |
| 1.2.2 Extremita .....                          | 18        |
| 1.2.3 Excesivní vedení herců .....             | 18        |
| 1.3 EXCESIVNÍ FORMA.....                       | 19        |
| 1.4 AFEKT .....                                | 20        |
| 1.4.1 Melodramatický exces .....               | 20        |
| 1.4.2 Tableau vivant .....                     | 21        |
| <b>2 HISTORIE A SOUČASNOST .....</b>           | <b>22</b> |
| 2.1 HISTORIE.....                              | 22        |
| 2.2 90. LÉTA A PŘELOM STOLETÍ.....             | 22        |
| 2.2.1 Dogma 95 .....                           | 23        |
| 2.3 SOUČASNOST.....                            | 24        |
| 2.4 KINEMATOGRAFIE EXCESU U NÁS.....           | 24        |
| <b>3 GASPAR NOÉ.....</b>                       | <b>26</b> |
| 3.1 REŽISÉR FORMY .....                        | 26        |
| 3.2 PROPOJENOST DĚL .....                      | 27        |
| 3.3 ZVRÁCENÝ .....                             | 27        |
| <b>II PRAKTICKÁ ČÁST.....</b>                  | <b>29</b> |
| <b>4 EXCES VE FILMU LOVE .....</b>             | <b>30</b> |
| 4.1 EXPOZICE .....                             | 30        |
| 4.2 KOLIZE.....                                | 36        |
| 4.2.1 Nejexcesivnější momenty .....            | 37        |
| 4.3 KRIZE .....                                | 39        |
| 4.4 PERIPETIE .....                            | 41        |
| 4.4.1 Nejexcesivnější scéna celého filmu ..... | 41        |
| 4.5 KATASTROFA .....                           | 42        |
| 4.6 ZÁVĚR.....                                 | 42        |
| <b>5 EXCES VE FILMU CLIMAX.....</b>            | <b>46</b> |
| 5.1 HERECKÉ OBSAZENÍ .....                     | 46        |

|          |                                     |           |
|----------|-------------------------------------|-----------|
| 5.2      | EXPOZICE .....                      | 47        |
| 5.3      | KOLIZE .....                        | 49        |
| 5.4      | KRIZE .....                         | 50        |
| 5.5      | KATASTROFA.....                     | 53        |
| 5.6      | ZÁVĚR .....                         | 53        |
| <b>6</b> | <b>KOMPARACE LOVE A CLIMAX.....</b> | <b>55</b> |
|          | <b>57</b>                           |           |

### **III PROJEKTOVÁ ČÁST.....59**

|          |                                                     |           |
|----------|-----------------------------------------------------|-----------|
| <b>7</b> | <b>ZVĚRSTVO .....</b>                               | <b>60</b> |
| 7.1      | SYNOPSIS FILMU ZVĚRSTVO .....                       | 60        |
| 7.2      | KINEMATOGRAFIE EXCESU VE FILMU ZVĚRSTVO.....        | 61        |
| 7.2.1    | Inspirace .....                                     | 62        |
| 7.3      | HERECKÉ OBSAZENÍ .....                              | 62        |
| 7.3.1    | Vedení herců.....                                   | 63        |
| 7.3.2    | Kostýmy a make-up.....                              | 64        |
| 7.4      | MIZANSCÉNA.....                                     | 64        |
| 7.5      | NEJEXCESIVNĚJŠÍ SCÉNY .....                         | 65        |
| 7.6      | FORMA FILMU ZVĚRSTVO .....                          | 65        |
| 7.6.1    | Kamera .....                                        | 66        |
| 7.6.2    | Střih .....                                         | 67        |
| 7.6.3    | Zvuk.....                                           | 68        |
| <b>8</b> | <b>SPOLEČNÉ PRVKY ZVĚRSTVA S LOVE A CLIMAX.....</b> | <b>70</b> |
| 8.1      | LOVE A ZVĚRSTVO .....                               | 70        |
| 8.2      | CLIMAX A ZVĚRSTVO .....                             | 71        |

72

|                                        |           |
|----------------------------------------|-----------|
| <b>ZÁVĚR.....</b>                      | <b>73</b> |
| <b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b> | <b>75</b> |
| <b>INTERNETOVÉ ZDROJE.....</b>         | <b>76</b> |
| <b>SEZNAM ZMÍNĚNÝCH FILMŮ.....</b>     | <b>77</b> |
| <b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>            | <b>79</b> |
| <b>SEZNAM TABULEK.....</b>             | <b>80</b> |

## ÚVOD

Tato bakalářská práce se zaměřuje na kinematografii excessu v tvorbě francouzsko-argentinského režiséra Gaspara Noého. Konkrétně se práce soustředí na hlubší analýzu dvou jeho filmů – *Love* (2015) a *Climax* (2018) – z pohledu konceptu filmového excessu. Gaspar Noé je výraznou osobností současné filmové scény a jeho dílo se již stalo předmětem zájmu několika akademických studií, například bakalářské práce Kláry Kadlecové z roku 2019. Tato práce však nabízí detailnější analýzu výše uvedených snímků nikoliv z pohledu teoretičky, na jejich excesivní strategie se zaměřím perspektivou filmové režisérky.

Analýza probíhá chronologicky – od expozice po katastrofu – aby vynikly rozdíly ve způsobu vyprávění obou filmů. Kapitoly nejsou stejně dlouhé, protože excesivní momenty se ve filmech objevují v různých částech. Také je každému filmu věnován jiný rozsah, a to vzhledem k rozdílné stopáži a míře složitosti.

Exces je v této práci chápán jako narušení klasických narativních struktur a překračování formálních i obsahových hranic, které má silně emočně působit na diváka – často až na hranici fyzického či psychického ne/pohodlí. Analýza se zaměřuje právě na tyto prvky, které jsou pro Noého tvorbu charakteristické. Filmy *Love* a *Climax* byly vybrány záměrně, neboť každý z nich pracuje s odlišnou vyprávěcí formou. Zatímco *Love* zaujme svou komplexní strukturou, nechronologickým střihem a vizuálně explicitními scénami, *Climax* demonstruje Noého odvahu experimentovat se žánrem, stylem a hereckým projevem, zejména v kombinaci s pohybem a choreografií.

Práce je rozdělena do tří hlavních částí. První, teoretická kapitola, poskytuje úvod do problematiky kinematografie excessu, zmiňuje historii filmů, jenž vyvolaly rozruch mezi diváky a kritikou, a nakonec představuje osobnost Gaspara Noého. Druhá, analytická část, se věnuje konkrétním projevům excessu ve filmech *Love* a *Climax*. Třetí, projektová část, aplikuje poznatky z analýzy na autorský film *Zvěrstvo*, který vznikl jako tvůrčí výstup práce.

Cílem této práce je na základě podrobné analýzy odhalit, jakými filmovými prostředky Gaspar Noé vytváří excesivní zážitek, a využít je ve vlastní autorské tvorbě ve filmu *Zvěrstvo*. Výzkumná otázka zní: „Jak Gaspar Noé využívá excesivní prostředky ve filmech *Love* a *Climax*?“

Analýza snímků je do určité míry subjektivní, jelikož má pozornost se zaměřuje především na prvky, které mě osobně fascinují a emocionálně zasahují. Mezi přínosy práce patří praktické využití odpozorovaných prvků ve vlastní filmové tvorbě, které dokazují v

projektové části této práce. Omezením je skutečnost, že výsledky analýzy se nemusí shodovat s většinovým vnímáním. Tato názorová odlišnost však zároveň může podnítit další diskusi o tvorbě Gaspara Noého a inspirovat k hledání nových interpretačních rovin a motivů.

Exces v umění je fenoménem, který narušuje konvence, akcentuje emocionalitu a záměrně provokuje diváka. V českém prostředí se tímto tématem zabývá filmový teoretik a výzkumný pracovník Národního filmového archivu Jiří Anger, jehož poznatky zejména z knihy *Afekt, výraz, performance* jsou pro tuto práci rovněž inspirativní.

Dále v teoretické části vycházím z knih *Transgressive Art Films* Olivera Kennyho, *Umění filmu a Dějiny filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, a nakonec z díla *Gaspar Noé: Interviews*, které sepsal Geoffrey Lokke.



Obrázek 1 Portrét Gaspara Noého od Vianney Le Caer

(zdroj: <https://www.artnews.com/art-in-america/columns/tableaux-vivants-replicate-art-masterpieces-during-covid-19-quarantine-1202686492/>)

## **I    TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 ZÁKLADNÍ TERMINOLOGIE

V této kapitole jsou definovány pojmy, které se vztahují ke kinematografii excesu. Exces je obecně znám jako vybočení z mezí, nemírnost či výstřelek.<sup>1</sup> Kinematografie excesu se tedy týká filmů, které v jistém smyslu vybočují z normy.

### 1.1 Exces a film

Exces ve filmu označuje přehnané, stylizované prvky, které přesahují potřeby děje – může jít o výpravu, herectví, hudbu nebo stříhovou skladbu. Často se vyskytuje v žánrech jako melodrama nebo muzikál, ale i v tvorbě režisérů jako Pedro Almodóvar nebo Vincente Minnelli. Je také důležitý v kontextech queer kinematografie, postmodernismu a kultovního filmu.<sup>2</sup>

Roland Barthes označil film za „festival afektů“ vzhledem k tomu, jak dokáže otřást divákovými emocemi.<sup>3</sup> Film má značnou moc manipulovat s divákem prostřednictvím své formy a umožnit hlubší ztotožnění s prožitkem. Tělo se během sledování filmu dostává do různých emocionálních rovin a může být zasaženo i v okamžicích, kde bychom to vědomě neočekávali. Pro Stevena Shavira je film v tomto smyslu: „bezprostřední a násilná smyslová zkušenost, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo“.<sup>4</sup>

Jde často také o experimentování s formami, časoprostorem a herectvím, které může vést až k neúnosné intenzitě. Excesivní filmy v nás mohou vyvolávat kontroverzní pocity, se kterými se nechceme ztotožnit, například vzrušení při znásilnění nebo empatii k vrahovi. Někdy nás dohání do úzkostí a explicitně nám ukazují věci, které do jisté míry zasáhnou naši psychiku.

Exces ve filmu soustředí emoce do jediného okamžiku, který přesahuje klasickou naraci. Dochází tak k přerušení děje, což dává vzniknout silně emocionálním obrazům, které jsou často zpomalené nebo statické.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Slovník cizích slov*, 2000, s. 191.

<sup>2</sup> ANGER, *Afekt, výraz, performance: proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, 2018, s. 14–15, 47–49, 51–52.

<sup>3</sup> BARTHES, *Pri vychádzaní z kina*, 2002, s. 51.

<sup>4</sup> Tamtéž, s.35.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 49.

## 1.2 Transgresivní artový film

Transgresivní artový film představuje specifický typ umělecké kinematografie, který se pohybuje na hraně kulturně a právně tolerovaného zobrazování sexu, násilí a jejich kombinací.<sup>6</sup>

Autor Green ve své knize *Transgressive Art Films* zmiňuje: „Transgresivní artové filmy nejsou jen skupinou filmů, ale socio-kulturním fenoménem, který redefinuje samotné hranice filmového umění.“ Jeho klíčovou charakteristikou je, že určité kontroverzní prvky – jako jsou detailní záběry genitálií, znásilnění či fyzické násilí – nejsou pouze provokací, ale jsou začleněny do širšího rámce filmového umění a jako takové jsou přijímány a diskutovány odbornou i festivalovou veřejností. Důležitou roli zde hrají formální prostředky: konkrétně míra toho, co je vidět (viditelnost), jak blízko je kamera k tělu (blízkost) a jak dlouho dané scény trvají (délka trvání), které dohromady určují vnímání těchto scén jako „na hraně“. Nejde však pouze o obsah, ale i o jeho recepci – transgresivní filmy vyvolávají silně protichůdné reakce a jsou čteny skrze různé hodnotové optiky, čímž se stávají terčem debat o samotné definici filmového umění. Filmům je často vytýkáno, že kladou důraz na spektakl než na samotný příběh.

Skutečně, „transgrese“ byla v posledních letech používána badateli v humanitních vědách k označení široké škály přístupů k tělům a sexualitám a estetickému stylu, vztahujícím se k filmu a mnoha jiným médiím.<sup>7</sup>

### 1.2.1 Transgrese a cenzura

Transgrese, které vyvolávají cenzuru, spadají do tří širokých kategorií: nelegální, zakázané a omezené. Ilegální obrazy představují situace, kdy samotné zaznamenání určitého aktu je trestné, například v případě dětské pornografie nebo obrazů pořízených bez souhlasu.<sup>8</sup> Zakázané obrazy se týkají materiálu, který sice není nezákonný, ale nesmí být distribuován bez zásahu cenzury — například scény považované za příliš erotizující sexuální násilí. Omezené obrazy jsou ty, které mohou být distribuovány pouze za specifických podmínek, obvykle se zvláštním označením nebo věkovým omezením. V současné době je klíčovým

---

<sup>6</sup> KENNY, *Transgressive Art Films*, 2023, s. 23.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 41-42

pojmem v diskurzu o cenzuře slovo "extrémní", které často nahrazuje slovo "transgresivní" a označuje díla překračující hranice obecně přijatelného zobrazování sexu a násilí.<sup>9</sup>

### 1.2.2 Extremita

Pojem extremita v kontextu audiovizuálního umění označuje filmy či obrazový materiál, který se vyznačuje intenzivním, často šokujícím obsahem – nejčastěji explicitními zobrazeními sexu a násilí. Takové filmy zpravidla balancují na hranici mezi tím, co je společensky či právně přijatelné, a tím, co je vnímáno jako tabu.<sup>10</sup> Extrémnost lze chápat jako podkategorii transgrese, tedy překračování norem, přičemž pojem „extrémní“ bývá využíván ke znevažování i rehabilitaci těchto děl – v závislosti na tom, zda jsou vnímána jako „nízká“ či „vysoká“ kultura<sup>11</sup> Tato terminologie pomáhá přesněji vymezit míru a povahu estetického narušení, které dané dílo provádí.<sup>12</sup>

Extrémní umění (zejména ve filmu) často balancuje na hranici života a smrti, sexu a násilí – a právě tím narušuje kulturní, právní či morální normy.<sup>13</sup>

#### 1.2.2.1 Nová francouzská extremita

Termín „New French Extremity“ vznikl jako kritická nálepka pro filmy, které kombinují artový přístup s šokujícími obrazy násilí a sexuality, jako *Romance* (1999) nebo *Zkus to* (2000). James Quandt jej zavedl s kritickým podtónem, avšak rychle se etabloval jako běžné označení této filmové tendence. Ačkoliv nešlo o organizované hnutí, filmy spojuje smysl pro tělesnost, extrémní zobrazení a morální nejednoznačnost. S tímto pojmem je propojen i Gaspar Noé a jeho snímek *Zvrácený* (2002).

### 1.2.3 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

---

<sup>9</sup> KENNY, *Transgressive Art Films*, 2023, s. 43-45

<sup>10</sup> Tamtéž, s.37

<sup>11</sup> Tamtéž, s.14,36-37

<sup>12</sup> Tamtéž, s.25-26

<sup>13</sup> Tamtéž s.38

roztrhnout své hlasivky, demolovat rekvizity, či dokonce přivést svá těla k fyzickému poškození, včetně krvavých soubojů či trhání vlasů.

Tímto způsobem režiséři 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.

### 1.3 Excesivní forma

Je pravda, že forma hraje klíčovou roli při přenášení emocí divákovi. Klasický klidný střih, dodržování filmové osy a pravidla 30 stupňů<sup>14</sup> 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 uvedla film *Requiem za sen* od Darrena Aronofského, který byl v době svého vzniku v roce 2000 považován za film s největším počtem střihů.<sup>15</sup> Film ukazuje kontroverzní příběh několika postav bojujících se závislostí. Formálně je znám pro své rapidmontáže, velké experimentování se zpomalováním, zrychlování záběrů, dělení obrazu, jak horizontálně, tak vertikálně a prolínačkami<sup>16</sup> či stíračkami<sup>17</sup>, které se v dnešní kinematografii využívají spíše ojediněle.

---

<sup>14</sup> Pravidlo 30 stupňů – základní pravidlo filmového střihu, které říká, že při změně úhlu kamery mezi dvěma záběry téže scény by měl být rozdíl úhlu alespoň 30 stupňů.

<sup>15</sup> ŠVÁB, Aronofského Requiem za sen, 2009.

<sup>16</sup> Prolínačka – je filmová technika, při které se jeden záběr postupně ztrácí, zatímco druhý se současně objevuje. Obě scény se krátce překrývají, čímž vzniká plynulý přechod mezi nimi.

<sup>17</sup> Stíračka – je filmový přechod, při kterém jeden záběr postupně "setře" druhý, obvykle pomocí pohyblivé čáry nebo tvaru, který se posouvá přes obrazovku. Tento efekt může být horizontální, vertikální, diagonální nebo dokonce kruhový a je často používán pro dynamické změny scén.

## 1.4 Afekt

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.“<sup>18</sup> Jednoduše řečeno jde o šok, který napadá naše smysly. Účinek filmového šoku na diváka byl předmětem zkoumání již ve 20. a 30. letech 20. století, zejména v souvislosti s nástupem modernity. Tehdejší výzkumy se však zaměřovaly spíše na automatizované reakce, jež se vymykaly jednoznačné verbální definici – například pláč v momentě, kde vidíme umírat psa, smích při groteskách, napětí při westernu.

V afektové teorii se můžeme setkat s něčím cizím, co naše obvyklé reakce znejistí či obrátí.<sup>19</sup> Deleuze tvrdí: „Šok v moderní kinematografii nás konfrontuje s čímsi nemyslitelným..., co... znemožňuje rozumět světu a sobě samému jako uzavřeným celkům.“<sup>20</sup> Tím pádem cítíme jistou směsici pocitů v neobvyklých případech, např. úlevu při úmrtí.

V afektové teorii jde primárně o vytržení z běžných filmařských postupů jako je lineární narace. Důraz je na emocionální vytržení, nežli na plynulost děje. Termín afekt můžeme vnímat i z jiných hledisek. Frederik Jameson jej bere jako subjektivní naléhavou emoci v podobě výkřiku či gesta.<sup>21</sup>

### 1.4.1 Melodramatický exces

Melodramatický exces je o využívání stylistických variabilních prostředků jako hyperbolická gesta, neartikulované vzlyky, emocionálně nasycenou mizanscénou<sup>22</sup> či expresivní hudbu, které pomáhají vyjádřit extrémní emocionální stavy a situace. Afekty a emoce můžeme modelovat pomocí filmového času, prostoru a tělesnosti.<sup>23</sup>

Geoffrey Nowell-Smith mluví o „konverzní hysterii“, jež 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,

<sup>18</sup> ANGER, *Afekt, výraz, performance: proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, 2018, s.38.

<sup>19</sup> Tamtéž, s.39.

<sup>20</sup> DELEUZE, cit. in ANGER, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, 2018, s.39

<sup>21</sup> ANGER, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*, 2018, s.11.

<sup>22</sup> Mizanscéna – v širším smyslu označuje způsob, jakým je scéna vizuálně a prostorově uspořádána, tedy všechno, co se objeví před kamerou a jak je to prezentováno.

<sup>23</sup> Tamtéž, s.47

hudby atd. Exces se tedy projevuje v hyperbolickém vyjádření emocionálních stavů, tělesných symptomů, neartikulovanými projevy, manýrismem ve vizuální stylizaci a expresivní hudbou.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> Čas se zpomaluje jakož i v nás se čas zpomalí ve vyhocených situacích, např. v šoku během přepadení.

#### 1.4.2 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.“

Živý obraz (tableau vivant) je znám již od 18. století — skupina lidí v něm setrvává v různých stylizovaných pózách bez jakéhokoli pohybu. Často tak byly inscenovány různé malby, historické události, sochy apod. Tableau vivant se používaly zejména v 60. a 70. letech.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Tamtéž, s.48

<sup>25</sup> Tamtéž, s.14

<sup>26</sup> ANGER, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* 2018, s.64-65

## 2 HISTORIE A SOUČASNOST

V této kapitole jsou zmíněni autoři, kteří pracovali nebo stále pracují s kinematografií excesu, a to i v době, kdy tento samotný pojem ještě nebyl definován. Ke každému autorovi je přiřazen jeden film, který se tohoto filmového stylu dotýká.

### 2.1 Historie

Za předzvěst transgresivního artového filmu můžeme považovat tvůrce, jako byli například Pier Paolo Pasolini a Rainer Werner Fassbinder. Oba tito tvůrci patří mezi režiséry-provokatéry a zároveň mezi autory, kteří významně ovlivnili tvorbu Gaspara Noého.

Nejznámějším dílem Pasoliniho je *Saló aneb 120 dnů sodomy* (1975), film zasazený do fašistické Itálie, plný brutality a perversních momentů, který byl v mnoha zemích cenzurován. Mezi excesivní prvky patří scény, ve kterých postavy požírají výkaly nebo jsou znásilňovány. Tento extrémní obsah je podtržen formou vyprávění, která se nevyvíjí, ale spíše stupňuje hnus, hrůzu a bezvýchodnost, což diváka postupně otupuje a vyčerpává. Forma je odtažitá, využívající statickou kameru a dlouhé záběry se symetrickými kompozicemi, což umocňuje pocit neodvratné hrůzy. Exces krutosti je navíc podtržen dokonale konstruovanými, až nepřírozeně přesnými kompozicemi záběrů.

Rainer Werner Fassbinder a jeho film *Querelle* (1982) je naopak excesivní díky teatrálnímu herectví a intenzivní barevnosti mizanscény, která působí přímo na divákovy smysly. Film otevřeně zobrazuje homosexualitu a je excesivní především v sexuálních scénách, které jsou velmi tělesné a syrové, nikoli romantické či něžné.

### 2.2 90. léta a přelom století

V devadesátých letech dochází k výraznému nárůstu produkce excesivních snímků, zejména ve Francii. Pokud se však podíváme mimo tento kontext, je třeba zmínit i díla Michaela Hanekeho a Harmony Korina.

Ve filmu *Funny Games* (2007) Michaela Hanekeho sledujeme rodinu, která přijíždí na svou prázdninovou chatu, kde je brzy napadena dvojicí mladých mužů. Tito muži ji postupně psychicky i fyzicky terorizují, přičemž překračují očekávané hranice filmového násilí a manipulují s divákem prostřednictvím metavyprávění.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Metavyprávění – je **vyprávění o vyprávění**. Ve filmu (nebo jiném médiu) to znamená, že si film **uvědomuje svou vlastní formu** a často ji **komentuje**, **paroduje** nebo **narušuje běžná pravidla vyprávění**.

Exces v tomto případě spočívá v extrémním narušení hranic mezi filmem a divákem. Haneke využívá násilí a manipulace postav k destabilizaci diváckých očekávání, zahrnuje například přímé pohledy do kamery a přetáčení scén, čímž otevřeně upozorňuje na umělost filmového média a zpochybňuje naše voyeuristické potěšení z násilí. Tím diváka staví do nepříjemné pozice, kdy se stává nejen pozorovatelem, ale i tichým spolupachatelem násilí, čímž odhaluje problematickou podstatu filmového násilí a jeho konzumace.

*Vojážděči vodpadků* (2009) od Harmonyho Korina je záměrně surový a nihilistický snímek natočený na VHS, který svou formou připomíná amatérské video. Film zachycuje skupinu starších, groteskně maskovaných postav, které se oddávají bizarním a násilným aktům, včetně inscenací pohlavního styku s odpadky, podle kterých je snímek provokativně pojmenován.

Exces zde spočívá v záměrné estetice chaosu, narušování filmových konvencí a absenci jakéhokoli morálního rámce, což vytváří znepokojivý, antinostalgický portrét lidí na okraji společnosti, vyvolávající úzkost a znechucení. Tento přístup k formě a obsahu filmu popírá tradiční estetické normy a úmyslně rozbíjí hranice mezi fikcí a dokumentem, čímž vytváří neklidný, až surreální zážitek pro diváka.

### 2.2.1 Dogma 95

Je také nutné zmínit seskupení *Dogma 95*, které představuje výrazný fenomén od svého vzniku v roce 1995. Toto hnutí, založené dánskými filmaři Larsem von Trierem a Thomasem Vinterbergem po společném večeru posíleném alkoholem, prosazovalo revoluční přístup k filmové tvorbě. Jeho cílem bylo zbavit se konvenčních technických prvků a vysokých produkčních nákladů, čímž se vymezovalo proti tradičnímu mainstreamovému filmu.

Za účelem dosažení autenticity a čistoty uměleckého vyjádření klade *Dogma 95* důraz na omezení umělých prvků, jako jsou například studiové osvětlení, kulisové prostředí nebo dodatečná hudba. Místo toho preferuje přirozené osvětlení, autentické exteriérové lokace a přirozený zvuk, čímž vytváří syrovější a realistický filmový zážitek. Tento přístup nejen umožňuje filmařům vyjádřit se autentičtěji, ale také výrazně snižuje náklady a technické bariéry spojené s produkčním procesem, což otevírá prostor pro experimentální a nekonvenční přístupy k filmu.

Tím se *Dogma 95* stalo nejen uměleckým hnutím, ale také platformou pro experimentaci s novými formami vyprávění příběhů a prozkoumávání hranic filmového média. Navzdory kritice a kontroverzím, které toto hnutí provázely, zanechalo hluboký a

trvalý dopad na světovou kinematografii a inspirovalo mnoho tvůrců k objevování nových možností ve filmovém světě. Za určitý exces lze považovat i to, že v souladu s pravidly manifestu nebylo v titulcích uvedeno jméno režiséra, což bylo radikálním krokem k odosobnění autorství a důrazem na autenticitu vyprávění.<sup>28</sup>

Obecně mě zaujal výběr témat, kterým se autoři tohoto seskupení věnovali. Zahrnoval široké spektrum kontroverzních námětů, jako je odhalení incestu během rodinné oslavy ve snímku *Rodinná oslava* (1998), simulace mentální retardace ve snímku *Idioti* (1998) nebo zobrazení fanatické víry v Boha spojené s iracionálním přesvědčením o nadpřirozených silách ve filmu *Prolomit vlny* (1996).

Ironií celého hnutí je skutečnost, že sám Vinterberg se nechal slyšet, že manifest vznikl z určité recese a jeho autoři původně neočekávali, že způsobí takový zájem a mezinárodní ohlas.<sup>29</sup>

## 2.3 Současnost

Dnes je překračování hranic v kinematografii mnohem více tolerováno. Díky dostupnosti internetu a množství obsahu si diváci zvykli na dříve provokativní a kontroverzní scény, které by v minulosti vzbuzovaly silné reakce.

Pokud bych měla vyzdvihnout jeden snímek, zvolila bych *Chudáčci* (2023) od Yorgose Lanthimose. Film vypráví příběh Belly Baxter, ženy oživené vědcem po vlastní sebevraždě, která se vydává na cestu sexuálního a intelektuálního sebeobjevování. Lanthimos zde využívá prvky kinematografie excessu, a to prostřednictvím barokně přehnané výpravy, groteskních vizuálů a nadsazených hereckých výkonů, které zdůrazňují Bellin vzdor vůči společenským normám a její osvobození od patriarchálních omezení.

Tento efekt je dále umocněn velmi originální, atypickou hudbou, která podivný a bizarní děj doplňuje prapodivnými zvuky a melodiemi, čímž vytváří intenzivní smyslový zážitek, jenž podtrhuje celkovou excentrickou atmosféru filmu.

## 2.4 Kinematografie excessu u nás

V poslední době vzbudil v české kinematografii značnou pozornost film *Banger* (2022) režiséra Adama Sedláka, který upoutal jak diváky, tak kritiky. Film vypráví příběh mladého

---

<sup>28</sup> BORDWELL A THOMPSONOVÁ, *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, 2011, s. 135.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 135

dealera Alexe (Adam Mišík), který se rozhodne následovat svou touhu stát se známým rapperem.

Snímek je plný excesivních momentů, které silně působí na divákovy emoce. Příkladem je smrt Alexovy expřítelkyně Sáry (Anna Fialová), kterou způsobí prodejem špatných drog, což představuje klíčový zlom v jeho životě.

Samotné obsazení hlavní postavy Adama Mišíka, známého popového zpěváka, je jistou provokací. Mišík je často terčem kritiky za svou hudbu, což přidává filmu další vrstvu ironie a narážky na českou popkulturní scénu. Dalším marketingovým tahem je obsazení kontroverzních postav českého showbyznysu, jako jsou rapper Sergei Barracuda, umělec David Černý, bulvární novinář Pavel Novotný či ekonom Tomáš Sedláček. Tyto volby podtrhují záměr filmu vyvolat u diváků silné emoce a rozproudit debatu.

Za excesivní lze považovat také herecký výkon Marssela Bendiga, který ve filmu karikaturálně ztvárňuje drogově závislého člověka, čímž dodává příběhu další úroveň absurdity a syrovosti.

Forma filmu je rovněž výrazně excesivní. Režisér Adam Sedlák a kameraman Dušan Husár se rozhodli natáčet na iPhone místo tradiční filmové kamery, což podtrhuje autentický, syrový a dokumentárně působící styl snímku. Obraz je často roztřesený, kvalita záběrů je nižší, což připomíná styl hnutí Dogma 95. Tento přístup nejenže podporuje nervozitu protagonisty a zdůrazňuje jeho sociální neukotvení, ale zároveň přidává filmu charakteristický "špinavý" vizuální styl, který odkazuje na prostředí ulice.

Celkový dojem umocňuje excesivní střih doplněný animacemi, například úryvky z pohádky O pejskovi a kočičce nebo selfie videa, která otevřeně přiznávají estetiku smartphonů a podporují dynamiku vyprávění.

### 3 GASPAR NOÉ

Gaspar Noé je režisér, scenárista, herec, kameraman a střiháč, známý především jako autor kontroverzních snímků. Pochází z Argentiny, ale žije a tvoří v Paříži. Narodil se v roce 1963 v Buenos Aires do rodiny malíře a sociální pracovnice. Společně s rodinou emigroval do Paříže v roce 1976, aby unikl před vojenskou diktaturou. Již o tři roky později začal natáčet své první experimentální filmy na kameru Super 8 mm.<sup>30</sup> V roce 1983 absolvoval filmovou školu École nationale supérieure Louis-Lumière v Paříži.

Noé má na kontě několik videoklipů pro známé interprety, jako jsou Nick Cave & The Bad Seeds, Travis Scott nebo Thomas Bangalter z Daft Punk, a také reklamní spoty pro módní značky jako Yves Saint Laurent. Kromě toho natočil několik krátkometrážních snímků, dva středometrážní filmy a šest celovečerních snímků. Jeho tvorba se často zaměřuje na témata násilí, sexu a nočního života.

V roce 1991 debutoval středometrážním filmem *Carne*, po kterém následoval v roce 1998 jeho celovečerní debut *Sám proti všem*. Již od roku 1993 pracoval na prvních konceptech pro filmy *Vejdi do prázdna* (2009) a *Love* (2015), jejichž příprava byla mimořádně náročná.

V roce 2019 se jeho kultovní snímek *Zvrácený* dočkal nové stříhové verze, která převrací děj do chronologického sledu událostí, a ve stejném roce natočil středometrážní film *Lux Æterna*.

Jeho posledním samostatně režírovaným filmem je *Vortex* (2021). V roce 2023 měl premiéru snímek *Cirkus Maxima*, který Noé spolurežíroval s dalšími autory.

#### 3.1 Režisér formy

Gaspar Noé je uznávaný především pro své formální postupy, které zahrnují poutavou práci s kamerou a expresionistický střih, jež dokáže zaujmout i v době, kdy je pozornost diváků stále více roztržštěná.<sup>31</sup> Během třiceti let své kariéry natočil zatím pouze šest celovečerních snímků, protože se vždy snaží přinést něco nového nebo neobvyklého.

---

<sup>30</sup> Super 8 mm – je formát filmového pásu, který byl představen společností Eastman Kodak v roce 1965. Má šířku 8 mm a je charakteristický menšími perforacemi, což umožňuje větší plochu obrazu než u standardního 8 mm filmu. Používá se především pro amatérské natáčení, experimentální filmy a domácí videa.

<sup>31</sup> KENNY, *Transgressive Art Films*, 2023, s. 34-36.

Jeho film *Zvrácený* (2002) je sestříhán tak, že celý příběh je vyprávěn pozpátku, což zcela mění dynamiku a emocionální náboj příběhu. V dalším snímku *Vejdi do prázdna* (2009) divák zpočátku sleduje protagonistu z perspektivy první osoby (POV<sup>32</sup>), přičemž hlavní postavu poprvé spatří až po její smrti, po které se příběh dále odvíjí z pohledu jejího ducha.

Jeho nejnovější film *Vortex* (2020) je celý natočen na dvě kamery současně, přičemž finální střih je po celou dobu prezentován ve formě split screenu<sup>33</sup>, což vytváří neustálé napětí mezi dvěma paralelně probíhajícími příběhovými liniemi.

„Je to jen o tom, že tě omrzí obvyklý jazyk – detailní záběr na herečku, jak mluví, pak detail na dalšího herce, pak zase zpět na herečku, jak čte svůj dialog – a po čase budou všechny filmy televizní filmy.“<sup>34</sup>

### 3.2 Propojenost děl

Gaspar Noé různými způsoby odkazuje na svá díla navzájem. Ve snímku *Vejdi do prázdna* se objevuje model hotelu Love, který je znovu využit v pokoji hlavního hrdiny ve filmu *Love* (2015).

Postava řezníka, kterou ztvárňuje Phillipe Nahon se poprvé objevuje v *Carne* (1991), *Sám proti všem* (1998), kde se v obou nachází jako protagonista. Ve filmu *Zvrácený* (2002) pak pouze na začátku pronese: „Čas všechno zničí.“ Tím shrne hl. myšlenku snímku, protože děj filmu se odehrává pozpátku.

Gaspar Noé se nechal inspirovat Stanleyem Kubrickem, který tímto stylem také propojoval svá díla.

### 3.3 Zvrácený

Film *Zvrácený* (2002) vypráví příběh o pomstě Marcuse, který brutálně zabije násilníka, jenž znásilnil jeho přítelkyni Alex. Celý děj je vyprávěn pozpátku, což výrazně manipuluje emocemi diváka tím, jak postupně odhaluje jednotlivé události a jejich souvislosti.

Do hlavních rolí byli obsazeni Vincent Cassel a Monica Bellucci. Gaspar Noé využil jejich známých tváří k zajištění financování filmu, což bylo klíčové pro realizaci projektu.

---

<sup>32</sup> POV (point of view) - je úhel pohledu z první osoby, ze které je příběh vyprávěn nebo scéna natočena.

<sup>33</sup> Split screen - rozdělená/rozpůlená obrazovka, kdy v každé půlce vidíme jiný záběr, záběrů může být několik

<sup>34</sup> LOKKE, *Gaspar Noé: Interviews*, 2024, s. 54.

Skutečnost, že v té době tvořili pár, navíc usnadnila improvizace během natáčení, což přispělo k autenticitě jejich výkonů a intenzitě klíčových scén.<sup>35</sup>

V knize *Transgressive Art Films* je opakovaně uváděn jako příklad transgresivního uměleckého filmu, který využívá extrémní stylistické strategie viditelnosti, blízkosti a trvání k vyvolání intenzivních afektivních reakcí.

Tomuto snímku je v této podkapitole věnována zvláštní pozornost, neboť autora dostal do podvědomí a jeho premiéra na festivalu v Cannes vyvolala silnou kontroverzi a rozporuplné reakce publika. Mnoho diváků označilo film za "neumění," kritizovalo intenzivní a chaotickou práci s kamerou, která vyvolávala pocity dezorientace a nevolnosti, a někteří dokonce spekulovali o psychickém stavu režiséra.

Přestože *Zvrácený* vyvolal ostrou kritiku, současně se stal jedním z nejdiskutovanějších filmů své doby, čímž si Gaspar Noé získal celosvětovou pozornost – ať už pozitivní, či negativní. Právě pro tento výrazný dopad na filmovou kulturu je důležité věnovat se tomuto dílu podrobněji.

Nejznámější částí v tomto snímku je devítiminutová statická scéna znásilnění, která divákovi znemožňuje únik a svou délkou i statickou kamerou radikálně zvyšuje pocit neúnosnosti a diskomfortu.<sup>36</sup> Viditelnost sexuálního aktu je zde omezená – během scény je zaznamenán pouze krátký pohled na ochabující penis, čímž film využívá estetiku omezené, téměř-transgresivní viditelnosti. V jiné scéně z prostředí BDSM klubu kamera roztěkaně sleduje sex a masturbaci v přilehlých místnostech, aniž by se zaměřila na konkrétní explicitní detaily, což podporuje pocit dezorientace.

V tomto snímku má Gaspar Noé kameo<sup>37</sup>, kde masturbuje přímo před kamerou, aby dokázal, že není homofobní, protože Vincent zde v expozici zmlátí neznámého muže v gay klubu pro sexuální praktiky.

Tento snímek se dostal do širokého povědomí kvůli explicitním sexuálním scénám a brutálnímu násilí. Zároveň je ale výjimečný svou retrospektivní narativní formou, dynamickou kamerou a silnému emocionálnímu herectví.

---

<sup>35</sup> LOKKE, *Gaspar Noé: Interviews*, 2024, s. 31.

<sup>36</sup> KENNY, *Transgressive Art Films*, 2023, s. 75.s. 80.

<sup>37</sup> Kameo – je krátké a často překvapivé vystoupení známé osobnosti ve filmu, televizním pořadu nebo divadelní hře. Tato osoba obvykle hraje sama sebe nebo malou roli, která není klíčová pro děj, ale může sloužit jako pocta, vtíp nebo překvapení pro diváky. Kameo může být neoznačené v titulcích a často slouží jako "mrknutí" na fanoušky nebo jako vtípný prvek v rámci vyprávění.

## II PRAKTICKÁ ČÁST

## 4 EXCES VE FILMU LOVE

Snímek *Love* (2015) od Gaspara Noého nás zavádí do života dvou umělců, Murphyho a Elektry, jejichž intenzivní vztah balancuje mezi nočním životem a sexuálními experimenty. Tyto výstřelky však postupně vedou k nevyhnutelným následkům, které jejich vztah pozvolna narušují a rozkládají. Samotné téma filmu, zaměřené na sexuální experimentování, působí provokativně a vyzývavě.

Z hlediska dějové linky se však jedná o poměrně přímočarý příběh, který nenabízí výraznější vývoj ani překvapivé rozuzlení. Gaspar Noé, známý především svým výrazným režijním stylem, zaujme zejména formální stránkou díla, kterou se budu podrobněji zabývat v následujících kapitolách.

### 4.1 Expozice

Film *Love* obsahuje množství explicitních sexuálních scén, které nebyly inscenovány, ale autenticky natočeny s hercem Karlem Glusmanem v roli Murphyho a herečkou Aomi Muyock v roli Elektry. Již od úvodních minut je divák konfrontován s intenzivním a provokativním vizuálním stylem. Jednou z úvodních scén je dlouhý třiminutový záběr, v němž kamera bez přerušení sleduje vzájemné uspokojování postav. Tato scéna je natočena v reálném čase, bez střihu, což umocňuje její autenticitu a intenzitu. Divák může vnímat její estetickou provokaci, jež úmyslně balancuje na hranici mezi uměleckou kinematografií a pornografií.

Kompozice obrazu a mizanscény v expozici filmu *Love* záměrně odkazuje na estetiku pornografického průmyslu. Pohlavní orgány jsou situovány do popředí, což umožňuje divákovi důkladně vnímat detaily, a to i v explicitních momentech, jako je vytrysknutí spermatu.

Postavy jsou snímány v americkém plánu, což zdůrazňuje jejich tělesnost a intimitu. Mizanscéna je redukována na minimum, aby veškerá pozornost zůstala soustředěna na samotný akt.

Prostředí je záměrně minimalistické – postel je povlečena bílými peřinami, stěny jsou rovněž bílé, a jediným výrazným vizuálním prvkem v kontrastu s touto neutrální paletou jsou nahá těla protagonistů. Tato stylizace podporuje režijní záměr, kdy se explicitnost a vizuální čistota propojují do jednotného celku.

Celou scénu doprovází skladba Gnossiennes No. 3 od francouzského skladatele Erika Satieho, interpretovaná dirigentem Michaellem Plassonem. Vážná hudba vytváří kontrast vůči explicitní sexuální scéně, kterou by někteří diváci mohli vnímat jako pornografickou. Tím dochází ke zvláštnímu propojení vysokého a nízkého umění, kde jemnost a sofistikovanost hudebního doprovodu kontrastují s vizuální provokací.

Přestože scéna svou otevřeností může evokovat asociace s pornografickým průmyslem, v žádném případě bych toto dílo s pornografií přímo nespojovala. Naopak, použití vážné hudby umocňuje uměleckou dimenzi a podtrhuje záměr vytvořit hlubší estetický zážitek.

Výběr hudby podtrhuje intimitu scény a dodává jí melancholický nádech, jenž prostupuje celým filmem. Satieho skladby jsou z filozofického hlediska často spojovány s odcizením a introspekci, což vytváří přímou souvislost s ústředním tématem filmu – komplexní a rozporuplnou povahou lásky. Tato hudební volba nejen umocňuje emocionální hloubku, ale zároveň vytváří divákovi prostor k zamyšlení se nad ambivalentními aspekty milostných vztahů.

Ačkoli je hudební složka v této scéně dominantní, zůstává v harmonii s ruchovou složkou. Divák stále slyší nejen vzdechy, ale i každý pohyb těl protagonistů. Toto promyšlené propojení zvukových vrstev podporuje autenticitu a emocionální působivost scény, aniž by některý z prvků působil rušivě či nadbytečně.

Z atmosféry vášnivého opojení, umocněné příjemnou hudbou s dominující flétnou, nás náhle vytrhuje alarmující zvuk zvonícího telefonu. Tento zvuk je využit prostřednictvím J-cutu<sup>38</sup>, který nás skrze černé filmové okénko plynule přenáší do následujícího záběru. Černé filmové okénko zde symbolizuje propast mezi dvěma odlišnými světy – idylickou intimitou a tíživou realitou.

Tento moment lze interpretovat jako provokativní kontrast. První scéna reprezentuje to, po čem toužíme a co nám přináší pocit naplnění, zatímco následující scéna symbolizuje tvrdou realitu každodenního života, kterou vnímáme jako opak idylky. Toto zřetelné střetnutí ideálního a skutečného podporuje tematickou strukturu filmu a zdůrazňuje emocionální rozpor, kterému postavy i diváci čelí.

---

<sup>38</sup> J-cut – je typ střihu, kde zvuk následujícího záběru začne hrát ještě předtím, než se objeví odpovídající obraz. To znamená, že divák slyší nový zvuk, zatímco stále vidí předchozí záběr, a teprve poté přechází obraz na další scénu. Opakem je L.cut, kde obraz následující scény začne dříve než odpovídající zvuk.

Zatímco v první situaci Murphy zoufale touží, aby tento okamžik nikdy neskončil, v následující scéně by si nejraději přál, aby nový den vůbec nezačal. Po jeho boku již neleží svůdná Elektra, ale Omi. Z idealizované "pohádky pro dospělé" nás vyprávění přenáší do nekompromisní reality, přičemž příběh se plynule rozbíhá stejným tempem, jakým se rozvíjí i kamerový pohyb.

Záběr přechází z polodetailu na pár k polocelku, přičemž kamera sleduje Murphyho pohyb. Tento plynulý tah kamery směrem dozadu, synchronizovaný s jeho fyzickými gesty, vyvolává pocit nevolnosti, který odráží protagonistovu psychickou i fyzickou nepohodu. Zatímco Omi zůstává v klidu ležet, Murphy se krčí s hlavou v dlaních, plný výčitek z předešlé noci. Jeho pocity jsou dále zdůrazněny použitím diegetického vnitřního hlasu, který nám zpřístupňuje jeho myšlenky a vnitřní konflikt.

V této chvíli do scény proniká hlasitý pláč dítěte a Murphy, zjevně psychicky rozbitý, se vydává za ním. Jeho slova „Today is shit“ vypadají jako zrcadlo jeho vnitřního stavu. Excesivnost těchto prohlášení spočívá již v samotném použití expresivního jazyka, který se vyhýbá jakékoliv formální či spisovné konstrukci. V tomto momentě se však ukazuje i silná kontradikce, neboť tato slova pronáší Murphy v okamžiku, kdy jde za svým synem – symbolem lásky a odpovědnosti.

Tento moment je dále zdůrazněn vizuálně, kdy nás překvapí obraz roztrhaný na plátně. Oranžová barva v tomto záběru přitahuje pozornost, její význam je zřejmý – symbolizuje oheň a výstrahu. Obraz působí disharmonicky, jako by nás vyzýval k interpretaci. Připomíná strukturu Rorschachova testu<sup>39</sup>. Tento záběr může reflektovat roztržitost protagonisty – jeho vnitřní chaos a konflikt, nebo může sloužit jako vizuální most k dalšímu ději.

V následujícím záběru se přesouváme do pokoje Noého, syna protagonisty, kde opět dominuje oranžová barva. Tato vizuální kontinuita může naznačovat propojení mezi synem a otcem. Oranžová barva zde nejen zneklidňuje, ale může být symbolickým spojením s Murphyho synem, jenž narušil jeho dosavadní životní rovnováhu. Tato vizuální a emocionální disharmonie ilustruje hlavní konflikt: Murphy je v rozporu s tím, co si přeje a s tím, co skutečně prožívá.

---

<sup>39</sup> **Rorschachův test** (někdy také **Rorschachův inkoustový test**) - je projektivní psychologický test vytvořený švýcarským psychiatrem Hermannem Rorschachem v roce 1921. Používá sérii symetrických inkoustových skvrn jako stimuly k odhalení skrytých aspektů osobnosti a emočního fungování jedince.

Scéna, ve které se Murphy s malým chlapcem vrací zpět k Omi, je vizuálně komponována tak, že obraz je rozdělen na tři části. Murphy je opět zobrazen s hlavou v dlaních, přičemž jeho postava je umístěna blíže k levé kantně.<sup>40</sup> Tento vizuální prvek odráží jeho psychické rozpoložení a pocit roztržky. Nad ním je umístěn obraz, který symbolizuje jeho vnitřní konflikt. Vpravo se nachází model hotelu Love, který je zároveň symbolem Elektry. Mezi těmito dvěma vizuálními prvky se nachází Omi se svým synem, který v kompozici obrazu vytváří pomyslnou bariéru mezi Murphyho touhou po naplnění lásky s Elektrou a realitou, v níž žije.



Obrázek 2 Promyšlená kompozice v expozici snímku *Love* (2015)

Tento moment filmu otevírá téma nechtěného rodičovství, které je zobrazeno jako konflikt mezi touhou po osobním štěstí a odpovědností, kterou s sebou rodičovství přináší. Mít dítě se v tomto kontextu ukazuje jako nedostatečný prostředek k naplnění vnitřní prázdnoty. Toto téma odráží širší problematiku, že vnější faktory, jako je rodičovství, nemohou nahradit hlubší emocionální a psychologické naplnění, které postavy postrádají.

Murphy se zvedá a jde si poslechnout vzkaz od Nory, matky Elektry, který mu stále zůstává v hlavě. Zastaví se v zárubni, kde je zobrazen v centrální kompozici. Centrální kompozice je využita pro zdůraznění zásadního momentu, kdy se protagonista dozvídá důležitou informaci. Dozvídá se, že Elektra je pohřešována. Zdi kolem něj vytvářejí stísněný dojem a vyvolávají úzkost. Vrací se na postel, kamera zůstává statická, rámuje jej úzkostí a chaotickým obrazem nad hlavou. Následuje dlouhý detail, který realistickou mimikou

---

<sup>40</sup> Kantna - V záběrování označuje kantna pevný okraj nebo ohraničení záběru, který definuje, kde končí obraz v kompozici. Slangově se používá pro strany záběru. – levá kantna tedy značí umístění herce nebo jiné neživé věci v levé části záběru.

zdůrazňuje Murphyho vnitřní pocity. Detail začíná i končí černými framy<sup>41</sup>, což naznačuje jeho návrat k myšlenkám na Elektru.

Následuje kontrapunktní retrospektivní scéna, kdy Murphy opět telefonuje s Norou, která křičí v návalu emocí. Pokoji nyní dominuje chaos – po zemi jsou rozházené věci a zdi jsou hustě pokryty filmovými plakáty, naznačující Murphyho cinefilství – například plakát filmu *Saló aneb 120 dnů sodomy*. Murphy zde slouží jako alter ego režiséra v době, kdy ještě neměl rodinu.

Pokoj je nyní zcela přestavěn a dominuje mu provokativní červené světlo. Murphy opět končí orámován zárubní v low-key osvětlení. „Go to hell,“ křičí Nora, zatímco Murphy sám prochází peklem po rozchodu s Elektrou. Kontrast mezi jeho postavou v černém stínu a červeně osvětlenou místností výrazně podtrhuje jeho vnitřní rozkol. Propojení mizanscény, barev a emocionálních výkřiků Nory je zde klíčové a dodává scéně silný dramatický efekt.



Obrázek 3 Murphy v duševním pekle

Téměř jako by šlo o protipohled, vidíme nyní Murphyho ve stejné středové kompozici v polodetailu, jak si na jiném místě znovu pouští zoufalý hlas Elektřiny matky, která hledá svou dceru. Tentokrát vzkaz doposlouchá až do konce a dozvídá se, že se pohřešuje. Následně pokračuje do kuchyně, kde jej partnerka uráží poznámkou o jeho postavě: „I think daddy is pregnant.“ Skrze Murphyho vnitřní hlas slyšíme, že má partnerky plné zuby.

---

<sup>41</sup> Frame – ve filmu označuje jeden jednotlivý snímek filmového pásu nebo digitálního záznamu, který představuje nejmenší jednotku filmového obrazu.

Následuje kontrapunktní scéna zobrazující Murphyho a Omi při milování před jejím otěhotněním. Rychlý střih neodpovídá dosavadnímu temporytmu. Nejprve vidíme top shot, kde Murphy stahuje Omi kalhotky a provádí orální sex. Následuje polodetail, ve kterém se noří do Omi, a poté další top shot. Záběr přechází na polodetail, kdy se po sobě válejí, o něco delší než předchozí. Scéna vrcholí, když Murphy sleze z Omi a oznámí, že mu praskl kondom. Okamžitě následuje detail na pohlavní orgány a prasklý kondom, aby tato skutečnost byla zdůrazněna. Scéna vrcholí top shotem, který nás vtahuje do dění a nutí nás se vcítit do postav. Rychlý střih umocňuje myšlenku, jak snadno a nečekaně může dojít k nechtěnému otěhotnění.

Následuje výrazně delší scéna ve srovnání s momentem, ve kterém Murphy zjistil, že kondom praskl. Tentokrát se dozvídá, že je Omi těhotná. Celou sekvenci doprovází jemná dětská hudba, která mrazivě kontrastuje s tíhou situace. Dlouhý statický záběr zachycuje Murphyho v okamžiku, kdy se zdá, že se čas zastavil a on se snaží tuto zprávu vstřebat.

Následuje střih na krátký moment s Elektrou, rámovanou stejným topshotovým<sup>42</sup> polodetailem jako Omi, což symbolizuje, že Elektra se v tomto okamžiku stává minulostí. Poté se scéna přesouvá do kuchyně, kde Omi ukazuje druhý těhotenský test se dvěma čárkami jako důkaz. Gaspar Noé si zde hraje s match-cut přechody. Murphy se zdá být nakonec z početí potěšen. Následuje střih do současnosti, kde se Omi, ve stejném rozestavení jako dříve, ptá Murphyho, kdo volal. Murphy se nyní psychicky hroutí a uvědomuje si, co všechno s Elektrou ztratil.

Boom – pokud nám to dosud nedošlo, režisér to nyní zdůrazní velmi excesivním momentem, kdy obrazovka zčervená a objeví se nápis „MURPHYHO ZÁKON“ s podtitulem „CO SE MŮŽE POKAZIT, TO SE POKAZÍ.“ Tento moment ukazuje, jak pečlivě Gaspar Noé promýšlí každé jméno postavy. Stejně tak později v ději zjistíme, že Elektra si před svým otcem hraje na slušnou školačku, což vede Murphyho k obvinění, že trpí Elektřiným komplexem.

Excesivní je celá forma této sekvence:

a) detailní záběry na pohlavní orgány s prasklým kondomem, které nás nutí situaci vnímat intenzivně, jako bychom ji prožívali sami,

---

<sup>42</sup> Topshot – je záběr ve filmu nebo videu, který je pořízen přímo shora, tedy **kolmo dolů** na scénu nebo objekt. Tento úhel pohledu poskytuje divákovi jedinečný přehled o prostoru, pohybu postav a vztazích mezi objekty v záběru.

- b) otevření scény, kdy Omi dětinsky poukazuje na Murphyho břicho, což působí infantilně,
- c) temporytmus – scéna sexu s Omi je rychlá, zatímco čekání na výsledky těhotenských testů se táhne; tímto kontrastem autor ukazuje, že sex je krátkodobé uspokojení, zatímco čekání na výsledky nechtěného těhotenství představuje nekonečné peklo,
- d) nepříjemně repetitivní dětská hudba, která irituje a kontroverzně naznačuje, že to není moment radosti, ale spíše trestu.

## 4.2 Kolize

Murphy nachází schované opium, které dostal v momentě, kdy se přiznal Elektře z nevěry. Tuto chvíli, kdy se dozrává k otěhotnění s Omi, vnímám jako první bod obratu. Divák se zde konečně dozví, s kým byl původně. Až do této chvíle je zmatený a bere Elektru pouze jako milenkou. Tento zvrat zanechává v divákovi překvapivé emoce.

Elektra na tuto zprávu reaguje excesivním plivnutím do Murphyho tváře. Je natolik rozhořčená, že se uchyluje ke zvířecí fyzické reakci, místo aby upřednostnila dlouhé psychoanalytické promluvy. Poté následuje skok v čase a vypjatá scéna. Gaspar Noé a jeho kameraman Benoît Debie brilantně pracují s plány – tato scéna je natočena v jednom dlouhém záběru, což dodává celému momentu intenzivní realismus a naléhavost.

Nacházíme se v klubu, kde blikající osvětlení, spousta tancujícího komparzu a hlasité techno vytvářejí chaos. Murphy stojí v popředí se svým kamarádem, oba blíže k levé kantně, zatímco Elektra tancuje s cizincem ve třetím plánu blíž k pravé kantně. Tento prostorový rozdíl jasně znázorňuje odcizení mezi postavami, což podtrhuje jejich emoční distanci, zejména Elektry k Murphymu. Postavy zde velmi excesivně řvou, snaží se přehlušit hlasitou hudbu, což naznačuje emocionální nevyzrálost a živelnost jejich povah, umocněnou alkoholem a extrémním prostředím.

V tento moment oba propadají zoufalství. Murphy si začíná uvědomovat, že Elektra mu už možná nikdy neodpustí, a Elektra cítí silnou nenávist, která pramení z jejího zlomeného srdce. Oba jsou uzamčeni ve svém mikrosvětě bolesti, zcela lhostejní k okolí. Autoři nás touto formou nutí prožít bolest spolu s nimi, ať už prostřednictvím intenzivní kamery, zvukového podbarvení či rytmu hudby, které nás s postavami spojují v jejich emocionálním zmatku.

Zvolení statického záběru v nás vyvolává pocit ustrnutí v nepříjemné, husté atmosféře, ze které bychom okamžitě chtěli uniknout. Stroboskop, dráždivá repetitivní rychlá hudba a

temnota nočního klubu nás doslova obklopují a vyvolávají psychickou nepohodu. Vidíme, agresivně se hádající pár, a jsme pohlceni temným chaosem, v němž se šíří nenávist. Tato forma nás nutí být svědky jejich destruktivního konfliktu, ve kterém se cítíme ztraceni, stejně jako oni.

Ve 21. minutě a 30 sekundách volá Murphy se svým kamarádem Juliem, který dodává drogy Elektře. Opět vidíme Murphyho v jeho rudě osvětleném pokoji, který kontrastuje s tmou kolem něj. Je zobrazen v polodetailu, pozornost je zaměřena na jeho emoce, na každý minimální pohyb jeho těla, jenž sledujeme v polostínu. Z jeho obličeje zachytíme jen to nejdůležitější. Tento vizuální styl je umocněn nervózním pochodováním sem a tam, vzteklým řevem a neustálým opakováním slova „fuckin“, což jasně naznačuje, že protagonistova kontrola nad situací se zcela vytrácí. Tento typ záběru, který jsme už viděli, ale s jinou hereckou akcí, nás propojuje s momenty Murphyho vnitřního pekla, kdy není schopen situaci jakkoliv ovlivnit. Je odkázán buď na smíření se s tím, co se děje, nebo na psychický kolaps.

Kolem 51. minuty následuje dlouhá scéna Murphyho a Elektry při ranním sexu, která je pomalu sestříhána z několika polocelků. Režisér zde využívá techniku jump-cutů<sup>43</sup>. Tato scéna je dlouhá, protože sex s Elektrou představoval pro Murphyho něco mnohem hlubšího než sex s Omi. Na rozdíl od Omi, kterou viděl spíše jako nástroj pro okamžité uspokojení, Elektru miloval skutečně. Tato scéna je konstruována tak, aby divák pocítil, že se pokouší změnit časoprostor, což naznačuje Murphyho touhu uchopit minulost, a to prostřednictvím vzpomínek vyvolaných užitím opia.

#### 4.2.1 Nejexcesivnější momenty

Scéna v 19. minutě, v níž Murphy zoufale buší na Elektřiny dveře, patří k nejexcesivnějším momentům celého filmu. Zde se projevuje Murphyho velké zoufalství, které je podpořeno noirovým low-key osvětlením. Dramatický řev a pláč jsou vizuálně podpořeny jeho zjevnými emocionálními výbuchy – třískáním hlavou o dveře a sklouzáváním rukou po nich. Tato scéna je velmi intenzivní, Murphy se snaží udělat vše, aby Elektřinu lásku získal zpět. Divák je vyzván k tomu, aby cítil soucit, a dokonce si může myslet, že Murphy si zaslouží

---

<sup>43</sup> Jump-cut – je stříhová technika, která úmyslně přerušuje plynulost času a prostoru ve scéně, čímž vytváří výrazný, často rušivý efekt. Používá se k zrychlení vyprávění, vyjádření neklidu, dezorientace nebo k vyvolání komického či experimentálního efektu.

odpuštění, protože jeho utrpení je zřejmé. Scéna je natočena z nadhledu, a tudíž vidíme Murphyho v pozici nebohého smrtelníka, bez moci cokoli ovlivnit.

Když Elektra otevře, její zdrogovaný projev připomíná postavu z německého expresionistického filmu. Zpomalení záběru umocňuje její šílenství. Prodirání se přes dveře končí tím, že Murphy zůstává sám v temné chodbě, což symbolizuje jeho ztrátu. Elektra je zde vyobrazena jako démon, což ukazuje, jak zlomené srdce dokáže z lidí udělat zrůdy.

Tento moment je jedním z nejexcesivnějších, protože:

- a) statický záběr vytváří dusivou autenticitu, která nás zcela pohlcuje,
- b) délka záběru (1,5 minuty) působí jako věčnost, což nás nechává v napětí,
- c) emocionální výkyvy postav, zejména jejich hlasité výlevy, vyvolávají silnou úzkost,
- d) násilí, které mezi postavami probíhá, je poprvé a naposledy – moment, kdy láska přechází v nenávist,
- e) Elektrina neschopnost se vyjádřit ukazuje její úplné dno, což nám ukazuje, kam až může člověk zajít, a vyvolává pocit neklidu a znechucení.

Tato scéna představuje silný kontrast k jejich dřívější lásce, ukazujíc, jak tenká je hranice mezi láskou a nenávistí. Gaspar Noé se nebojí ukázat tyto hranice v jejich extrémech, čímž divákovi připomíná, že všechno štěstí, které máme, může být snadno ztraceno.

Scéna, která začíná ve 33. minutě, je vysoce explicitní a představuje vrchol erotického napětí mezi Murphym, Elektrou a Omi. Tento moment je propletený nejen fyzicky, ale i emocionálně, což je umocněno jejich vzájemnými interakcemi. Gaspar Noé zde ukazuje tělesnou a emocionální zranitelnost postav. Každý pohyb a dotek má svou váhu, kterou divák může vnímat v kontextu celkové dehumanizace jejich vztahů. Tento okamžik není pouze o sexuálním aktu, ale i o propojení tří zcela odlišných postav, kdy se každá z nich nachází ve své vlastní bolesti a ztrátě.

Tato scéna slouží jako kontrast k intimním momentům v předchozích částech filmu a ukazuje, jak rychle může být láska přetvořena v něco destruktivního, jako je manipulace, závislost nebo konec ideálu. K tomu, že se postavy proplétají fyzicky, Noé používá kameru, která se soustředí na detaily jejich těl, čímž vytváří iluzi, že splývají v jedno tělo. Zároveň ale zůstávají odděleni svými vnitřními démony. Tato scéna je tedy i o rozpadu jejich

vnitřních světů a hledání potvrzení v tělesnosti, které však není schopno zalepit jejich emocionální rány.

Nejprve jsou postavy zabírány v polodetailu, čímž jsme do aktu bez souhlasu vtaženi. Jde o procítění touhy, kterou prožívají postavy. Sledujeme, jak se k sobě přibližují a dlouze líbají. Postupně se však přemísťujeme do polocelku, aby nám dění mezi postavami neuniklo. Sledujeme jejich vysvlékání, vzájemné dotýkání a velmi detailní sex. Sekvence končí v polodetailu na jejich extatických orgasmických emocích. Gaspar Noé jako by chtěl v divákovi vyvolat chtíč.

### 4.3 Krize

Moment krize okolo 74. minuty zachycuje Murphyho zvracejícího pod vlivem ayahuasky. V surrealistické sekvenci vidíme explicitní VFX záběr penisu pronikajícího do vagíny s ejakulací, což je doprovázeno hypnotickým světlem a sténajícími zvuky. Tato transcendentní zkušenost je zvýrazněna pulzujícím ambientním podkresem, který diváka vtahuje do Murphyho psychického i fyzického utrpení.

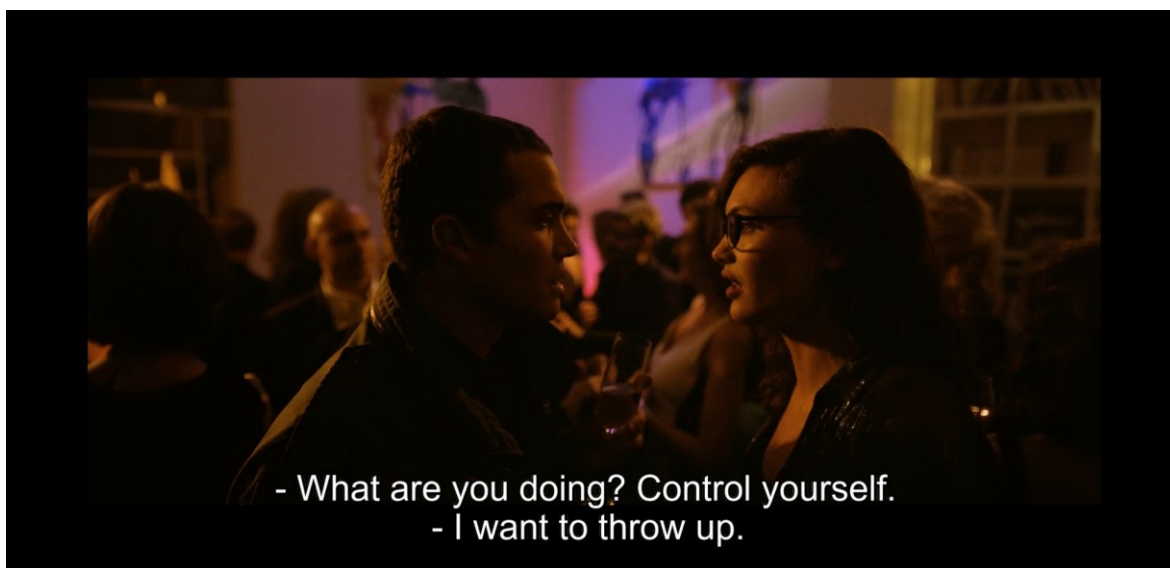
Scéna se přesouvá k nahým tělům Murphyho a Elektry, která leží pod stroboskopickým barevným světlem, symbolizujícím chaos jejich vztahu. Následuje přechod do blikajícího světla v koupelně, kde si Elektra stříhá vlasy. Tento čin působí jako symbolické odstrižení minulosti a uzavření kapitoly s Murphym. Intimita nahých zamilovaných těl se mění v dlouhou agonii výčitek, podtrhující jejich emocionální odloučení.

Jejich vztah se postupně rozpadá. Na večírku se Murphy baví s herečkou Paulou, zatímco Elektra zůstává odstrčená. Paula jej následně svede v koupelně. Sekvence přechází v hádku Murphyho a Elektry, kdy se Elektra přizná k nevěře s Noém, kterého ztvárňuje sám režisér. Záběr s odstříháváním vlasů lze proto vnímat jako symboliku, že právě Elektra narušila jejich vztah nevěrou, což spustilo celý destruktivní řetězec.

Hádka začíná na večírku, odkud se polodetailem a match-cutem přesouváme na vyhocenou hádku v taxíku, sestříhanou do jump-cutů. Ty zdůrazňují opakující se spirálu nadávek a obviňování, čímž umocňují chaos a emocionální rozpad postav. V taxíku vidíme jejich výkyvy – křik, pláč, facku od Elektry – které nakonec vyústí v objetí. Pokus o usmíření pokračuje sérií divokého sexu, který už není láskyplný, ale spíše zběsilý a animální, plný surové energie, kdy se milují zezadu.

Tato série vrcholí snad nejexcesivnějším záběrem filmu – detailem ejakulace Murphyho penisu, která téměř zasáhne objektiv. Symbolizuje uvolnění nahromaděné zášti a vzteku, jako by přímo zasáhla i diváka. Ani tato "konečná satisfakce" však jejich problémy neřeší. Naopak, hádky přetrvávají a napětí mezi nimi stále roste.

Děj se posouvá na večírek, kde Murphy pod vlivem alkoholu vyhroť hádku až k excesivnímu fyzickému aktu – udeří Noého do hlavy. Scéna je promyšleně komponována, začíná polodetailem hádajícího se páru v prvním plánu. Noé, jenž je předmětem hádky, je umístěn rozmazaně ve třetím plánu, ve středové kompozici, obklopen davem. Tento vizuální rozvrh umocňuje napětí mezi hlavními postavami a jejich okolím.



Obrázek 4 Práce s plány a kompozicemi ve snímku *Love* (2015)

O pár sekund později již oba stojí u Noého a Murphy začíná zmiňovat před jeho ženou, že spolu Elektra a Noé spali. Noé se jej 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<sup>44</sup>, kdy autor v detailu zdůrazňuje 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 červenobílém provedení, jako se nám zjevují krvelačné japonské bitky.

<sup>44</sup> Kulešovův efekt - je filmová technika a teoretický koncept pojmenovaný po sovětském filmaři Lvu Kulešovovi, který objevil, že význam filmového záběru může být dramaticky změněn na základě toho, jaký záběr následuje před ním nebo po něm.

Nakonec se navracíme zpátky na detail Murphyho na policejní stanici. Tato montáž poukazuje na to, s jakými démony Murphy bojuje.

## 4.4 Peripetie

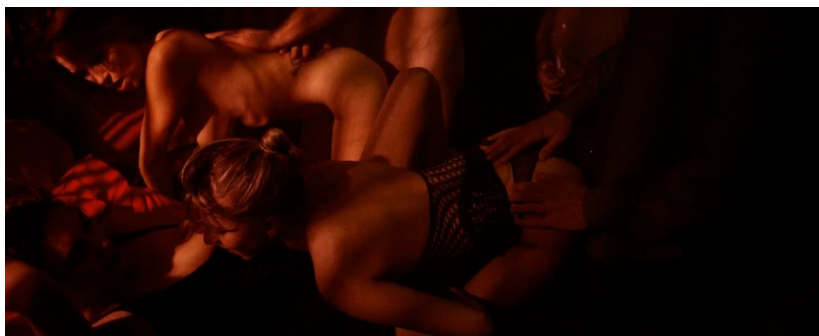
Zásadní moment, odehrávající se kolem hodiny a půl stopáže, představuje druhý bod obratu, kdy Murphy po poslední hádce volá Elektře a jde za ní do klubu nočním městem. Stejně jako v předchozích scénách, je opět obklopen temnotou a červeným low-key osvětlením, které podtrhuje dusivou atmosféru. Následuje další série sexuálních scén, zakončená sexem v podchodě. Tento moment slouží jako nepřímý odkaz na film *Zvrácený*, kde Monica Bellucci prochází excesivními a traumatickými událostmi. Podobná dynamika zneužívání a násilí se v této scéně promítá.

### 4.4.1 Nejexcesivnější scéna celého filmu

Za nejšilenější a nejexcesivnější scénu z celého filmu považuji moment, kdy se pár nachází ve swingers klubu, protože 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 plný. Orgie doprovází červené blikající světlo a temná hudba.

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?

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



Obrázek 5 Jedna z nejexcesivnějších scén snímku *Love* (2015)

## 4.5 Katastrofa

Ve 115. minutě filmu *Elektra* prohlásí, že by raději spáchala sebevraždu, než aby umírala v bolestech. Murphy se začíná smířovat s tím nejhorším. Následují záběry podobné těm z klubu, kde se milovali. Vrací se psychedelické, problikávající červené světlo, připomínající stav na ayahuasce. Murphy končí poblázněný, a ve vaně se mu zjevuje představa těhotné Elektry. Temporytmus<sup>45</sup> nabývá na síle.

Následuje Murphyho zhroucení, kdy se zcela rozbřečí pod tekoucí vodou. Přichází jeho syn, který otcovu bolest cítí. „Gaspar, so sorry,“ říká svému synovi. Dochází k velmi emotivní scéně, kdy oba pláčou. Vše se uzavírá v objetí Murphyho s Elektrou ve stejné vaně. Objektí končí v tableau vivant. Jde o otevřený konec, který naznačuje Murphyho myšlenky na sebevraždu a touhu 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.“ Tímto nás Gaspar Noé upozorňuje, že jsme stále jen divákem fiktivního příběhu. Zároveň nastoluje otázku věčné lásky a světské pomíjivosti.

## 4.6 Závěr

Tento film lze vnímat jako umělecký experiment, který spojuje ponaučení s extatickým zážitkem. Kritiky týkající se excesivní formy, jež intenzivně působí na divákovy smysly, považuji za neopodstatněné. Gaspar Noé totiž využívá autenticitu a explicitnost k dosažení silného emocionálního efektu, což zároveň podtrhuje jeho uměleckou originalitu.

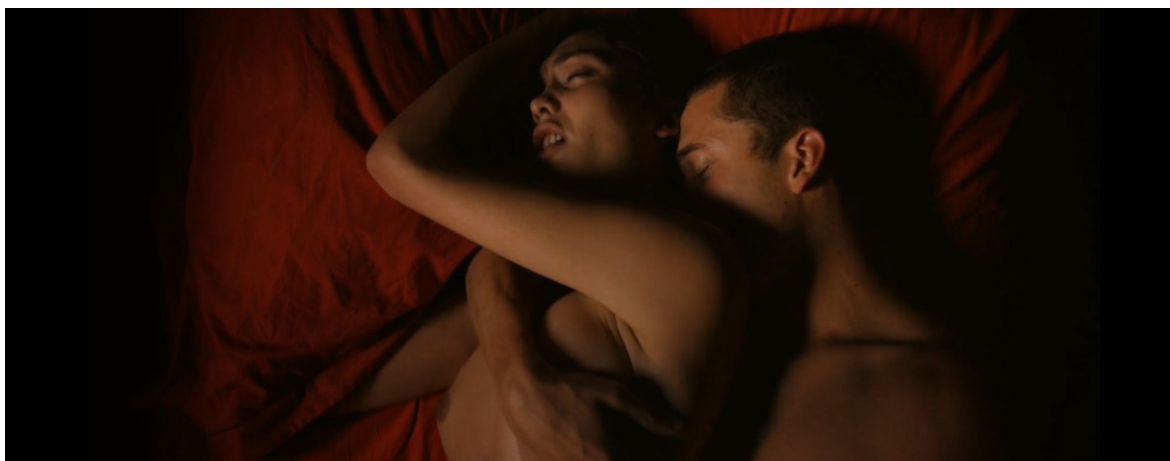
K tomu je třeba připočíst i mistrnou práci s formou, ve které jsou dialogy a akce skvěle propojeny. Gaspar Noé ukazuje, jak dokáže z roztříštěných fragmentů vytvořit soudržný příběh, čímž ukazuje nejen kreativitu, ale i hluboký režijní um. Hra se střihy, jako jsou match-cuty, jump-cuty, nebo využití Kulešovova efektu, spolu s experimentováním s retrospektivou, přidávají filmu nejen na vizuálním puncu, ale i na jeho vypravěčské originalitě. To vše přispívá k tomu, že *Love* není jen obyčejný film, ale skutečné umělecké dílo.

Vzhledem k práci s obrazem je patrná výrazná hra s barvami, která zahrnuje jak kostýmy a mizanscénu, tak i barevné osvětlení, jež má silný vliv na celkový dojem filmu. Autoři se nebojí porušit pravidlo 30 stupňů, což je záměrně provokativní volba, která

---

<sup>45</sup> Temporytmus – je filmový termín označující dynamiku a rychlost vyprávění filmu, tedy způsob, jakým se mění tempo a rytmus jednotlivých scén nebo záběrů. Jde o kombinaci délky střihů, pohybu kamery, akce, hudby a hereckých výkonů, které společně vytvářejí emocionální tempo filmu.

zdůrazňuje určité klíčové momenty, například při záběru na Murphyho prst nebo během zmíněné ejakulace v kolizi. Statické záběry, které by v jiných filmech mohly působit monotónně, zde naopak umocňují intenzitu okamžiků a vytvářejí dusivou atmosféru, která nutí diváka ponořit se do nekomfortního prožitku. Tyto techniky přispívají k celkové vizuální rebelii filmu a dodávají mu výraznou autenticitu.



Obrázek 6 Červená mizanscéna



Obrázek 7 Žlutá mizanscéna

Zvuková stránka *Love* je výrazně pestrá, od klasické hudby až po elektronickou hudbu, což samo o sobě představuje překročení tradičních hranic. Hudba je vždy pečlivě vybraná a její umístění ve filmu zintenzivňuje již tak silné vizuální zážitky. Ruchová složka je bohatá a dynamická. Zatímco jiní filmaři by při milostných scénách preferovali tlumení zvuků, Gaspar Noé je naopak zesiluje, čímž ještě více podtrhuje intimitu a extrémní povahu

těchto momentů. Tato zvuková volba přispívá k celkové intenzitě filmu a posiluje prožitek diváka.

Je to zázrak, ale kamera skutečně dokáže zachytit energii. Gaspar Noé dokázal herce přesvědčit k tomu, aby se skutečně milovali před objektivem, čímž vytvořil nezapomenutelný moment. Chemie mezi Elektrou a Murphym se přenáší i na diváka, který s nimi prožívá jejich vztah. Tento intenzivní prožitek v nás může vyvolat touhu po podobné synergii, intimním spojení a vzájemném porozumění, které postavy zažívají. Noé tak přetváří vztah mezi herci v něco hluboce autentického a vysoce emocionálního.

Tento kontrast mezi láskou a nenávistí nás silně zasahuje. Vidíme vyhrcoené emoce, jak se vztah mezi Elektrou a Murphym zvolna rozpadá – od výkřiků „I love you“ po „I hate you.“ Facky, zoufalství a pláč odrážejí realitu intenzivních citových konfliktů. Ano, je to nátlak, ale i v reálném životě se setkáváme s těmito extrémy, kdy osud a osobní excesy vyvolávají bolestné změny v našich vztazích. Noé tím ukazuje, jak jsou i nejintimnější momenty křehké a mohou rychle přejít do destruktivního chaosu.

Herci ve filmu zůstávají věrní realistickému stylu hraní, což je klíčové pro autenticitu celého zážitku. Jejich výkon je přesvědčivý, aniž by se uchýlovali k jakékoli falešnosti nebo se nechali ovlivnit studem. Tato otevřenost a upřímnost ve vyjádření emocí přispívá k intenzivnímu prožitku, který film nabízí. Divák se tak snadno vtahuje do příběhu, cítí bolest a vášně postav, aniž by vnímal jakýkoli odstup mezi nimi a skutečností.

Film skutečně překračuje morální a společenské hranice, jako například v scénách ve swingers klubu nebo při experimentování s transsexuální ženou. Tyto momenty nejsou pouze provokativní, ale spíše slouží jako nástroj k otevření diskuse o tabuizovaných tématech lidské sexuality a skrytých touhách, které mohou být pro některé diváky nepochopitelné nebo neakceptovatelné. Gaspar Noé se nebojí ukázat tuto intimní, někdy temnou stránku lidského chování, čímž vytváří prostor pro reflexi a konfrontaci s vlastními představami a předsudky. Takové filmy mají svůj význam, protože nám umožňují nahlédnout do těchto osobních a často utajených částí lidské psychiky.

Všechny zmíněné filmové prostředky skutečně vytvářejí intenzivní zážitek, který diváka buď vtáhne, nebo jej zcela odradí. Noé se nebojí využívat techniky, které byly populární v období nové vlny, jako je zabarvení obrazu na červenou (což je typické i pro filmy Agnes Vardy) nebo používání jump-cutů, jež byly tehdy považovány za výrazný stylistický

prvek. Tyto techniky přispívají k vytváření neklidu a narušují konvenční narativní struktury, což divákovi často komplikuje ponoření se do příběhu.

Ačkoliv mnoho lidí tento druh filmu nedokáže zcela strávit a film považuje za příliš extrémní, pro mě osobně *Love* představuje fascinující, promyšlené a komplexní dílo, které vyžaduje silnou emocionalitu a ochotu čelit nekomfortním momentům. Ztělesňuje čistou lidskou touhu, vášeň, bolest i zklamání. Tento film zanechá silný dojem, i když může být pro některé diváky příliš těžký na zpracování.



Obrázek 8 Tableau vivant na konci snímku *Love* (2015)

## 5 EXCES VE FILMU CLIMAX

Gaspar Noé ve svém experimentálním díle *Climax* dosahuje vrcholu svého tvůrčího úsilí, přičemž paradoxně využívá metody „punkového“ natáčení, aby získal finance pro další projekty. Spojení žánrů, jako je horor a taneční film, představovalo riskantní krok, který mohl vést buď k originálnímu uměleckému počínu, nebo k naprosté frašce. Výsledkem je však film, který na festivalu v Cannes zazářil a upevnil Noého pozici avantgardního filmaře.

Film se odehrává převážně během jednoho večera a sleduje skupinu tanečníků, kteří ukončují své turné v opuštěné budově uprostřed drsné zimní krajiny. Idylka však brzy končí, když se do jejich sangrie dostane dávka LSD, což spustí nekontrolovatelnou vlnu šílenství mezi členy skupiny.

„Noého tvorba je obvykle provokativní a dynamická, a tento film není výjimkou. Jedná se o exces v nejčistší podobě, zahalený do formální brilance, kterou od režiséra očekáváme.“<sup>46</sup>

### 5.1 Herecké obsazení

V tomto nekonvenčním díle se Gaspar Noé ubírá 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.“<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> TOTUŠEK, Recenze: Climax. Režisér Gaspar Noé bere diváka na taneční exkurzi až do pekla, 2018

<sup>47</sup> ČÍŽKOVSKÁ, Climax je makabrozní trip v rytmu Daft Punku, 2018

## 5.2 Expozice

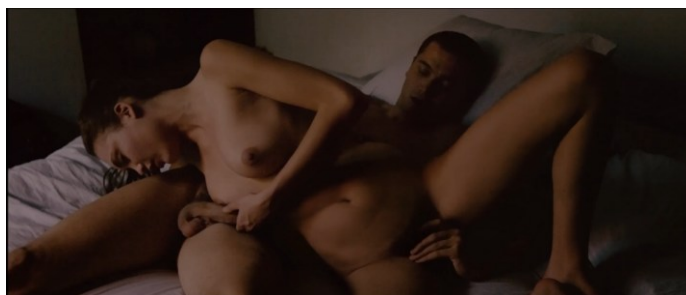
Jinak situační film začíná flashforwardovou expozicí skomírající ženy a VHS nahrávkami tanečníků před jejich tour. V prvním záběru vidíme minutu a půl dlouhý dronový topshot zakrvácené ženy, z posledních sil jdoucí zasněženou krajinou. Jde o velký celek, kdy nerozeznáme, o koho jde, ale excesivně upoutá naši pozornost a vtáhne nás do děje. Jako výrazný se mi jeví kontrast bílé zasněžené krajiny a zakrváceného ženského těla. Velmi excesivní je celé její herectví, díky němuž pocítujeme její agónii skrze křik a 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, včetně titulků, dává v jeho filmech smysl. Ukazuje tím, že titulky jsou také plnohodnotnou součástí díla a že by lidé neměli z kin odcházet, než se rozsvítí světlo v promítacím sále. Titulkům však nasadí korunu velkými písmeny napsaný text, jenž zabírá celou obrazovku: „Bytí je prchavá iluze.“ Tento prvek naznačuje, že je to stejně jedno, koho to zajímá? Gaspar Noé je zkrátka provokatér, ale to je jen jedna z věcí, jež je na jeho filmech přitažlivá.

prvních záběrech filmů *Love* a *Climax* vnímám propojení v kontrastním postavení lidského těla a bílé barvy. V obou případech vnímám fokus na emocionální napojení na postavy a koncentraci na extrémní emoce, ať už jde o agonické umírání či extatické milování.



Obrázek 9 Expozice snímku *Climax* (2018)



Obrázek 10 Expozice snímku *Love* (2015)

Po chvíli vidíme přestřih na zapnutou kazetu, skrze kterou se seznamujeme s postavami příběhu, jež 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 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.<sup>48</sup> 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, proto toto nápadité jméno.

Po videokazetách se děj přesouvá do opuštěné školy, ve které hvězdy oslavují turné. Dochází k několikaminutovému extatickému představení, které končí topshotem připomínajícím finální scénu z filmu Parfém: příběh vraha, kde se po sobě plazí 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>47</sup>, vidíme ženy tančit vogue<sup>48</sup>, ale tento styl tance performuje i muž v kiltu dj Daddy a Riley, nejmladší člen skupiny v korzetu. Krump<sup>49</sup> zase rozjede v plavkách antagonistka Psyche.

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

---

<sup>48</sup> KOČÍ, *Eros a Psyché: Příběh strasti plné pouti za věčnou láskou*, 2020

<sup>49</sup> Krump – je dynamický a výrazně expresivní taneční styl, který se vyvinul v černošských komunitách Los Angeles na konci 90. let. Krump je známý svou syrovou energií, intenzivními pohyby a silným emocionálním projevem.

Okolo dvacáté druhé minuty se zobrazí text „ZROZENÍ JE JEDINEČNÁ PŘÍLEŽITOST.“ Hned po tom, co Selva během konverzace s těhotnou Lou prohlásí, že je fajn mít na výběr, 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 probíká černé obrazovky, dochází k jump-cutům a rozdělují se tak mezi nimi jejich mikrosvětů. Již v tento moment můžeme pocítit antipatie k antagonistce filmu, která je drsná na Ivanu, se kterou očividně něco měla. „Jsi tak falešná,“ prohlásí Ivana na Psyché.

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. Dále oceňuji, že umí bagatelizovat i vážná témata, a jak pracuje s konverzacemi, které jsou chvílemi bizarní a pohoršující.

### 5.3 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 party 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.

## 5.4 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 sangrii 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 sangrii připravila, a obviní ji.

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 dovádí diváka k šílenství. Násilí, hysterický řev Daddyho, zloba Dom a vzlyk zamilované Gazelle do Omara diváka vysoce rozrušuje.

Všichni jsou sjetí z LSD a nikdo neví, kdo jej do sangrie přimíchal. Totální excesivní extrém začíná, když vidíme malého Tita taktéž tancovat a pít sangrii, jako by se jednalo o dospělého jedince na party. V podstatě vidíme malého chlapce brát drogy, což je absolutní tabu.

Jeho matka Emmanuelle ho pod vlivem paranoie zamyká do prázdné místnosti s elektrickým vedením. Slyšet rvát malý dětský hlásek a iracionální vystrašenou Emmanuelle je úzkostlivý zážitek, který nás zahání do rohu.

Selva ztrácí kontrolu a pohybuje se dezorientovaně v prostoru mezi Psyche a Ivanou. Ivana v ruštině konfrontuje Psyche, načež svou pozornost obrací k Selvě, kterou svou přítomností vyděsí. Tato reakce přiměje Ivanu k odchodu. Excesivní charakter scény podtrhují Selviny křečovitě pohyby v momentě, kdy se dozvídá o těhotenství své kamarádky

Lou – stejně jako samotný fakt, že Lou netuší, kdo je otcem. Celá interakce působí jako neřízený výbuch emocí, hraničící s hysterickým běsněním.

Aby toho nebylo málo, tak přichází Dom, která začíná být paranoidní a agresivní. Děsí nás její strašidelný smích a rozdrťtí 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 nechává svíjet v agónii nejen 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 rvát 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 k tomu 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 odehrává děje v jeden moment. Divák nemá šanci všechno pojmut. Vidět všechny akce v různých plánech nám pomáhá širokouhlý objektiv, který je použit v 90 % díla.

Lou konečně najde Dom, která však všechny obrátí proti Lou. Všichni se opět nashromáždí kolem další oběti jako supi a vyrvávají hanlivé věci, do toho všeho “gladiátorka” Dom praští hlavu Lou o stůl. Všichni Lou obklíčí, a ta se v zoufalství a bláznovství začne sebepoškozovat. Všichni začínají pořvávat jak v ringu a vybízet ji, aby se dál řezala. Totální sadismus naplňuje jejich duše. Jediná Lea se ji 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 zběsilá choreografie, kdy je Selva v transu, řve, svíjí se, kroutí a pobíhá po chodbách. Dochází k projevu agónie. Červené světlo v místnosti 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 rvát,

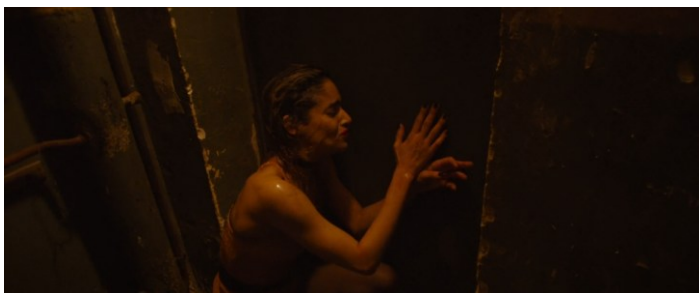
umocňuje naši představu hrůz, které prožívá. Tato situace mi připomíná scénu ze snímku *Love*, kdy se Murphy také nemohl nijak dostat k Elektře přes dveře. Jde o velkou bezbrannost, utrpení a zoufalství, kdy se postava nemůže dostat přes fyzické hranice k osobě, na níž jí záleží.

Selva se přesouvá k ostatním, kde přetrvává 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 obličeji, 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.

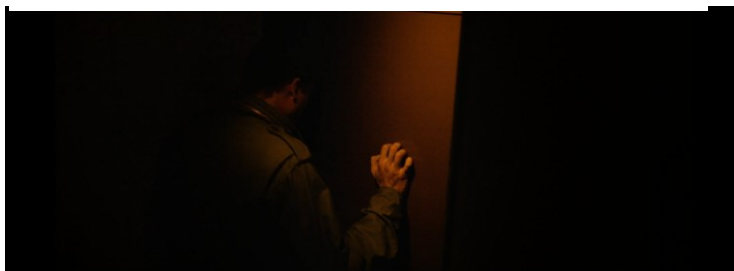
Sjetým lidem vládne v druhém plánu Psyche, která jako velká revolucionářka stojí s rukami nahoru za francouzskou vlajkou. V prvním plánu však sledujeme převážně šílené pohyby Daddyho, kterého kamera snímá točivými pohyby.

Emmanuelle hledá klíč jako jehlu v kupce sena a najednou se zvedá ze země, když vypadne proud. Tito je mrtev. Obraz zčervenal jako rudá krev. Zábava 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 opět kopíruje jejich pohyby. To celé naruší Davidovo zmrtvýchvstání, po němž se na Selvu taktéž vrhne.

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. Podaří se jí utéct. Její roztřesení umocňuje roztřesená kamera, která běží s ní.



Obrázek 9 Selva ve snímku *Climax* (2018)



Obrázek 10 Murphy ve snímku *Love* (2015)

## 5.5 Katastrofa

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 záchvat 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 postav leží mrtvá na zemi. Scénu doprovází agresivní štekot. Všichni leží v hale na zemi, jediná Psyché ladně tančí. V topshotech<sup>50</sup> vidíme, jak skončily některé mikropříběhy. Postupně se dostáváme ven s Lou. Vzhůru nohama se objevuje 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 postupně zbělá a objevuje se „Climax.“

## 5.6 Závěr

Climax je v poslední třetině natolik excesivní a chaotický, až může mít člověk pocit, že mu z toho „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 se z nahromaděných emocí sami začínáme stávat blázny. 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, 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.

---

<sup>50</sup> Topshot – je druh kamerového záběru, který snímá scénu z vertikálního pohledu přímo shora, kolmo k zemi.

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

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



Obrázek 11 Katastrofa ve filmu *Climax* (2018)

## 6 KOMPARACE LOVE A CLIMAX

Filmy *Love* (2015) a *Climax* (2018) sdílejí několik výrazných formálních a tematických prvků, které přispívají k jejich intenzivnímu a pohlcujícímu stylu. Oba snímky se odehrávají v uzavřených prostorech – *Love* převážně v bytě hlavních postav a *Climax* v opuštěné budově – což umocňuje klaustrofobickou a intenzivní atmosféru, která podporuje psychologický tlak na postavy i diváky. Tyto uzavřené prostory zároveň slouží jako metafora pro psychické a fyzické uvěznění postav, které postupně podléhají chaosu a extázi, jež vedou k jejich destabilizaci.

Oba filmy se zaměřují na práci se skupinovým hrdinou, což umožňuje širší spektrum pohledů a emocionálních prožitků, přičemž postavy neprocházejí tradičním vývojem, ale spíše jsou definovány intenzivními momenty a extrémními prožitky, což podtrhuje jejich fragmentární charakter. Tato fragmentace je dále podpořena dlouhými, často nepřerušovanými záběry, které přispívají k autentičnosti a pohlcují diváka do dění, a používáním tableau vivant – statických obrazů připomínajících živé sochy, které podtrhují jejich uvěznění v určité situaci.

Hudba v obou filmech kombinuje diegetické a nediegetické prvky, čímž posiluje emocionální intenzitu scén a vytváří silný smyslový zážitek. Zvuková stopa často přechází z pozadí do popředí a výrazně ovlivňuje divácké vnímání, čímž přispívá k celkovému napětí a atmosféře. Tento přístup je podpořen použitím výrazných titulků, které se často objevují i v průběhu filmů a synchronizují se s hudbou, aby umocnily divácký zážitek.

Vizuální styl těchto filmů je často charakterizován šerosvitem neboli low-key svícením, které v kombinaci s barevným osvětlením zvyšuje emocionální intenzitu a vytváří surrealistický efekt. Tento efekt je dále podpořen prací s kamerou – dvorní kameraman Benoît Debie je známý svými dlouhými autentickými záběry, širokoúhlým formátem a experimentováním s 3D verzemi, například ve filmu *Vejdí do prázdna*.

Oba filmy rovněž pracují s vyhroceným, realistickým herectvím, které se vyhýbá divadelnímu přehrávání a klade důraz na syrovost a autenticitu. Tento přístup k herectví je často doprovázen intenzivní fyzickou akcí, která posouvá hranice filmové reprezentace těla a emocí a diváka doslova vtahuje do dění na plátně.

Důležitým aspektem je i práce se symbolikou, kdy jména postav často nesou hlubší význam – například v *Love* Murphy (odkaz na Murphyho zákon) a Elektra (narážka na

Elektríní komplex), zatímco v *Climax* se objevuje postava Psyche, jejíž jméno odkazuje na otevírání psyché a rozpad ega pod vlivem LSD.

Tyto prvky dohromady vytvářejí intenzivní a mnohohvrstevnatý filmový zážitek, který staví na syrovosti, chaosu a psychologickém tlaku, a zároveň narušuje tradiční narativní struktury tím, že využívá černé framy mezi záběry pro zdůraznění fragmentace příběhu a narušení plynulosti děje.

V obou filmech se nachází francouzská vlajka. Lze to vnímat jako hold Francii, která se stala domovem pro Gaspara Noého a jeho tvorbu. Ve snímku *Love* Murphy fotí nahou Elektru s vlajkou v posteli. V *Climaxu* je zase zavěšená na podiu za DJem.

Druhou interpretací je, že jde o provokaci a výsměch symbolům této vlajky: SVOBODA, ROVNOST & BRATRSTVÍ. Když vezmeme v potaz, že v *Climaxu* Psyché 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.

Oba filmy vznikly ve 3D, což jen umocňuje jejich exces, když si ještě představíme některé scény v *Love*, jako například topshotovou detailní ejakulaci přímo směrem k objektivu.



Obrázek 12 Psyché před francouzskou vlajkou ve snímku *Climax* (2018)

Obrázek 13 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku *Love* (2015)

Tabulka 1 Rozdílné využití filmových prostředků

| LOVE (2015)                             | CLIMAX (2018)                            |
|-----------------------------------------|------------------------------------------|
| Práce se střihem                        | Vnitrozáběrová montáž                    |
| Velké časové skoky                      | Situační film – děj v průběhu jedné noci |
| Protagonista + dvě další hlavní postavy | Skupinový hrdina                         |
| Profesionální filmoví herci             | Neherci – tanečníci                      |
| Reálné sexuální scény                   | Hrané sexuální scény                     |
| Práce s dialogy                         | Práce s pohybem                          |
| Technický scénář                        | Experimentování s kamerou                |
| Drama, erotický                         | Drama, horror, taneční                   |

Tabulka 2 Společné filmové prostředky

| 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, záběrování postav zezadu při chůzi                                                |               |
| TITULKY: velké, výrazné, objevující se i v průběhu filmů, často stroboskopické                                                                                                  |               |
| MOTIVY: drogy, nespoutaný život, sex, vztahy, večírky, symbolika francouzské vlajky                                                                                             |               |
| STAVBA: rozdělení příběhu podle Aristotelovy stavby dramatu – spíše subjektivní                                                                                                 |               |
| STRÍH: černé framy mezi záběry                                                                                                                                                  |               |
| POSTAVY: jména postav mají hlubší význam – v <i>Love</i> – Murphy (Murphyho zákon). Elektra (Elektrín komplex), v <i>Climax</i> – Psyche (otevírání psyche a rozpad ega na LSD) |               |
| SCÉNÁŘ: pár stran, negativní konec                                                                                                                                              |               |

Obrázek 14 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku *Love* (2015)

### **III      PROJEKTOVÁ ČÁST**

## 7 ZVĚRSTVO

Zvěrstvo (2025) je mým krátkometrážním bakalářským filmem, který satirickým způsobem vypráví příběh o mysliveckých hodech, jež naruší skupina veganských aktivistů. Na tomto díle jsem se podílela jako scenáristka, z části jako produkční, producentka, a především jako režisérka.

Již samotný název Zvěrstvo navozuje dojem, že by mohlo jít o dílo pracující s explicitními a excesivními prvky, které mohou v divákovi vyvolat nepříjemné emoce. Slovo "zvěrstvo" si obvykle nespojujeme s ničím příjemným, což je záměrné – cílem je konfrontovat diváka s nepohodlnými otázkami a nutit ho k zamyšlení nad vlastními hodnotami. Mým cílem bylo ukázat, že ani na jedné straně barikády nejsou lidé "svatí" a že jde o podobné archetypy, které se liší jen rozdílným pohledem na zabíjení a konzumaci zvířat. Hlavní myšlenkou filmu je pozastavení se a uvědomění si skutečných priorit v kritických momentech. Konflikt mezi oběma stranami ustává ve chvíli, kdy jedna z členek veganského týmu padne na zem a začne bojovat o život.

Nejsem zastáncem mysliveckých hodů, ale ani mezi členy veganského aktivismu. Snažila jsem se obě skupiny ukázat v jejich extremistických polohách, čímž se film stává kritikou lidské tendence sklouzávat k radikalismu. 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.

### 7.1 Synopse filmu Zvěrstvo

Miroslav pořádá pro své blízké přátele myslivecké hody v luxusním resortu. Vzhledem ke svému puntičkářství dohlíží na to, aby vše probíhalo přesně podle plánu. Z neznámého důvodu však zmizel vedoucí číšníků Pepa, kterého nikdo po celý večer neviděl.

Na začátku hostiny má Miroslav velký proslov a poté, jako vůdce smečky, rozděljuje pečené prase na talíře, aby mohla začít žranice. Paralelně, na druhé straně barikády, vedoucí aktivistů Andrea seznamuje číšníky s tím, koho dnes budou obsluhovat. V tomto momentu zpanikaří Lucie, která si všimne, že v sále se nachází její ex Pavel. Od začátku se tedy kuchyní nese závan zmatku a nervozity.

V sále Miroslav se svou mladou ženou moderují rozdávání darů pro hosty. První komplikace nastává, když dojde k záměně obdarovaných – liščí kabelku, která byla určena pro Miroslavovu tchýni, dostává omylem jiná žena. To Miroslava rozhoří, vyhubuje

nervóznímu číšníkovi a spěchá do kuchyně, kde popohání zbylé číšníky a číšnice, aby vše probíhalo bez dalších problémů.

Po rozdání dáreků stoupá hladina alkoholu v krvi hostů a všichni se pouštějí do živých debat a tance za divokého doprovodu dechovky. V tom však do sálu náhle vtrhne nahá mladá žena celá od krve, následovaná ozbrojeným komandem 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 číšníků Pepu. Jediná Lucie se rozhodne utéct a zamíří na toalety. Jejího útěku si všimne Pavel a běží za ní.

Zatímco hosté v sále propadají panice a Miroslav končí svázan s jablkem v ústech, Lucie a Pavel podléhají vášni na toaletách. Naprostý chaos v sále přeruší až pád nahé veganky k zemi během epileptického záchvatu. Všichni začínají zmateně hledat doktora, protože nikdo neví, jak v této situaci postupovat. Nakonec jí pomáhá veterinář z řad myslivců, který jí podepře hlavu a snaží se ji zklidnit. Naráz se zklidňuje celý svět. Všechny postavy se zastavují a ztuhnou v tableau vivant. Rozpohybují se až v posledním záběru filmu, kdy postavy společně zakrývají nahou veganku kožichem.

## 7.2 Kinematografie excesu ve filmu *Zvěrstvo*

Na poměry studentského filmu – minimálně v České republice – je *Zvěrstvo* excesivní v mnoha ohledech. Tyto momenty budu rozebírat v následujících podkapitolách.

Film je excesivní již od samotné formy psaní scénáře. Mnoho scén bylo popsáno natolik detailně, aby si čtenář dokázal představit, že ve výsledném díle uvidí například explicitní nahotu nebo aktivismus, který se v naší kinematografii objevuje jen zřídka.

Všechny postavy měly ve scénáři u svého jména v závorce uvedeno zvíře, které symbolizovalo jejich charakter, což mi umožnilo přistupovat k jejich charakterizaci více karikaturním způsobem. Vedoucí Andrea je vlčice – dominantní postava, která se nebojí "vycenit zuby." Oproti ní je Lucie submisivní, vystrašená laň, kterou "uloví" lovecký pes Pavel. Na obou stranách jsou nejvýraznější postavy symbolizované prasaty, které lze snadno rozpoznat podle jejich sexuálních narážek. Jedinou neživou věc symbolizuje Miroslavova manželka, která je ztvárněna jako zlatá trofej – pasivní, povrchní symbol společenského statusu.

Dalším aspektem větší kontroly nad stylem v preprodukcí bylo, že jsem již při psaní scénáře hodně pracovala se střihem. To je patrné například v momentech, kdy se z

Miroslavova monologu přestřiháváme na jednoho z veganů, což je přechod, který rozeberu podrobněji v kapitole o střihu.

### 7.2.1 Inspirace

Nejvíce vycházím z analýz filmů *Love* a *Climax* od Gaspara Noého, jak napovídají předešlé kapitoly. Inspirací mi však bylo také přejídání ve filmu *Velká žranice* (1973) od Marca Ferreriho, kde se postavy zavřou v luxusním domě, žijí dekadentním životem plným hříchů a postupným obžerstvím se pokoušejí spáchat kolektivní sebevraždu.

Další významnou inspirací je bezpochyby narušení večírku ve filmu *Rodinná oslava* (1998) od Thomase Vinterberga, během níž se postavy začnou obracet proti sobě a na povrch vyplouvají děsivá tajemství této rodiny. Tento motiv odhalování temných pravd na pozadí rodinného setkání se podobá mé práci s konfliktem a odhalováním skrytých motivací postav.

Dalším režisérem, který mě ovlivnil, ať už na vědomé či nevědomé úrovni, je Ruben Östlund, který se ve svých filmech *Vyšší moc* (2014), *Čtverec* (2017) či *Trojúhelník smutku* (2022) zabývá kritikou vyšší společnosti a jejím chováním ve vypjatých situacích. Pokud se zaměříme na *Trojúhelník smutku*, opět nenajdeme typického jednoho protagonistu – postavy působí karikaturně a divák si často těžko hledá někoho, s kým by mohl sympatizovat.

Ve svém filmu využívám hyperbolický vizuální styl, viktimizaci a extatickou trýzeň, se kterými pracuje například Peter Greenaway. Jeho film *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* (1989) se, podobně jako můj film, odehrává v luxusní restauraci. Stejně tak jsou zde dva tábory lidí, které odděluje prostor jídelny a kuchyně. Dokonce i motiv milenců je zde podobně vystavěn – v mém filmu se milostná scéna odehrává na dámských toaletách, podobně jako u Greenawaye, s tím rozdílem, že mé postavy se již dříve znaly, zatímco Greenawayovi milenci se teprve seznamují.

Co se týče české kinematografie, spatřuji jistou propojenost se snímkem *Slavnosti sněženek* (1983) od Jiřího Menzela. Děj filmu se rovněž točí kolem myslivecké tematiky, absurdních hádek a následných usmíření. V neposlední řadě je inspirací i film *Hoří, má panenko* (1967) od Miloše Formana, kde se hasičský bál stává reprezentací dekadentních lidských povah a společenských konfliktů.

## 7.3 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 dát postavám co nejvíce rovnoměrného prostoru. Vzhledem ke stopáži 20 minut a obsazení 16 herců to však nebylo zcela možné.

Za významné postavy lze považovat majitele resortu a hlavního myslivce Miroslava, kterého ztvárnil Miroslav Krobot. Jeho civilní herectví a "poker face" vytvořily dokonalý kontrast k někdy až teatrálním výjevům – například v momentě, kdy se ženy perou o liščí kabelku a Miroslav jde vyhubovat číšníkovi.

Herce jsem se snažila typově vybírat na míru rolím tak, aby do nich mohli vložit co nejvíce autenticity a zároveň abych byla schopná 16 herců zrežírovat v jeden moment, aniž bych musela někomu věnovat více pozornosti, než je potřeba.

Důraz jsem kladla i na vzhled jednotlivých postav. Laň musela působit jemně až naivně, zatímco vlčice musela mít uhrančivý, až útočný pohled. Obě tyto volby podporují myšlenku excesu, že vše, co je uvnitř, musí ven.

Vnímám zde také určitý exces v počtu obsazených herců vzhledem ke krátké stopáži filmu. Cílem bylo, aby v divákovi zůstaly především silné emocionální dojmy z celé události, spíše než prožitky spojené s konkrétní postavou.

Ve svém snímku spatřuji i určitý prvek boření hranic klasického narativního filmu, kde se postavy obvykle někam vyvíjejí. V mém filmu však tento vývoj chybí, což záměrně narušuje očekávání diváka a podtrhuje tematiku excesu. Tento styl práce s postavami mě baví a uvědomuji si, že se tento přístup objevuje již v mých dřívějších snímcích, jako jsou *Kde je ta Alena* a *Hotel Saloon*.

### 7.3.1 Vedení herců

Při tvorbě jsem čerpala inspiraci z filmu *Climax*, ve kterém je kladen důraz na práci se skupinovým hrdinou a chaotickou atmosférou. Snažila jsem se dosáhnout podobné stylizace tím, že jsem postavy koncipovala jako karikatury. Zároveň mi však šlo o zachování určité míry civilnosti, což považuji za klíčové. Tento přístup je patrný i ve *Climaxu*, kde kvůli množství postav není možné rozvinout hlubokou psychologii každého jednotlivce. Práce s karikaturami podle mého názoru zesiluje emocionální dopad na diváka a znemožňuje mu zůstat vůči ději lhostejný.

Příkladem takového přístupu je postava pana ministra ve *Zvěrstvu*, který v dialozích opakovaně používá sexuální narážky. Podobně ve *Climaxu* tanečníci často řeší otázky sexuálních vztahů a tužeb. Tyto excesivní dialogy, záměrně stylizované a opakované, mohou

v divákovi vyvolat nepříjemné pocity či odpor, což pomáhá budovat intenzivní emocionální napětí a zdůrazňuje kontrast mezi stylizovanou povahou postav a civilností jejich zobrazení.

### 7.3.2 Kostýmy a make-up

Charakteristika postav je výrazně podpořena kostýmy, které odrážejí jejich společenské postavení a osobnost. Manželka pana ministra má na sobě přiléhavé šaty s hadím vzorem, její vlasy jsou narovnané a uhlazené gelem, což doplňuje výrazný lesklý make-up, který podtrhuje její chladný, dominantní vzhled.

Manželka Miroslava, která je stylizována jako trofej, je celá ve zlatých minišatech, se zlatými doplňky a nakulmovanými blondatými vlasy, čímž je zdůrazněna její povrchnost a okázalost.

Podobně jsou definováni i číšníci – jejich uniformy jsou doplněny osobitými detaily, jako jsou tetování a prstýnky u rebelantského číšníka, což zdůrazňuje jejich individualitu a vzdor vůči formálnímu prostředí.

## 7.4 Mizanscéna

Mizanscéna je ve filmu výrazně excesivní, neboť je maximalistická a silně stylizovaná. Spolu se set designerem Romanem Ondrášem a jeho týmem jsme se v každém detailu snažili zdůraznit bizarnost celých mysliveckých hodů.

Okolo pódia jsou vyskládané kožešiny, které vytvářejí dojem loveckého trofeijního prostoru. Hned vedle se nachází stůl s dary pro hosty, kde je vedle živého králíka naaranžováno několik vycpaných mrtvých králíků, čímž je podpořena groteskní absurdita scény.

Na stole je také kabelka, které vévodí hlava lišky s umělými očima a držátko tvořené skutečnými liščími tlapkami, což dodává rekvizitě nepříjemně realistický nádech. Naproti pódiu jsou stoly uspořádány do písmene "U", přičemž prostor uprostřed vyplňují mrtvá zvířata.

Mrtvá zvířata – od dravců po kuny – jsou rozmístěna všude možně: na dřevěných stojanech, zavěšena na stěnách, a dokonce i na obrazech, čímž se ještě více posiluje dojem přeplněnosti a přemíry. Toto všechno dovytváří zamýšlenou klaustrofobickou atmosféru.

Nechybějí ani korpulentně obložené stoly s nadívaným prasetem, opečenými králíčími hlavami a kontrastní kombinací se sladkostmi. Tento kontrast jsem se snažila využít během

scény žranice, kdy se postavy bez zábran cpou masem holýma rukama a zakusují se do něj jako zvířata, syrová a instinktivní.

V pozdější scéně se krájí dort ve tvaru jelena – zde jsem pracovala s excesem, kdy divák sleduje, jak se jelení hlava deformuje pod ostrým nožem. Následuje moment, kdy Miroslavova tchýně zakousne kus dortu a položí jeho zbytky na talíř vedle masa, čímž je vytvořen obraz dekadentního přejídání a morálního úpadku.

## 7.5 Nejexcesivnější scény

Primárně bych chtěla vyzdvihnout explicitní nahotu ve druhém bodě obratu svého filmu, která má za úkol šokovat nejen návštěvníky mysliveckého plesu, ale i diváky před obrazovkami. Jde o symbolické znázornění bezbrannosti zvířat, jež se stávají pouhými trofeji. Vystává zde otázka smrti a absolutní apatie vůči lovné zvěři. Když divák sleduje zakrvácené lidské tělo, často ho to nenechává chladným. Proč by tedy měl cítit něco jiného vůči zvířatům?

V tomto klíčovém momentu nahá veganka s parohy na hlavě, nalepenými chlupy a obarvená krví vtrhne do sálu. Celé osazenstvo se rozruší. V tento okamžik je i samotný divák v šoku – stejně jako přítomní myslivci. Její nahota je zde neskrývaná a zobrazena v surové podobě, bez jakéhokoliv pokusu o estetizaci nebo sexualizaci. Naopak vyvolává odpor a znechucení. Tento dojem ještě umocňují polepené bradavky umělými chlupy, což působí groteskně a nepříjemně.

A pak přichází exploze chaosu. Veganští aktivisté v mysliveckých oblecích nabourávají bujarý večírek. Hranice morálky jsou překročeny. Herecké výkony jsou dohnány do extrému – všichni řvou, snaží se utéct, jsou vyděšení strachy, perou se s aktivisty a schovávají se, kde mohou.

Chaos náhle stopuje opět nahá veganka, která dostává epileptický záchvat. Vidíme její bezvládné tělo propadat třesům, pěna jí jde od úst, a divák je konfrontován s obrazem naprosté bezmoci a fyzického utrpení.

## 7.6 Forma filmu Zvěrstvo

Film je od začátku dynamický, a to jak ve způsobu vyprávění a nakládání s informacemi, tak v práci se záběrováním a střihem. Spolu s kameramankou Ivanou Džhanovskou a

střihačkou Josefínou Šlechtovou jsme se snažily formou podpořit obsah tak, aby divák nezůstal v klidu. Exces a zvěrstvo pro mě byla klíčová slova po celý proces tvorby filmu.

### 7.6.1 Kamera

V mém filmu se mnoho dlouhých záběrů nevyskytuje. Několik jich tam však je a mají svá opodstatnění, jako například první záběr filmu. Protože mizanscéna a motiv mrtvých zvířat v mém filmu hrají důležitou roli, bylo nutné tomu přizpůsobit i práci s kamerou. Prvních pár sekund filmu je pro diváka rozhodujících – buď ho zaujmou, nebo ne. Proto 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 trvá 25 sekund, což divákovi poskytuje dostatek času na uvědomění si této symbolické propojenosti.

Dalším dlouhým záběrem je scéna, kdy nahá Diana vtrhne do sálu spolu s dalšími veganskými aktivisty. Tento záběr má 31 sekund. Tato scéna byla pro mě klíčová a její excesivnost jsem se snažila podpořit dlouhým, autentickým záběrem, aby se divák vžil do situace myslivecké smetánky a mohl s ní prožít šok v reálném čase.

Pocitově dlouze působí také dva statické topshoty na Dianu během epileptického záchvatu. První z nich trvá 5 sekund. Poprvé v průběhu filmu, kde dominují dynamické a rychle střížené záběry, se děje něco zcela jiného. Zdůrazňujeme tím zlom v ději a posun v atmosféře filmu. Druhý z těchto topshotů má 18 sekund a klade důraz na to podstatné – zde se totiž skrývá hlavní poselství filmu. Sledujeme veterináře z řad myslivců, který pomáhá nahé Dianě se zklidnit. Excesivní na této scéně je důraz na třepající se nahé tělo v největší bezbrannosti a ponížení.

Přibližně 80 % filmu je natočeno na easyrig<sup>51</sup>, což přispívá k živosti až zběsilosti obrazu. Tento přístup jsme nejvíce využili pro zachycení shonu v kuchyni, kam se poprvé dostáváme v čase 1:20, kdy Diana přechází z teplé místnosti resortu do chladné kuchyně. Zatímco do této chvíle se divák poměrně v klidu seznamoval s děním v sále, tady se kamera stává zběsilou, což podtrhuje změnu v atmosféře a dynamice filmu.

---

<sup>51</sup> Easyrig - je kamerový stabilizační systém navržený pro kameramany, kteří potřebují dlouhodobě natáčet z ruky, ale chtějí snížit zatížení zad a ramen. Skládá se z postroje, který se nosí na těle, a teleskopického ramene s pružinovým mechanismem, který drží kameru pomocí lanového systému.

### 7.6.2 Střih

Pokud navážu na poslední zmíněnou scénu z předešlé podkapitoly, střih je zde skutečně zběsilý oproti klasickému stylu v první scéně. Poté, co rozhořčená Diana vchází do kuchyně, začínají jump-cuty. Scéna byla původně natočena jako vnitrozáběrová montáž, která byla v postprodukcí rozstříhána pro umocnění nervozity a chaosu. Tento styl střihu působí na diváka excesivním dojmem a vyvolává pocit neklidu. Běžný divák je zvyklý na střih ve stylu záběr/protizáběr, který vytváří klidnou a plynulou návaznost. Zde však dochází k narušení plynulé kontinuity a záběry jsou střihány v nenavazujícím pohybu, což vyvolává záměrné zmatení.

Do jisté míry lze za excesivní považovat také prostřihávání mezi kuchyní a sálem, kdy vedoucí Andrea popisuje číšníkům, s kým mají tu čest. Dochází ke zběsilému přestřihávání mezi dvěma světy, které je navíc přerušeno příchodem skutečných číšníků, kteří jsou následně odehnáni. Vše je podpořeno použitím J-cutů a L-cutů, díky nimž se scény z kuchyně a sálu stávají jednou koláží.

Excesivní moment vidím také v rozbourání čtvrté stěny a propojení dvou časoprostorů, kdy se Pavel u stolu v sále upřeně podívá do kamery a v tu chvíli Lucii v kuchyni padá sklenička. V tomto momentu dochází k symbolickému propojení jejich mikropříběhu – Lucie se dozvídá, že její ex Pavel je na hodech také přítomen.

Podobný styl střihu se objevuje i v čase 10:21, kdy dochází k prostřihávání mezi dvěma monology. První je v sále, kde Miroslav vypráví o tom, jak ulovil dvanáctáka, a druhý na Matouše, který mluví o „ulovení“ v baru. Excesivnost je zde obsažena v propojení lovu a „lovení“, což je ještě umocněno vzájemným doplňováním slov a neustálým přeskokováním mezi dvěma prostory.

Nejvíce excesivní aspekt střihu ve Zvěrstvu však vnímám v temporytmu, který se v druhé polovině filmu provokativně mění. Dochází zde k určitému žánrovému zlomu, který má za úkol vyvolat v divákovi rozporuplné pocity – na jedné straně vzrušení při milostné scéně Lucie a Pavla, na druhé straně adrenalin v sále. Výsledkem je „ztracení se“ v emocích, které kulminuje ve scéně, kdy nahá Diana padá k zemi během epileptického záchvatu.

Tento moment je podpořen rapid montáží<sup>52</sup> sexu a násilí, která vyvolává pocit epileptického běsnění, načež následuje kontrapunkt v podobě delšího záběru na třesoucí se Dianu, který náhle zklidňuje tempo a přináší do chaosu prvek zamrznutí.

Od samého začátku dochází ke střihu mezi dvěma světy – sálem plným myslivecké smetánky a kuchyní, kde se pohybují číšníci „v převlečení“. Abychom tyto světy vizuálně oddělili, sál byl nasvícen do teplých odstínů, zatímco kuchyně byla osvětlena do chladné modré, což vytváří kontrapunktní vizuální atmosféru.

Po zábavě v sále následuje dlouhý záběr, který přichází jako kontrapunkt – nahá veganka vbíhá do sálu, načež následuje epileptická montáž chaosu kombinovaná s erotickou scénou na záchodech, čímž je dosaženo maximálního smyslového přetížení diváka.

### 7.6.3 Zvuk

Se zvukařem Lukášem Lüleiem jsme přemýšleli nad ruchovou stránkou tak, aby podpořila celkové chaotické naladění díla. Ve filmu se proto objevuje mnoho diegetických ruchů, jejichž zdroj nemusí být vždy zřetelný, což také přispívá k tomuto zahlcení divákových smyslů.

Během Miroslavova proslovu bylo v postprodukci umocněno mluvení postav, které bylo původně během natáčení spíše šeptáním. Zvýrazněny byly také mlaskavé zvuky při pojídání prasete, aby se ještě více podpořil pocit znechucení a fyzického odporu.

#### 7.6.3.1 Hudba

Při spolupráci se Lukášem Klincem jsme se snažili, aby hudba byla stejně „podivná“ jako celý film. Usilovala jsem o střídání hudebních žánrů podobně, jako je to patrné ve filmu *Love*. Stejně jako v mixu filmových žánrů ve *Zvěrstvu* můžeme slyšet kombinaci elektronické hudby a dechovky během vrcholu večera, kdy všichni zběsile tancují, dramatický tón vážné hudby na začátku filmu nebo nervózní, chvílemi nemelodickou hudbu během chaosu na konci snímku.

V úvodních scénách zaznívá dramatická hudba s využitím lesních rohů, které jsou tradičně spojovány s myslivci. Tímto provokativním způsobem navozujeme megalomanskou atmosféru k Miroslavovu proslovu a zároveň naznačujeme, že film nebude čistě komediální. Tím diváka záměrně uvádíme do nejistoty, kdy si není jistý, zda se má

---

<sup>52</sup> Rapid montáž – je styl střihu charakterizovaný rychlým sledem krátkých záběrů, které jsou často střihány v rychlém tempu, aby vytvořily dynamický, intenzivní nebo chaotický efekt.

smát, nebo brát situaci vážně – podobně jako v životě, kdy se někdy smějeme ve chvílích, kdy bychom neměli.

Naopak chaos a strach o život v poslední čtvrtině filmu jsou podpořeny nervózně se opakující hudbou s oscilujícími, nepříjemnými zvuky, které zvyšují napětí. V momentě, kdy všechny postavy ustrnou v tableau vivant, se hudba kontrapunktně zklidňuje a přechází do nadějnější tóniny, která pokračuje až do scény s pokrýváním veganky kožichem.



Obrázek 15 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku *Love* (2015)

## 8 SPOLEČNÉ PRVKY ZVĚRSTVA S LOVE A CLIMAX

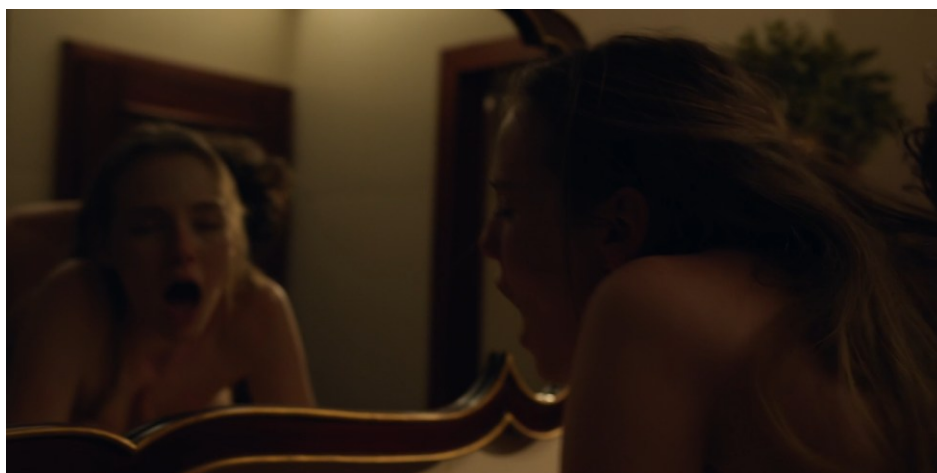
Pro upřesnění bych zde shrnula společné filmové prostředky, herecké vedení a své režijní postupy, které jsem ve svém snímku *Zvěrstvo* uplatnila po nastudování filmů *Love* a *Climax* Gaspara Noého.

### 8.1 Love a Zvěrstvo

Filmy *Love* a *Zvěrstvo* spojuje několik výrazných filmových prostředků, které přispívají k jejich estetické a tematické příbuznosti. Oba snímky se vyznačují různorodou hudební složkou, která kombinuje diegetickou a nediegetickou hudbu, čímž vytváří silně emotivní atmosféru, jež podtrhuje intenzitu zobrazovaných scén.



Obrázek 16 Intimní scéna ve snímku *Love* (2015)



Obrázek 17 Intimní scéna ve snímku *Zvěrstvo* (2025)

Dalším společným prvkem je použití tableau vivant, kdy postavy na konci znehybní v působivé kompozici, připomínající sochy. Tento moment nejen vizuálně zdůrazňuje jejich emocionální a fyzickou strnulost, ale také symbolizuje jejich uvěznění v dané situaci a nemožnost úniku.

Za pozornost stojí i subtilní paralela v podobě milostné scény u zrcadla na dámských toaletách, která je v obou filmech komponována podobným způsobem. Tato scéna využívá zrcadlového odrazu k vytvoření efektu zdvojení postav, čímž podtrhuje jejich emocionální rozpolcenost a intimní napětí.

## 8.2 Climax a Zvěrstvo

Filmy *Climax* a *Zvěrstvo* sdílejí několik významných tematických a formálních prvků. Oba snímky se odehrávají na jednom místě a během jedné noci, přičemž rámuje děj jako společenskou událost s intenzivní atmosférou. V obou případech je divák vystaven nepřetržitému proudu dialogů, které často nesouvisí a působí chaoticky, čímž podtrhují dezorientující a destabilizující charakter obou děl.

Zásadním společným rysem jsou také dlouhé taneční sekvence, které se nacházejí přibližně v polovině obou filmů a představují klíčový moment pro budování napětí a atmosféry. Zajímavé je, že v žádném z filmů nedochází k výraznému vývoji postav, což odpovídá jejich experimentálnímu přístupu k narativu a zpochybňování tradičních filmových konvencí.

Oba snímky se pohybují na pomezí několika filmových žánrů, kdy u snímku *Climax* můžeme vidět kombinaci tanečního filmu s horrorem a u *Zvěrstva* se pohybujeme na pomezí komedie a dramatu, čímž se umocňuje psychologický dopad na diváka.

Z hlediska herecké akce je zajímavým společným prvkem scéna epileptického záchvatu jedné z ženských postav v závěru obou snímků. Tento moment funguje jako katalyzátor dramatického vyvrcholení a podtrhuje tragický tón závěrů obou filmů. Přestože *Zvěrstvo* končí otevřeným koncem, kdy není zcela jasné, zda jedna z aktivistek přežila, samotný epileptický záchvat může být interpretován jako tragický moment, který narušil původní plán přepadení a dramaticky ovlivnil přítomné postavy.

Tabulka 3 Společné filmové prostředky se snímky *Climax* (2018) a *Love* (2015)

| SPOLEČNÉ FILMOVÉ PROSTŘEDKY                                                                                                                                                                                                         |               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| 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, trigický konec | <i>Climax</i> |
| Milostná scéna v koupelně před zrcadlem, využití tableau vivant na konci snímku, různorodost hudebních žánrů                                                                                                                        | <i>Love</i>   |

Obrázek 18 Tableau vivant ve filmu *Zvěrstvo* (2025)

## ZÁVĚR

Tato bakalářská práce si kladla za cíl prozkoumat a analyzovat excesivní prvky ve vybraných filmech Gaspara Noého – *Love* (2015) a *Climax* (2018) – a aplikovat získané poznatky ve vlastním autorském díle *Zvěrstvo*. Noého tvorba je charakteristická překračováním formálních a narativních hranic, přičemž často záměrně vyvolává silné emocionální reakce u diváka. Práce se zaměřila na to, jakým způsobem Noé vytváří tyto excesivní momenty a jak je možné podobné techniky využít ve vlastní filmové praxi.

Analýza ukázala, že exces v Noého filmech není jen prostředkem k šokování, ale komplexním nástrojem, který ovlivňuje celkovou atmosféru díla, strukturu vyprávění a divácký zážitek. Klíčové prvky, jako je dlouhá taneční sekvence v *Climax* nebo explicitní erotické scény v *Love*, slouží nejen k destabilizaci divákovy komfortu, ale také k prohloubení emocionálního prožitku a zpochybnění tradičních filmových konvencí. Oba filmy zároveň odhalují Noého sklon k experimentování se strukturou, časem a prostorovými vztahy, což posiluje jejich narativní komplexnost.

Přestože oba snímky pracují s excesem různými způsoby – *Love* prostřednictvím nechronologického vyprávění a intenzivní intimity, zatímco *Climax* využívá kinetické energie a skupinové dynamiky – oba sdílejí schopnost vytvářet jedinečný, často znepokojivý divácký zážitek. Tyto poznatky byly následně aplikovány v autorském filmu *Zvěrstvo*, který se snaží využít podobných přístupů k narušování diváckého očekávání a intenzifikaci emocionálního účinku.

Mezi přínosy této práce může patřit nejen detailní analýza dvou klíčových děl současné transgresivní kinematografie, ale také praktické využití těchto poznatků ve vlastní tvorbě. Omezením je však subjektivita interpretace, která vychází z mého osobního pohledu na exces a jeho roli ve filmu. Práce tak může být chápána nejen jako akademická analýza, ale i jako osobní reflexe tvůrčího procesu.



## 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 Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opravené vydání. Praha: Akademie múzických umění; Nakladatelství Lidové noviny, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

KENNY, Oliver. *Transgressive Art Films: Extremity, Ethics, and Controversial Images of Sex and Violence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023. ISBN 978-1-4744-8393-3.

LOKKE, Geoffrey. *Gaspar Noé: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2024. ISBN 978-1-4968-4132-0.

*Slovník cizích slov*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2000. ISBN 80-7181-376-1.

BARTHES, Roland. *Pri vychádzaní z kina*. Cinepur, 2002, roč. 20, č. 20, s. 51. ISSN 1213-516X

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

HORECK, Tanya a Tina KENDALL, eds. *The New Extremisms: Rethinking Extreme Cinema*. Vancouver: University of British Columbia, 2012. Vol. 8, No. 2, Fall 2012. ISSN 1712-926

## INTERNETOVÉ ZDROJE

ANGER, Jiří. Obraz versus afekt: Jiří Anger – Afektivní interval a proměny tělesnosti ve filmovém obraze. Online video. In: Fresh Eye, 2019. Dostupné z: <https://fresh-eye.cz/video/obraz-versus-afekt-jiri-anger-afektivni-interval-a-promeny-telesnosti-ve-filmovem-obrazu/> [citováno 2025-05-09].

ČÍŽKOVSKÁ, Jana. *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].

KOČÍ, Alžběta. 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].

ŠVÁB, David. Aronofského Requiem za sen. Online. In: 25fps, 2009 [cit. 2025-05-09]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2009/aronofského-requiem-za-sen/>.

TOTUŠEK, Jaroslav. 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 ZMÍNĚNÝCH FILMŮ

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

BREILLAT, Catherine (režisérka). *Romance*. Film. Francie: Flach Film, 1999.

HANEKE, Michael (režisér). *Funny Games*. Film. Německo, Rakousko: Wega Film, 1997.

HLAVIČKOVÁ, Karolína. (režisérka). *Zvěrstvo*. Film. Česká republika: Univerzita Tomáše Bati, 2025.

KORINE, Harmony (režisér). *Vojížděči vodpadků*. Film. Spojené státy americké: Alcove Entertainment, Warp Films, 2009.

LANTHIMOS, Yorgos (režisér). *Chudáčci*. Film. Spojené státy americké, Spojené království, Irsko: Searchlight Pictures, Element Pictures, Film4 Productions, 2023.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Carne*. Film. Francie: Les Cinémas de la Zone, 1991.

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

NOÉ, Gaspar (režisér). *Vejdi do prázdna*. Film. Francie, Německo, Itálie: Fidélité Films, Wild Bunch, 2009.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Zvrácený*. Film. Francie: 120 Films, Wild Bunch, 2002.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Love*. Film. Francie, Belgie: Les Cinémas de la Zone, 2015.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Lux Aeterna*. Film. Francie: Rectangle Productions, 2019.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Sám proti všem*. Film. Francie: Les Cinémas de la Zone, 1998.

NOÉ, Gaspar (režisér). *Vortex*. Film. Francie: Rectangle Productions, Wild Bunch, 2021.

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

SEDLÁK, Adam (režisér). *Banger*. Film. Česko: Shore Points, 2022.

TRIER, Lars von (režisér). *Idioti*. Film. Dánsko, Švédsko, Francie, Nizozemsko, Itálie: Zentropa Entertainments, 1998.

TRIER, Lars von (režisér). *Prolomit vlny*. Film. Dánsko, Švédsko, Francie, Nizozemsko, Norsko, Island: Zentropa Entertainments, 1996.

TRINH, Virginie a DESPENTES Coralie (režisérky). *Zkus to*. Film. Francie: Pan-Européenne, 2000.

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

## SEZNAM OBRÁZKŮ

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Obrázek 1 Portrét Gaspara Noého od Vianney Le Caer .....                             | 14 |
| Obrázek 2 Promyšlená kompozice v expozici snímku <i>Love</i> (2015).....             | 33 |
| Obrázek 3 Murphy v duševním pekle .....                                              | 34 |
| Obrázek 4 Práce s plány a kompozicemi ve snímku <i>Love</i> (2015) .....             | 40 |
| Obrázek 5 Jedna z nejexcesivnějších scén snímku <i>Love</i> (2015) .....             | 41 |
| Obrázek 6 Červená mizanscéna .....                                                   | 43 |
| Obrázek 7 Žlutá mizanscéna .....                                                     | 43 |
| Obrázek 8 Tableau vivant na konci snímku <i>Love</i> (2015) .....                    | 45 |
| Obrázek 11 Selva ve snímku <i>Climax</i> (2018) .....                                | 52 |
| Obrázek 12 Murphy ve snímku <i>Love</i> (2015) .....                                 | 52 |
| Obrázek 13 Katastrofa ve filmu <i>Climax</i> (2018).....                             | 54 |
| Obrázek 14 Psyché před francouzskou vlajkou ve snímku <i>Climax</i> (2018) .....     | 56 |
| Obrázek 15 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku <i>Love</i> (2015) ..... | 57 |
| Obrázek 16 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku <i>Love</i> (2015) ..... | 58 |
| Obrázek 17 Elektra zabalená do francouzské vlajky ve snímku <i>Love</i> (2015) ..... | 69 |
| Obrázek 18 Intimní scéna ve snímku <i>Love</i> (2015) .....                          | 70 |
| Obrázek 19 Intimní scéna ve snímku <i>Zvěrstvo</i> (2025) .....                      | 70 |
| Obrázek 20 Tableau vivant ve filmu <i>Zvěrstvo</i> (2025) .....                      | 72 |

## SEZNAM TABULEK

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tabulka 1 Rozdílné využití filmových prostředků .....                                          | 57 |
| Tabulka 2 Společné filmové prostředky .....                                                    | 58 |
| Tabulka 3 Společné filmové prostředky se snímky <i>Climax</i> (2018) a <i>Love</i> (2015)..... | 72 |