

Pozastavení se mezi realismem a modernismem

Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).

Knihu Emre Çağlayanova otevírá zdánlivě banální otázka: „Co je to s tím šustícím listím ve větru, [...] co to mělo znamenat?“ (ix). Jedná se o reakci na opakující se záběr ve filmu *Poslední dny* (Gus Van Sant, 2005), v němž postava na útěku před nezvanými hosty vyběhne mimo obraz a divák — místo aby ji očima následoval — je nucen po třicet vteřin pozorovat větvový stromů, jímž proudí vítr. Pro kontempLATIVNÍ tvorbu spojenou s hnutím „pomalé kinematografie“ (slow cinema) je zkoumání těchto na první pohled nudných a bezvýznamných momentů typické; a dost příznačně se podobné filmy objevují s nástupem nového milénia zahlceného nadbytkem informací, jež nás atakují ze všech stran s čím dál tím rychlejším tempem.¹⁾

Recenzovaná publikace vychází z disertační práce, kterou filmový publicista a výzkumník tureckého původu dokončil na Univerzitě v Kentu v roce 2014. Výsledná o čtyři roky později vydaná kniha *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) v duchu historické poetiky zohledňuje dějinný kontext a produkční fáze pomalé tvorby, jež pak využívá k neoformalistické analýze filmů. Představuje první publikaci, která v návaznosti na Davida Bordwella uchopuje pomalou kinematografii jako institucionální hnutí i jako estetický mód oscilující mezi realismem a modernismem. Autor si podle svých vlastních slov klade za cíl vysvětlit příčiny a důsledky kvalit daných snímků tím, že věnuje stejnou pozornost jak jejich formálním rysům, tak historickým podmínkám jejich výroby, uvádění, distribuce a recepce.

Çağlayan pomalou kinematografii zkoumá skrze dvě hlavní hlediska. První tvoří formální aspekty — „estetická materialita“ —, tedy prvky vedoucí k požadovanému meditativnímu způsobu diváctví (mrtvý čas, oddramatizování každodenních činností v reálném časoprostoru, minimum střihů aj.), které autor analyzuje v souvislosti s paralelním vývojem lokálních (národních) a globálních (mezinárodních) specifik. Druhým ohniskem zájmu jsou institucionální a historické podmínky a nové způsoby promítání a recepce filmů, jež umožnil nástup digitálních technologií.

1) Van Santův film byl inspirován tvorbou Chantal Akerman, jak sám zmiňuje v dokumentu věnovaném Akerman s názvem *Nikam nepatřím* (Marianne Lambert, 2015), což bohužel autor textu ani v rámci vztahových vlivů nezmiňuje. Peter Bowen, „...the Way Someone Would Shoot a Film in an Architectural Magazine“: Gus Van Sant on Last Days“, *Filmmaker Magazine*, 2018, cit. 8. 9. 2022, <https://filmmakermagazine.com/105592-the-way-someone-would-shoot-a-film-in-an-architectural-magazine-gus-van-sant-on-last-days/>.

Çağlayan mluví o umělecké kinematografii, pod kterou snímky řazené k pomalé kinematografii spadají, jako o upozadovaném tématu, ne ve vztahu ke kritické reflexi, ale co se nových odborných konceptualizací týče. Opírá se proto hlavně o dvě dnes již kanonické publikace, jež jsou pro historicko-poetický přístup zásadní — *Narration in the Fiction Film* (1985) Davida Bordwella a *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (2007) Andráse Bálinta Kovácsa.²⁾ Kniha rovněž navazuje na antologii Rosalindy Galt a Karla Schoonovera *Global Art Cinema* z roku 2010, jež kombinuje hledání nových metod zkoumání soudobých trendů v umělecké kinematografii (včetně slow cinema) s propojováním nízké a vysoké kultury — tzn. „nečistou“ kinematografií.³⁾ V duchu této publikace Çağlayan zbavuje pomalou kinematografii pověsti „nudných“ filmů s dlouhými záběry, ve kterých se ještě ke všemu nic neděje, a zároveň projevuje zájem o proplétání umělecké kinematografie s žánrovými inklinacemi.

Dále se Çağlayan zabývá dvěma zásadními příspěvky ke zkoumání pomalé kinematografie — *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (Ira Jaffe, 2014) a *Slow Cinema* (eds. Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge, 2016).⁴⁾ Zatímco první zmiňovanou publikaci autor vnímá spíše kriticky, ke druhé odkazuje pozitivně, byť s výtkami. Jaffeho knize (oprávněně) vytýká přílišné zaměření na textuální analýzu bez zohlednění souvislostí, jež vyvstávají z kritických debat o globálním působení pomalé tvorby. Ve druhém případě polemizuje například s de Lucovou tezí, že pomalá kinematografie za svou estetickou a politickou sílu vděčí realismu v duchu André Bazina, spočívajícím v „nepřerušovaném zachycení skutečnosti a její přeměně v esteticky ctnostnou vizi“ (11). Jakkoli se Çağlayan k Bazinovu dědictví rovněž hlásí (viz níže), namítá, že zatímco bazinovský realismus usiluje o „objektivní a nefiltrovanou reprezentaci reality“, pomalá kinematografie realismus přetváří do podoby „odlišného, přehnaného, manýristického a často zkresleného subjektivního vnímání skutečnosti“ (12). Osobně bych publikaci editované de Lucou a Barradasem Jorgem vytkla rovněž selektivnost při výběru tvůrců, jejichž díla v kontextu pomalé kinematografie rozebírají — výběr působí nesystematicky, jako by se přispěvatelé zaměřovali jen na své idiosynkratické oblíbenosti.

Autor se ve své knize věnuje třem představitelům pomalé tvorby — Bélu Tarrovi, Tsai Ming-lianovi a Nuri Bilge Ceylanovi.⁵⁾ Strukturu zároveň buduje okolo třech typů nálad či naladění — nostalgie, absurda a nudy —, které považuje za stěžejní estetické prvky pomalé kinematografie. Tvorbu zmíněných tří režisérů vidí autor jako nostalgickou, protože anachronicky znovuzrozuje estetické tendence modernistických filmů 60. a 70. let. Filozofický termín „absurdno“ přejímá ze směru avantgardního divadla, který se rozvíjí od 50. let 20. století a v souznění s dobovým existencialismem spatřuje v lidském bytí absurditu kloubící „nesynchronní, nemístné a opožděné“ (xii–xiii). A nudu Çağlayan nevnímá pouze negativně jako rozhořčení nad ztrátou času, nýbrž jako formální strategii vyžadující trpělivost, jež proměňuje „nečinnost a monotónnost v produktivní a esteticky obohacující zážitek“ (xiii). Tyto koncepty autor využívá k objasnění stylistických strategií pomalých filmů, výrazně se však

2) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985). András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

3) Rosalind Galt – Karl Schoonover, eds., *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

4) Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (New York: Columbia University Press, 2014); Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge, eds., *Slow Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

5) Výběr těchto tří zásadních osobností měl demonstrovat rozmanité stylistické rysy pomalé kinematografie a také jejich geografické rozšíření po celém světě. Lze nicméně vytknout absenci zastoupení tvůrců ze Severní či Jižní Ameriky, stejně jako zastoupení žen režiserek. Tuto absenci uznává i autor textu s poznámkou, že ve filmovém průmyslu i v pomalé kinematografii pracují převážně muži (xiii).

liší míra jejich uplatnění a uplatnitelnosti. Například v tvorbě Bély Tarra budeme absurdno hledat jen těžce a v kapitole jemu věnované Çağlayan zmiňuje absurditu pouze ve spojení s velrybou ve filmu *Werckmeisterovy harmonie* (2000) a s Tarrovým výrokiem o černobílém filmovém materiálu: „Černočerné oblasti rámu zakrývají význam a unikají narativnímu uchopení, přičemž zároveň činí filmy absurdními“ (93).

Çağlayan přichází s tezí, že v rámci pomalé kinematografie dochází k proplétání realistických tradic s tradicemi modernistickými. Na tuto provázanost již poukázal András Bálint Kovács slovy, že „jedním z hlavních příspěvků neorealismu k modernismu bylo jeho potlačení hierarchie mezi narativním pozadím a narativním popředím, čímž se uvolnila narativní struktura“ (253). Podle autora se projevuje také i ve zmiňované přeměně bazinovského realismu, zejména logiky dlouhého záběru, v subjektivně deformované vidění skutečnosti. Çağlayan propojuje realismu a modernismu v pomalé kinematografii demonstruje ve třech podobách: nostalgie odkazující na evropský modernismus u Bély Tarra, absurdního humoru v díle Tsai Ming-lianga a nudy v tvorbě Nuri Bilge Ceylana.⁶⁾ Sbližování realistické a modernistické tradice tedy na rozdíl od Kováče obohacuje o rozměr lokální i globální filmové praxe, čímž problematizuje zjednodušující tvrzení o akceleračním a homogenizačním efektu globálního kapitalismu. Ukazuje, že vybraní autoři vytvářejí díla, jež sice odpovídají globálním tradicím filmových nových vln, ale současně se v nich odrážejí lokální prvky, jako například guerrilla styl natáčení typický pro tureckou Yeşilçam kinematografii v tvorbě Ceylana. Odpovědi hledá v pragmatických reakcích filmařů na lokální tvorbu stejně tak jako na globální estetické debaty a kritické koncepty.

Çağlayan rozděluje svůj text do pěti kapitol. V první z nich se věnuje obsáhlému úvodu do problematiky pomalé kinematografie, její genealogii a uměleckým vlivům. Představuje v něm argumenty spojované s „hnutím za zpomalení“ (slow movement), jehož agendu však označuje za příliš zjednodušující, jelikož podle něj lze zpomalování filmového času pozorovat již od počátku kinematografie. Na druhou stranu přitom opomíjí, že se tento diskurz objevil primárně v reakci na zmíněný homogenizační efekt globálního kapitalismu, který se v mainstreamové kinematografii projevil tlakem na zesílenou kontinuitu vyprávění.⁷⁾ V okamžiku, kdy dochází ke zrychlování spotřeby, snižuje se naše kognitivní kapacita pozorovat protáhlé záběry a nuda se stává nepřítelem, kterému se snažíme za všech okolností vyhnout. Zesílená kontinuita tak koreluje s vývojem zrychleného vnímání, které se projevuje bližším rámováním, extrémními rozdíly ve využití objektivů (rychlé střídání širokoúhlých a dlouhoohniskových variant), takzvanou odpoutanou kamerou, která volně pluje prostorem bez ohledu na pohyb postav, ale hlavně rychlejším střihem (nižší průměrnou délkou záběrů).

Dále autor poukazuje na to, jak zásadní úlohu sehrály tyto posuny ve vnímání u mezinárodních festivalů, kritiky, akademie či blogů. Pomalá kinematografie coby odnož kinematografie umělecké totiž přitahovala a stále přitahuje pozornost elitářských zájmů, které v ní spatřovaly alternativu vůči zesílené kontinuitě. Zejména zvýšená role mezinárodních filmových festivalů, pitchingových fór, koprodukcí a fondů podnítila finanční i kulturní podporu filmů, které byly považovány za umělecké, potažmo pomalé, a na druhé straně podpořila kritické uvažování upřednostňující nedominantní formy vyprávění (17).

Lze tvrdit, že historickou genealogii pomalé kinematografie lze pozorovat již ve 20. letech — tendence k pomalosti vidíme například v tvorbě Victora Sjöströma nebo Carla Theodora Dreyera a poz-

6) Tyto tři tendence — nostalgii, absurditu a nudu — však v různé míře rozprostírá napříč tvorbou všech tří režisérů.

7) David Bordwell, „Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film“, *Film Quarterly* 55, č. 3 (2002), 16–28. Rovněž poukazuje na tendenci diskuze rozdělovat na ty, jež zastávají zpomalení, a ty, jež hnutí zavrhují jako nostalgickou a regresivní ztrátu času.

ději ve vlivných uměleckých trendech, jako byly neorealismus, modernismus či strukturalismus. Každé z těchto hnutí doprovázely nové technické možnosti, které vedly ke stylistickým inovacím. Estetika pomalosti však podle autora zesílila v reakci na konkrétní faktory, mezi něž patří úpadek analogového filmu a vzestup digitálních technologií (umožňujících např. nahrávat bez nutnosti střihu), již zmíněné změny v způsobech sledování filmů a rostoucí obliba blockbusterů, která u části publika vytvořila poptávku po alternativě (10).

Druhá kapitola se zaměřuje na tvorbu maďarského režiséra Bély Tarra. Sleduje vývoj jeho autorské vize od počátků ve stylu cinéma vérité po jeho poslední film *Turínský kůň* (2011), byť opomíjí jeho raný televizní film *Macbeth* z roku 1983. V této kapitole, stejně jako ve dvou následujících, je vidět, že se Çağlayan detailně orientuje v hudební tvorbě a v řadě případů čerpá ze své v mezidobí publikované studie s názvem „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“ (2018).⁸⁾ Autor demonstruje, jak se v pomalých filmech míchají, smyčkují a modulují rytmy okolních zvuků, díky čemuž se pomalost promítá i do sluchového vnímání. Příkladem je prolog s dobyt看 obývajícím farmu bez jakékoli lidské přítomnosti v *Satanském tangu* (1994), který autor shrnuje následovně: „Tato kontemplativní scéna v pravém slova smyslu představuje symbolický příklad mrtvého času a popisné pauzy: při absenci jazyka a konvenčních forem významu se sekvence spoléhá na různé využití zvukových efektů — vítr, zvony, bučení“ (65).

V kapitole o Tarrovi Çağlayan seznamuje čtenáře s řadou funkcí, které spadají do filmově-historického chápání pomalé kinematografie. Například pojetí dlouhého záběru upřesňuje skrze definici Eda Gallafenta, podle níž je dlouhé trvání určeno nejen různými historickými konvencemi, ale i tím, jak kontrastují s jinými formálními prvky, jako jsou střih a mizanscéna. Příkladem může být scéna z *Werckmeisterových harmonií* (2000), ve které sledujeme několikaminutovou oslavu tety Tünde a opileho generála. Çağlayan tvrdí, že vybudované prostředí scény prosazuje kameru jako svěbytného pozorovatele, což je ještě zesíleno v momentě, kdy postavy rámuje dveřmi a nabádá tak diváka k pečlivější kontrole a zkoumání filmového obrazu. Poukazuje také na známou, ale obecně jen střídme využívanou techniku Cinematics⁹⁾ umožňující podrobnou analýzu střihu, bohužel ji však ve své analýze dále nijak nevyužívá, přestože se již řada Tarrových, Tsaiových i Ceylanových filmů v databázi nachází (a platilo to i před rokem 2014).

V dané kapitole autor zároveň představuje řadu konceptů, které jsou podle něj pro porozumění pomalé kinematografii zásadní. Prvním je Bazinova teorie realismu, kterou pomalá kinematografie podle autora posouvá do extrému tím, do jaké míry odděluje narativní motivaci záběru od toho, co zobrazuje, čímž vytváří oddramatizované sekvence plné rozpínavých momentů mrtvého času. O něco méně podrobně se věnuje termínu „obraz-čas“ Gillesse Deleuze,¹⁰⁾ na kterém se snaží vysvětlit určité estetické účinky pomalého filmu, primárně prvek mrtvého času. Autor vychází z Deleuzovy interpretace daného jevu v poválečném neorealismu, prezentujícím divákům „čisté optické a zvukové situace“

8) Emre Çağlayan, „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“, *The New Sound-track* 8, č. 1 (2018), 31–48.

9) *Cinematics*, cit. 8. 9. 2022, <http://www.cinematics.lv/database.php>.

10) Deleuze uvažuje o existenci filmového obrazu v rámci dvou modů: obrazu-pohybu a obrazu-času. Poválečná kinematografie podle něj spolu s novým vnímáním reality přinesla nový typ obrazu s novou dimenzí času. „Jsou to čisté optické a zvukové situace, v nichž postava neví, jak odpovědět, prostory zbavené původního smyslu, v nichž přestává zakoušet a jednat, takže se dává na útěk, na projížďku, přechází sem a tam, mlhavě lhotejná k tomu, co se stane, nerozhodná v tom, co má dělat.“ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas* (Praha: Národní filmový archiv, 2006), 323–324.

(54), jež vyjadřují časovost přímým a nefiltrovaným způsobem. Posléze Çağlayan zmiňuje také „popisnou pauzu“ Gerarda Genetta — okamžik, ve kterém se vývoj vyprávění pozastaví bez bezprostředního nebo rozpoznatelného důvodu. Popisná pauza je podle autora užitečným pojmem, neboť dovoluje pochopit, jak mrtvý čas souvisí s narativním vývojem. „Popisná pauza je extrémní bod, ve kterém vyprávění pokračuje, zatímco příběhová akce je opuštěna. Jinými slovy, tok informací a akce ve filmu si zachovává kontinuitu, zatímco příběhové události a vývoj se zdají být pozastaveny“ (58–59).

Konkrétněji Çağlayan pracuje s figurou flâneura, označující postavy bezcílně bloumající v prostoru.¹¹⁾ Tento termín používá k analýze „tarrovských“ scén, ve kterých se nejen postavy, ale i doprovázející kamera „prochází“ a pozorují okolní prostředí. Základ kontemplativního způsobu diváctví podle autora spočívá v trojúhelníkovém vztahu mezi protagonistou, kamerou a divákem, ve vztahu, který ztělesňuje postava flâneura, „jehož neustálý pohyb a odcizený pohled v mnoha ohledech připomíná Tarrova kamera“ (77–78). „Flâneurská“ kamera tak zejména ve spojení s kompozicí a pohybem kamery nabádá diváka k pečlivějšímu pozorování filmového plátna. Bezcílně se plahočící postavu vidí autor zároveň jako metaforu Tarrovy kontemplativní estetiky, ve které se postavy i kamera procházejí s účelem pozorovat.¹²⁾

Çağlayan dále tvrdí, že Tarrovy filmy jsou nostalgické, ale nikoli regresivní či recyklující. Vzhlíží jí k modernistické tvorbě 60. a 70. let a aplikují určité formální prvky,¹³⁾ zejména motivy černobílého filmu a melancholického tónu, jež podle autora odpovídají jisté estetické tendenci zasazené do regionálního a geopolitického kontextu střední Evropy. Tento pohled se podobá pojetí Kováče a způsobu, jakým nahlíží na rozdělení evropské modernistické kinematografie podle států.¹⁴⁾ Nicméně fakt, že Tarr využívá černobílý materiál, se dá z důvodu jakési depresivní vize socialistického východu vyvrátit, a to tvrzením samotného režiséra:

Miluji černou a bílou. Když vidíte černobílý obraz, okamžitě víte, že to není realistické [...] protože se něco transformuje. Na druhou stranu dokážu v temnotě skrýt spoustu věcí a dokážu si představit bílé světlo pro něco, co je důležité.¹⁵⁾

Jinými slovy, výběr černobílého materiálu je uměleckou formou komunikace (ne)skutečnosti spíše než depresivním zobrazením východní Evropy. Nakonec autor přichází s termínem „retro-umělecko-kinematografický styl“ (retro-art-cinema style), jímž označuje uměleckou senzibilitu založenou na nápodobě stylu minulé doby, konkrétně modernistické kinematografie. Tento popis nostalgické tvorby však autor načrtává velice vágně a obrysně, nikoli jako funkční nový koncept. Filmový modernismus 60. a 70. let je bezesporu obdobím, za kterým se jak tvůrci, tak i kritici a teoretici rádi ohlížejí, je však sporné, zda se zrovna v případě Tarra jedná pouze o nekritickou nápodobu stylistických konven-

11) Pojem využíval např. Walter Benjamin k reflexi zkušenosti chodce v moderním velkoměstě. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (New York: Bellknap Press, 2002).

12) Připodobňuje tuto strategii k tvorbě Rainera Wernera Fassbindera, který používá tento typ kamery a kompozice ke zdůraznění uvěznění svých postav a jejich izolace od společnosti jako celku. Na druhé straně říká, že Tarr nabádá diváka k voyeuristickému pozorování pomocí rámování, posíleného o pohyb kamery, kdy jsme si plně vědomi pohybu kamery, který ale neodcizuje, naopak vede ke kontemplativnímu vidění (77–78).

13) Dále vidí jako historickým precedentem strukturalismus 60. a 70. let, který v řadě estetických strategií používá pomalá kinematografie, jako je radikální délka a tempo záběrů, či eliminaci příčin a následků.

14) Kovács, *Screening Modernism*, 51.

15) Matt Levine – Jeremy Meckler, „Listening to the World: A Conversation with Béla Tarr“, *Walker*, 2012, cit. 7. 9. 2022, <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>.

cí minulosti, a ne spíše o přirozenou návaznost na kinematografickou tradici, se kterou osobně rezonuje a kterou zároveň svébytným způsobem posouvá a přetváří.

Další termín, který autor využívá k vysvětlení specifických prvků pomalé kinematografie, je „cinefilní moment“. Cinefilní moment přebírá od Paula Willemena, jenž jej chápe jako „privilegovaný, potěšující, fascinující okamžik vztahu k tomu, co se děje na obrazovce [...] jako jistý „moment odhalení“, „to, co je odhaleno, je subjektivní, prchavé, proměnlivé v závislosti na souboru tužeb a subjektivní konstituci, která je součástí konkrétního setkání s konkrétním filmem“ (83). A protože se autor snaží zapojit neoformalistickou analýzu, tedy ucelený rozbor zahrnující i prvky mimo střih a délku záběrů, představuje cinefilní moment vhodný nástroj, jak uchopit časoprostorově specifickou formu pomalé kinematografie nabádající k pozornému sledování. V tomto směru autor cinefilní moment popisuje jako fascinující okamžik poskytující diváckou slast. Může se jednat o gesto, barvu, zvuk, pohled, dialog nebo obraz, které jsou v rámci pomalé kinematografie zásadní pro svou schopnost něco odhalit, častokrát mimo kauzální rámec. Cinefilní moment tedy nabízí jakési uskutečnění Bazinovy estetiky realismu (83–84). Zde ovšem vyvstává určitý rozpor: zatímco Bazinova estetika se pokouší zachytit prvky, které nebyly původně zamýšleny pro kameru, Tarrova tvorba je velice detailně inscenována od délky záběru přes pohyby kamery až po rámování a neponechává žádný prostor pro improvizaci. Přesto Tarrovy filmy podle autora cinefilní momenty obsahují, neboť kombinace dominantních prvků pomalé tvorby, jako jsou dlouhý záběr, mrtvý čas a obsesivní rámování, diváky nejen povzbuzuje, ale i nutí detailně pozorovat a odhalovat skryté, miniaturní či pomíjivé prvky obrazu.

Negativem této kapitoly je autorova tendence vykládat snímky podle jediné možné interpretace, jež v souvislosti s filmy přirozeně nakloněnými mnohoznačnosti působí obzvláště problematičtě. Například ve flâneurském procházení krajinou ve filmech Bély Tarra vidí průsečík pro srovnání s tvorbou Michelangela Antonioniho, jehož krajiny vnímá jako symbolické odrazy mentálního rozpoložení postav. Nicméně již Kovács tvrdí, že krajina nemusí odpovídat psychologii postav, naopak může utvářet kontrast mezi krásnou živelností materiálního světa a depresivními, až neurotickými psychickými stavy protagonistů.¹⁶⁾

Ve třetí kapitole zkoumá autor tchajwanského režiséra Tsai Ming-lianga. Dosavadní literaturu vzniklou o režisérově tvorbě dělí na texty zabývající se jeho filmy ve vztahu k „reprezentaci globálního postmoderního neklidu, jenž odráží tchajwanskou zkušenost, která vyjednává zároveň dialektiku mezi tradicí a modernitou“,¹⁷⁾ a na straně druhé na texty zkoumající „voyeuristické zobrazení genderu a sexuality“ a „spojitost těchto reprezentací se vznikajícími společenskými a politickými diskurzů na Tchaj-wanu“. ¹⁸⁾ Tvrdí tak, že modernistický rámec není dostatečný vzhledem k různorodosti Tsaiovy tvorby, jež snoubí minimalistickou a campovou estetiku, žánrovou i uměleckou senzibilitu. Zatímco Tsaiovo dílo funguje jako zrcadlo odrážející neduhy tchajwanské společnosti, nesoulad, který je v Tsai-

16) Kovács, *Screening Modernism*, 149–153.

17) Çağlayan zmiňuje např. Chuck Stephens, „Intersection: Tsai Ming-liang's Yearning Bike Boys and Heartsick Heroines“, *Film Comment* 32, č. 5 (1996), 20–23. Richard Read, „Alienation, Aesthetic Distance and Absorption in Tsai Ming-liang's *Vive L'Amour*“, *New Formations* 40, (2000), 102–112. Jasmine Nauda Trice, „Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-liang's *The Hole*“, *Asian Cinema* 16, č. 2 (2005), 255–267.

18) Çağlayan zmiňuje např. Fran Martin, „Vive L'Amour: Eloquent Emptiness“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 175–182. Chris Berry, „Wedding Banquet: A Family (Melodrama) Affair“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 183–190. Gina Marchetti, „On Tsai Ming-liang's *The River*“, in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, eds. Chris Berry – Fei Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 113–126.

ových filmech přítomen, a jeho kritická reflexe jsou základním vodítkem k jeho porozumění. Tsai proliná modernistickou a minimalistickou estetiku s manipulací žánrových konvencí — pornografie, muzikálu či melodramatu —, přičemž tento mix ústí v ironii nebo i (sebe)parodii. Çağlayan tvrdí, že Tsai vědomě pracuje s tradicí tchajwanské nové vlny, současně ji ovšem podvrací žánrovou hybridizací, ve které vidí vstupenku na mezinárodní filmové festivaly. Jeho snímky odpovídají poptávce festivalů po filmech, které zkoumají exotické východoasijské kultury prostřednictvím známé estetiky umělecké kinematografie (156).

V kontextu absurdního humoru staví autor překvapivou paralelu mezi postavami v Tsaiových filmech a postavami ve filmech Jacquesa Tatiho, či dokonce u Bustera Keatona nebo Charlie Chaplina. Vyzdvihuje přitom zejména groteskní situace, jež demonstrují banalitu, nesmyslnost a komplexnost lidského bytí ve 20. století. Stran jejich vlivu na pomalou kinematografii zdůrazňuje strategii formálního zadržování či prodlužování, použití mrtvého času a nehybnost spojenou s absurdním humorem a epizodickou strukturou, skrze niž jsou diváci konfrontováni s monotónností každodenních rituálů. „Logiku absurdna“ Çağlayan vidí jako další funkci dlouhého záběru v pomalé kinematografii, jako chybějící článek mezi vaudevillem a absurdním divadlem coby „radikálním znehodnocením mluveného slova“ (136). Toto znehodnocení je součástí širších „antiliterárních“ tendencí, pramenících z „existenciálního zoufalství absurdity lidského stavu“ (136). Nezabývá se tedy předáváním informací, ale strohým ztvárněním situací. Reflexí promíchávání mnohdy humorného absurdna a pomalé tvorby autor obohacuje dosavadní bádání a umožňuje uvědomit si nečistotu soudobé umělecké tvorby, ze všech stran nabourávané žánrovými konvencemi.

Čtvrtá kapitola, zaměřená na práci tureckého režiséra Nuri Bilge Ceylana, je vzhledem k úvodnímu příslibu historicko-poetického přístupu nejúspěšnější. Autor označuje Ceylanovu tvorbu za jedinečnou ve vztahu k filmové praxi a produkčním konvencím tureckého filmového průmyslu, které spoluutvářely stylistické rysy filmů. Sleduje také, jak se recepte jeho tvorby liší mezi nezaujatými diváky v Turecku a na mezinárodních festivalech.

Vzhledem k nedostatečné reflexi turecké kinematografie v anglofonní sféře Çağlayan zpřehledňuje zásadní body její historie. Prozkoumává tak způsoby, jakými národní konvence turecké kinematografie přiměly autory sladit své filmy s lokálními tradicemi, zejména s Yeşilçam filmy, primitivní tureckou nápodobou Hollywoodu. Jejímí specifiky jsou např. recyklace postupů ze západních filmů, zasazování hereckých hvězd do bizarních zápletek, těžkopádný postsynchronní dabing anebo zjevně nízké produkční kvality. Ceylanovy filmy odporují formálním konvencím Yeşilçam filmů, protože obsahují autobiografické rysy a estetické citění do značné míry ovlivněné evropskou uměleckou kinematografií (162). Ceylan však zároveň přijal minimalistickou, nízkorozpočtovou a guerrillovou formu filmové tvorby, která Yeşilçam často připomíná.

Ústřední prvek Ceylanovy tvorby představuje podle autora schopnost proměnit nudu v esteticky pohlcující zážitek. Tvrdí tak, že nuda ve svých nejjednodušších projevech může mít na diváky produktivní účinek, a to pomocí stylistických prvků, které povzbuzují k toulání mysli a nabízejí divákovi překvapivé objevy. Při jejich sledování je divák nucen se odvrátit od obvyklých strastí vyprávění k pozornějšímu zkoumání formálních parametrů, potažmo motivací postav a existenciálních motivů. Příkladem jsou dlouhé záběry ve filmu *Tenkrát v Anadolii* (2011), jež zobrazují rozostřená, světlem přesylená či deštěm rozmížená skla. Přestože mohou na první pohled působit jako vyprázdněné momenty nečinnosti (podobně jako v úvodu zmiňované šumící listí ve větru), napovídají tyto záběry časté rozostřenosti pravdy, kterou se postavy ve filmu snaží, samozřejmě s nevyhnutelností neúspěchu, zaostřit.

Co autor vidí možná až moc zjednodušeně, je vývoj Ceylanovy tvorby. I když Çağlayan implicitně odkazuje na vliv modernistických režisérů, nereflektuje fakt, že Ceylanovou primární inspirací je tvorba Andreje Tarkovského. Toto opomenutí zamrzí nejen proto, že sám Ceylan ruského autora v rozhovorech často zmiňuje, nýbrž také z důvodu, že odkazy na motivy z jeho filmů demonstrují propojování lokálních specifik a globálních tradic. Příkladem budiž scéna ze snímku *Vzdálený* (2002), v němž protagonista sleduje v obýváku nekvalitní VHS kopii *Stalkera* (1979) a střídá ji s pornografií.

Knihu Çağlayan uzavírá kapitolou, v níž rozebírá témata, kterým se v předchozích částech nevěnoval (nebo je pouze naznačil) a která vyzývají k dalšímu prozkoumávání. Řeší například otázku, zda lze vůbec uvažovat o současné pomalé kinematografii jako o proudu umělecké kinematografie, nebo jaké má pomalá kinematografie postavení v rámci globálního estetického stylu a institucionálního diskurzu. Stěžejní význam autor přisuzuje digitálním technologiím, které ovlivňují jak produkční a distribuční aspekty pomalé kinematografie, tak i diskurzy, jež se kolem ní utvářejí. Jednak zdůrazňuje úlohu internetového prostoru, konkrétně online diskuzních fór a kritických debat, které dále umožnily specifikaci estetiky pomalosti i tvůrčích postupů a současně prohloubily snahy o srozumitelnost pro mezinárodní komunitu kolem uměleckého filmu (221). Jako zásadní faktory vidí snížení výrobních nákladů filmů a hledání nových distribučních kanálů a způsobů uvádění. „Protože jen málo z těchto filmů je k dispozici v kinech, technologický pokrok v uvádění (jako jsou oficiální streamovací služby, internetové pirátství, domácí video a systémy s vysokým rozlišením) zvyšují jejich viditelnost a urychlují jejich dostupnost“ (222).

V závěrečné části též autor poprvé využívá terminologii možná lépe využitelnou v předchozích kapitolách, totiž pojem „kinematografie malého národa“ (Mette Hjort). Snímky rozebíraných autorů se pohybují v různých konstelacích „auteuristického transnacionalismu“, kdy režiséři operují v rámci nadnárodní spolupráce (mezinárodní filmové festivaly, distribuční společnosti aj.). Zároveň pomalé autory zařazuje do „modernizujícího transnacionalismu“ kvůli nemožnosti zařadit se do vlastních národních kinematografií, což souvisí s autorovými předešlými hypotézami o filmech, které vyjednávají mezi lokálním a globálním.

Çağlayan sám poukazuje na upozaděnou otázku recepce pomalých filmů. Ptá se například: „Co vlastně znamená pomalá tvorba pro její diváky?“ Odpověď přitom hledá překvapivě skrze optiku francouzského poetismu 30. let. Důsledkem je tvrzení, že sklon k modernismu a výraznému estetickému citění filmů funguje pro diváky současně jako „nostalgická reflexe a čirá kontemplace, absurdní dojem i melancholické odhalení, meditativní nuda a estetické nadšení“ (224).

Nakonec se autor zamýšlí nad budoucností pomalé kinematografie. Jeho vybraní režiséři buďto ukončili tvorbu jako Béla Tarr či Tsai Ming-liang (který se ovšem k pomalé filmové tvorbě po pauze vrátil, jak dokazuje jeho zatím poslední celovečerní film *Dny* z roku 2020), anebo se přesunuli k jiné fázi tvorby jako Nuri Bilge Ceylan s filmem *Zimní spánek* (2014), který již do pomalé tvorby nezapadá. Text končí optimistickou vidinou pomalé tvorby, doufajíc v novou nastupující generaci aktualizující a radikalizující tento fenomén.

Současný stav teoretického a historického bádání v oblasti pomalé tvorby a umělecké kinematografie obecně se díky autorově knize posunul od stagnace k nové a funkční konceptualizaci. Namísto přímočarého škatulkování či úzkého zaměření na časovost ukazuje pomalou tvorbu jako mnohorozměrný estetický fenomén. Autor naplňuje úvodní záměr knihy o rozvinutí teorie stejně tak jako historické poetiky a přináší neotřelé uvažování o propojování estetiky pomalosti a lokálních i globálních praktik. I čtyři roky po publikaci Çağlayanova kniha zůstává jednou z nejobsáhlejších publikací o dané

problematicke, která bez problému zasvětil novému čtenáři a obohatil svým originálním seskupením věrné příznivce pomalých filmů, kteří už mají o Tarrovi, Tsaiovi či Ceylanovi načteno.¹⁹⁾

Dana Licehamrová (Masarykova univerzita)

Bibliografie

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project* (New York: Bellknap Press, 2002).
- Berry, Chris. „Wedding Banquet: A Family (Melodrama) Affair“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 183–190.
- Bordwell, David. „Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film“, *Film Quarterly* 55, č. 3 (2002), 16–28.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).
- Bowen, Peter. „... the Way Someone Would Shoot a Film in an Architectural Magazine“: Gus Van Sant on Last Days“, *Filmmaker Magazine*, 2018, cit. 8. 9. 2022, <https://filmmakermagazine.com/105592-the-way-someone-would-shoot-a-film-in-an-architectural-magazine-gus-van-sant-on-last-days/>.
- Çağlayan, Emre. „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“, *The New Soundtrack* 8, č. 1 (2018), 31–48.
- Çağlayan, Emre. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).
- Cinematics*, cit. 8. 9. 2022, <http://www.cinematics.lv/database.php>.
- de Luca, Tiago – Nuno Barradas Jorge, eds. *Slow Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).
- De Villiers, Nicholas. *Cruisy, Sleepy, Melancholy: Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022).
- Deleuze, Gilles. *Film 2: Obraz-čas* (Praha: Národní filmový archiv, 2006).
- Galt, Rosalind – Karl Schoonover, eds. *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Church, David. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021).
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (New York: Columbia University Press, 2014).
- Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
- Levine, Matt – Jeremy Meckler. „Listening to the World: A Conversation with Béla Tarr“, *Walker*, 2012, cit. 7. 9. 2022, <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>.

19) V této čtyřleté mezeře lze ovšem zmínit publikace, které se zabývají pomalou kinematografií. Např. kniha Davida Churcha *Post-Horror* se věnuje žánrové tematice, konkrétně současnému hororu, ve kterém vidí tendence spojené s pomalou tvorbou. David Church, *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021). Zmínit lze také knihu Nicholase De Villiersa *Cruisy, Sleepy, Melancholy*, věnující se tvorbě Tsaie Ming-lianga. Nicholas De Villiers, *Cruisy, Sleepy, Melancholy: Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022).

- Marchetti, Gina. „On Tsai Ming-liang's *The River*“, in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, eds. Chris Berry – Fei Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 113–126.
- Martin, Fran. „Vive L'Amour: Eloquent Emptiness“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 175–182.
- Nauda Trice, Jasmine. „Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-liang's *The Hole*“, *Asian Cinema* 16, č. 2 (2005), 255–267.
- Read, Richard. „Alienation, Aesthetic Distance and Absorption in Tsai Ming-liang's *Vive L'Amour*“, *New Formations* 40, (2000), 102–112.
- Stephens, Chuck. „Intersection: Tsai Ming-liang's *Yearning* Bike Boys and Heartsick Heroines“, *Film Comment* 32, č. 5 (1996), 20–23.