

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Tomáš Vovsík

VÁCLAV HAPL A FILMOVÝ ESEJ

(VÁCLAV HAPL AND THE CINEMATIC ESSAY)

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí bakalářské diplomové práce: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

Tomáš Vovsík

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat panu doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D. za inspiraci, poskytnutí filmových nahrávek a cenné rady, své rodině za podporu a Kláře Kalinové za důvěru.

OBSAH

ÚVOD.....	1
Použitá metodologie.....	2
1. Úvod do problematiky eseje	5
1.1 Literární esej	5
1.2 Filmový esej.....	7
1.2.1 Montáž jako metoda filmového eseje.....	10
2. Kulturně-historický kontext.....	11
2.1 Václav Hapl a jeho tvorba.....	11
2.2 Československý armádní film.....	14
2.3 Společenské a politické změny konce 60. a začátku 70. let.....	16
2.4 Proměna filmové poetiky	18
3. Analýza filmového eseje.....	22
3.1 Člověk neumírá žízni	22
3.1.1 Experimenty s drogou v ordinaci	24
3.1.2 Vize psychotiků a výtvarné projevy pacientů	27
3.1.3 Civilizační momenty	30
3.1.4 Schizofrenička na vozíku	40
3.1.5 Choromyslný kazatel.....	43
3.2 Shrnutí jednotlivých kapitol filmu	45
ZÁVĚR.....	47
PRAMENY A LITERATURA.....	49
PRAMENY	49
Filmografie	49
Další prameny.....	49
Citované filmy.....	49
LITERATURA	50

Internetové zdroje.....	52
PŘÍLOHA	53
ABSTRAKT	54

ÚVOD

V mé bakalářské práci jsem zvolil základní nosnou linií hermeneutickou analýzu filmového eseje *Člověk neumírá žízni* (1970) režiséra Václava Hapla. Jsou tři příčiny, které mě nasměrovaly k dílu tohoto tvůrce. Za prvé je to má obliba v kontemplativně založených filmech, za druhé okamžitá fascinace Haplovou filmově esejistickou tvorbou a za třetí fakt, že je Václav Hapl v dnešní době naprosto zapomenut.

Volba konkrétního filmu k analýze má také své odůvodnění. Z Haplova triptychu po sobě bezprostředně natočených filmových esejů¹ je podle mého názoru právě *Člověk neumírá žízni* tím nejvhodnějším reprezentantem esejistického žánru a zároveň kvalitativně nejlepším filmem. *Cena vítězství* (1972) je konvenčněji zpracovaný stříhový film. *Slunce* (1973) nabývá spíše vlastností populárně-vědeckého dokumentu než esejistického filmu.

Stanoveným cílem mé práce je tedy interpretace filmového eseje *Člověk neumírá žízni* na základě hermeneutické analýzy. Té předchází rozpracování teoretického základu v podobě sumarizace dostupných poznatků o filmovém eseji a kontextualizace daného filmu.

Téma filmového eseje je v českém prostředí opomíjeno. Věnuje se mu pouze Olga Sommerová ve své závěrečné diplomové práci *Filmový esej*. Práce je však z roku 1977 a je s podivem, že stále zůstává výhradním pramenem k žánru. Sommerová vychází pouze z teorie literárního eseje, načež uvádí svou vlastní koncepci, ve které určuje montáž jako základní princip filmového eseje. Antologie o literárním eseji je nedostatečná pro účely pochopení filmového eseje, nicméně vlastní koncepci autorky vnímám jako relevantní a přínosnou.

V zahraničí se filmovému eseji věnují více, přesto je o něm psáno pouze v několika málo zdrojích, které jsou často nedostupné. Významným textem je esej Phillipa Lopateho *In Search of Centaur: The Essay-Film*, ve kterém se autor snaží vymezit kritéria, která by měl filmový esej nabývat. Důležitým zdrojem pro teoretickou část mé práce je i webová stránka², která uvádí klíčové

¹ *Člověk neumírá žízni* (1970), *Cena vítězství* (1972) a *Slunce* (1973)

² <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html> (27. 4. 2011)

úryvky z eseje *The Film Essay: A New Form of Documentary Film* Hanse Richtera. Ten se daný žánr pokusil jako první autor definovat. Dnes už sporný náhled na kameru jako na nástroj umožňující vepsání myšlenek do filmu vyjádřil Alexandre Astruc ve své práci *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*.

Z příčiny nedostatečného rozpracování tématu filmového eseje jsem se uchýlil i k silněji zakořeněné tradici literárního eseje. Jako klíčový text mi pak sloužil esej *The Essay as Form* Theodora Adorna, který věnuje vymezení eseje velké množství prostoru. Adornova práce navíc vykazuje hluboké vědomosti k dané problematice.

Nejdůležitějším pramenem k samotné analýze, ale i k zasazení do celkového kontextu, mi byla monografie *Václav Hapl* od Jany Hádkové. Sice mi v ní chybělo uvedení rozsáhlejších příčinných souvislostí, ale z hlediska informační hodnoty je práce nepostradatelná.

Největším problémem, s kterým jsem se potýkal, byla absence původního scénáře a námětu k filmu. Veškerá pozůstalost zůstala údajně u manželky Václava Hapla, kterou se mi nepodařilo vypátrat. Kontakt na ni mi nedokázaly poskytnout ani Jana Hádková s Olgou Sommerovou.

Použitá metodologie

Před výběrem metody jsem se nejdříve důkladně seznámil jak s filmovým esejem *Člověk neumírá žít* (ale i jinými filmovými eseji), tak s celkovými vlastnostmi žánru. Ten se vyznačuje mimo jiné svou komplexností, neuchopitelností a subjektivní autorskou rovinou. Přišlo mi tedy logické přistoupit k interpretaci daného filmu na základě hermeneutické analýzy, která ho učiní srozumitelným a zároveň zprostředkuje jeho smysl. Tyto nároky jsou navíc kladeny na samotný pojem slova interpretace.³

S teoretickou hermeneutikou, která naplňuje spíše filozofických kvalit, jsem se obeznámil v knize *Úvod do hermeneutiky* Jeana Grondina. Tato práce mi poskytla vědomosti o vzniku a proměnách hermeneutického myšlení. Mimo

³ GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha, OIKOYMENH 1997, s. 34.

jiné je zde také uvedena podrobná explikace klíčových pojmů, jako jsou „interpretace“ a „hermeneutika“.

Hermeneutická analýza vznikla původně jako metoda pro interpretaci biblických textů. Z tohoto úzkého zaměření se rozšířila na interpretaci psaných textů obecně. V dnešní době se pak používá i pro analýzu jiných děl než jen psaných textů – například obrazů, fotografií a filmů.

Návod na praktické využití metody hermeneutické analýzy mi poskytla práce *Alternativní metodologie pro analýzu kvalitativních dat* od Jane C. Kronick. Přesná vodítka k této metodě jsou totiž z jiných zdrojů stěží dostupná. Výklad je sice určen pro potřeby společenských věd, ale sama autorka přiznává, že metody interpretace pocházejí především z humanitních oborů, z kterých je společenské vědy přejímají. Obecně platné postupy hermeneutické analýzy v práci *Alternativní metodologie pro analýzu kvalitativních dat* je možné bez obtíží aplikovat i na interpretaci filmu, zvláště pokud se jedná o filmový esej filozofické povahy.

Zásadní důležitost při interpretaci má vytvoření teoretického rámce a kontextu.⁴ Ani jeden z předpokladů pro následnou analýzu ve své práci neopomím. V teoretické rovině práce se věnuji úvodu do problematiky eseje a celkovým souvislostem, do nichž film *Člověk neumírá žízni* zapadá.

V praktické analytické části jsem se soustředil na nalezení záměru autora a na smysl pocházejícího ze samotného díla a jeho kontextu. Východiskem mi bylo především pojetí takzvaného hermeneutického kruhu, jehož podstata spočívá v tvrzení, „že částem můžeme porozumět pouze ve vztahu k celku, ale celek pochopíme pouze ve vztahu k částem.“⁵

Prezentaci hermeneutické analýzy proto strukturuji ze stejného hlediska. Nejdříve jsem filmový esej *Člověk neumírá žízni* krátce charakterizoval. Poté jsem zevrubně analyzoval jednotlivých pět kapitol filmu, přičemž jsem neopomíjel jejich vztah k souvislostem celku. Nakonec jsem dílčí závěry shrnul do základní idey filmu.

⁴ KRONICK, Jane C.: *Alternativní metodologie pro analýzu kvalitativních dat*. Sociologický časopis, 33, 1997, č. 1, s. 60-61. (<http://sreview.soc.cas.cz/cs/archive>)

⁵ Tamtéž, s. 62.

Nutno podotknout, že rozsah hermeneutické analýzy uvedené v této práci je znatelně redukován. Vzhledem k množství informací, které filmové dílo obsahuje, by postihnutí úplné analýzy nebylo možné. Analýza probíhala hlavně mimo průběh práce. Proto zde uvádím především ta místa, která jsou sporná nebo mají zásadní významotvorné vlastnosti. Prostřednictvím nich se pak snažím demonstrovat svou interpretaci.

1. Úvod do problematiky eseje

Jestliže se chci pokusit alespoň částečně definovat něco tak těžce uchopitelného jako je esej, možná bych měl začít u toho nejjzákladnějšího – samotné etymologie slova. Jeho původ je od latinského *exāgium* (vážení, zvažování) k francouzskému *essai* a anglickému *essay* (oboje znamená pokus). Stručné vymezení pojmu je pak „umělecky zpracovaná úvaha o odborném tématu“⁶.

S ohledem na nepoměr doby existence písemnictví a kinematografie⁷ je nasnadě, že se esej nejdříve utvářel a etabloval jako literární útvar. Proto zde uvádím nejprve nástin chápání literárního esejistického žánru. Ten je však nutno chápat pouze jako vodítko pro esej filmový, pro jehož porozumění zatím chybí dostatek odborných znalostí.

1.1 Literární esej

Esejistickými předchůdci jsou Cicero, Plutarchos a Seneca, ale autonomní význam připsal slovu esej až společenský kritik a filozof Michel de Montaigne ve své práci *Essais* z roku 1850. „Esej Montaigne vnímal jako testování idejí, sebe samého a společnosti... ..Od Montaigneho doby si esej zachoval některé ze svých charakteristických znaků. Jeho zbraněmi jsou humor, ironie, satira a paradox; jeho prostředím je rozpor a kolize protikladů.“⁸

Phillip Lopate klade ve své práci *In Search of Centaur: The Essay-Film* důraz na literární esejistickou tradici. Po dlouhém výčtu významných autorů esejů (např. Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre) poznamenává, že je lehčí vyjmenovat ty, kteří esejistické psaní praktikují, než ohraničit proměnlivost jeho formy. V krátkosti pak chápe esej jako způsob, jak zjistit, co si někdo myslí o něčem. Důležitá je zde autentičnost osobního

⁶ REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Praha, Leda 2001, s. 159, heslo esej.

⁷ Za počátek kinematografie je považováno první veřejné filmové promítání bratrů Lumiérových 28. prosince 1895 v Grand Café v Paříži.

⁸ ALTER, Nora M.: *Memory Essays*. In: BIEMANN, Ursula (ed.): *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Zurich 2003, úryvek ze s. 12, <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html> (27. 4. 2011)

pohledu. Cílem eseje není hledání konvenčních stanovisek. Lopate esejistům přisuzuje vlastnosti duševní svobody a drzosti vůči módě a autoritám.⁹

Úvahy György Lukácse o eseji obsahuje jeho dopis Leo Popperovi *On the Nature and Form of the Essay*, který slouží jako úvod knihy *Soul and Form*.¹⁰ Lukács v něm přikládá eseji význam kritické umělecké formy. Esej si neklade nároky na pravdu, pouze kontinuálně klade otázky, které nemusí mít nezbytně konečné řešení. Daleko důležitější než verdikt je právě samotný proces souzení. Esejisté netvoří z nicoty, a tak otázka pravdy vyvstává především ve vztahu k uchopení něčeho, co již bylo a co je již zformováno.¹¹ V rozvahách nad esejem Lukács akcentuje pojmy jako náhoda, hra a iracionalita, na což později navazuje Adorno.

Theodor W. Adorno v eseji *The Essay as Form* vyzdvihuje především kritickou povahu eseje, která zpochybňuje svrchovanost vědeckých metod. Esej je podle něj metodicky nemetodický a stojí tak proti akademické obci, která uznává pouze všeobecné a věčné. Kulturní artefakt se podle Adorna stává předmětem zájmu vědy pouze ve chvíli, kdy na příkladech dokazuje univerzální kategorie. V tomto pojetí se esej stává protikladem ke čtyřem Descartesovým pravidlům z jeho *Rozpravy o metodě*.¹²

Lukács podle Adorna selhal, když označil esej jako uměleckou formu a nerozpoznal jeho estetickou autonomii – požadavek po dosažení pravdy musí být nezávislý na estetické podobě. Esej tudíž nemůže být zahrnován do jednolitého nerozlišitelného celku s uměním a vědou.¹³

„Místo toho, aby esej dosahoval něčeho vědecky nebo vytvářel něco umělecky, odráží jeho úsilí dětsky prostou svobodu planoucí bez zábrany...
...Náhoda a hra jsou eseji esenciální. Esej nezačíná Adamem a Evou, ale tím čím chce diskutovat; vypovídá o tom, co je spornou záležitostí, a končí tam, kde se sám cítí kompletní – ne tam kde již není co říct. Proto jej řadíme mezi

⁹ LOPATE, Phillip: *In Search of Centaur: The Essay-Film*. In: WARREN, Charles (ed.): *Beyond dokument: essay on nonfiction film*. Middletown, Wesleyan University Press 1996, s. 244. (<http://books.google.com/>)

¹⁰ ALTER, N.: *Memory Essays*, úryvek ze s. 12.

¹¹ SOMMEROVÁ, Olga: *Filmový esej*. Praha, Malá Skála 2000, s. 13.

¹² ADORNO, Theodor W.: *The Essay as Form*. *New German Critique*, 1984, č. 32, s. 151, 152, 161, 166. (www.jstor.org)

¹³ Tamtéž, s. 151, 153.

zvláštnosti. Jeho koncept není dedukován ani z prvotního principu, ani neuzavírá kruh a nevrací se k principu konečnému.“¹⁴

Pro Adorna zůstává esej také kritickou formou z hlediska kritiky ideologie. Kdokoliv, kdo kritizuje, musí přijít s novými podmínkami, ve kterých bude objekt podroben novému vidění – musí být zkoumán a testován.¹⁵

Adorno rovněž poukazuje na fragmentárnost a nahodilost eseje a zmiňuje, že jsou to vlastnosti, které jsou eseji obvykle vytýkány. Nesouhlasí však s absolutní daností celistvosti, na jejímž základě je tato výhrada uplatňována. Eсей pro něj stále zůstává důvěryhodnější alternativou v porovnání s vědeckými metodami.¹⁶

1.2 Filmový esej

Ačkoliv se ve filmové produkci jedná spíše o okrajový žánr, není problém jmenovat některé filmové eseje, které jsou obecně známé nebo jsou natočeny známým tvůrcem. Ze současných filmů jsou to například *Fahrenheit 9/11* (2004) Michaela Moora nebo *Socialismus* (2010) Jeana-Luca Godarda. Z dřívějších esejů jmenuji slavný *Řím* (1972) Federica Felliniho nebo *Muže s kinoaparátem* (1929) Dzigy Vertova. Fenomémem žánru je Artavazd Pelešjan, jehož tvorba je na filmový esej cíleně zaměřená. Slavná je také trilogie filmových esejů *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) a *Naqoyqatsi* (2002) režiséra Godfreye Reggia. Nejznámějším reprezentantem českého filmového eseje je pravděpodobně film *Moravská Hellas* (1964) Karla Vachka.

První pokus o definování žánru filmového eseje se nachází v komentáři *Der Filmessay: eine neue Form des Dokumentarfilms* z roku 1940 od experimentálního režiséra Hanse Richtera, který novému žánru přikládá možnost zobrazit na plátně neviditelný svět myšlenek, což umožňuje jak intelektuální, tak citovou participaci diváků¹⁷. Filmový esej se podle Richtera názoru vyvinul z dokumentárního filmu, ale na rozdíl od něj

¹⁴ Tamtéž, s. 152.

¹⁵ Tamtéž, s. 166.

¹⁶ Tamtéž, s. 159.

¹⁷ CORRIGAN, Timothy: *Expression, the Essayistic, and Thinking in Images*, <http://www.facstaff.bucknell.edu/efaden/ms5/corrigan1.htm> (16. 1. 2011)

přesahuje rigiditu ve vztahu k realitě, faktičnosti a prezentování informací. Esej se soustředí na komplexnost myšlení, nebrání se fantazii, iracionalitě a rozporuplnosti.¹⁸

Richter neuznává „pohlednicový“ styl dokumentarismu, který nám předkládá falešný odraz reality. V této souvislosti zmiňuje režiséra Roberta Flahertyho, jehož snímky *Nanuk – člověk primitivní* (1922) a *Muž z Aranu* (1934) se z tohoto „pohlednicového“ hlediska vymaňují a nabízejí nám kromě líbivých obrázků také teoretický obsah (v tomto případě prezentaci údělu lidského boje s drsnou přírodou).¹⁹

Filmové eseje se mohou stejně jako v literatuře zabývat náročnými tématy, které mají možnost převést do obecně srozumitelné formy. Richter své tvrzení uvádí na názorných příkladech. Zatímco konvenční dokumentární filmy například o krajině, zvycích lidí, zimních sportech nebo letní turistice dovedou téma snadno uchopit prostřednictvím přesného vykreslení a chronologické souslednosti, pro složitá témata, jakým je například fungování burzy, je taková metoda nedostačující. Burza není stroj a ani nemá žádný konkrétní dějový sled. Funkce burzy odkazuje na mnoho dalších vzájemně propojených složek (potřeby veřejnosti, nabídka, poptávka...). Esejista musí vyložit především celkovou ideu věci. Má k tomu však k dispozici bohatší škálu výrazových prostředků než v čistě dokumentárním filmu.²⁰

Příchod nové podoby kinematografie později hlásal francouzský režisér a především teoretik Alexandre Astruc, který přišel v roce 1948 s autorskou teorií „kamera-pero“ (*caméra-stylo*).²¹ Podle jeho názoru se z kinematografie stává jazyk, který se vymaní z nadvlády obrazu. „Jazykem myslím formu, která umělci umožní vyjádřit jeho myšlenky, jakkoliv mohou být abstraktní, nebo která přeloží jeho utkvělé představy přesně tak, jak to dělá současný román nebo esej. A to je právě ten důvod, proč bych chtěl nazvat nový věk

¹⁸ ALTER, N.: *Memory Essays*, úryvek ze s. 14.

¹⁹ RICHTER, Hans: *The Film Essay: A New Form of Documentary Film*. In: BLÜMLINGER, Christa – WULDD, Constantin (ed.): *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Wien, Sonderzahl 2003, úryvek ze s. 195, <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html> (27. 4. 2011)

²⁰ RICHTER, H.: *The Film Essay: A New Form of Documentary Film*, úryvek ze s. 196.

²¹ CORRIGAN, T.: *Expression the Essayistic, and Thinking in Images*.

kinematografie většinou *caméra-stylo*.²² Nejen že podle Astruca kinematografie dokáže uchopit jakýkoliv předmět nebo žánr, ale dokonce pouze ona může ospravedlnit současné myšlenky a životní filozofii.²³ Astruc jde ve svých úvahách ještě dále a reviduje (stejně jako Adorno) v krátké poznámce descartesovský přístup. „Descartes dneška by byl již zavřený v ložnici s 16mm kamerou a filmem, na který by psal svou filozofii.“²⁴ Astruc podotýká, že nemá na mysli ilustrování obrazem, prostřednictvím kterého chtěl například Sergej Ejzenštejn převést na plátno *Kapitál* Karla Marxe, ale že mu jde výhradně o vepsání myšlenek rovnou do filmu. Hledání způsobu, jak se tohoto úkolu zhostit, je základním problémem kinematografie.²⁵

Astrucův termín „*caméra-stylo*“ vnímá Phillip Lopate v úvodu svého eseje *In Search of Centaur: The Essay-Film* za utopistický s poukazem na to, že kamera jednoduše není perem. Filmový esej je žánrem, který sotva existuje – možná právě z důvodu, že je těžké aplikovat esejistický způsob myšlení do filmové formy.²⁶

Lopate se posléze snaží v několika bodech definovat vlastnosti, které má filmový esej naplňovat: 1) obsahuje slova (ať už v podobě textu, mluvené řeči, titulků nebo mezititulků) 2) má jednotnou perspektivu 3) pokouší se o vypracování smysluplného pojednání o problému 4) poskytuje silné osobní hledisko 5) je dobře zpracovaný a zajímavý.²⁷

Stojí za pozornost, že Lopate ve svých pěti kritériích nebere v potaz zacházení s obrazem. Status eseje nepřikládá žádnému filmu němé éry. V této souvislosti například zmiňuje film *Tři písně o Leninovi* od Dzigy Vertova, který podle něj má spíše charakter jakési hudební skladby než eseje. Filmu neupírá jeho ideologické hledisko, ale označuje ho pouze jako reklamu nebo

²² ASTRUC, Alexandre: *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*. In: GRAHAM, Peter John (ed.): *The New Wave*. New York 1968, s. 18, http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/11/alexandre_astruc_birth_of_new_avante_garde.pdf (27. 4. 2011)

²³ Tamtéž, s. 18-19.

²⁴ Tamtéž, s. 19.

²⁵ Tamtéž, s. 19-20.

²⁶ LOPATE, P.: *In Search of Centaur: The Essay-Film*, s. 243.

²⁷ Tamtéž, s. 245-247.

politický plakát.²⁸ Tímto názorem Lopate neupozaduje vizuálnost před textem, ale zároveň neuznává, že by vizuálnost mohla určovat kvality daného žánru.

1.2.1 Montáž jako metoda filmového eseje

V předchozí kapitole jsem se zmínil o Astrucově námitce proti Ejzenštejnovu záměru zfilmovat *Kapitál*. Stěžejní výtkou se týkala ilustračního charakteru, který by film nabýval. Zároveň jsem podotkl Lopateho výtku vůči čistě obrazovému filmu. Ejzenštejn však spatřoval v samotných obrazech, a především v jejich střetu, velký potenciál. Jeho názory vychází z Marxovy dialektiky, na jejímž základu vypracoval koncept intelektuální montáže. Dvě protikladné teze podle něj vytvářejí novou syntezu. „V „kolizní“ montáži viděl Ejzenštejn možnosti „intelektuální“ kinematografie, která by se místo vyprávění příběhu pokoušela zprostředkovávat abstraktní myšlenky na způsob eseje či politického traktátu“.²⁹

Metodu montáže vnímá Olga Sommerová ve své diplomové práci *Filmový esej* jako nejtypičtější a filmovému eseji nejvlastnější výrazový prostředek. Jako příklad stříhového filmu založenému na montáži uvádí *Pád dynastie Romanovců* režisérky Esfir Šubové, která dokázala použít filmové záběry v souvislostech, které jim vtiskly nový obsah. Dále Sommerová zmiňuje režiséra Dzigu Vertova. Jeho osobité pojetí montáže spočívá v konstrukci nové skutečnosti díky specifickému použití dokumentárního materiálu. Montáž tedy umožňuje filmovému eseji syntetizovat jeho příznačnou zlomkovitost a vytvářet nové významy.³⁰

²⁸ Tamtéž, s. 246.

²⁹ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha, Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 138.

³⁰ SOMMEROVÁ, O.: *Filmový esej*, s. 15-17.

2. Kulturně-historický kontext

2.1 Václav Hapl a jeho tvorba

Václav Hapl se narodil 16. července 1928 v Praze. V letech 1942-1944 se učil zámečníkem a poté studoval na vyšší průmyslové škole strojnické, kterou absolvoval v roce 1948. Ve stejném roce se stal zaměstnancem Krátkého filmu Praha, kde spolupracoval především na instruktážních filmech. Nejdříve byl na pozici asistenta výroby a asistenta režie, později zaujal funkci režiséra.³¹ Z Haplovy tvorby tohoto období je z dnešního pohledu zřejmě nejpozoruhodnější propagandistický *Boj proti mandelince bramborové (1951)*. Haplova práce v Krátkém filmu neměla dlouhé trvání. Roku 1952³² změnil své působiště, protože nastoupil vojenskou základní službu do Československého armádního filmu (ČAF).

Pro absolventy FAMU byl ČAF obvykle místem k nabytí praxe v rámci vojenské služby, ale Hapl zde setrval a v letech 1952 – 1971 natočil většinu svého díla. Jeho první prací pro ČAF byl stříhový film *Neprojdou! (1952)*. Tématem filmu byla probíhající válka mezi Severní a Jižní Koreou. Pokus o autorský přístup pak Hapl uplatnil v reportáži *Puškou aj valaškou (1956)* o vojenském hudebním souboru Jánošík. Další reportáží byl *Vodácký maratón Budějovice – Praha (1957)*, ve kterém Hapl sleduje třídní vodácký závod. Zajímavostí je tu umístění kamery na příď lodi. Ačkoliv Hapl v ČAF pracoval jako režisér výcvikových a dokumentárních filmů, v roce 1958 natočil svůj jediný hraný film *Útěk*, který pojednával o uprchnutí vojenského zdravotníka ze služby. V 60. letech následuje další vodácký film *Nejhezčí řeka (1964)* o výletě pražského gymnázia po Lužnici. Komentář k filmu napsal básník Miroslav Holub. Uchopení látky již naznačuje Haplovu koncentraci na umělecké pojetí. Zaměřuje se především na střih a barvy. *Nejhezčí řeka* ve výsledku nemusí nabývat pouze dokumentárního rázu, ale také významů poetického deníku z cesty nebo metaforického pojetí plutí po řece jako životní

³¹ HÁDKOVÁ, Jana: *Václav Hapl*. Praha, Čs. filmový ústav – odbor filmových informací 1989, s. 27

³² Jana Hádková v monografii *Václav Hapl* uvádí stejně jako Zuzana Meissnerová v článku *Osamocená cesta Václava Hapla rok 1952*, ale Václav Šmídrkal v *Armáda a stříbrné plátno* rok 1951.

pouti. V roce 1965 zachycuje Hapl účast vojáků na III. celostátní spartakiádě ve filmech *Před očima všech* a *Concerto Grosso*. První ze jmenovaných je delší a má převážně reportážní charakter, druhý je kratší a osobitější – důraz je kladen na výtvarné aspekty při snímání výtvarných vzorců, vznikajících při cvičení mas.³³ Protikladem k velkým celkům z vysokých nadhledů jsou detailní záběry pilotů letectva, které mělo na spartakiádě také svoji exhibici.³⁴

Nutno podotknout, že kromě výše zmíněných dokumentárních filmů musel Hapl natáčet i filmy výcvikové, které nabízely nesrovnatelně menší, téměř až minimální možnosti tvůrčího přístupu. Jejich funkce byla především výuková. Přímočarost vyplývá i z názvů. Pro příklad některé uvádím: *Odmínování průchodů I, II. (1953)*, *Rektifikace kulometu T54 (1959)*, *Bombardování ze stoupavého letu (1963)*, *Obrněný transportér OT 62 (1963)*, *Pancéřovka RPG-7 (1966)*, *Ničení selhané a nevybuchlé munice (1967)*, *Pokládání min z vrtulníku (1968)*...³⁵

Haplovým nejznámějším výcvikovým filmem (možná i veřejnosti nejznámějším výcvikovým filmem ČAF) je *Experiment (1969)*. Zabývá se vlivem LSD na schopnosti velitelského štábu řídit dané úkoly. Druhý štáb intoxikován není a slouží k porovnání účinků látky. Důležitá je ve filmu přítomnost lékařů, kteří analyzují situaci a následně diskutují s vojáky.³⁶ Téma halucinogenů se objevuje i ve filmu *Člověk neumírá žít*. Na tento svůj první filmový esej mohl Hapl navázat až v jiné organizaci než v ČAF, ze kterého byl vyloučen (viz kapitola Společenské a politické změny konce 60. a začátku 70. let). K povolání režiséra se však Hapl brzy vrátil.

Po dvou letech svobodného povolání byl Hapl v roce 1972 přijat jako režisér do Krátkého filmu Praha, kde začínal³⁷. Téhož roku natočil stříhový esejistický film *Cena vítězství* o sportu a jeho odklonu od původních zušlechťujících ideálů.

³³ ŠMÍDRKAL, Václav: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*. Praha, Naše vojsko 2009, s. 37, 74-76.

³⁴ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 9.

³⁵ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 30-31.

³⁶ ŠMÍDRKAL, V.: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*. s. 14.

³⁷ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 27.

Tento filmový esej je čistě stříhovým filmem, který využívá materiál z 670 archivních šotů.³⁸ Různorodé záběry jsou včleněny do precizně strukturované kompozice. Leitmotivem a zároveň interpunkcí mezi jednotlivými částmi jsou záběry na běžce a vrhače koule. Celý film pak provází komentář dvou kontrapunktických hlasů. Jeden je pro a druhý proti současné podobě vrcholového sportu. Kritickému hlasu však Hapl umožnil silnou argumentační převahu. Patří mu i poslední verdikt: „Možná že jednoho dne zvítězí bez námahy nad všemi soupeři atlet s kovovým srdcem. Ale bude to ještě lidské?“³⁹

Kontemplativní linie pokračovala filmem *Slunce*. Hapl sledoval význam Slunce z více hledisek. Nejdříve zmínil sluneční kult a pojetí Slunce jako božstva, načež postoupil do oblasti současného vědění: „A ten neomezený pán života i smrti je jenom jedna ze sto padesáti miliard hvězd v mléčné dráze, podrobující se kosmickým zákonům.“⁴⁰ Tím ale Hapl neupírá Slunci jeho význam a nadále ho chápe jako nezbytný základ pro život na Zemi.

Hapl se však v eseji *Slunce* neomezil pouze na vědeckopopulární výklad. V závěru totiž dodává, že i přes omezenou životaschopnost této hvězdy budou lidé moci pozorovat Slunce ještě miliardy let; a pokud lidem hrozí zkáza, nebude z kosmu.⁴¹

Další Haplův snímek *Lux arte facta* (1977) již nemá charakter eseje, ale je spíše vizuálně vycizelovaným populárně naučným filmem. Důraz je zde kladen především na výtvarné pojetí a zpracování. Důležitá je kompozice světla a stínu nebo samotné světelné modelování předmětů. Hapl opět uchopil téma po svém a místo potenciálně nudného poučování hravým způsobem demonstroval fascinující světelné možnosti.⁴²

Posledními pozoruhodnými filmy jsou *Lesy umírají tiše* (1978) a *Pastýřské ozvěny* (1980), ve kterých Hapl přemítá nad vztahem člověka k přírodě.⁴³ Následné připravované projekty již zůstaly pouze ve stadiu úvah a poznámek.

³⁸ MEISSNEROVÁ, Zuzana: *Osamocená cesta Václava Hapla*. Film a doba, 28, 1982, s. 442.

³⁹ *Cena vítězství* (Václav Hapl, 1972)

⁴⁰ *Slunce* (Václav Hapl, 1973)

⁴¹ Tamtéž

⁴² *Lux arte facta* (Václav Hapl, 1977)

⁴³ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 25, 31.

Václav Hapl zemřel z vlastní vůle 26. dubna 1982. Sebevraždu spáchal pravděpodobně z důvodu boje s těžkou nemocí.⁴⁴

2.2 Československý armádní film

Kromě Haplova přechodného pozastavení v Krátkém filmu byl jeho školou hlavně Československý armádní film, který se stal na dalších 18 let jeho filmařskou praxí. ČAF byl prostorem, kde mohl uplatňovat své uzrávající vize a zkušenosti.⁴⁵

„Studio Československého armádního filmu začalo sloužit armádě i komunistickému režimu. Protože však tímto studiem procházeli i lidé, pro něž film byl něčím víc než propagandou, zůstaly v archivu dokumenty vypovídající o době i filmařských kvalitách lidí za kamerou.“⁴⁶

Vojenská kinematografie má dlouhou tradici, protože armáda a války byly vždy vděčným dokumentaristickým tématem. V kontextu českého prostředí tato tradice započala již při filmování za I. světové války na místech, kde působili českoslovenští legionáři.⁴⁷ Specializovaná vojenská studia se však etablovala až po II. světové válce. V roce 1951 tak vznikl ČAF. Cílem této organizace bylo natáčení účelově zaměřených armádních filmů. Produkce ČAF však nelze takto absolutně paušalizovat, protože zde vznikaly i filmy autorské nebo filmy zakázkové od jiných zadavatelů, než je armáda.⁴⁸

Na tvůrčích pozicích v ČAF působili kromě stálých zaměstnanců také ti, kteří sem nastoupili na prezenční vojenskou službu. Často se jednalo o studenty filmu, kteří si takto do značné míry ulehčili povinnost vojenské služby, a navíc zůstali v kontaktu s řemeslem. Pro mnohé byl ČAF důležitým bodem v začátcích samostatné profesionální filmařské kariéry (František Vláčil, Karel

⁴⁴ Z emailové korespondence s Janou Hádkovou.

⁴⁵ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 3.

⁴⁶ *Když režisér narukoval* (Tibor Podhorec, 1996)

⁴⁷ Tamtéž

⁴⁸ ŠMÍDRKAL, V.: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*. s. 7-8.

Kachyňa, Vojtěch Jasný), jiní zde setrvali i nadále (Václav Hapl, Pavel Háša).⁴⁹

Podle Františka Vlácilu byl ČAF prostorem, kde mohl dělat filmy a kde se naučil vše potřebné pro svébytnou režisérskou činnost. Za zmínku stojí jeho film *Skleněná oblaka* (1958), který zaujímá na škále tehdejší produkce ČAF výjimečné postavení. Jedná se o film hraný, který vypráví symbolický příběh o lidské touze létat. V roce 1958 byl film oceněn na mezinárodním dokumentárním festivalu v Benátkách. Další režisér, Vojtěch Jasný, se podle svých slov v ČAF cvičil, když nemohl jinde natáčet podle svých představ, protože veškerá filmová tvorba byla podle něj pod vlivem sovětského vzoru. Pro Karla Kachyňu byl ČAF pouze přestupní stanicí. Jeho tvůrčí směřování bylo daleko velkorysejší.⁵⁰

Václav Hapl začínal v ČAF po boku Pavla Háši. Oba zde setrvali až do roku 1971. Jana Hádková spekuluje, proč Hapl po vzoru mnohých dalších režisérů nepřešel k samostatné tvorbě mimo ČAF. „Proč tu zůstal bezmála dvě desítky let? Nedokázal opustit studio, které mu dávalo existenci a v jistém smyslu i tvůrčí jistotu? Neodvažoval rovnat se s profesionálně vyškolenými kolegy?... ..snad neměl dostatek sebedůvěry nebo rozhodnosti.“⁵¹ Místo toho zůstal Hapl nadále v ČAF a natáčel své „populárně-vědné“ filmy, které jeho kolega Háša považuje za skvělé, s obecnou platností a přinášející nové poznání.⁵²

Sám Václav Hapl se k významu ČAF pro jeho filmovou tvorbu vyjádřil takto: „Tam jsem začínal pátrat, i když ještě ne úplně cílevědomě, ve druhé dekádě už ale systematicky – po svém. Cítil jsem, že musím zvládnout všechny možnosti řemesla, poznat širší filmařské profese, snažit se obnažovat základy filmové poetiky. V každém filmu jsem otevřeně nebo utajeně zkoušel. Počal jsem si uvědomovat, jak důležité je znát, umět, ovládnout oblasti filmového

⁴⁹ Tamtéž, s. 28-33, 74-76.

⁵⁰ *Když režisér narukoval*

⁵¹ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 5-6.

⁵² *Když režisér narukoval*

sdělování, výrazových prostředků, jak nutné je usilovat o vybočení z běžného způsobu: natočit, stříhnout, smíchat.“⁵³

Důležitým prvkem tvůrčí liberálnosti v ČAF byla osobnost hlavního dramaturga Romana Hlaváče, který fungoval jako spojovací článek mezi tvůrci a vedením. Hlaváč byl mezi režiséry oblíbený a snažil se jim vycházet vstříc v jejich vizích. (V roce 1968 odešel do Československé televize, od roku 1970 v ČAF na místě dramaturga dlouhodobě působil pplk. František Říčka.)⁵⁴

Režisér Milan Růžička staví tvůrčí výstupy ČAF na nejméně stejnou příčku, na jaké se nacházela barrandovská úroveň.⁵⁵ Nutno podotknout, že se v produkci ČAF objevilo velké množství filmů, které dosahovaly vysokých kvalitativních hodnot. Konkrétně například přemítavý film o morální odůvodněnosti 2. světové války *Cintorín bez mena* (1963) Ivana Baladi nebo postapokalyptický *Konec srpna v Hotelu Ozon* (1966) Jana Schmidta. Mezi mimořádné filmy patří bezesporu i *Člověk neumírá žít* Václava Hapla.

2.3 Společenské a politické změny konce 60. a začátku 70. let

V druhé polovině šedesátých let začala u veřejnosti převládat nespokojenost se současným stavem společnosti. Hospodářství na konci éry Antonína Novotného se nacházelo v krizi. Objevil se nedostatek tak základních potřeb jako jsou například pleny, utěrky, toaletní papír atd. Lidé však začali reflektovat i širší rozpory mezi hlásanými ideály a skutečností. Proklamovaná sociální spravedlnost se neslučovala s protěžováním osob se stranickou legitimací. Mnoho lidí začalo požadovat společenské změny.

Na stávající vládnoucí struktury začala dopadat i kritika z vlastních řad. Funkci tajemníka ÚV KSČ převzal v lednu 1968 po Novotném reformní Alexandr Dubček. Následně byl Novotný pod záminkou odpočinku kvůli svému zdravotnímu stavu odvolán i z funkce prezidenta. Novým prezidentem se stal 30. března 1968 Ludvík Svoboda. Předsedou nové vlády byl zvolen Oldřich Černík.

⁵³ MEISSNEROVÁ, Z.: *Osamocená cesta Václava Hapla*, s. 441.

⁵⁴ ŠMÍDRKAL, V.: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*, s. 89.

⁵⁵ *Když režisér narukoval*

Dříve nemyslitelné jevy se nyní reálně uskutečňovaly. Lidé se začali poměrně otevřeně dozvídat o praktikách 50. let, Národní shromáždění zrušilo cenzuru, uctila se památka padlých amerických vojáků u Plzně, začalo se mluvit o jménech jako Masaryk nebo Štefánik, došlo k obnově dříve zakázaných organizací (např. Skaut), a dokonce ke vzniku politických organizací (např. Klub angažovaných nestraníků)... V únoru 1968 vznikl Akční program Komunistické strany Československa. Obsahoval významné záruky jako svobodu slova, shromažďovací právo, občanské svobody a dodržování lidských práv, účast na politické moci dalším organizacím... Pod vedením Oty Šika měly proběhnout i rozsáhlé hospodářské reformy.

Kvůli snahám o „socialismus s lidskou tvář“ se musela československá politická reprezentace několikrát účastnit jednání se Sovětským svazem, který se obával o ztrátu své sféry vlivu. Zdánlivé uklidnění obou stran se uskutečnilo při jednání v Bratislavě 3. srpna 1968. Jenže v noci z 20. na 21. srpna 1968 proběhla invaze sovětských, polských, maďarských, bulharských vojsk a vojsk NDR na území Československa bez vědomí prezidenta, předsedy Národního shromáždění, předsedy vlády i generálního tajemníka ÚV KSČ. Tím skončila snaha o přeměnu socialismu sovětského typu. Vpád vojsk Varšavské smlouvy stál na 70 lidských životů.

Podepsáním Moskevského protokolu, který sliboval loajalitu Sovětskému svazu a jeho marxisticko-leninským ideám, začala normalizace. Následovaly okamžité personální změny ve vedení KSČ. Do vládnoucích funkcí byli místo reformních komunistů dosazeni komunisté prosovětští, kteří ihned zahájili prosazování změn ve stylu neostalinismu. 13. září 1968 byly schváleny zákony proti shromažďování, pro kontrolu tisku a zákon o Národní frontě, který vylučoval činnost jiných organizací. Čelní komunističtí představitelé ale ztratili důvěru obyvatelstva a museli být podporováni sovětským vedením.

Rozjitřená společnost reagovala na sovětskou invazi s odporem a zklamáním. 28. října 1968 proběhla demonstrace u příležitosti 50. výročí vzniku republiky a 17. listopadu třídní studentská stávka. 16. ledna 1969 spáchal protestní sebevraždu upálením student pražské filozofické fakulty Jan Palach. Při jeho pohřbu 26. ledna 1969 se uskutečnila další mohutná

demonstrace. Stejný bezvýhodný čin zopakoval v únoru Jan Zajíc. V dubnu 1969 vyjádřili lidé svůj nesouhlas s vojenským zásahem při oslavách československého vítězství na mistrovství světa v hokeji nad sovětským týmem. Došlo i k výtržnostem, při kterých byly rozbity okna sovětského Aeroflotu na Václavském náměstí.

Alexandr Dubček a ostatní osobnosti Pražského jara ztratili v KSČ vliv, který připadl frakci Gustava Husáka. Definitivní konec demokratizace nastal s násilným potlačením demonstrace 21. srpna 1969 – v době prvního výročí okupace. Za účelem upevnění moci naplánovala nová garnitura rozsáhlé vnitrostranické čistky. V lednu 1970 přijalo zasedání ÚV KSČ pokyn k výměně členských legitimací KSČ. Stranické prověrky se dotkly až 500 000 členů. Kádrové čistky často souvisely s existenčním postihem, ale mohly s sebou nést i problémy s policií. V prosinci 1970 strana veřejně odsoudila tzv. Pražské jaro. Po XIV. sjezdu KSČ a volbách v listopadu 1971 nastaly rozsáhlé politické procesy.

„Nakonec každý prožije svůj osobní Srpen.“⁵⁶ Kádrové čistky se dotkly i Václava Hapla, který odsoudil vpád sovětských vojsk, což byl důvod, proč ztratil své zaměstnání v Československém armádním filmu.⁵⁷ Haplovi bylo zrušeno členství ve straně a ke dni 31. 7. 1971 dostal výpověď z ČAF⁵⁸.

2.4 Proměna filmové poetiky

„Člověku bylo přiznáno právo na širokou škálu pocitů, nálad, tváří, a především mu bylo vráceno právo na individuální názory a postoje. Předepisovaný entusiasmus, hrdinství a optimistické vyznění filmu byly nahrazeny širokým rejstříkem citového prožívání.“⁵⁹

Konflikt mezi novým pojetím filmové tvorby a doktrínou socialistického realismu se projevil již v roce 1959 na 1. festivalu československého filmu v Banské Bystrici. Kritice zde byly vystaveny především filmy *Zde jsou lvi*

⁵⁶ VANČURA, Jiří: *Naděje a zklamání*. Praha, Mladá fronta 1990, s. 137.

⁵⁷ Z emailové korespondence s Janou Hádkovou

⁵⁸ ŠMÍDRKAL, V.: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*, s. 90.

⁵⁹ ŠMÍDRKAL, Václav: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*, s. 54.

(1958) Václava Kršky, *Zářijové noci* (1956) Vojtěcha Jasného, *Škola otců* (1957) Ladislava Helgeho a *Tři přání* (1958) režisérské dvojice Ján Kadár a Elmar Klos. Filmy *Zde jsou lvi* a *Tři přání* byly po banskobystřickém festivalu staženy z distribuce.⁶⁰

V prosinci 1962 se pak uskutečnil XII. sjezd Komunistické strany Československa. Ve svém kritickém duchu předznamenal změny, které se dotkly i následné podoby filmové tvorby. Postupně debutovali režiséři, kteří vyšli z ČAF, formovala se slavná Československá nová vlna, ale oživení nastalo i v dokumentu: odtabuizování témat, zaměření na skutečnost, aktivní přítomnost kamery, oddramatizování, natáčení mimo ateliér, neprofesionální herci... Filmové týdeníky se začaly odklánět od čistě zpravodajské a informativní funkce a plnily často funkci publicistickou.⁶¹

Ze zahraničí byla přejímána koncepce „kina – pravdy“ a začaly se také natáčet filmové ankety.⁶² O jejím natočení uvažoval i Václav Hapl v době, kdy ještě nebyla v rámci produkce ČAF žádná anketa zrealizována. Svůj záměr nakonec neuskutečnil.⁶³

V roce 1963 se objevily „myslící filmy“, které spojovaly vědeckou subjektivitu s vědeckou objektivitou a které byly novým druhem dokumentárního filmu (kromě některých pokusů z poválečných let). Jednalo se o filmy *Děti bez lásky* Kurta Goldberga a *Všední dny velké říše* Rudolfa Krejčíka.⁶⁴ O rok později byl navíc uveden film *Moravská Hellas* režiséra Karla Vachka. Tento dokumentární esej ironizuje pompéznost Strážnických slavností, během nichž je prezentován neautentický folklór.

Další příklady československých filmových esejů do konce šedesátých let jsou: *Zem spieva* (1933) Karla Plicky, *Rytmus* (1941) Jiřího Lehovce, *Maličká říše* (1964) Antonína Navrátila, *Dvojí proces* (1962) a *Úzkost* (1967) Zdeňka

⁶⁰ BILÍK, Petr: *Kinematografie po druhé světové válce (1945 – 1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš PTÁČEK. Olomouc, Rubico 2000, s. 103-104.

⁶¹ NAVRÁTIL, Antonín: *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha, AMU 2002.

⁶² Tamtéž

⁶³ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 6.

⁶⁴ NAVRÁTIL, A.: *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, s.

Kopáče, *Žalm* (1965) a *Zrcadlení* (1965) Evalda Schorma, *Respice Finem* (1967) a *Země svatého Patrika* (1968) Jana Špáty.

Analýza jednotlivých typických filmových složek období československé Nové vlny přesahuje rámec této práce. Chtěl bych se tu však ještě pozastavit u Haplova originálního pojetí vizuálního zpracování (především v *Člověk neumírá žízni*).

Využití barvy pro významotvorné účely u nás začalo být běžné až v 60. letech. Jedním z výrazných experimentátorů v této oblasti byl kameraman Jaroslav Kučera, který vytvořil unikátní prolog k filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme* (1969). Jeho zpracování evokuje i Haplovu realizaci fantaskních scén z *Člověk neumírá žízni*. Odborník na fotografii a přednášející na FAMU Jiří Petera se pokusil analyzovat inovativní postup, jakým bylo dosaženo efektů při přeludové scéně intoxikovaného pacienta v tomto filmu:

„Je zřejmé, že jednotlivé postavy jsou zobrazeny v CMY barvách (azurová, purpurová, žlutá – pozn. autora). V jejich průniku pak dochází k míchání a objevují se RGB (červená, zelená, modrá – pozn. autora). Je to tedy pravděpodobně točeno pomocí více kamer na černobílý materiál a potom pod příslušnými výtahkovými (RGB) filtry postupně zkopírováno na barevný pozitivní materiál.“⁶⁵

Podle Petery Hapl využíval k docílení požadovaných obrazových účinků pravděpodobně více metod, které navzájem kombinoval. Mohlo by se například jednat o Sabatierův efekt, který funguje na bázi dodatečného osvětlování filmu, nebo o solarizaci, která je výsledkem hrubého přeexponování.⁶⁶ U filmu *Slunce* Hapl využil mimo jiné i laseru.⁶⁷

Dalším zajímavým komponentem v esejích Václava Hapla je hudba. Hapl totiž spolupracoval s věhlasnými filmovými skladateli. Jiří Šust, který působil také v ČAF, se podílel na *Člověk neumírá žízni* a *Cena vítězství*, Zdeněk Liška na filmu *Slunce*.

⁶⁵ Z emailové korespondence s Jiřím Peterou.

⁶⁶ WARREN, Bruce: *Photography: The Concise Guide*. New York, Delmar 2003, s. 208. (<http://books.google.com/>)

⁶⁷ MEISSNEROVÁ, Z.: *Osamocená cesta Václava Hapla*, s. 442.

Ačkoliv Haplovy filmové eseje pochází z počátku 70. let, z formálního, stylového a tematického hlediska jsou podle mého názoru symptomatické duchu let šedesátých. Proto v této kapitole zasazuji Haplovu esejistickou tvorbu do kontextu „československého filmového zázraku“ a ne do následné normalizační regrese.

3. Analýza filmového eseje

3.1 Člověk neumírá žízní

Podle Antonína Navrátila měl Václav Hapl v úmyslu natočit „dokumentární pentalogii, která by se měla dotýkat některých trýznivých otázek soudobého lidstva, z různých stran odhalovat kořeny smyslu a hodnot života, vyjádřit humánní podstatu jeho existence.“⁶⁸

Tři filmy považuje Navrátil v rámci pentalogie za zrealizované: *Člověk neumírá žízní*, *Cena vítězství* a *Slunce*.⁶⁹ O zamýšlené pentalogii píše i Olga Sommerová ve své práci *Filmový esej*, ve které zmiňuje témata, kterým se měly jednotlivé filmy věnovat: drogy, vrcholový sport, životní prostředí, hlad a populační exploze, války. Na rozdíl od Navrátila však Sommerová nepovažuje *Slunce* za část plánované pentalogie. Za uskutečněné filmy uznává pouze první dva jmenované.⁷⁰

Ať už je *Slunce* součástí chystané pentalogie nebo ne, uvedené tři filmy jsou u autorů, kteří o Haplově tvorbě píšou, vnímány jako jeho neoddělitelný esejistický triptych a zároveň jako to nejlepší a nejsobitější, co vytvořil. Nutno však podotknout, že film *Člověk neumírá žízní* je zmiňován jako ten, který nad ostatní dva vyniká.

Film *Člověk neumírá žízní* zpočátku neměl být vůbec esejem, ale dokumentem o pokusech s halucinogeny. Námět v této podobě měl Hapl již v roce 1961. Tento projekt nebyl ve stávající formě realizován. V roce 1968 však Hapl sepsal scénář k filmu *...Jen krátký čas nám zbývá do smrti*, podle kterého pak natočil *Člověk neumírá žízní*. Scénář k filmu sice vycházel z původního námětu, ale proměnilo se jeho pojetí. Hapl námět rozšířil v intencích filmového eseje. Podnět k tomuto rozpracování Haplovy poskytl

⁶⁸ NAVRÁTIL, Antonín: *Filmové eseje Václava Hapla*. Kino, 37, 1982, č. 7, s. 11.

⁶⁹ Tamtéž, s. 11.

⁷⁰ SOMMEROVÁ, O.: *Filmový esej*, s. 39.

posudek dramaturga ČAF Bohuslava Blažka, který také navrhl žánrové zařazení filmu do žánru filmového eseje.⁷¹

„Postupem času se z původního záměru o zneužití drog vyvinulo obsahově rozsáhlé téma: od využití halucinogenů v lékařství, přes zneužití v moderních civilizacích až k závěrečnému momentu: Kam spěje svět?

Člověk neumírá žízni je film mnohvrstevnatý. Z myšlenkového i formálního hlediska. Touha ukázat pocit, stav vědomí, přivábila Hapla k halucinogenům, problematika drog podnítila filozofa Hapla k vyslovení myšlenek o současné civilizaci.“⁷²

Tento úryvek z článku *Osamělá cesta Václava Hapla* od Zuzany Meissnerové zde uvádím jako zjednodušující souhrn. Jak se ale budu snažit dále ukázat, interpretaci natolik komplexního filmu, jakým je *Člověk neumírá žízni*, nelze obsáhnout v jednom odstavci tak, aby nezůstala zredukována sama podstata tohoto filmového eseje par excellence.

Interpretovat film od začátku z nějakého uceleného pohledu by bylo vzhledem k jeho charakteru nemožné. Proto využiji rozdělení jednotlivých koherentních filmových kapitol tak, jak to uvedla Jana Hádková ve své práci *Václav Hapl*.⁷³ Tyto kapitoly se následně pokusím zevrubně analyzovat.

Zároveň se inspiroji i názvy kapitol a jejich pořadím. Posloupnost však mírně pozměňuji tak, abych mohl postupovat od zřejmého a konkrétního k složitému a obecnému, což mi přijde srozumitelnější. Jednotlivé kapitoly v mé práci tedy jsou: 1) Experimenty s drogou v ordinaci 2) Vize psychotiků a výtvarné projevy pacientů 3) Civilizační momenty 4) Schizofrenička na vozíku 5) Choromyslný kazatel.

Považuji ještě za nutné upozornit, že uvedené kapitoly filmu nejsou samostatně oddělené, nýbrž sebou v jednotlivých částech prostupují a vzájemně spolu souvisejí. Toho jsem si při interpretaci vědom a snažím se vždy poukazovat a odkazovat na širší souvislosti. Celkový smysl je totiž

⁷¹ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 18.

⁷² MEISSNEROVÁ, Z.: *Osamocená cesta Václava Hapla*, s. 442.

⁷³ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 20.

odvislý také od vzájemných významových vazeb mezi jednotlivými komponenty.

3.1.1 Experimenty s drogou v ordinaci

Účinky diethylamidu kyseliny lysergové (LSD) objevil v roce 1938 švýcarský chemik Albert Hoffman, který se náhodně otrávil při přípravě diethylamidu a účinky popsal. K dostatečnému působení stačí jen několik tisícín miligramu LSD. Po požití nastávají změny somatické, optické a vzácněji čichové, sluchové a taktilní. K psychickým příznakům patří: tendence k introspekci, pocit opilosti, zrychlené myšlení, změna percepce času a prostoru. Vnímání je ale zachováno, intoxikovaný si uvědomuje původ svého stavu. Reakcí na změny je většinou euforie projevující se smíchem, pocit lehkosti, méně často depresivní stavy.⁷⁴

Už koncem čtyřicátých let přišly ze Švýcarska ampule s LSD určené československým farmakologům a psychiatrům k experimentům. Psychiatr Stanislav Grof, který pracoval ve Výzkumném ústavu psychiatrickém v Bohnicích, viděl v LSD unikátní katalyzátor podněcující zážitky a vize z podvědomí. První pokusy dělali lékaři a medicí na sobě, později se látka zkoušela na umělcích, sportovcích a lidech postižených depresí nebo úzkostmi. I když byla freudovská psychoanalýza za komunismu zapovězená, LSD se testovalo i jako prostředek urychlující tuto terapii. Od roku 1963 Československo jako jediná země spolu se Švýcarskem LSD vyrábělo. Experimenty s LSD probíhaly až do roku 1974, kdy je zakázalo ministerstvo zdravotnictví.⁷⁵

Pozoruhodné je i to, že účinky LSD na sobě v rámci přípravy k tvorbě filmu *Člověk neumírá žít* vyzkoušel i sám Václav Hapl, aby mohl napsat co nejpravdivější scénář a natočit „život“.⁷⁶

⁷⁴ VONDRÁČEK, Vladimír: *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Praha, Státní zdravotnické nakladatelství 1968, s. 379 - 380.

⁷⁵ *LSD: Jak se ČSSR stalo psychedelickou velmocí*. HN.IHNED.CZ, 6. 2. 2010, <http://hn.ihned.cz/c1-40335480-lsd-jak-se-cssr-stalo-psychedelickou-velmoci>

⁷⁶ STANISLAV, J. O.: *Vzpomínka na Václava Hapla*. Kino, 38, 1983, č. 12, s. 13.

V Československu se odehrávaly i armádní experimenty s drogou. Podle toxikologa Jiřího Bajgara se uskutečnily celkem dva. „Jeden byl proveden v únoru 1968 na katedře toxikologie Vojenského lékařského výzkumného a doškolovacího ústavu v Hradci Králové, druhý v dubnu téhož roku v Ústřední vojenské nemocnici ve Střešovicích.“⁷⁷ Jak už jsem zmínil v kapitole Václav Hapl a jeho tvorba, druhý pokus byl režírován přímo Haplem ve filmu *Experiment*. Záběry ze snímku se později objevily také v reportáži České televize v pořadu Tady a teď plus – 19. 4. 1999⁷⁸. Promítání *Experimentu* vojákům bylo doporučováno spolu s *Člověk neumírá žízni* jako předfilmem.⁷⁹

Hapl ve filmu *Člověk neumírá žízni* představil dva pokusy s LSD. „Při sběru materiálu vycházel z experimentů, jež se od roku 1952 prováděly na psychiatrické klinice v Praze. Z množství protokolů zachycujících průběh intoxikace u dobrovolníků a pacientů vybral dva příklady, které v realizované verzi z roku 1970 nakonec i použil.“⁸⁰

V prvním je muži podáno LSD z čistě experimentálního hlediska, druhý předvádí intoxikaci na ženě postihnuté neurózou. Jana Hádková uvádí, že scény „dnes působí již inscenovaně, jako cizorodý, nestylový prvek.“⁸¹ Situace je neautentická, hraná. U zúčastněných není zřejmá reakce na přítomnost kamery (respektive kameramana, případně štábu). Projevy a výrazy jsou afektované. Oba pokusy jsou natočené podle stejného schématu (například identicky začínají odzoomováním kamery z detailu na sklenici s vodou, do které byla přidána kapka LSD). Také prostředí je stejné, ztvárněné podle jednotného konceptu. Vše se odehrává v přesvětlené bílé místnosti, jež navozuje dojem neprostorovosti. S tím koresponduje i bílá barva oblečení aktérů, stolku a židlí. Místo tak působí celkově odosobněné.

Prvky, které působí proti realističnosti scény, jsou dále obrazové výrazové prostředky. Hapl používá typické postupy pro znázornění halucinačních stavů již z časů němé kinematografie: prolínačky, zmnožené expozice, rozostření,

⁷⁷ *LSD: Jak se ČSSR stalo psychedelickou velmocí*. HN.IHNED.CZ, 6. 2. 2010, <http://hn.ihned.cz/c1-40335480-lsd-jak-se-cssr-stalo-psychedelickou-velmoci>

⁷⁸ *Tady a teď plus*, Česká televize, 19. 4. 1999, (audiovizuální záznam), <http://www.youtube.com/watch?v=mGj2ii0cIRM> (27. 4. 2011)

⁷⁹ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 29.

⁸⁰ Tamtéž, s. 18.

⁸¹ Tamtéž, s. 20.

osově vychýlené rakursy. S výjimkou využití černobílého materiálu, který evokuje dojem dokumentárnosti, je celkově dojem opravdovosti upozaděn. To je dobře patrné při srovnání s *Experimentem*. V pokusu s vojáky bylo využito skrytých kamer. Nasnímaný materiál má tím pádem odlišné parametry. Příliš se v něm neoperuje se změnami velikostí záběrů, vše je natáčené ze stejných pozic, pohyby kamery jsou minimální. Projev vojáků vypadá spontánně, je jim hůře rozumět.

Zpracování ve stylu výjevu z hraného filmu sice potlačuje věrohodnost, ale dává příležitost srozumitelně ilustrovat průběh intoxikace látkou a následně využít subjektivního vidění jako mezičlátku k následujícím vizualizacím halucinačních stavů.

Rozhovor mezi mužem, který podává LSD, a osobami, na kterých je látka testována, popisuje dění pozorovatelné divákem v obrazové složce nebo verbalizuje vnitřní stavy jedinců po požití drogy. Jen občas se výpovědi z dialogu dostávají do rozporu s tím, co je znázorněno. Prostřednictvím toho Hapl ukazuje rozdílné pojetí reality po aplikaci LSD. Intoxikovaný se podívá na popud muže, který vede experiment, z okna místnosti. Je dotázán, co vidí. „To se dá těžko popsat. Vidím podivný kočár a ženy se zahalenými tvářemi.“⁸² Divák však lehce rozpozná klasický povoz tažený koňmi a dvě ženy v úboru zdravotních sester.

Dialogové úseky jsou střídány věcným komentářem, který se věnuje klasickým populárněvědným způsobem poznatkům z oblasti psychoaktivních látek. Zvuková stopa místy přesně nekoresponduje s obrazem. Části dialogů slyšíme při vizualizacích halucinací a komentář je přítomen i při záběrech z ordinace.

Celkovým záměrem hraných scén je sugestivní ztvárnění průběhu intoxikace podle reálných případů tak, aby měl režisér možnost plynule navázat na tvůrčí pojetí následných halucinačních stavů. Zaměření na konkrétní účinky také slouží jako základ k dalšímu rozvíjení od partikulárního pojetí k obecnému a od věcného k úvahovému.

⁸² *Člověk neumírá žít*

3.1.2 Vize psychotiků a výtvarné projevy pacientů

„Optickými poruchami jsou změna perspektivy, porušený odhad vzdálenosti, mikropsie (vnímání předmětů ve zmenšených rozměrech – pozn. autora), makropsie (vnímání předmětů ve zvětšených rozměrech – pozn. autora), metamorfopsie (zkreslené vnímání formy předmětu – pozn. autora), změny barev a jejich jasnosti.“⁸³

Hapl se zaměřuje především na představení změněného obrazového vnímání. Intoxikovaný muž se podívá z okna ordinace, kde vidí strom. Záběr se ve chvíli prolne s detailem listu s výraznou žilnatinou. Poté subjekt mluví o svém vnitřním stavu, načech se podívá na své ruce, které jsou posléze znázorněné v detailu. Znovu se prolínají s listem. „Vidím docela zřetelně cévní tkáň a ty se mění v podivnou strukturu jakéhosi listu. Jeho tvar a velikost se vzdaluje a přibližuje...“⁸⁴ vysvětluje muž.

Komentář objasňuje: „Pod vlivem drogy si často vybaví i to, co jsme ve svém normálním vědomí již potlačili, a zdánlivě všední věci nabývají neotřelé jedinečnosti.“⁸⁵ Motiv listu se neustále vrací. Prolínají se skrz něj ale další obrazy, které ho více či méně upozadují. Hapl byl nadšený surrealismem a hledáním nových výrazových možností.⁸⁶ Snímá běžné prvky – například sytě zbarvené kapaliny v pohybu. Jestliže vnímal intoxikovaný žilnatinu listu jako cévy, může kapalina symbolizovat krev. Případně může sloužit jen jako znázornění změněného vnímání barev nebo tvarů. Hapl dále kombinuje mnoho obrazových pásů. Ukáže výřez z listnaté koruny stromu, za kterou se odvíjí jiné, těžce nerozeznatelné, záběry. V dalším záběru je zobrazená tvář ženy se čtyřma očima. Tu vystřídá záběr smějícího se muže v odstínech modré. Obraz je vysoce kontrastní, jsou eliminovány stupně šedi.

Následující scénou je jakýsi omámený tanec tří osob. Kamera je v téměř kolmém nadhledu. Při přiblížení rukou nebo obličeje ke kameře vzniká efekt rybího oka. Postavy jsou rozložené do třech různě barevných ploch, které na sebe vzájemně nenavazují – barevné plochy mají v pohybu mírné časové

⁸³ VONDRÁČEK, V.: *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*, s. 380.

⁸⁴ *Člověk neumírá žít*

⁸⁵ Tamtéž

⁸⁶ MEISSNEROVÁ, Z.: *Osamocená cesta Václava Hapla*, s. 442.

zpoždění. Pokus o vysvětlení postupu, prostřednictvím jakého bylo tohoto efektu barevnosti a rozfázování dosaženo, je v kapitole *Proměna filmové poetiky*.

Rámec vizí subjektu se uzavírá zpětnou posloupností od kapaliny přes žilnatinu listu až k rukám.

Celá sekvence je z velké části bez doprovodu komentáře. Důležitou roli hraje zvuková stopa. Sluchové preludy jsou podle Vondráčka vzácnější, čili použitá psychedelická hudba je zřejmě nemá imitovat, ale spíše jakožto nejabstraktnější složka zintenzivnit divákův vizuální prožitek. Hapl shrnul význam hudby takto: „Pro mě je hudba primární inspirační zdroj. Z hlediska výstavby filmu se k ní vždy systematicky neupírám, ale nikdy na ni nezapomínám.“⁸⁷

Druhý pokus s LSD je prováděn místo na zdravém muži na neurotičce. V komentáři zazní, že „vědomí prodělává podivuhodné změny a potlačené konfliktní zážitky se často vybavují v symbolických podobách.“⁸⁸ Divák tak dostává vodítko, podle kterého budou mít ztvárněné vize intoxikované nějaký hlubší význam podléhající interpretaci. Ta je však předestřena až později.

Za zvuku hudby v rychlém tempu s výraznou basovou linkou vidíme rychlou jízdu kamery, v níž se objevují míhající se stromy. Záběr má navodit dojem pohledu z jedoucího auta. Zvukovou stopou zazní ruch skřípějících brzd následovaný zvukem nárazu a do záběru se prolne velká červená skvrna (krev?), která se v průběhu rozpíjí. Za ní se odehrává rapidmontáž stále stejných záběrů na dopravu, konkrétně na auta a motocykl. Do hudby zní zvuk houkačky. Z hlediska syntaxe jednotlivých prvků je patrné, že se jedná o havárii, ve které figuruje dopravní prostředek. Fakt, že se jedná o nehodu pacientky z dětství, se divák dozví až později.

Na tuto sekvenci plynule navazuje další – surreální prelud s jednohým stíhacím pilotem. Celek je daleko nesrozumitelnější než předchozí část, protože

⁸⁷ MEISSNEROVÁ, Z.: *Osamocená cesta Václava Hapla*, s. 443.

⁸⁸ *Člověk neumírá žít*

se jedná o symbolický výstup z podvědomí pacientky. Odborná psychologická interpretace je uvedena taktéž a posteriori v komentáři.

Narativní souslednost je následující: Pilot sedí v kokpitu stíhačky. Poté se zničehonic objeví na přistávací ploše, po které se pohybuje na invalidním vozíku a místo jedné nohy má protézu. Na to vstane z vozíku a jde za dětským hracím míčem. Při tom spadne, v pokrčení se ohlédne a spatří letadlo, které na něj nalétává. Ozve se křik, objeví se podobná červená skvrna jako v předchozí sekvenci a do kamery „narazí“ míč. Ten se odkutálí pryč a pilota nabere lžíce bagru. Do protézy, která zůstane na zemi, stéká ze lžíce bagru černá tekutina.

Hapl využívá bohatých výrazových prostředků. Zrychluje a zpomaluje záběry, zrcadlí proti sobě identický záběr po horizontální ose, natáčí v pokřivených rekursech, deformuje a různými způsoby zmnožuje obraz... Zvuky jsou kakofonní, syntetické. Ruchy jsou nepřirozeně zvýrazněné a zkreslené, ozývá se děsivý skřehot.

Až po krátké scéně z ordinace jsou v komentáři objasněny ukázané výjevy. Komentář je provázen obrazovým záznamem proměňujících se výtvarných projevů intoxikované ženy. Je zajímavé, že Hapl zmiňuje psychoterapii evokující svým pojetím psychoanalýzu (kořeny neurózy jsou vypátrány v dětství), ale s termínem psychoanalýza nedisponuje.

„Obrázky, které pacientka po intoxikaci nakreslila, ukázaly, že její neuróza není jen pozůstatkem těžké autohavárie. V symbolickém vyjádření se objevil také rivalitní vztah mezi sourozenci. Pacientka v dětství žárlila na nemocného bratra, kterému matka projevovала více lásky. Dceru naopak trestala, protože nechtěla bratra vozit na vozíku pro invalidy. To bylo možné odhalit až po dalších intoxikacích, kdy se postupně změnilo rypadlo v prodlouženou ruku trestající matky.“⁸⁹

Halucinační sekvence intoxikovaného muže a ženy Haplovy dovolily do maximální míry využít širokou škálu výrazových prostředků, ať už se jedná o obrazovou nebo zvukovou stránku. Cílem bylo ztvárnit nepřenosnou zkušenost vizí psychotiků, co možná nejpůsobivěji zhmotnit jejich stavy po požití LSD a

⁸⁹ *Člověk neumírá žít*

docílit emocionálního podmanění diváků (Hapl mimo jiné aktivizuje pozorovatele oddalováním interpretace vnímaného). Vzhledem k neomezeným možnostem, které nabízí zpracování zaznamenaných popisů psychických účinků drogy, mohl Hapl naplno využít svých tvůrčích uměleckých schopností.

V návaznosti na kresby neurotičky ukazuje Hapl i výtvarné projevy jiných pacientů a vzápětí na to i umělců. Podle komentáře však LSD nemá tu vlastnost, aby stimulovalo originální pojetí tvorby.

Pro co největší vypovídající hodnotu je vhodný barevný filmový materiál. Hapl navíc dává statickým obrazům pohyb prostřednictvím změny rytmu jednotlivých záběrů, změnou ohniskové vzdálenosti v průběhu snímání objektu, prolínaček, švenku a rozostření. Účelem zobrazovaného materiálu je však především ilustrativnost.

3.1.3 Civilizační momenty

Experimenty v ordinaci byly zaměřené na konkrétní osoby. V kapitole, která se věnuje různým civilizačním otázkám, se Hapl naopak pokouší o co největší zobecnění. Dalo by se říct, že se psychologická (případně psychiatrická) perspektiva mění v náhled sociologický. Předmětem Haplůva zájmu již není jedinec a jeho psychika, ale jakýsi duševní stav celé společnosti.

V tomto ohledu je výstižný již první záběr, který se zaostří na anonymní zástup lidí proudících v nepřetržitém pohybu. Tento obraz Hapl dále rozvíjí. Ukazuje mrakodrapy velkoměst a přehlcenou dopravu. Jednotlivé záběry neustále kombinuje. Vytváří tak v širší souvislosti přenesené významy. V dopravních prostředcích je člověk uzavřen od okolního světa, přesto je součástí obřího toku automobilů na silnicích. Pohyb aut je metaforou pro pohyb lidí. Hapl tímto způsobem znázorňuje odosobnění člověka.

Lidská bytost se ztrácí i v poměru k velkým mrakodrapům. Z leteckého záběru vypadá velkoměsto jako labyrint. Rozměr člověka je v rámci velkého celku nepostřehnutelný. Mrakodrapy nabývají nepřirozených tvarů i z pohledu „zevnitř“ města. Tvar budov je vzhledem k jejich velikosti deformován. Jejich obrysy se sbíhají po příkrých liniích k obloze, kterou

zakrývají. Téměř až klaustrofobický dojem je vyjádřen i záběry na unifikovaná kvanta oken nebo kójí pro automobily v obřím parkovišti.

Podle amerického sociologa Louise Wirtha jsou vztahy mezi lidmi ve městech neosobní, i když žijí ve vzájemné blízkosti. Wirth nadto neredukuje problém pouze na život ve městě, ale tvrdí, že se tento aspekt městského života stává typickým pro celou moderní společnost.⁹⁰ Totožný pohled na věc vyjádřil Hapl ve zmíněných výjevech. Oproti odbornému sociologickému výkladu nevyjadřuje Hapl ve svém filmovém eseji myšlenky natolik doslovně, nepojmenovává přímo. Užívá spíše náznaků a metafor.

Záchytným bodem při porozumění je komentář filmu, ve kterém jsou formulovány negativní důsledky působení zrychleného tempa transformace moderní společnosti na člověka: „Lidé, kteří se přizpůsobovali podmínkám života na této planetě statisíce let, byli vystaveni jen za posledních padesát roků tak převratným změnám, že se již nestačí zejména psychicky adaptovat.“⁹¹

Ve výkladu je dále vyjádřena kauzalita mezi společenským tlakem a vznikem civilizačních chorob, jakými jsou neurózy a psychózy. „Narůstají konflikty mezi emocemi a rozumem, mezi přáním jedince a společností.“⁹² Symbolicky pak vyznívá záběr na osamocené shrbeného muže kráčejícího po chodníku vedle betonových silničních mostů. Chorý muž je synekdochou pro celou společnost.

Názorový a kritický celek je vystřídán faktickými vědomostmi, ve kterých se uvádí, že byly různé halucinogeny využívány již při starověkých rituálech a že jimi lze uměle vyvolat duševní poruchy. Z minulosti se komentář dostává do současnosti: „V poslední době byla vyrobena velmi účinná farmaka, která umožňují modelovat změněné biologické i psychické procesy. A to je možná jedna z cest vedoucích k odhalení poruch lidské psychiky.“⁹³ V tomto momentu je tedy zmíněno pozitivní využití halucinogenů.

⁹⁰ GIDDENS, Anthony: *Sociologie*. Praha, Argo 1999. s. 45.

⁹¹ *Člověk neumírá žít*

⁹² Tamtéž

⁹³ Tamtéž

V obrazové složce jsou vidět starověké reliéfy (podle stylu pravděpodobně mayské), na kterých je například znázorněna postava kuřáka dýmky. Zajímavě je vytvořena vnitrozáběrová dynamika statických reliéfů. Prostřednictvím změny úhlu nasvícení dochází ke vzniku pohyblivých stínů.⁹⁴

Skrytá vnitřní dynamika uměleckého díla určuje také vztahu k tomuto dílu. Dynamika otevírá i další souvislosti ve vztahu dílo-obraz-skutečnost-tušení-člověk-svět. A právě tato tušení jsou skrytou silou eseje. Ve vnímání jsou odkrývány a uvedeny do pohybu hluboce vnitřní duševní a intelektuální pochody odkrývající jeho vlastní vztah ke smyslu života.

Po uvedení částí jiných kapitol se za zvuku gongu rámcově vrací záběr na reliéf, tentokrát však rudě ozářený. V návaznosti na předešlé poukázání pozitivních možností využití halucinogenů je nyní symbolicky červenou barvou vyjádřeno, že bude následovat varování před nebezpečím jejich zneužití.

Co se dále týče vizuální stránky, vidíme záběry na kresby ptačí hlavy a stařeny, které jsou vystřídány dlouhou horizontální jízdou po obrazu vypracovaném v estetice výtvarných projevů hippies. Obrazy mají demonstrovat vlivy drog v uměleckých projevech. Poté jsou znázorněni příslušníci hnutí hippies v záznamu neurčitého happeningu nebo divadelního představení, při kterém jeho účastníci nakonec po euforickém tanci uléhají v předstírané agónii na zem.

Komentář je názorový a do velké míry se nese v kritickém duchu právě zmíněných hippies a jejich pojetí LSD jako drogy: „Největší odezvu našly drogy u západní mládeže, která revoltuje proti odcizenému světu konzumní společnosti. Na cestu za láskou a mírem si však mladí lidé zvolili falešné průvodce.“⁹⁵

V Československé socialistické republice se LSD k veřejnosti nikdy nerozšířilo. Jinak tomu bylo ve Spojených státech amerických. Mezi hippies bylo užívání LSD oblíbené. Naopak pro americkou vládu byly drogové excesy

⁹⁴ Efekty světla se Hapl zabývá ve svém dokumentu *Lux arte facta*.

⁹⁵ *Člověk neumírá žít*

hippies a jejich politické protesty proti válce ve Vietnamu nepřijatelné. I proto zde bylo LSD v roce 1966 zakázáno.⁹⁶

Je tedy možné, že se československá vláda taktéž obávala rozšíření LSD mezi lidi pod vidinou hrozby napodobování západní mládeže nejen v aplikování drogy, ale také v politické angažovanosti. Z tohoto důvodu by mohla být kritika užívání drog ve filmu použita účelově.

Vzhledem k celkovému kontextu je však zřejmé, že se jedná spíše o Haplův osobní názor. Užívání drog a vytváření rituálů a fetišů Hapl totiž podle komentáře vnímá jako únik od konfliktních situací. A jak bude uvedeno dále, únik není pro Hapla řešením. Komentář k tématu je završen nekompromisně: „Touha zbavit se pocitu strachu a marnosti, protestovat proti pocitu beznaděje pomocí drog, může vést místo do ráje také do pekla.“⁹⁷

V návaznosti na tento výrok se Hapl po scéně s hippies, kteří předvádějí umírání, věnuje halucinogenům jako případným bojovým prostředkům. Je nutné připomenout, že v době, kdy film vznikl, probíhala mezi východním a západním blokem studená válka, která s sebou nesla hrozbu použití jaderné bomby.⁹⁸

Úvahy o nasazení halucinogenů jako zbraně potvrzuje i reportáž České televize o filmu *Experiment*: „Autentický filmový záznam experimentu s drogou na vojácích vznikl začátkem 70. let, kdy se ve světě začalo hovořit o využití psychotropních látek k vojenským účelům. Očekávalo se totiž, že v případě vojenského konflikt by západní vojska tyto látky použily.“⁹⁹

Komentář ve filmu *Člověk neumírá žízni* využití halucinogenů pro bojové účely schvaluje. Argumentuje tím, že oproti jiným zbraním halucinogeny nezabíjí a neničí. Dokonce předvídá, že by mohly skončit „krvavé války“. Při zpětném pohledu obohaceném o historickou zkušenost je jasné, že se jednalo pouze o utopické představy.

⁹⁶ *LSD: Jak se ČSSR stalo psychedelickou velmocí*. HN.IHNED.CZ, 6. 2. 2010, <http://hn.ihned.cz/c1-40335480-lsd-jak-se-cssr-stalo-psychedelickou-velmoci>

⁹⁷ *Člověk neumírá žízni*

⁹⁸ PITSCHMANN, Vladimír: *Jaderné zbraně: Nejvyšší forma zabíjení*. Naše vojsko 2005, s. 92.

⁹⁹ *Tady a teď plus*, Česká televize, 19. 4. 1999, (audiovizuální záznam) <http://www.youtube.com/watch?v=mGj2ii0clRM> (27. 4. 2011)

Hapl slova v komentáři efektně doplňuje stříhem archivních záběrů, které zobrazují letecké bombardování a destrukci domů a mostu. Jenže ničení je puštěno pozpátku a zpomaleně. Zvláště u domů a mostu tak vzniká dojem, že se jedná spíše o zázračné formování než o destrukci. Bomby a střely se vracejí zpět do stíhaček, protože už podle nastíněného názoru nebudou potřeba.

Zajímavostí je, že jsou zobrazené bojové letouny amerického původu (pěticípá hvězda a nápis NAVY). Film je natáčen v produkci ČAF, takže bylo určitě možné využít záznamů československých či jiných letadel. V souvislosti se slovy „vražedné války“ a označením původce ničení, i když je jeho záznam puštěn pozpátku, se může jednat o ideologický záměr.

Jistá rozporuplnost je i uvažování o halucinogenech jako o zbraní, v komentáři navíc definovaných jako „ideální zbraň“. Zde je viditelná určitá absurdita, protože zbraně jsou přeci z podstaty prostředek agrese. Nota bene když se uvažuje o jejich výhodách při útoku a následném zisku – o obraně nepadne ani zmínka. „Napadením protivníka těmito látkami lze získat místo trosek neporušené území.“¹⁰⁰ Tato intence pravděpodobně přišla od zadavatele, přičemž účelem byla válečná propaganda. Když totiž Hádková píše o Haplovi, označuje ho za humánně založeného člověka, který se stavil proti násilí.¹⁰¹

S podporou argumentů z předešlých odstavců se domnívám, že Antonín Navrátil ve svém článku „Filmové eseje Václava Hapla“ mylně interpretoval segment věnující se využití halucinogenů v armádě, když napsal: „Ale ještě snad zrudnější nebezpečí představují halucinogeny možností válečného hromadného použití.“¹⁰² Vyznění filmu je opačné.

Hapl v oddílu „civilizační momenty“ začal u celé společnosti, ve které v důsledku změn a společenských tlaků vznikají u lidí neurózy a psychózy. Poté udělal exkurz do historie užívání halucinogenů a uvedl jejich schopnost odhalovat poruchy lidské psychiky. Do kontrastu proti tomu postavil zneužití halucinogenů v podobě drog. Kladný význam jim znovu přisoudil v rámci

¹⁰⁰ Člověk neumírá žít

¹⁰¹ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 4.

¹⁰² NAVRÁTIL, A: *Filmové eseje Václava Hapla*, s. 11.

armádních účelů. V apelativním závěru se pak Hapl vrací opět k obecnému a spěje k celkové gradaci.

Tato část začíná zobrazením koncertu Beatles v mnichovském Circus-Krone-Bau v Německu z roku 1966¹⁰³, což lze identifikovat podle nápisu za kapelou. Důraz je kladen na záběry fanoušků v transu. Do toho jsou stříženy i záběry na skupinu mladých lidí, kteří se spontánně zasypávají peřím. To opět asociuje hippies, respektive dříve zmíněnou „západní mládež“ a také kritiku rituálů a fetišů. Z ideologického hlediska se pak může jednat o kritiku „západní“ rockové hudby, kterou Beatles jako obecně známý fenomén výrazně reprezentují.

Může se také jednat o poukázání na mizení ideje, která zaniká pro neschopnost ji formulovat. Je to jakýsi předobraz hyperreality, ve které se začíná vytrácet vše uchopitelné a původní. Lidé utíkají k náhražkovým modelům ideje a k vyprázdněným formám.

Obrazovou složku doprovází apelativní řečnické otázky. „Kde je vlastně hranice mezi skutečností a snem? Kde končí lidská schopnost tvoření hodnot a kde začíná horečný únik, stále se stupňující potřeba mámidla? Co nutí civilizované národy k únikovému řešení od alkoholu a cigaret přes psychofarmaka a sedativa až k novodobým ideálům?“¹⁰⁴

Hapl rozvádí téma zneužití halucinogenů jako únikového řešení konfliktních situací do širšího rámce, ve kterém odmítá jakékoliv vymanění ze skutečnosti. „Vypůjčit si alespoň na chvíli jiný osud je lákavé a sladkost drog je přitažlivá,“¹⁰⁵ tvrdí v části, která se věnuje zneužití halucinogenů jako drog. Nejde však jen o drogy, protože omamné může být cokoli, prostřednictvím čeho se společnost nebo jedinec odvrací od reality. Záběry euforie publika a neškodné hry v peří dostávají další rozměr.

Argumenty, proč by neměli lidé unikat ze skutečnosti, jsou předestřeny hned v zápětí. „Každý den spáchá na světě přes tisíc lidí sebevraždu a dalších

¹⁰³ *Live: Circus-Krone-Bau, Munich, Germany*, <http://www.beatlesbible.com/1966/06/24/live-circus-krone-bau-munich-germany/> (27. 4. 2011)

¹⁰⁴ *Člověk neumírá žízni*

¹⁰⁵ Tamtéž

osm tisíc lidí se o ni pokusí. Jsme svědky hromadného mrzačení lidské psychiky v rámci pokroku a civilizace. Všichni jsme žalobci a všichni obžalovaní. Citová a kulturní chudoba je pro člověka stejně zlá jako hlad. Duševní rovnováže nepostačí ani roboti, ani drogy. Životu není možno dát smysl únikem ze skutečnosti. Není cesty zpět.“¹⁰⁶

Neustále zdůrazňovaný únik mimo realitu a vytváření virtuální reality koresponduje s vysoce aktuálním jevem mizení skutečnosti. Rituály dávných civilizací a kultur, při kterých se často užívaly halucinogenní látky, nesloužily jako stimulatory k odpoutání od reality. Naopak měly zintenzivnit duchovní rozměr, který se v realitě nachází.

Co se týče sebevražd, je možné, že byl Hapl do jisté míry ovlivněn okolnostmi v ČSSR. V kapitole *Společenské a politické změny* jsem zmínil například sebevraždy upálením Jana Palacha a Jana Zajíce po společenské deziluzi na konci šedesátých let. V závěrečné rapidmontáži filmu (viz dále) je vidět ikonický záběr hořícího mnicha, který se též upálil z politických důvodů (protest proti režimní pronásledování buddhistických mnichů v Jižním Vietnamu).

I když se komentář ve filmu vztahuje k sebevraždám ve světovém kontextu, je zajímavé uvést i statistiku sebevražd v období 1966 – 1970 na území srovnatelném s dnešní Českou republikou. Za pět let zde spáchalo sebevraždu 13 656 lidí, což je z hlediska pětiletých období nejvíc od konce druhé světové války dodnes.¹⁰⁷ Sebevraždu v důsledku boje s těžkou nemocí spáchal nakonec i sám Václav Hapl (viz kapitola *Václav Hapl a jeho tvorba*).

Ze souvislostí celého filmu však vyplývá, že za hlavního viníka „mrzačení lidské psychiky“ označuje Hapl spění moderní společnosti. V úvodní části rozvedl problém rychlosti změn, na které se člověk nezvládá adaptovat. Nyní změny hodnotí. Dotýká se problému nesouměrnosti pokroku technického a pokroku duchovního, který za ním zaostává: „Duševní rovnováže nepostačí ani roboti, ani drogy.“ Špatně pochopený a pomateně realizovaný pokrok lidem

¹⁰⁶ Tamtéž

¹⁰⁷ *Sebevraždy v České republice - 2001 až 2005*. ČSÚ 2006, s. 7-8, <http://www.czso.cz/csu/2006edicniplan.nsf/p/4012-06>

nemůže poskytnout štěstí a vnitřní integritu. Příznačná jsou i slova schizofreničky z úvodu: „Zaplat’te svědomím za nové mercedesy a nezapomeňte se pokřižovat.“¹⁰⁸ (z kapitoly *Schizofrenička na vozíku*). Je to jasné obvinění pokrytectví a zaprodání společnosti. Lidé se nechávají uplácet moderními výdobytky a konzumem. Pojem svědomí ztrácí hodnotu.

Komentář dále tvrdí, že každý jeden z nás nese odpovědnost za podobu společnosti, které jsme součástí. Odpovědnosti se totiž nelze zbavit, nelze ji delegovat na někoho jiného: „Všichni jsme žalobci a všichni obžalovaní.“ Nelze vinit ostatní a zároveň se distancovat od okolního dění.

Poslední textovou pasáží v této kapitole jsou slova v písni, která doprovází rapidmontáž záběrů. Zvláštní je, že i když je zobrazen záznam Beatles ze zmíněného mnichovského koncertu, žádná ze skladeb, kterou tenkrát hráli, ve filmu nezazněla. Je zde pochybnost, jestli jsou vůbec Beatles interpretem uvedené hudby. Zvuk daleko více sedí do stylu kapely jako je například The Who. (Z hudebních nástrojů je slyšet přítomnost kláves, ale nikdo z členů Beatles na ně přitom ve filmovém záznamu nehraje.) Ať už je interpretem kdokoliv, jedná se opět o poukázání na náhražkovou realitu.

Některá slova skladby, která lze identifikovat, potvrzují vyznění gradovaného finále. „I don’t want to see the world (nechci vidět svět).“ Zpěv je stále hlasitější, intenzivnější a naléhavější – stejně jako hudba. Komentář již mlčí, centrum výpovědi je hlavně v rapidmontáži šokujících brutálních záběrů.

Stupňuje se rychlost střihu záběrů i jejich výpověď. V linii koncertu jsou zobrazovány stále silnější emocionální projevy fanoušků od nadšení až po hysterii. Do toho jsou stříženy záběry z civilizačních hrůz a mámidel. Je zde jasný odkaz na mnohé, co bylo vyřčeno v komentáři.

Hapl poukazuje na zvrácenou podobu sportu, ve kterém už nejde o původní zušlechťující myšlenku. Ta totiž zdegenerovala do destruktivní a brutální podoby (Hapl tím předznamenává svůj další film *Cena vítězství*, který se podobnému tématu věnuje). Záběry jsou odsuzující. Ukazují těžké havárie závodních aut, rvačku hokejistů, nájezd kaskadéra na kapotě auta do ohně,

¹⁰⁸ *Člověk neumírá žízni*

srážku hráčů amerického fotbalu a boxerovy rány pěstí do hlavy soupeře. Způsob zábavy ve formě provinilého potěšení Hapl zavrhuje.

V záběrech hrůz soudobé civilizace vidíme nenávist a utrpení. Zobrazeny jsou rebelie a demonstrace, při nichž dochází k násilnostem a surovostem mezi lidmi navzájem. Kontrastně působí střih ze záběru skupiny kukluxklan v bílých kápích na podvyživené černošské děti. Výmluvně tak ukazuje absurditu zloby. Její důsledky prezentují záběry na oběť hořícího mnicha a zahrabávání hromady těl do masového hrobu. Opět je také vidět stíhací letoun vystřelující rakety, tentokrát už ne ve zpětném záběru.

Do toho Hapl ukazuje, pro co je vlastně člověk ochoten platit tak vysokou cenu. Záběry na luxusní auta ztělesňují konzum a záběry na průmyslový stroj a raketu pokrok.

Vyústěním závěrečné gradace je náhlé utichnutí hudby a vystřídání rapidmontáže dlouhým záběrem na výbuch jaderné bomby. Ten je symbolem možné sebedestrukce lidstva. Výbuch je ve stylizované podobě zobrazen už v úvodu filmu.

Poslední slova komentáře, předtím než umkl, byla: „Není cesty zpět.“ A závěrečným obrazovým argumentem je hrozba zkázy civilizace. Hapl v této tematické linii prezentuje bezvýchodnost a beznaděj. Vzhledem k vývoji stavu současné společnosti nevidí šanci na její záchranu.

Tematický oddíl „civilizačních momentů“ se uzavírá tím, čím začal: záběrem na pohybující se zástup lidí, přičemž není naznačen žádný cíl, ke kterému by ve svém hnutí tato anonymní masa směřovala. Každý jedinec jde lhostejně sám za sebe bez jakékoliv interakce s okolím. Záběr působí antiutopicky. Člověk ztratil svůj lidský rozměr a je již pouze jednotkou ženoucího se davu.

V průběhu interpretace jsem v této kapitole občas zmínil ideologický aspekt. Tuto problematiku bych chtěl nyní shrnout. Hapl natáčel film v době, kdy probíhala válka ve Vietnamu, hrozila třetí světová válka, a kdy existovala

hrozba použití zbraní hromadného ničení.¹⁰⁹ Je nutno si uvědomit, že jako filmař armádní organizace, jejíž produkce měla být především účelová, určitě neměl v plné míře autorskou svobodu. Režisér Pavel Fojtík, který v ČAF působil (i když později – od roku 1979), objasňuje charakter autocenzury: „[ČAF] Patřil mezi oficiální ideologická zařízení armády a my jsme věděli, co jim máme naservírovat tak, abychom se za to, ve většině případů, nemuseli stydět sami před sebou a ani tím nepobouřili nadřízený orgán.“¹¹⁰

Když Hapl zmiňuje negativa moderní civilizace, konkretizuje v obraze odkazy na „západní“ společnost: newyorské mrakodrapy, americké bojové letouny, rasismus kukluxklanu, brutalita amerického fotbalu, hippies, rocková hudba... Tato označení v souvislostech společenského úpadku mohou působit jako skrytá manipulace a vyvolávat dojem, že se kritizuje pouze „Západ“. Jenže v kontextu humánního založení celého filmu je spíše pravděpodobné, že je to tvůrcova úlitba pro možnost natočit film obsahující obecné myšlenky, jež přesahují hranice států nebo ideologií.

Jak už jsem podotknul na konci kapitoly *Proměna filmové poetiky*, Haplova esejistická tvorba z počátku normalizace je příznačná spíše pro liberální šedesátá léta, kdy se kultura „stávala politickou, i když nemusela být původně politicky motivovaná.“¹¹¹ Z hlediska komunistické optiky lze film *Člověk neumírá žízni* chápat jako znepokojující, negativistický, individualistický, intelektuální a artistní. A to do koncepce normalizace rozhodně nezapadá.

Ve vztahu k obsahu je kapitola *Civilizační momenty* nejvýřečnější, protože konkrétně pojmenovává své postoje. Východiskem je pro Hapla představení halucinogenů ze všech možných hledisek: halucinogeny jako lék, droga nebo zbraň. Od konkrétního tématu ale přechází do širších souvislostí, ve kterých se motivem stává samotný účinek halucinogenů – únik ze skutečnosti, který už ale není redukován pouze na důsledek užití omamných látek. Mámídem může být například i fetišizace rockových ikon nebo omámení konzumem. Únik je tak symptomatický pro celou moderní společnost, která se přes zrychlující

¹⁰⁹ PITSCHMANN, V.: *Jaderné zbraně: Nejvyšší forma zabíjení*, s. 92, 246.

¹¹⁰ ŠMÍDRKAL, V.: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951- 1999*, s.

11.

¹¹¹ Naděje a zklamání 15

technický pokrok nachází v duchovním rozkladu. Dehumanizované lidstvo likviduje samo sebe. Nakonec mu hrozí, že bude příčinou svého sebezničení. Hapl vidí situaci beznadějně: „Není cesty zpět.“¹¹²

3.1.4 Schizofrenička na vozíku

Motiv vizualizovaného a verbalizovaného blouznění psychicky narušené ženy na invalidním vozíku prochází celým filmem. Skládá se ze dvou dílčích složek. První obsahuje sytě barevné výjevy téměř abstraktních představ ve vysoce stylizované formě. Druhý je natočený černobíle a konvenčně. Zobrazuje původkyni monologu – ženu sedící na invalidním vozíku v blízkosti kašny, která se nachází v centru dvora psychiatrické léčebny (v pozadí procházejí doktoři s pacienty). Vodotrysk z kašny je leitmotivem a převládající složkou kapitoly se schizofreničkou.

Slovní projev ženy a související obrazový materiál jsou nejsložitějšími a nejnesrozumitelnějšími prvky celého filmu. Zvláště hned na začátku, když divák vidí apokalyptický obrazový materiál doprovázený voiceovrem, jehož autorka je zprvu neznámá. Při prvotním zhlédnutí tedy divák v úvodu nezná žádný kontextový kód, podle kterého by mohl text číst. Ani v dalších pasážích se schizofreničkou, kdy už je zřejmější téma filmu, nemá divák dostatek prostoru k důkladnému porozumění. Kontinuální časové plynutí filmu k tomu nedává dostatek prostoru. Haplovým záměrem při uvedení této kapitoly bylo nejspíš zacílení na podvědomé působení na diváky.

To ale rozhodně neznamená, že by danou část Hapl precizně nepropracoval tak, aby byla integrální v rámci celého filmu. „Jeho metoda nespočívala v mechanickém spojování věcné a estetické roviny, ale v hlubokém promyšlení jednotlivých aspektů daného tématu z hlediska obsahového i formálního působení, v hledání nejadekvátnějšího propojení jednotlivých momentů, jež pak v konečné fázi (vnímání) nelze od sebe oddělit.“¹¹³

Již první záběr celého filmu má zásadní charakter. Zobrazuje modrý monochromatický výbuch jaderné bomby (tento motiv je rámcově uzavřen

¹¹² *Člověk neumírá žízni*

¹¹³ HÁDKOVÁ, J.: *Václav Hapl*, s. 12.

v katarzním okamžiku „civilizačních momentů“ – zde již v černobílé dokumentární formě). Domnívám se, že znázornění výbuchu v modré barvě má velký význam, protože odkazuje k modré barvě vodíku, který se využívá k termonukleárním reakcím v termonukleárních, takzvaných vodíkových bombách. „Vodík a jeho izotopy však nejsou pouze základem termonukleární reakce ve hvězdách, ale staly se materiálem pro tzv. vodíkové bomby vyrobené člověkem na Zemi.“¹¹⁴

V průběhu studené války totiž mocnosti USA a SSSR termonukleárními zbraněmi disponovaly, čili existovala hrozba fatální jaderné války. Ničivé účinky tzv. vodíkové bomby jsou daleko větší než u dříve využitých bomb štěpných.¹¹⁵ „Výbuch jediné takové munice totálně zničí 100 kilometrů čtverečních velkého města, v němž v důsledku zboření budov, radiace a udušení prachem a dýmem zahyne nejméně milión lidí.“¹¹⁶ Hapl měl jako armádní režisér možnost vědět o této technologii a uvědomit si hrozbu, kterou pro celé lidstvo představuje.

Reference na nebezpečí jaderné války je obsaženo i ve slovech schizofreničky: „Radioaktivní těla, smrtelné záření, modrý plamen.“¹¹⁷ Psychicky narušená žena dokonce zmiňuje samotnou válku: „Narodilo se nám dvouhlavé dítě. Apokalypsa humánní války.“¹¹⁸ Dvouhlavé dítě může být následek radioaktivního ozáření. Slovo „humánní“ je pak sarkasmem ve spojení se slovy „apokalypsa“ a „válka“, protože je ze sémantického hlediska protikladné. Často se opakuje motiv zániku ve spojení s modrou barvou: „Modrý plamen sežehl Starý i Nový zákon.“, „Konec světa bude stejně modrý.“, „Stejně to sežehne modrý studený oheň.“¹¹⁹ Slova schizofreničky ve spojení s modrým záběrem jaderného výbuchu obhajují výše zmíněné tvrzení o vodíkové bombě.

Dále jsou zde přítomny biblické odkazy, což potvrzuje fakt, že se žena přímo zmiňuje o Starém a Novém zákonu a také o Bohu (to je zajímavé

¹¹⁴ PITSCHMANN, V.: *Jaderné zbraně: Nejvyšší forma zabíjení*, s. 97.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 246, 247.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 247.

¹¹⁷ *Člověk neumírá žízni*

¹¹⁸ Tamtéž

¹¹⁹ Tamtéž

vzhledem k ideologické protichůdnosti náboženství a komunistického režimu). Dvakrát schizofrenička odkazuje na potopu: „Nastalo vesmírné přetékání oceánu.“ a „Potopa proběhne klidně a organizovaně.“¹²⁰ Záběry na vodu a vlny se objevují i v jednotlivých kombinacích obrazových pásů. Hned v úvodu jsou dominantní záběry na koně nabíhající do rozbouřených vod. V jednom záběru navíc Hapl výrazně použije oranžové zbarvení v jinak převládajícím modrém odstínu tak, že koně vypadají, jako kdyby hořely. Hlas schizofreničky to dokládá: „Ohořelí savci a ptakoještěři.“¹²¹ Hořícím koním předchází dva krátké záběry těžce rozeznatelných výbuchů. Kromě záběrů na koně jsou rozpoznatelné i záběry na hejno ptáků, rybu a převrácené město. Některé motivy se v dalších sekvencích vracejí.

Do souvislostí celého filmu tedy zapadá to, co v Bibli řekl Hospodin Noemu předtím, než nastala potopa: „Rozhodl jsem se skoncovat se vším tvorstvem, neboť země je plná lidského násilí. Zahladím je i se zemí.“¹²² To například koreluje i se závěrečnou rapidmontáží (násilí) a následným výbuchem jaderné bomby (zničení lidstva) v kapitole *Civilizačních momentů*.

Dalším biblickým odkazem je jízlivé označení lidí jako „neviňátka“, protože právě jim žena přikládá vinu za způsobené zlo, které činí sami proti sobě. „Neviňátka, žalujte sami sobě. Samy na sebe neviňátka.“¹²³

S poukázáním na odlidštěnost psychicky narušená žena dokonce redukuje člověka na obyčejného živočicha náležícího do biologických kategorií: „Obratlovci s odporně velkým mozkiem.“ S despektem přirovnává lidi ke zvířatům i dále: „Žalujte, křičte a množte se jako divoké krysy.“¹²⁴

Přítomná je i kritika konzumu, kterým se člověk podle schizofreničky zaprodává: „Klimatizační zařízení v rakvi nikomu nepomůže.“ nebo „Zaplatíte svědomím za nové mercedesy a nezapomeňte se pokřižovat.“¹²⁵

¹²⁰ Tamtéž

¹²¹ Tamtéž

¹²² *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. Praha, Česká biblická společnost 2007, Gn 6:13.

¹²³ *Člověk neumírá žízni*

¹²⁴ Tamtéž

¹²⁵ Tamtéž

Z obrazového hlediska je pozoruhodná poslední sekvence kapitoly. Hapl využívá modelového zobrazení rotující Země, která se nejprve zdálky přiblíží, načež zmizí v červeném plameni (patrně obarvený záběr tříštících se vln). „Nakonec spáchá každá planeta harakiri,“¹²⁶ řekne voiceover. Celá kapitola pak končí předpovědí potopy.

I když Hapl nechal pronést hlasový projev postavou psychicky narušené ženy, neznamená to, že by opomenul významové souznění v rámci kapitoly i v rámci kontextu celého filmu. Zdánlivě nesmyslné výroky mají právě naopak velmi pečlivě propracovanou obsahovou rovinu a za doprovodu obrazového materiálu jsou nepostradatelnou součástí celkové struktury. Vzhledem ke složitosti této kapitoly však prakticky není možné dosáhnout bez autorského záměru plnohodnotné interpretace.

3.1.5 Choromyslný kazatel

Celý film obsahuje pouze dvě krátké sekvence z vnitřních prostor ústavu choromyslných. Ty však mají díky svému obsahu klíčovou roli. Kromě krátkého komentáře je zde totiž přítomná postava jednoho z psychotiků, jehož promluva je aluzí na prorocká kázání z křesťanské tradice. Odkaz na víru je také v posledním záběru první scény. Za skupinou pacientů dominuje na bílé zdi velký tmavý kříž s Ježíšem.

Voiceover „vševědoucího vypravěče“ je v této části omezen pouze na pět vět: „Není tomu tak dávno, co jsme je začali chápat jako jiné, nemocné lidi. Ale ještě nevíme, proč dochází u člověka k poruchám harmonie smyslů, představ a myšlení. Co narušilo u psychotiků reálný vztah k životu? Proč utíkají do imaginárního zkreslení a vytvářejí si vlastní, jedinečný svět? Odpovědi na tyto otázky zůstávají stále na úrovni hypotéz.“¹²⁷

Téma úniku ze skutečnosti je zde stále přítomné. Kromě toho je konstatováno, že sice lidi s narušením vnímáním reality chápeme jako nemocné, ale přitom jim vlastně příliš nerozumíme, protože existují ještě důležité nezodpovězené otázky.

¹²⁶ Tamtéž

¹²⁷ Tamtéž

Do jisté míry je v komentáři také předestřen neuchopitelný vztah mezi konformitou a deviací. V kapitole *Civilizační momenty* jsem ukázal, jak Hapl převrací pohled na společnost. Její projevy se totiž v daných souvislostech proměňují z takzvaného normálního v nelidské. A únik ze skutečnosti je společnosti rovněž vlastní. Konformita se tak vlastně stává vzhledem k humánním hodnotám deviací. Když Hapl vložil své myšlenky do úst muže ztělesňujícího duševně chorého člověka, nechtěl tím snižovat jejich výpovědní hodnotu. Právě naopak – promluvy prostřednictvím postavy psychicky nemocného muže dostávají legitimitu jako alternativa ke konformnímu (v těchto souvislostech odlidštěnému) fungování společnosti.

Promluva „choromyslného kazatele“ je rozdělena do obou sekvencí. V první z nich je řeč pouze zdánlivě ukončená: „Odejme pokorně celé své jmění, neboť hodiny svrchovanosti nelze vykoupiti. Osvobodme konání naše od nutnosti a stane se život radostnou hrou. Tak praví zákon matky přírody.“¹²⁸

V další části se závěr předešlého projevu téměř identicky zopakuje, a navíc pokračuje dál: „Osvobodme konání naše od nutnosti a stane se život radostnou hrou. Tak praví zákon, neboť toliko bylo člověku dopřáno vědomí radosti ze života. Nikdo z nás neumře žízni, ale jen nedostatkem lásky bližního svého. Zachraňte perlu v moři a celé moře zachráněno bude. Zachraňte stéblo trávy na poušti a celá země zachráněna bude.“¹²⁹

Hapl uznává za možné, že existuje naděje. Člověk si ale musí vážit sám sebe jako bytosti, která podléhá morálním hodnotám. Špatné svědomí totiž nelze odčinit úplatou. Lidé mohou být šťastní, protože jim to umožňuje přirozenost: Záleží jen na nich, jak s touto možností naloží. Tím se Hapl dostává k vysvětlení názvu celého filmu: „Nikdo z nás neumře žízni, ale jen nedostatkem lásky bližního svého.“¹³⁰ Problém tedy není ve světě kolem, protože ten nabízí všeho dostatek, problém je v lidech samých. Východiskem je pro Hapla láska k bližnímu. Poslední slova filmu jsou výzvou a naléháním: „Zachraňte perlu v moři a celé moře zachráněno bude. Zachraňte stéblo trávy

¹²⁸ Tamtéž

¹²⁹ Tamtéž

¹³⁰ Tamtéž

na poušti a celá země zachráněna bude.“¹³¹ Hrozba může být zažehnána vědomím, že je stále možné zvrátit běh událostí, které vedou k sebeustrukci.

Po utichnutí kázání se těkavá ruční kamera nakonec ustálí na otevřeném okně léčebny. To se prolne se záběrem na anonymní dav, čili posledním záběrem z kapitoly *Civilizační momenty*. V důsledku toho se neguje jeho prvotní vyznění. Otevřené okno je symbolickou branou do světa za zdi léčebny, ve kterém je stále šance zvrátit původní kategorické „Není cesty zpět.“¹³² Stačí, aby jednotlivci vystoupili z masy a probudili se z netečnosti

Na závěr této kapitoly uvádím úryvek z knihy Ericha Fromma *Umění milovat*. Podle mého názoru tato citace výstižně souzní s předešlým poselstvím.

„Společnost musí být organizována tak, aby společenská, milující povaha člověka nebyla odloučena od jeho společenské existence, ale aby s ní splynula. Jestliže je pravda, jak jsem se pokusil ukázat, že láska je jedinou rozumnou a uspokojivou odpovědí na problém lidské existence, pak každý společenský řád, který vývoj lásky relativně vylučuje, musí v delší perspektivě zaniknout svým vlastním rozparem se základními potřebami lidské přirozenosti.“¹³³

3.2 Shrnutí jednotlivých kapitol filmu

Jako základ k pojmenování hlavní myšlenky filmu *Člověk neumírá žízni* nejdříve uvedu dílčí témata, která se v jednotlivých kapitolách objevovala: psychické nemoci, halucinogeny, únik od skutečnosti, úpadek moderní společnosti, hrozba zničení lidstva. Nyní se pokusím dojít k jejich společnému jmenovateli.

Hapl se ve svém filmu neomezil pouze na didaktickou rovinu. Kapitola o experimentování s halucinogeny měla sice výkladový charakter, ale sloužila zároveň jako výchozí bod jak pro unikátní ztvárnění deformovaného vnímání reality intoxikovaných jedinců, tak pro rozvinutí širších filosofických úvah.

¹³¹ Tamtéž

¹³² Tamtéž

¹³³ FROMM, Erich: *Umění milovat*. Praha, Český klub 2006, s. 126.

Dvěma kapitolám filmu dominují postavy představující psychicky narušeného starého muže a psychicky narušenou ženu na invalidním vozíku. I když jsou jejich projevy zdánlivě nesmyslné, prokazují velkou míru reflexe. Žena předpovídá kvůli lidské zkaženosti apokalypsu světa, muž hlásá naději. Ačkoliv tyto hlasy působí kontrapunkticky, není nezbytné, aby byly ve vzájemném rozporu. Apokalypsa je vize, která se nemusí naplnit.

Psychicky nemocní však nejsou jenom individuální osoby, ale také celá moderní společnost, která hromadně utíká skrz různá mámidla od skutečnosti. Tím se z lidí stává odlidštěná netečná masa, která pozbývá humánních hodnot a přestává si cenit svého života i života ostatních.

To nejdůležitější poselství se nakonec nachází ve významu názvu filmu. *Člověk neumírá žízni*. Příroda a přirozenost totiž člověku umožňují žít spokojený a radostný život. Ten ale „umírá nedostatkem lásky bližního svého“. Dokud nebude civilizační pokrok garantován pokrokem morální odpovědnosti a humánnosti, hrozí lidstvu zkáza nikoliv zvenčí, ale z něho samého. Hrozba sebestrukce se totiž stává reálnou s existencí technologie jaderných zbraní.

ZÁVĚR

V práci *Václav Hapl a filmový esej* jsem se zabýval třemi tematickými částmi. První částí je teoretický úvod do problematiky eseje, druhou kontextualizace Haplovy tvorby především s ohledem na následnou analýzu filmového eseje *Člověk neumírá žít* a třetí částí je hermeneutická analýza tohoto filmu.

Václav Hapl se filmu věnoval takřka celý svůj profesní život. V Československém armádním filmu získával zkušenosti s řemeslem po osmnáct let. Své tvůrčí uzpůsobení nakonec dokázal nejlépe zužitkovat v žánru filmového eseje. I když Hapl k tomuto žánru dospěl až na začátku normalizace, jeho způsob tvorby byl příznačný spíše pro tendence Československé nové vlny. Díky tomu přesáhl normalizační formální a tematický úzus.

Haplův přínos byl především v tom, jak dokázal obohatit zdánlivě obyčejný populárně-vědecký materiál o duchovní rozměr ve formě obecných filozofických úvah. V Haplově tvorbě navíc rezonuje velká morální odpovědnost. Přes své kvality však zůstal Václav Hapl v současné době zapomenut a nedoceněn.

Ve své práci jsem se zaměřil na hermeneutickou analýzu filmového eseje *Člověk neumírá žít*, který je opus magnum Václava Hapla. Při interpretaci jsem zjistil, že téma halucinogenů slouží Haplovy pouze jako východisko k rozvinutí autorovy reflexe spění moderní společnosti. V ní lidé podle Hapla pod tlakem chaotických pokrokových změn unikají od skutečnosti do falešné reality. Prostředkem k jejímu dosažení jsou například drogy nebo novodobé rituály a fetiše. Hapl se v důsledku toho obává, že lidstvo může dojít z příčiny vlastní dehumanizace k sebeustrukci.

Hermeneutickou analýzu filmového eseje *Člověk neumírá žít* jsem se snažil rozpracovat až do fáze, kdy bude naplňovat veškerá kritéria validity interpretace, jimiž jsou konzistence, celistvost, přesvědčivost a smysluplnost. Z tohoto důvodu jsem se ke zhlédnutí filmu opakovaně vracel, abych revidoval své názory, které se cizelovaly s novými poznatky a souvislostmi. Přitom jsem

měl na paměti, že musím vycházet hlavně z díla samotného a jeho kontextu, aniž bych do interpretace projektoval svůj vlastní vztah k filmu.

Podle mého mínění je analýza Haplova filmového eseje validní. Při interpretaci jsem vycházel z mnoha různých důkazů, které jsem potvrzoval nebo vyvracel při jejich aplikaci v pojetí hermeneutického kruhu. Jsem přesvědčen, že moje souhrnná interpretace nemá žádnou výrazně odlišnou alternativu, která by ji vyvrátila. Jsem si však vědom, že některá dílčí hůře srozumitelná nebo nesrozumitelná místa mohla zůstat nevysvětlena nebo byla vysvětlena chybně. Nemyslím si ale, že by tyto eventuality ohrožovaly celkovou smysluplnost předložené interpretace.

Přínos své práce spatřuji jak v rozpracování teoretického rámce filmového eseje, tak v následné kontextualizaci a analýze filmu *Člověk neumírá žízni*.

Výhradním pramenem k žánru filmového eseje v českém prostředí stále zůstává průkopnická, avšak v současné době již neaktuální závěrečná diplomová práce *Filmový esej* Olgy Sommerové z roku 1977. Sommerová však kromě vlastní koncepce metody montáže jako příznačného výrazového prostředku pro filmový esej vychází pouze z teorie literárního eseje. Teoretický základ své práce jsem tedy obohatil o úvahy Hanse Richtera, Alexandra Astruca nebo současného autora Phillipa Lopateho. Přesto téma filmového eseje nabízí ještě mnoho možností, jak ho rozpracovat nebo na něj navázat. Například postihnout historii a vývoj českého filmového eseje nebo se dále věnovat teorii žánru, který zatím ještě není pevně definován.

Z hlediska roviny kontextualizace a analýzy filmového eseje *Člověk neumírá žízni* je podle mého názoru práce *Václav Hapl a filmový esej* rovněž přínosná. Sumarizuje totiž velké množství dostupných informací o Václavu Haplovy a jeho tvorbě. Tyto poznatky také zasazuje do širších souvislostí. Co se týče praktické části práce, je důležité podotknout, že filmové esej *Člověk neumírá žízni* ještě nikdo předtím hlouběji neanalyzoval.

PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY

Filmografie

Cena vítězství (Václav Hapl, ČSSR, 1972)

Režie: Václav Hapl, **Vyrobil:** Krátký film Praha, **Vedoucí výroby:** Emil Havlín, **Námět:** Václav Hapl, **Scénář:** Václav Hapl, **Kamera:** Vladimír Lorenc, **Střih:** Marie Čulíková, **Hudební úprava:** Jiří Šust, **Zvuk:** Ivo Špalj, **Triky:** Ludvík Malý, **Mluví:** Jiří Adamíra, Radovan Lukavský, **Dramaturgie:** Jiří Gold.

Člověk neumírá žízni (Václav Hapl, ČSSR, 1970)

Režie: Václav Hapl, **Vyrobilo:** Studio ČAF, **Vedoucí výroby:** Zbyněk Bartoš, **Námět:** Václav Hapl, **Scénář:** Václav Hapl, **Kamera:** Jiří Šimunek, **Střih obrazu:** Václav Hapl, **Střih zvuku:** Vlasta Plotěná, **Hudební spolupráce:** Jiří Šust, **Zvuk:** Karel Cajthaml, **Mluví:** Jiří Adamíra.

Když režisér narukoval (Tibor Podhorec, ČR, 1996)

Režie: Tibor Podhorec, **Vyrobila:** Česká televize, **Vedoucí výroby:** Ivana Průšová, **Námět:** Tibor Podhorec, **Scénář:** Tibor Podhorec, **Střih:** Pavel Blažek, **Zvuk:** Kamil Příhoda.

Slunce (Václav Hapl, ČSSR, 1973)

Režie: Václav Hapl, **Vyrobil:** Krátký film Praha, **Námět:** Václav Hapl, **Scénář:** Václav Hapl, **Kamera:** Vladimír Lorenc, Josef Hladík, Ludvík Malý, **Střih:** Marie Čulíková, **Dramaturgie:** Jiří Gold.

Další prameny

Emailová korespondence s Janou Hádkovou.

Emailová korespondence s Jiřím Peterou.

Tady a teď plus, Česká televize, 19. 4. 1999, (audiovizuální záznam),
<http://www.youtube.com/watch?v=mGj2ii0clRM> (27. 4. 2011)

Citované filmy

Boj proti mandelince bramborové (Václav Hapl, 1951)

Bombardování ze stoupavého letu (Václav Hapl, 1963)

Cintorín bez mena (Ivan Balad'a, 1963)

Concerto Grosso (Václav Hapl, 1965)

Děti bez lásky (Kurt Goldberg, 1963)

Dvojitý proces (Zdeněk Kopáč, 1962)

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004)
Konec srpna v Hotelu Ozon (Jan Schmidt, 1966)
Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, 1983)
Maličká říše (Antonín Navrátil, 1964)
Moravská Hellas (Karel Vachek, 1963)
Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, 1929)
Muž z Aranu (Robert Flaherty, 1934)
Nanuk – člověk primitivní (Robert Flaherty, 1922)
Naqoyqatsi (Godfrey Reggio, 2002)
Nejhezčí řeka (Václav Hapl, 1964)
Neprojdou (Václav Hapl, 1952)
Ničení selhané a nevybuchlé munice (Václav Hapl, 1967)
Obrněný transportér OT 62 (Václav Hapl, 1963)
Odminování průchodů I., II. (Václav Hapl, 1953)
Ovoce stromů rajských jíme (Věry Chytilová, 1969)
Pancéřovka RPG-7 (Václav Hapl, 1966)
Pád dynastie Romanovců (Esfir Šubová, 1927)
Pokládání min z vrtulníku (Václav Hapl, 1968)
Powaqqatsi (Godfrey Reggio, 1988)
Před očima všech (Václav Hapl, 1965)
Puškou aj valaškou (Václav Hapl, 1956)
Rektifikace kulometu T54 (Václav Hapl, 1959)
Respice Finem (Jan Špáta, 1967)
Rytmus (Jiří Lehovec, 1941)
Řím (Federico Fellini, 1972)
Skleněná oblaka (František Vlácil, 1958)
Socialismus (Jean-Luc Godard, 2010)
Škola otců (Ladislav Helge, 1957)
Tři písně o Leninovi (Dziga Vertov, 1934)
Tři přání (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958)
Útěk (Václav Hapl, 1958)
Úzkost (Zdeněk Kopáč, 1967)
Vodácký maratón Budějovice – Praha (Václav Hapl, 1957)
Všední dny velké říše (Rudolf Krejčík, 1963)
Záříjové noci (Vojtěch Jasný, 1956)
Zde jsou lvi (Václav Krška, 1958)
Zem spieva (Karel Plicka, 1933)
Zrcadlení (Evald Schorm, 1965)
Žalm (Evald Schorm, 1965)

LITERATURA

ADORNO, Theodor W.: *The Essay as Form*. New German Critique, 1984, č. 32, s. 151-171. (www.jstor.org)

ASTRUC, Alexandre: *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*. In: GRAHAM, Peter John (ed.): *The New Wave*. New York 1968, s. 18,
 (http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/11/alexandre_astruc_birth_of_new_avante_garde.pdf)

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. Praha, Česká biblická společnost 2007, 1287 s. ISBN 978-80-85810-59-2.

BILÍK, Petr: *Kinematografie po druhé světové válce (1945 – 1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš PTÁČEK. Olomouc, Rubico 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha, Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, 972 s. ISBN 978-80-7106-898-5.

FROMM, Erich: *Umění milovat*. Praha, Český klub 2006, 128 s. ISBN 978-80-86922-07-2.

GIDDENS, Anthony: *Sociologie*. Praha, Argo 1999. 595 s. ISBN 80-7203-124-4.

GRONDIN, Jean: *Úvod do hermeneutiky*. Praha, OIKOYMENH 1997, 220 s. ISBN 80-86005-43-7.

HÁDKOVÁ, Jana: *Václav Hapl*. Praha, Čs. filmový ústav – odbor filmových informací 1989, s. 27.

KRONICK, Jane C.: *Alternativní metodologie pro analýzu kvalitativních dat*. Sociologický časopis, 33, 1997, č. 1, s. 57-67.
(<http://sreview.soc.cas.cz/cs/archive>)

LOPATE, Phillip: *In Search of Centaur: The Essay-Film*. In: WARREN, Charles (ed.): *Beyond dokument: essay on nonfiction film*. Middletown, Wesleyan University Press 1996, 330 s. ISBN 0-8195-6290-4.
(<http://books.google.com/>)

MEISSNEROVÁ, Zuzana: *Osamocená cesta Václava Hapla*. Film a doba, 28, 1982, s. 440-443.

NAVRÁTIL, Antonín: *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha, AMU 2002, 285 s. ISBN 80-7331-909-8.

NAVRÁTIL, Antonín: *Filmové eseje Václava Hapla*. Kino, 37, 1982, č. 7, s. 11.

OTÁHAL, Milan: *Opozice, moc, společnost 1969-1989*. Praha, MAXDORF 1994, 124 s. ISBN 80-85800-12-8.

PITSCHMANN, Vladimír: *Jaderné zbraně: Nejvyšší forma zabíjení*. Naše vojsko 2005, 390 s. ISBN 80-206-0784-6.

REJZEK, Jiří: *Český etymologický slovník*. Praha, Leda 2001, 752 s. ISBN 80-85927-85-3.

Sebevraždy v České republice - 2001 až 2005. ČSÚ 2006, s. 7-8,
(<http://www.czso.cz/csu/2006edicniplan.nsf/p/4012-06>)

SOMMEROVÁ, Olga: *Filmový esej*. Praha, Malá Skála 2000, 75 s. ISBN 80-902777-2-1.

STANISLAV, J. O.: *Vzpomínka na Václava Hapla*. Kino, 38, 1983, č. 12, s. 13.

ŠMÍDRKAL, Václav: *Armáda a stříbrné plátno – Československý armádní film 1951-1999*. Praha, Naše vojsko 2009, 195 s. ISBN 978-80-206-1022-5.

VANČURA, Jiří: *Naděje a zklamání – Pražské jaro 1968*. Praha, Mladá fronta 1990, 160 s. ISBN 80-204-0179-2

VONDRÁČEK, Vladimír: *Fantastické a magické z hlediska psychiatrie*. Praha, Státní zdravotnické nakladatelství 1968, 430 s.

WARREN, Bruce: *Photography: The Concise Guide*. New York, Delmar 2003, s. 208. ISBN 1-4018-8745-7. (<http://books.google.com/>)

Internetové zdroje

ALTER, Nora M.: *Memory Essays*. In: BIEMANN, Ursula (ed.): *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Zurich 2003, úryvek ze s. 12,
<http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html> (27. 4. 2011)

CORRIGAN, Timothy: *Expression, the Essayistic, and Thinking in Images*,
<http://www.facstaff.bucknell.edu/efaden/ms5/corrigan1.htm> (16. 1. 2011)

Live: Circus-Krone-Bau, Munich, Germany,
<http://www.beatlesbible.com/1966/06/24/live-circus-krone-bau-munich-germany/> (27. 4. 2011)

LSD: Jak se ČSSR stalo psychedelickou velmocí. HN.IHNED.CZ, 6. 2. 2010,
<http://hn.ihned.cz/c1-40335480-lsd-jak-se-cssr-stalo-psychedelickou-velmoci>

RICHTER, Hans: *The Film Essay: A New Form of Documentary Film*. In: BLÜMLINGER, Christa – WULDD, Constantin (ed.): *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Wien, Sonderzahl 2003, úryvek ze s. 195, <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html> (27. 4. 2011)

PŘÍLOHA

Filmy *Člověk neumírá žít* (1970) a *Cena vítězství* (1972) jsou k dispozici na přiloženém DVD. (Zdroj: Česká televize)

ABSTRAKT

Václav Hapl a filmový esej

Tématem bakalářské práce je interpretace filmového eseje *Člověk neumírá žízní* (1970) režiséra Václava Hapla. Cílem interpretace v intencích hermeneutické analýzy je učinit význam filmu srozumitelným a zároveň zprostředkovat jeho hlavní ideu. Prioritní je dešifrování autorova záměru a nalezení smyslu ze samotného díla. Důraz je přitom kladen na vytvoření teoretického rámce, ve kterém se věnuji úvodu do problematiky filmového eseje. Nezbytným prvkem analýzy je také kontextualizace daného filmu. Struktura samotné interpretační části práce je uvedena krátkou charakteristikou zkoumaného filmového eseje, pokračuje zevrubnou analýzou a končí celkovým shrnutím. Václav Hapl využil populárně-vědecké roviny o experimentování s halucinogeny jako východisko pro obecné filozofické úvahy o celé moderní společnosti. V nich prezentuje obavy z dehumanizace, která může vést až k sebeustrukci lidstva.

Václav Hapl and The Cinematic Essay

The topic of this bachelor thesis is the interpretation of a cinematic essay called *Man Isn't Dying of Thirst* (1970) by the film director Václav Hapl. Through the application of hermeneutic analysis, the interpretation aims to make the meaning of the film comprehensible and, at the same time, convey its central postulate. The primary goal is to decipher the author's intention and to identify the meaning of the work itself. Emphasis is given to the creation of a theoretical framework in which I dwell on the introduction to problems of cinematic essay. Contextualization of the given film is an essential element of this analysis, as well. The structure of the interpretative part of the work itself is prefaced by a short characterization of the film essay under examination, continues with a detailed analysis, and ends with general conclusion. Václav Hapl employed popular-scientific norms about experiments with hallucinogens as a starting point for general philosophic reflection upon modern society as a whole. It is through this vehicle that he presents his concerns of dehumanization, which may even lead to the self-destruction of humankind.