

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2024

Ayaulym Kozhakhanova

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Autobiografie a sebe prezentace  
v dokumentárním filmu. Případová studie  
filmu *No Home Movie* (2015) režisérky  
Chantal Akerman

Ayaulym Kozhakhanova

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Kazík

Studijní program: Filmová studia / Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Autobiografie a sebe prezentace v dokumentárním filmu. Případová studie filmu No home movie (2015) režisérky Chantal Akerman* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

**Poděkování:**

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, Mgr. Ondřejovi Kazíkovi, za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat mé rodině, přátelům a Milanu Nguyenu za podporu během psaní bakalářské práce.

## OBSAH

1.	ÚVOD .....	6
1.	TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST .....	8
1.1.	VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY .....	8
1.2.	FILMOVÁ ESEJ .....	11
1.3.	DENÍKOVÝ FILM A AUTOBIOGRAFICKÝ PORTRÉT .....	12
1.4.	AUTOPORTRÉT (SEBEPREZENTACE) .....	12
1.5.	RODINNÝ PORTRÉT .....	13
1.6.	ŽENSKÝ AUTOBIOGRAFICKÝ DOKUMENT .....	15
2.	PRAMENY .....	18
3.	ANALYTICKÉ VÝCHODISKO .....	19
3.1.1.	REFLEXIVITA .....	23
3.1.2.	HLAS .....	25
3.1.3.	DIALOG .....	26
3.1.4.	ETIKA A ODPOVĚDNOST .....	26
3.1.5.	TRAUMA .....	28
4.	ANALYTICKÁ ČÁST .....	29
4.1.	ROZBOR TVORBY CHANTAL AKERMAN V KONTEXTU AUTOBIOGRAFIE .....	30
4.1.1.	CHANTAL AKERMAN .....	30
4.1.2.	JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975) .....	31
4.1.3.	NEWS FROM HOME (1976) .....	33
4.2.	NO HOME MOVIE (2015) .....	33
4.2.1.	STRUKTURA AUTOBIOGRAFICKÉHO VYPRÁVĚNÍ V NO HOME MOVIE .....	34
4.2.2.	VÍCENÁSOBNÉ AUTOBIOGRAFIE .....	35
4.2.3.	HLAS MATKY A NARATIVNÍ JÁ DCERY .....	35
4.2.4.	HLAS RODINY A NARATIVNÍ JÁ ŽIDOVSKÉ ŽENY .....	36
4.2.5.	KAMERA A STŘIH .....	37
4.2.6.	RÁMOVÁNÍ A VYUŽITÍ PROSTORU .....	39
4.2.6.1.	PROSTOR KUCHYNĚ A JEHO AUTOBIOGRAFICKÁ FUNKCE .....	41
4.2.6.2.	IZRAELSKÁ POUŠŤ A POKOJ V TEL AVIVU .....	44
4.2.6.3.	DIGITÁLNÍ PROSTOR JAKO ZPŮSOB AUTOBIOGRAFICKÉ REPREZENTACE .....	46
4.2.7.	ÉTICKÁ OTÁZKA V PŘEDSTAVENÍ AUTOBIOGRAFICKÉHO JÁ REŽISÉRA .....	48
6.	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY .....	52
6.2.	PRAMENY: .....	52
6.3.	LITERATURA: .....	52
7.	SEZNAM OBRÁZKŮ .....	55

## 1. ÚVOD

Filmy Chantal Akerman jsou pokusem vyprávět o nezprostředkovaném prožívání jejích traumat. Jedná se o traumatické zkušenosti, pro které nikdy nelze najít vizuální jazyk. Akerman toto trauma přenáší do svých děl. Dlouhé záběry, statické záběry, to vše se snaží zachytit tento pocit, stejně jako text, v němž se často objevuje písmo, řeč. Vzhledem k tomu, že trauma nemá přímou reprezentaci, ho nachází v místech, která jsou zdrojem tohoto traumatu. Nachází ji v hlavní postavě filmu a v jejím životě, v matce Natalii Akerman. Hlavním tématem mé bakalářské práce bude analýza filmu *No Home Movie* režisérky Chantal Akerman. Tento film, jak sama režisérka říká, je o její matce a je nejsilnějším zobrazením, kde se režisérka a její trauma střetávají v jednom prostoru.

Moje práce je pokusem odhalit toto trauma, ukázat, jak se tak hluboký pocit převádí do filmového jazyka. Rozhodla jsem se nahlížet na toto dílo prizmatem autobiografie, a to především proto, že Akerman natáčí film o sobě, pokus o pochopení sebe sama a své minulosti. *No Home Movie* je mnohvrstevnatý a složitý ve své struktuře. Její poslední film jako by byl tečkou na konci a shrnutím celého příběhu, který ukázala v průběhu své tvorby. Právě tato mnohvrstevnatá struktura umožňuje Chantal Akerman sebeprezentaci. Nicméně stejná specifická neumožňuje analyzovat toto dílo na základě jediného teoretického rámce.

Úvodní část mé práce bude věnována pojmu autobiografie a jejímu srovnání s jinými subžánry. Následně podrobně rozeberu jednotlivé prvky, které autobiografii vytvářejí. Metodologicky se studie opírá o práce Jima Lanea, Michaela Renova a dalších teoretiků a stanovuje hierarchii výzkumných prvků. V této práci se také zaměřím na dva směry autobiografie zkoumané Jimem Lanem, které mi pomohou analyzovat dílo ze dvou různých perspektiv. Hlavní otázkou, kterou si při analýze tohoto díla kladu, je jak Chantal Akerman využívá ruční kameru, opakující se scény a dialogy ve filmu *No Home Movie* k vytvoření autobiografického vyprávění, v rámci kterého zkoumá rodinné vztahy prostřednictvím obrazu své matky a dopad traumatu na vlastní identitu. Jelikož je autobiografie režisérky přítomna v mnoha jejích filmech, je třeba prozkoumat několik z nich, ve kterých se projevuje nejzřetelněji. Při analýze bude použita řada metod od komparativní po srovnávací analýzu. Řešením této volby je že komplexnost díla, jelikož mnohvrstevnatost filmu znemožňuje posuzovat toto dílo z jediné perspektivy.

Analýza všech výše uvedených aspektů ve filmu *No Home Movie* by měla fungovat jako případová studie, jejímž cílem je poukázat na hlavní směry, které naznačují formu této praxe, a poskytnout nový pohled na tuto problematiku.

## 1. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

### 1.1. VYHODNOCENÍ PRAMENŮ A LITERATURY

Ve svém výzkumu se budu zabývat analýzou vyprávění autobiografického díla na základě teoretických poznatků o autobiografickém přístupu v dokumentární kinematografii vycházejících z literárních teorií. Jednotlivé složky filmu z pohledu první osoby se v každém filmu objevují v různých kombinacích. Předmětem této práce je filmové ztvárnění identity, traumatu a paměti v autobiografickém dokumentárním filmu. Klíčový vzorek analytické části práce tvoří filmy Chantal Akerman, z nichž hlavní film zkoumaný v této analýze představuje *No Home Movie (2015)*.

Metodologický základ práce vychází především z teorií Michaela Renova, Billa Nicholse, Laury Rascaroli a Jima Lanea. Teoretická východiska prací těchto autorů reflektují znakovost autobiografického filmu a jeho funkci. Terminologie převzatá z těchto prací je pro úvahy o autobiografickém filmu nesmírně důležitá. K jejich podrobnějšímu rozebrání se vrátím v následujících odstavcích. *Autobiographical Documentary in America (2002)*<sup>1</sup> Jima Lanea pro mě bude klíčovou monografií, zejména teoretická část, která nabízí detailní pohled na přístup k subjektivitě, časovosti a vyprávění v autobiografických dokumentech. Inspirativní je pro mě také jeho analýza filmu s využitím rodinného autoportrétu, která mi umožňuje lépe pochopit výzkumný proces při zkoumání autobiografického filmu, zejména to, jak obrazy, struktury a motivy působí na formování autobiografické integrity.<sup>2</sup>

Lane ve své knize jasně zdůvodňuje historický, sociální a politický vývoj autobiografického žánru ve filmu. Z historického hlediska staví autor autobiografické hnutí do opozice ke směru direct cinema, orientovanému na nezasahování a nezaujaté pozorování. Autobiografické a deníkové filmy z velké části navazují na svobodu, které se dříve dostalo francouzské Nové vlně a Cinema verité v Evropě. Během vzestupu Cinema Vérité filmařům experimentovat s narativními strukturami a otevřel novou oblast osobního vyprávění a vyprávění v první osobě. Pojem filmové autobiografie vzbudil v letech 1977–1978

---

<sup>1</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

<sup>2</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 94



značnou pozornost kritiky na výstavě, kterou uspořádal John Stuart Katz v Art Gallery of Ontario v Torontu.<sup>3</sup> Součástí výstavy bylo více než 50 filmových a video autobiografických děl a doprovodný katalog. Ve stejné době publikoval Paul Adams Sitney průkopnický článek na toto téma s názvem *Autobiography and the Avant-Garde Film*<sup>4</sup>.

Film se stal nástrojem pro vyjádření fragmentární povahy současného projevu. Technické složky vytváří komplexnější vyprávění kombinací více úrovní vizuálních a zvukových strategií. Tyto strategie často vedou k roztržité sebereprezentaci, včetně více úrovní vyprávění, různých perspektiv, posunů, hlasu a sebeinterpretace. Elizabeth W. Bruss, první teoretička autobiografických filmů, v roce 1980 tvrdí, že autobiografie je v kinematografii striktně vzato nemožná.<sup>5</sup> Podle výzkumu Bruss je obtížné natočit autobiografický film, který by odpovídal klasickým definicím autobiografie později stanoveným Philippem Lejeunem.<sup>6</sup> Je to proto, že natáčení zahrnuje různé role a fáze produkce, což může narušit jednotu mluvícího subjektu, která je podstatným aspektem autobiografického autorství. Bruss se domnívá, že autobiografické filmy se často dělí na dvě protichůdné kategorie, zaměřují se na to, kdo je natáčen, nebo na to, kdo natáčí, a vytvářejí tak rozdělení mezi oběma perspektivami.<sup>7</sup> Argumentuje tím, že “chybí jediné “oko” pro vlastní *já*, protože režisér, kameraman, vypravěč a protagonista jsou oddělené entity, což znemožňuje dosažení autobiografické hodnoty.”<sup>8</sup>

Jako protiargument k tvrzení Bruss, Lane zastává názor, že „(...) *ve srovnání s jazykem je film mnohem méně kodifikovaný, a proto nemůže zajistit znaky nezbytné pro konstrukci typického autobiografického textu.*”<sup>9</sup> To umožňuje vytvořit nový pohled na identitu a lidskou subjektivitu filmové autobiografie. Zejména dokumentární filmy

---

<sup>3</sup> GERNALZICK, Nadja. *To act or to perform: distinguishing filmic autobiography*. Biography 29, no. 1 (2006). s. 2. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23541011>. Citace [online]. [cit. 2022-12-10].

<sup>4</sup> SITNEY, Paul Adams. *Autobiography in Avant-Garde Film*. Millennium Film Journal 1.1 (Zima 1977-78) s. 60–105.

<sup>5</sup> BRUSS, Elizabeth W., *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980, s. 296-320

<sup>6</sup> LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, ed. by Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. 11.

<sup>7</sup> BRUSS, Elizabeth W., *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980, s. 296–320

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002, s. 25

mohou stírat hranice mezi událostmi a prezentací díky indexové povaze zvuku a obrazu. Protože chápeme, že „(...) filmový obraz je zakořeněn ve fyzické realitě, ontologie zvuku a obrazu může přehlušit rozdíl mezi scénou (výrokem) a jejím zpětným začleněním do konečného stříhového dokumentu (enunciace).”<sup>10</sup>

Lane tvrdí, že kombinace zvuku, obrazu a autobiografického rámování v dokumentárních filmech zpochybňuje představu Bruss o filmu jako mechanickém procesu, jehož výsledkem je odosobněná subjektivita. Autor naznačuje, že akt natáčení je také aktem vyprávění, který dává dokumentárnímu filmu hlas. Autobiografické dokumenty vytvářejí díky interakci mezi technologií a lidským já filmový příběh, který má reálný základ. Film vytváří autobiografickou smlouvu podle definice Lejeun<sup>11</sup>, v níž autor, vypravěč a protagonista tvoří stejnou osobu. Tuto jednotu posiluje i voice-over a celková perspektiva filmu. Kamery mění perspektivy na základě porozumění postavám ve filmu a jejich skutečnému umístění. „Kamera již není vnímána jako oddělený stroj, ale jako nedílná součást vyprávění.”<sup>12</sup>

Vzhledem k tomu, že se za téměř čtyřicet let od vydání eseje Bruss vyvinuly jak filmové postupy, tak i představy o tom, co je autobiografie, mezioborový zájem o autobiografický film stále roste. Pro účinně teoretizování filmové autobiografické subjektivity a toho, kdo je oprávněn ji zobrazovat, je nesmírně důležitý dvojitý přístup. Tento přístup zahrnuje studium nejen způsoby, jakými může být autobiografická subjektivita ve filmu pojímána, konstruována a zprostředkována, ale také kombinovaných strategií promítání a vyprávění, které umožňují vyjádřit autobiografický zážitek v kinematografii.

Pro účinné teoretizování o autobiografické subjektivitě v kinematografii a jejím právu na reprezentaci je nezbytné uplatnit dvojitý přístup. Ten zahrnuje nejen zkoumání metod konceptualizace, konstrukce a zprostředkování autobiografické subjektivity ve filmu, ale také analýzu kombinovaných strategií projekce a narace, které umožňují vyjádření autobiografického prožitku v kinematografii.

---

<sup>10</sup> LANE, Jim. pozn. 10, s. 25

<sup>11</sup> LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, ed. by Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, s. 4.

<sup>12</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002, s. 25

Množství publikací o sebe prezentaci a autobiografii v posledních desetiletích odhalilo komplexní chápání tohoto tématu a jeho klasifikaci. Na tomto pozadí se filmoví teoretici a režiséři zabývají širokou škálou sebe prezentačních postupů napříč různými žánry. Než v následujících kapitolách začnu věnovat specifickým přístupům v těchto dílech, bude užitečné se zamyslet nad některými pojmy, které se pravidelně objevují v diskusích o filmové sebe prezentaci. V tomto ohledu chci identifikovat hlavní subžánry autobiografie, které se nejčastěji vyskytují v dílech teoretiků, z nichž budu vycházet: esej, deník a autoportrét. Ostatní terminologie v následujících kapitolách se obvykle zaměřuje na konkrétní narativní strategie sebe prezentace.

## 1.2. FILMOVÁ ESEJ

Subžánr filmové eseje se v posledních letech stal jednou z hlavních hybridních forem dokumentárního filmu. Dokumentární film z první osoby se vyvíjel spolu s hnutím *cinema verité*, stejně jako filmy z první osoby a autobiografické filmy nové vlny 50. a 60. let. Filmová esej se vyznačuje silnou subjektivitou, která se obvykle projevuje přítomností hlasu, či osobní účastí režiséra.

Laura Rascaroli vysvětluje, že „*filmová esej je vyjádřením osobní reflexe situace, která vychází z autorova vlastního hlasu, nikoliv z anonymity, a obrací se k divákům nikoliv s cílem představit řadu událostí v chronologickém pořadí, jako je tomu v reportáži nebo klasickém dokumentárním stylu, ale poskytnout a vytvořit hlubokou a bohatou osobní reflexi*”<sup>13</sup>.

Žánr filmové eseje si podle Rascaroli<sup>14</sup> může vypůjčovat formy a postupy z jiných žánrů, a objevovat tak odlišný způsob vyprávění. Zdůrazňuje, že pro *hlas* filmu, který tak částečně postrádá strukturu, je klíčový způsob, jakým je materiál poskládán do vyprávění. V literárním eseji je autorův hlas zřejmý, ale ve filmovém eseji se subjektivní hlas autora může objevit na různých úrovních a prostřednictvím různých technik, jako je stříh, pohyb

---

<sup>13</sup> RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower press, London, 2009, s. 44–63.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 25

kamery a panorama v různých momentech a zvuky ve filmu. Pojetí hlasu jako důležité strukturní složky autobiografie odhalím v další kapitole své práce.

### 1.3. DENÍKOVÝ FILM A AUTOBIOGRAFICKÝ PORTRÉT

Lane ve své analýze dělí autobiografické filmy do dvou kategorií: deníkové filmy a autobiografické portréty.<sup>15</sup>

Deník je obvykle chápán jako každodenní záznam událostí a záležitostí, které se týkají autora osobně. Rascaroli tento subžánr přesněji definuje jako „(...) *kvintesenci nedokončeného díla, otevřeného a nestálého, momentálního a přerušovaného charakteru, mísičního vysoké a nízké, jak ve stylistických rejstřících, tak v tématech.*“<sup>16</sup> Lane chápe pojem *deníkový film* jako typ autobiografického dokumentu, který se skládá z dlouhého záznamu každodenních událostí a jejich následného sestřihání do chronologického autobiografického vyprávění.<sup>17</sup> Události v deníkových filmech se odehrávají v přítomném čase. Lidé, kteří jsou natáčeni, i sám režisér, komunikují v přítomném čase, nikoli ve vzpomínkách na minulost. Takto uspořádané vyprávění o životě člověka se opírá o témata a postavy, jejichž proměny se odehrávají v určitém časovém období. Důraz na každodenní život kontrastuje s jeho autobiografií a staví ho na periferii žánru autoportrétu.

Další kategorií, kterou Lane uvádí, je autobiografický portrét. Tuto oblast rozděluje na dvě další větve: autoportrét (sebeprezentace) a rodinný portrét.<sup>18</sup>

### 1.4. AUTOPORTRÉT (SEBEPREZENTACE)

Úkolem dokumentárního autoportrétu je ukázat své současné *já*. Toto zobrazení může být ukázáno různými způsoby. Lane píše, že „*dokumentaristé se pohybují mezi tím, co by se dalo označit za autentické – co by Philippe Lejeune mohl nazvat existenciálním momentem kontempace autoportrétu – a já, a tím já, které bylo transformováno modernitou/postmodernismem a přešlo od hermetického momentu k momentu*

---

<sup>15</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

<sup>16</sup> RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower press, London, 2009, s. 44–63.

<sup>17</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 33

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 94

*sociálnímu.*”<sup>19</sup> Dokumentární autoportrét přímo konfrontuje status člověka a snaží se ostatním ukázat, proč je takový, jaký je. Stejně jako rodinný portrét se i dokumentární autoportrét snaží opustit chronologickou strukturu deníkových záznamů. Na rozdíl od rodinného portréru, kde se autobiografická prezentace zaměřuje na vlastní *já* ve vztahu k rodině, se autoportrét zaměřuje na vlastní *já* v kontextu životního diskurzu tvůrce. *Já* je konstruováno v souvislosti s „*uměním, filmem, politikou, nezaměstnaností, rodným městem, neplodností a mnoha dalšími místy, tradicemi a myšlenkami*”<sup>20</sup>, které utvářejí různá *já* představená v těchto dokumentech.

### 1.5. RODINNÝ PORTRÉT

Jim Lane ve své studii o autobiografických dokumentárních filmech v Americe klasifikuje jednu z nejpoužívanějších možností natáčení jako *rodinný portrét*<sup>21</sup>, jehož tematické zaměření je účinně přítomno v tom, co definuje jako *deníkový dokument*<sup>22</sup>. Tato kategorie rodinného portréru byla předmětem poměrně rozsáhlého výzkumu, protože ústředním tématem mnoha autobiografických filmů je vlastní rodina, která slouží ke zkoumání vlastní identity filmaře, vztahující se ke kořenům a k rodinné historii.

Jim Lane definuje dokumentární rodinný portrét jako film, v němž se „utvářejí, zpochybňují a veřejně reformují soukromé světy a historie členů rodiny”.<sup>23</sup> Osobní životní příběh tvůrce a jeho vznik jako autobiografického subjektu je důsledkem rodinné historie. Tyto dokumenty mají často podobu „(...) *neformálních filmových genealogií, kde se síla objektivního popisu rodinné historie mísí se subjektivními postoji členů rodiny, kteří o této historii vyprávějí odlišně.*”<sup>24</sup> Minulost v těchto vyprávěních má také subjektivní povahu a nemůže nést absolutní věrohodnost, která může být v různých příbězích vyprávěných jednotlivci často zpochybňována. Hlavním cílem autobiografického subjektu ve středu vyprávění je vybudovat si identitu na základě již prožitých událostí. Rodina a její historie se pro takové zkoumání stávají ideální půdou. Lane ilustruje konstrukci takového vyprávění

---

<sup>19</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 133

<sup>20</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 94–95

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 95–119

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 101–102

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 101–102

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 97–98

na analýze filmu Martina Scorsese *Italianamerican* (1974)<sup>25</sup>, kde tento rodinný portrét staví do souvislosti s kulturními bariérami, zejména etnickými stereotypy, jejichž součástí se paradoxně rychle stal i sám tvůrce.

Při argumentaci, jak diváci vnímají tento druh dokumentů, Renov píše o lidské schopnosti „(...) porozumět sociálnímu skrze osobní.“<sup>26</sup> Vyprávění z pohledu jedné rodiny obsahuje široký kulturní a historický kontext. Při natáčení takových filmů může být tento kontext součástí dalších vyprávění.

Catherine Russell v souvislosti s tím hovoří o termínu *autoetnografie*, kdy „účastník filmu nebo videa chápe, že jeho osobní historie je zapojena do širších společenských formací a historických procesů.“<sup>27</sup> Na základě tohoto argumentu Renov navrhuje termín *domácí etnografie*<sup>28</sup>, kterým Nichols zdůrazňuje pojem *sociální subjektivity* ve svém výzkumu, kde se „(...) společně spojuje s konkrétním, individuální s kolektivním a politické s osobním.“<sup>29</sup>

Paul John Eakin, když mluví o vyprávění v první osobě, používá termín *přímá sdílená autobiografie*.<sup>30</sup> Tímto termínem označuje vyprávění, v němž autobiografickým subjektem může být buď osoba, kterou autor sleduje, nebo její dialog s autorem, tj. autor vypráví svůj život prostřednictvím života svých blízkých.

Efrén Cuevas ve svém článku *Home movies as personal archives in autobiographical documentaries*<sup>31</sup> rozvíjí myšlenku Enkina a rozděluje domácí filmy na dva typy.

První typ se řídí známou strategií standardního využívání velkého množství archivních záběrů v dokumentární praxi, kdy tyto záznamy nenesou význam, který je v nich již zakotven. Tato praxe je poměrně úspěšná a ve filmu hraje domácí video pouze podpůrnou

---

<sup>25</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 109

<sup>26</sup> RENOV, Michael. *First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription*. In *Rethinking Documentary*, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 39–50. Berkshire: Open University Press McGraw Hill, 2008, s. 63.

<sup>27</sup> RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography*. Durham. NC: Duke University Press, 1999.

<sup>28</sup> RENOV, Michael. *First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription*. In *Rethinking Documentary*, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 39–50. Berkshire: Open University Press McGraw Hill, 2008, s. 63.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 63

<sup>30</sup> EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999, s. 75–82.

<sup>31</sup> CUEVAS, E. *Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries*. *Studies in Documentary Film* 7 (1): 17–29. Dostupné z: doi:10.1386/sdf.7.1.17\_1. Citace [online]. [cit. 2022-12-23].

vizuální roli v režisérově vyprávění. Nejvýstižnějším příkladem jsou filmy, které se zcela nebo zčásti skládají z domácích videí natočených o jednu nebo dvě generace staršími příbuznými, kde „(...) *současný filmař působí jako prostředník mezi rodinnými záběry a diváky.*”<sup>32</sup> Jako příklad uvádí film Lisy Lewenz *A Letter Without Words* (1998)<sup>33</sup>, který využívá archivní záběry natočené její babičkou. Tento film ukazuje německou meziválečnou kroniku, která se odráží především v domácích videozáznamech Elly, a spojuje historické procesy a domácí záležitosti do jednoho příběhu. Dopis beze slov tak ukazuje životně důležité spojení mezi dvěma tvůrkyněmi, Lisou a Elly, založené na setkání těchto lidí prostřednictvím vyprávění filmu.

Druhý typ Cuevas vychází ze strategie, kterou Svender používá při recyklaci<sup>34</sup> archivního materiálu: „(...) *domácí filmy jsou recyklovány, když jsou jejich standardní hodnoty zpochybněny nebo popřeny.*”<sup>35</sup> Tato strategie spočívá v přidání nového obsahu k archivním materiálům prostřednictvím nového odhalení autobiografické identity. Autobiografické filmy v rámci této strategie mohou „*ukazovat traumatické zážitky autora a posilovat kontrast mezi standardními šťastnými portréty domácích filmů a drsnými událostmi z minulosti rodiny, které obvykle zprostředkovává režisérův voice-over nebo rozhovory s rodinnými příslušníky.*”<sup>36</sup>

Cuevas také spekuluje o autobiografickém paktu Lejeuna, v němž autor, vypravěč a hlavní hrdina tvoří jeden celek. Cuevas umožňuje, aby byl tento pakt doplněn o nový prvek v podobě publika. „*Domácí film lze tedy definovat jako autobiografický filmový způsob definovaný identitou mezi autorem, postavami a publikem, přičemž jednotkou této identity jednotkou této identity je rodina.*”<sup>37</sup>

## 1.6. ŽENSKÝ AUTOBIOGRAFICKÝ DOKUMENT

Jednou z hlavních kapitol pro mou následnou analýzu v monografii Lanea je kapitola o reprezentaci ženského obrazu v autobiografickém filmu. Lane ve své monografii věnuje

---

<sup>32</sup> CUEVAS, E. *Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries*. *Studies in Documentary Film* 7 (1): 17–29. Dostupné z: doi:10.1386/sdf.7.1.17\_1. Citace [online]. [cit. 2022-12-23].

<sup>33</sup> Tamtéž

<sup>34</sup> *Opakované použití osobních archivních záběrů k vizuálnímu posílení režisérova vyprávění*

<sup>35</sup> Tamtéž

<sup>36</sup> Tamtéž

<sup>37</sup> Tamtéž

zvláštní pozornost ženskému autobiografickému psaní jako směru, které se objevilo v 70. letech. Východiskem tohoto proudu bylo ženské hnutí, které bojovalo proti patriarchátu. *Základním cílem tohoto hnutí bylo přehodnocení každodenní role žen, v důsledku toho začaly mít osobní životy žen politický a společenský význam.*<sup>38</sup> Dokumentární filmy se staly nástrojem zvyšování povědomí a odhalování důležitých feministických otázek. *Dokumentární filmy natočené ženským pohledem se dělily na dvě skupiny: životopisné portréty žen, které sloužily jako vzory ve feministické společnosti, a filmy zaměřené na odhalení konkrétních problémů (potraty, manželství, násilí).*<sup>39</sup> Z široké vrstvy dokumentárních filmů se vynořil směr ženského autobiografického dokumentu. Lane se odkazuje na Kuhna a píše o zvláštnosti ženského hnutí v používání psané struktury, psaní je historizující a formální praxe, která může poskytnout specifičnost žen jako sociálních subjektů. Dalším charakteristickým rysem, který autor zdůrazňuje, představuje sebeidentifikace žen prostřednictvím identifikace jiného subjektu. Lane cituje Sidonii Smithw literární teoretičku, která tvrdí, že identita žen je postavena na spojení s matkou, což je zásadně odlišné od mužského subjektu, kde dochází k odmítání obrazu matky.<sup>40</sup> Rodinná historie je v ženské autobiografii také důležitá, ale na rozdíl od mužské autobiografie odráží kritiku sociokulturních norem, snižujících význam ženy. *Feministický diskurz 70. let násilně vnesl do abstraktní avantgardní kinematografie politický aspekt: hranice chápání osobního se rozšířily a ztotožnily se společenským.*<sup>41</sup>

V následujícím odstavci přehodnotím otázky týkající se sebeprezentace prostřednictvím popsaných diskutovaných kategorií. Prostřednictvím toho jsem identifikovala pro každou z nich relativně charakteristické prvky a jejich společné struktury, které se nejčastěji prolínají a vytvářejí cyklus vztahů. Ve vzájemné kombinaci tyto prvky dávají smysl a často zároveň zvláštní význam těm částem sebe prezentace, ve kterých se vyskytují. Ve stručnosti se zaměřím na hlavní strategie používané v každé z nich. Deník je jak praxí založenou na opakování, tak artefaktem, který se stává diachronním, když se tvůrce rozhodne sestříhat tuto sekvenci přítomných okamžiků. Esej, ačkoli je velmi subjektivní, není nutně sebeprezentativní a vyznačuje se fragmentaritou a meziprostorovostí.

---

<sup>38</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 146

<sup>39</sup> Tamtéž

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 148

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 146



Autoportrét stojí na straně analogie, obvykle podává fragmentární zobrazení v okamžiku, často ukazuje režiséra při práci; je také spojen s metaforou a poezií, na rozdíl od deníku, který klade důraz na fakta a vyprávění. Ústředním východiskem pro tuto práci je rodinný autoportrét, který staví režiséra do středu vyprávění a přesouvá autobiografické *já* z režiséra samotného na jeho blízké.

Vzhledem k tomu, že tato diskuse vyvolala otázky přesahující její rozsah, budou podrobněji analyzovány v případových studiích v následujících kapitolách. A konečně, široké otázky jako autobiografická identita, pozice subjektu a vztah mezi identitou filmaře a subjektu, který pozoruje při definování těchto praktik sebe prezentace, jsou samozřejmě relevantní pro všechny diskutované kategorie.

## 2. PRAMENY

Hlavním a nejdůležitějším pramenem v této práci je samozřejmě film *No Home Movie* (2015). Poslední film belgicko-francouzské režisérky se zaměřuje na její vztah s umírající matkou Natalií (nebo Nelly) Akerman, která se narodila v Polsku a přežila holocaust. Natalia Akerman zemřela v roce 2014. Film měl premiéru 10. srpna 2015 na filmovém festivalu v Locarnu. V *New York Times* bylo uvedeno, že na začátku října 2015 měla Chantal Akerman představit svůj film na newyorském filmovém festivalu, ale zůstala v Paříži. Následující den po její smrti bylo oznámeno, že Akerman spáchala sebevraždu.<sup>42</sup>

Film byl sestříhán ze 40 hodin natočeného materiálu. Jeho stopáž má 110 minut.

Sekundárními zdroji jsou filmy *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) a *News from Home* (1976). Tyto filmy mají podobnou koncepci jako *No Home Movie* (2015), kde obraz její matky tvoří autobiografickou kostru filmu. Dalším filmem, který pomůže odhalit kulturní a politický podtext filmu, který tady budu zkoumat, bude film *Là-bas* (2006).

Dalším zdrojem, který bude při analýze užitečný, je film *Don't Belong Anywhere: the Cinema of Chantal Akerman* (2015) režisérky Marianne Lambert o celoživotní kariéře Chantal Akerman, který obsahuje i záznam z natáčení filmu *No Home Movie* (2015).

---

<sup>42</sup> DONADIO, R. BUCKLEY, C., *Chantal Akerman, Whose Films Examined Women's Inner Lives, Dies at 65*, 2015. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2015/10/07/arts/chantal-akerman-belgian-filmmaker-dies-65.html>. Citace [online]. [cit. 2024-01-20].

### 3. ANALYTICKÉ VÝCHODISKO

Existuje poměrně mnoho metod analýzy autobiografického materiálu. Pastmi, při hledání univerzální metody analýzy takového filmu, jsou různé způsoby konstrukce vyprávění, jejichž nevýhodou jsou neurčité formální hranice. Při zvolení metody bych se ráda opřela o dva hlavní teoretické rámce autobiografického dokumentu navržené Lanem, a to konkrétně o koncept autobiografického portréту a směr ženského autobiografického dokumentu. Důvodem pro volbu těchto dvou teorií je obtížnost vymezení pojmu autobiografičnosti ve filmu Chantal Akerman. Film *No Home Movie*, který je ústředním předmětem mého výzkumu, v sobě nese konvence, které jsou charakteristické pro různé směry tohoto žánru. Autobiografické já či hlas se v těchto dílech divákovi odhaluje prostřednictvím obrazu matky, který jasně reprezentuje proud ženského autobiografického portréту, ale stejně tak se film zabývá problematikou kolektivní paměti a společenské trauma, která nese veškeré konvence autobiografického portréту. Lane při analýze jednotlivých děl těchto směrů používá metodu narativní analýzy. Identifikuje znaky autobiografičnosti, které se nacházejí na úrovni vyprávění. Ve své analýze si dovoluji tuto metodu uplatnit, ale spojit ji s dalšími přístupy. Především bych chtěla prozkoumat kulturní kontext, který utváří způsob vyjadřování režiséra. Hlavní otázkou, kterou si při analýze tohoto díla kladu, je jakým způsobem Chantal Akerman pomocí ruční kamery, opakujících se scén a dialogů ve filmu *No Home Movie* vytváří autobiografické vyprávění, zkoumající rodinné vztahy skrze obraz matky a dopad traumatu na její vlastní identitu.

Během své analýzy budu zkoumat hlavní prvky autobiografičnosti v dokumentárním filmu. Každý z těchto prvků bude podrobně rozebrán v další kapitole mé práce. Za účelem odhalení jednotlivých elementů budu film analyzovat prostřednictvím jeho formálních složek, jako je použití kamery, opakující se scény a dialogy, které mimo jiné přispívají k jeho vnitřní reflexi a jsou užitečné pro další zkoumání významu autobiografické identity. Díky analýze těchto prvků budu schopna lépe pochopit a identifikovat, jak složky obrazu, zvuku a textu spolupracují a jaký význam zkoumanému materiálu dávají. Součástí bude výběr jednotlivých parametrů, které budou klíčové pro následnou definici narativní strategie a pomohou ji zasadit do kontextu autobiografické filmové tvorby Chantal Akerman. Tyto prvky začínám hledat v konkrétních scénách filmu, v kontextu rodinného autoportréту a prostřednictvím relevantních teorií a výzkumů v této oblasti. Poté začínám obecnou diskusi

o autobiografickém vyprávění a významu sebe prezentace ve filmu a analyzuji vztah mezi traumatem a autobiografickým já v celém filmu.

Uvažuji o některých předchozích dílech Akerman, které přispívají k hlubší analýze filmu. Zaměřením na čtyři prvky: formování postav, strukturu děje, dialogy a použití autobiografického materiálů.

#### **NARATIVNÍ STRATEGIE: FORMOVÁNÍ AUTOBIOGRAFICKÉ IDENTITY**

Dokumentární narativ a vyprávění závisí na autorovi a způsobu podání příběhu. Autor je nedílnou součástí příběhu a nemůže se do něj nezapojit, ať už se do záběru zařadí, nebo ne. Režiséři jsou nuceni experimentovat se způsoby, jak ve filmu ukázat své autobiografické já a jak strukturovat jeho přítomnost v čase a prostoru filmu.

Lane při analýze autobiografických filmů rozděluje tyto filmy do dvou kategorií: deníkové filmy a autobiografické portréty.<sup>43</sup> Tyto dvě kategorie jsou vymezeny narativními, strukturními a obsahovými konstrukcemi.

První kategorie deníkových záznamů funguje v dokumentárním filmu prostřednictvím chronologického vyprávění. Vzájemnost chronologického vyprávění mezi sebou a historickým vyprávěním je tedy bodem konvergence, který je nezbytný pro autobiografické nároky těchto dokumentů. Jak píše Lane, takový film se opírá o dva základní diskurzivní systémy, vizuální a auditivní.<sup>44</sup> Vizuální je pro dokumentaristu omezen pohybem kamery a může zahrnovat pouze ohniskovou vzdálenost, hloubku ostrosti a dostupné světlo. Zvukový systém se zaměřuje na manipulaci se zvukem, například na vzdálenost mikrofonů během natáčení a na zvuk po natáčení, včetně voiceoveru a hudby. Následné strukturování těchto technologických záznamů do chronologické narativní formy je dalším vrstvením diskurzu na již “zarámovanou” událost.

Druhá kategorie autobiografického portrétu naproti tomu obvykle využívá achronologického vyprávění jako hlavní strukturní rámec. Takové filmy mají méně zastřešujícího příběhu, více mikronarativů, upřednostňují sebepochopení před řešením krizí,

---

<sup>43</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 33

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 27–28

zkoumají vazby mezi osobním a historickým, zkoumají roli rodiny při utváření identity a roli historie při utváření rodiny. „*Jeho narativní struktura se skládá z hlasového vyprávění, formálních rozhovorů, domácích videí, fotografií a interaktivních způsobů natáčení, které vytvářejí méně narativní a více synchronně uspořádanou prezentaci.*”<sup>45</sup>

O achronologickém vyprávění jako součásti formování režisérovy identity píše Leah Anderst ve svém článku “*The Viewing “I” in Contemporary Autobiographical Documentary.*”<sup>46</sup> Na základě analýzy tří autobiografických filmů<sup>47</sup>, které kombinují prvky vyprávění s reflexivními postupy zdůrazňujícími fragmentaci životní zkušenosti a identity, rozděluje *vlastní já* do dvou kategorií.

*Narativní já* je pro tvůrce způsobem, jak se vyjádřit prostřednictvím jiných aktérů a hlasů: hlasu rodiče, dítěte, sourozence nebo diváka. *Narativní já* může být reprezentováno také pomocí vývoje časového kontinua. V závislosti na tom, na co se autobiograf ve svém příběhu zaměřuje, může být *narativní já*: „*(...) dítě, dospívající nebo dospělý a v každém z těchto období může být toto já zcela odlišné.*”<sup>48</sup>

*Pozorující já* je způsob, jakým si tvůrce uvědomuje svou přítomnost ve vyprávění a nově ho definuje, čímž narušuje jeho strukturu. Může to mít podobu toho, že režisér přestane vyprávět svůj životní příběh a místo toho se zamyslí nad svou současnou režijní prací. Tímto způsobem dochází k tomu, co Anderst nazývá efektem digresivní, ne-narativní povahy těchto vyprávění: „*(...) setkání filmařů s významnými statickými nebo pohyblivými obrazy v těchto třech dokumentárních filmech vede k pauzám v jejich pohyblivých vyprávěních.*”<sup>49</sup> Místo toho zdůrazňuje fragmentárnost svého autobiografického *já* a své interaktivní filmařské metody, které odhalují její neustále zpochybňující a zkoumající vztah ke světu, k pravdě a k vlastní minulosti. Film demonstruje napětí mezi celistvostí a rozpojeností autobiografického *já*. *Pozorující já* se stává divákem, konzumentem svého

---

<sup>45</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s.95

<sup>46</sup> ANDERST, Leah. “*I’ve spent a lot of time looking at these images*”: *The “Viewing ‘I’ in Contemporary Autobiographical Documentary.* a/b: Auto/Biography Studies, vol. 28 no. 2, 2013, s. 212–241. Dostupné z: muse.jhu.edu/article/533705. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>47</sup> *The Beaches of Agnès (2008), Time indefinite (1993), Tarnation (2003)*

<sup>48</sup> ANDERST, Leah. “*I’ve spent a lot of time looking at these images*”: *The “Viewing ‘I’ in Contemporary Autobiographical Documentary.* a/b: Auto/Biography Studies, vol. 28 no. 2, 2013, s. 212–241. Dostupné z: muse.jhu.edu/article/533705. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>49</sup> Tamtéž

díla. „Tyto obrazy již nejsou svědectvím, ale stávají se technologií myšlení, technologií reflexe subjektivity a autobiografického impulsu.”<sup>50</sup>

V ženském autobiografickém dokumentu je role autobiografického *já* plněna režisérkami umístěním své identity do role dcery, sestry, matky nebo přítelkyně. *Autobiografické dokumentaristky zpravidla reprezentují samotný boj o uznání jako životaschopných společenských subjektech a nejčastěji do samotného aktu natáčení filmu či pohledu vkládají metakritiku tohoto boje o uznání.*<sup>51</sup>

Lebow, když mluví o identitě v dokumentárním filmu, dává přednost výrazu *filmu z první osoby*<sup>52</sup> před *autobiografickým filmem*. Autobiografický základ se v jejím pojetí ztrácí, když se pozornost přesouvá od portrétu subjektu k dialogu mezi subjekty: „Film natočený v první osobě není primárně a rozhodně ne vždy explicitně autobiografický.”<sup>53</sup> Na základě teorie Alice Lebow dochází k tomu, že “film v první osobě” zahrnuje jak singulární, tak plurální *autobiografické já* a *autobiografické my*, a to tím, že tyto filmy “překonávají dichotomii subjekt/objekt, která je charakteristická pro tradiční dokumentární film, tím, že vytvářejí dialog mezi subjekty.”<sup>54</sup> Důraz na první osobu se navíc nemusí nutně vztahovat na autora. Na základě této teorie můžeme vnímat rodinný portrét jako sociální konstrukt který určitým způsobem, přesahuje rámec mezigenerační historie. To nutně předpokládá dialog mezi subjekty, nikoliv trvání na vztahu subjekt-objekt jako v tradičním dokumentárním filmu. Její práce také poukazuje na možnost, že paměť z dětství může být konzervativní ve svém vybavování. Navíc tento styl sebe prezentace prostřednictvím zobrazení blízkých, který Jim Lane nazývá *autobiografickým portrétem*, se staví proti objektivizaci individuálního subjektu a slouží naopak ke “zničení iluze autenticity.”<sup>55</sup> *Já* ve filmu neodmítá kolektiv, do něhož je začleněno, ale zůstává v něm ponořeno, je jím informováno. Vychází z individuální, jedinečné zkušenosti na pozadí poškozeného, mnohem

---

<sup>50</sup> ANDERST, Leah. “I’ve spent a lot of time looking at these images”: The “Viewing ‘I’ in Contemporary Autobiographical Documentary. a/b: Auto/Biography Studies, vol. 28 no. 2, 2013, s. 212–241. Dostupné z: [muse.jhu.edu/article/533705](http://muse.jhu.edu/article/533705). Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>51</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 49

<sup>52</sup> LEBOW, A. *The Camera as Peripatetic Migration Machine* in LEBOW, A. (Ed.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press, 2012.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 40

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 52–53

<sup>55</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 33

širšího kolektivu. V této souvislosti můžeme hovořit o reflexivitě dokumentaristy v jeho tvorbě.

### 3.1.1. REFLEXIVITA

Podle definice Lanea lze dokumentární film považovat za reflexivní, pokud používá strategii, která vyjadřuje a kritizuje vlastní systém reprezentace. Reflexivní strategií v dokumentárním filmu je nejen popis procesu natáčení, ale také zobrazení autobiografické identity. Reflexivita zobrazuje objektivitu a zároveň narušuje možnost zapojení tvůrce do filmového procesu. Umožňuje autobiografický diskurz, který neoddělitelně spojuje autobiografy, jejich prostředí a jejich životní příběh. Ovlivňuje tak vztah diváka k autobiografickému subjektu, tedy k tvůrci filmu. Divákův postoj k zobrazované skutečnosti je určován vědomím úhlu pohledu, který vytváří skutečnost, že dílo je součástí reálného světa autobiografického subjektu.

V souladu s reflexivní povahou dokumentárního filmu stojí za zmínku reflexivní modus podle Billa Nicholse. Autor identifikuje šest hlavních módů dokumentárního filmu: poetický, interpretační, observační, participativní, reflexivní a performativní. Příslušnost dokumentárního filmu k jednomu nebo druhému způsobu závisí na tom, jaké techniky a metody byly použity při natáčení.

Zvláštním úkolem reflexivního modu je zaměření na vztah mezi divákem a samotným procesem natáčení. Struktura vyprávění a stylistické postupy jsou v tomto módu nástroji, které diváka uvádějí do samotného vyprávění. Situace, kterou je třeba zažít a prozkoumat, již není někde jinde, označena a odkazována dokumentárním textem; je to samotná divácká situace. Nichols identifikuje dva rozměry reflexivního modu, které se kombinují: politickou reflexivitu a formální reflexivitu. První z nich zase zdůrazňuje příslušnost k určité společnosti a odvádí pozornost od individuálního myšlení. Zatímco formální reflexivita se soustředí na postupy, které autor používá k rozbití iluze reality prostoru dokumentu, v němž se nachází. K označení této funkce se často používá montáž dlouhých záběrů, která diváka vybízí k uvědomění si prostoru děje a v něm zakotveného sociálně kulturního významu, aby vnímal jejich společensky významný význam. V konvencích tohoto modu autor kromě role vnějšího pozorovatele přebírá roli zkoumaného objektu a nachází se před kamerou.

Sebereflexivní postupy jsou již známou technikou používanou v kinematografii, ale autobiografický i sebereflexivní styl vypovídají o vlastních produkčních procesech a zavedením reflexivních prvků vystupuje filmař spíše jako interpret reality než jako objektivní záznamník reálného světa. Jak vysvětluje Jay Ruby, „být reflexivní znamená nejen být si vědom sám sebe, ale být si vědom sám sebe natolik, abyste věděli, které aspekty sebe sama je třeba odhalit publiku, aby mohlo pochopit konečnou konstrukci.“<sup>56</sup>

Reflexivní status dokumentu potvrzuje sekundární reprezentace popsaná Renovem, která hovoří o utváření vlastního já prostřednictvím freudovského konceptu sekundárního přehodnocování. Lane tuto teorii shrnuje takto: Stejně jako se analytik setkává s nevědomím pacienta prostřednictvím verbální reprezentace snů (tj. sekundární revize), má kritik/divák přístup k autobiografickému já pouze prostřednictvím kinematografické reprezentace (tj. audiovizuálních textů).<sup>57</sup> Na základě této teorie Lane zpochybňuje fakt absolutní autobiografičnosti, když říká, že divák se prostřednictvím těchto filmů dostává do vztahu se subjektem, ale nelze zobrazit celý život a vědomí autobiografického subjektu, takže plné uvědomění si sebe sama jako autora díla není možné ani pro autobiografa, ani pro diváka.

Nikbanoo nlan ve své studii *Homebound Documentaries: A Reflection upon the Significance of Selfreflexive Cinema in the Digital Age*<sup>58</sup> poukazuje na využívání sebereflexivních postupů v autobiografických vyprávěních, jako je mluvení přímo do kamery nebo režisérův odkaz na samotný proces vzniku filmu. Zmiňuje také, že (...) „i když jsou případy sebereflexe ve filmech obsaženy, jsou často plánované a záměrné, což je činí neautentickými.“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> RUBY, Jay. *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* in *New Challenges for Documentary*. Manchester, England: Manchester University Press, 2005, s. 156

<sup>57</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s.27

<sup>58</sup> ARDALAN, Nikbanoo *Homebound Documentaries: A Reflection upon the Significance of Selfreflexive Cinema in the Digital Age*. *Avanca cinema* vol. 12, 2021, s. 212–241. Dostupné z: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/280> [online]. [cit. 2024-03-20].

<sup>59</sup> ARDALAN, Nikbanoo *Homebound Documentaries: A Reflection upon the Significance of Selfreflexive Cinema in the Digital Age*. *Avanca cinema* vol. 12, 2021, s. 212–241. Dostupné z: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/280> [online]. [cit. 2024-03-20]. s. 567



### 3.1.2. HLAS

Dalším způsobem vyjádření identity, o kterém mluví Lane, je hlas. Koncept hlasu v autobiografických dokumentech představuje zásadní úlohu. Podle Billa Nicholse se *hlas* v autobiografických dokumentech vztahuje ke způsobu, jakým dokument sděluje svou sociální perspektivu, jak organizuje a prezentuje svůj materiál.<sup>60</sup> Tímto způsobem vysvětluje, že hlas není omezen jediným kódem nebo rysem, jako je dialog nebo komentář, ale je vzájemným působením všech filmových kódů a vztahuje se na všechny způsoby dokumentace. Russell ve své knize rozděluje roli filmaře v první osobě na tři hlasy: hlas za kamerou (mluvčí), přítomnost na plátně (vidoucí) a obraz těla (viděný).<sup>61</sup> Že tyto tři vrstvy hlasů, *mluvící, vidící a viděné*, dodávají dílu mnohoznačnost, která může zpestřit a usnadnit způsob, jakým autobiografický filmař vypráví, a poznamenává, že: „*Kromě diskurzivní možnosti těchto tří hlasů existuje ještě jedna forma identity, a to, že avantgardní filmař je kolážista a střihač.*”<sup>62</sup> K poslednímu bodu se vyjadřuje Laura Rascaroli ve své knize *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*<sup>63</sup>, podle níž je způsobem, jakým filmař vyjadřuje svůj neverbální autorský hlas, proces stříhu ve filmovém eseji. Použitím vlastních rodinných filmů, fotografií a dalších klipů a jejich spojením do nového díla prostřednictvím symbolického experimentu zpochybňuje tradiční vyprávění a zdůrazňuje autorský hlas filmařky.

Pokud se vrátíme k výzkumu Nicholse, dokumentární film by podle něj měl vytvářet “hierarchii hlasů”, v níž “hlas textu zůstává vyšším, více kontrolujícím typem než hlasy dotazovaných.”<sup>64</sup> Tuto teorii Lane<sup>65</sup> dále využívá pro ilustraci toho, jak primární hlas autobiografa konstruuje subjektivitu příběhu pro diváka. Souhra vedlejších hlasů a subjektivní vyjádření hlasu primárního plní v jeho pojetí roli autobiografického

---

<sup>60</sup> NICHOLS, Bill. *The Voice of Documentary*. Film Quarterly, vol. 36, no. 3, 1983, s. 17–30. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3697347>. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>61</sup> RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999. Dostupné z: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 95–96

<sup>63</sup> RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower press, London, 2009, s. 44–63.

<sup>64</sup> NICHOLS, Bill. *The Voice of Documentary*. Film Quarterly, vol. 36, no. 3, 1983, s. 17–30. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3697347>. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].

<sup>65</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 33

dokumentaristy. Jak píše autor: “to vytváří pohled na svět nikoli jako na univerzální, ale jako na svět samotného tvůrce. Hierarchie hlasů zdůrazňuje napětí mezi historickými událostmi a řečovými akty a retrospektivním začleněním těchto událostí do diskurzu filmu.”<sup>66</sup>

### 3.1.3. DIALOG

Bai Duo ve své práci „*Self-therapy in autobiographical documentary: towards the ethics of shooting*“<sup>67</sup> píše o dialogu jako o formě vyprávění, která by měla být přirozená, podporovat témata a děj filmu či se měnit v průběhu interakce postav. V autobiografickém filmu dialogy upozorňují diváky na rozpory ve vztahu mezi tvůrcem a sledovaným subjektem. Autor ale upozorňuje, že forma dialogu může sloužit k falšování skutečnosti. Režisér filmu si předem připravuje témata a otázky, které budou nastoleny, nejčastěji jsou tato témata zaměřena na odhalení traumatu a identity samotného autora. Tvůrci vytrhávají postavy z toku jejich současného života a umísťují je na speciálně vytvořené místo, které bylo vytvořeno za účelem „rozhovoru“ s nimi.

Lane přebírá termín teoreticky Sidonie Smith *dialogická interakce*<sup>68</sup>, který představuje souhru narativních já v autobiografickém dokumentu. V ženských autobiografických dokumentech, jak píše Lane, tento prvek vystupuje jako prostředek sebereflexe. Sebeidentita režisérky se prolíná s identitou těch, kteří se objevují ve struktuře vyprávění filmu.

*Dialogická interakce* může být reprezentována rozporností snahy režisérky vystupovat jako hodná dcera nebo vyjevit historii rodiny zpochybněním obrazu matky. *Dialogická interakce* je tady také předmětem etických otázek.

### 3.1.4. ETIKA A ODPOVĚDNOST

Ve své práci Lane zdůrazňuje problematičnost sebe prezentace ve vztahu k etickým otázkám. Při zkoumání této problematiky prostřednictvím případových studií konkrétních filmů dochází k závěru, že divák musí věnovat pozornost tomu, jak tvůrce používá techniku,

---

<sup>66</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 95–96

<sup>67</sup> BAI, Dou „*Self-therapy in autobiographical documentary: towards the ethics of shooting*“ in development of "broad" cultural industries, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, 2022, s. 174

<sup>68</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 149

bez ohledu na to, jestli jde o mediální obraz nebo zvuk. Ke společným vzorcům řady dokumentárních filmů patří vedení morálky a úhlu pohledu vyprávění, struktura osobní krize a zdůrazněná role kamery v souvislosti s jejich etikou a politikou.

Na příkladu filmu *David Holzman's Diary (1967)* James Lane ukazuje složitou strukturu, ve které se kamera v rukách režiséra může stát nástrojem namířeným proti sledovanému objektu.<sup>69</sup> Vztah hlavního hrdiny filmu Eda Pickunce ke kameře vyvolává sexuální a etické otázky. Naznačují určitý autoritativní vztah mezi filmařem a natáčeným, který se Ed Pincus často snaží popírat. V jedné scéně se Jane, objekt sledování ve filmu, postaví proti natáčení Eda. Jane demonstruje nerovnováhu v rozložení moci tím, že říká, že projekt nepovažuje za svůj. Tvrdí, je to pro ni rozrušující a je to zásah do soukromí. Jane odmítá pozici na první pohled nevinného autobiografického dokumentaristy, který chce zdokumentovat její život.

Michel Citron ve svém článku „*Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the ethics of responsibility*“<sup>70</sup> také zdůrazňuje, že funkce kamery v autobiografickém vyprávění je zásadně důležitá. Postavy natočené filmařem dostávají do situace, kdy jsou pod tlakem režisérový vize. Autobiografický tvůrce využívá svůj vlastní život a životy ostatních v prospěch svého tvůrčího záměru. John a Judith Katzovi se zabývající vztahem mezi autobiografickou rolí režiséra a objektem, který tuto funkci plní. Pojednávají o autobiografickém vyprávění z pohledu rodiny, v rámci, kterého (...) „*můžeme diskutovat o odpovědnosti režiséra za zobrazení těchto lidí, vzhledem k tomu, že na ně má režisér často velký vliv.*“<sup>71</sup> Michel Citron také uvádí, že specifická dynamika v rodině komplikuje etické otázky. Natočení autobiografického filmu znamená pro zobrazovaný subjekt určitou míru zátěže, jelikož zobrazovaná postava žije mimo kameru i po dokončení projektu.

V autobiografických dokumentech, stejně jako v podobné literatuře, se mohou rysy fikce a inscenace projevat s různou mírou explicitnosti a stát se vědomě zvolenou technikou režiséra. V případech, kdy fikčnost zasahuje samotnou situaci natáčení, působí

---

<sup>69</sup> LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 38

<sup>70</sup> CITRON, Michael, *Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the ethics of responsibility in Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, 2000.s.

<sup>71</sup> KATZ, John a Judith, *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film*, in *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photography, Film and TV*, New York: Oxford University Press, 1988. s. 131.

u diváka zmatek. Jako diváci se zamýšlíme nad tím, jestli v tom zůstalo něco z dokumentárního filmu, jestli můžeme říct, že to, co je zobrazeno, má ještě nějaký referent, něco ze světa mimo film, z režisérova skutečného života, o čem se nás film snaží informovat.

Michael Renov se ve svém knize „*The subject of a documentary*“<sup>72</sup> věnuje problematice etických aspektů autobiografických filmů, zejména klade důraz na odpovědnost filmaře jak vůči subjektu, tak vůči divákům. „*Etická povinnost zabezpečit vědomý souhlas se stává složitější v autobiografických kontextech, kde jsou hranice mezi veřejným a soukromým ze své podstaty nejasné*“. Autor také mluví o schopnosti autobiografického filmu ukázat autobiografický subjekt v odlišném světle, než ve kterém ve skutečnosti působí. Tato technika představuje přímou manipulaci s divákem.

### 3.1.5. TRAUMA

Lane při analýze autobiografických dokumentů dochází k názoru, že *autobiografický subjekt se ve vyprávění stává prostředím, kde se traumata z dětství snoubí s úzkostí z odcizení v dospělosti*.<sup>73</sup>

Podrobněji se tématu traumatu věnuje teoretička Marianne Hirsch. Ve své výzkumné práci „*The Generation of Postmemory*“<sup>74</sup> přichází s konceptem *postpaměti*. Pojem *postpaměť* „představuje strukturu mezigeneračního a transgeneračního přenosu traumatických znalostí a zkušeností. Toto označení se vztahuje především na děti, které přežily holocaust, ale lze jej zobecnit i na jiné případy kolektivního traumatu.“<sup>75</sup> Umění druhé generace podle Hirsch vzniká (...) „ve snaze reprezentovat dlouhodobé důsledky života v těsné blízkosti bolesti, deprese a disociace lidí, kteří byli svědky a prožili masové historické trauma.“<sup>76</sup>

Historik a teoretik Domenic Lacapra se domnívá, že v procesu reprezentace traumatu objektivita traumatického vyprávění úzce souvisí s psaním traumatických událostí

---

<sup>72</sup> RENOV, Michael. *The subject of a documentary*. University Of Minnesota Press. 2004, s. 118.

<sup>73</sup>LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002. s. 38

<sup>74</sup> HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012. ISBN: 9780231156530

<sup>75</sup> HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012. ISBN: 9780231156530 s. 106

<sup>76</sup> Tamtéž s.112

a časovým odstupem událostí. Rekonstrukce traumatu zahrnuje také otázku volby jazyka autorem, tedy volbu rétorické či realistické funkce jazyka. Volba různých jazykových prostředků odráží autorovu jedinečnou ideologii o traumatu a jeho reprezentaci. „Traumatizované já se stává určitou součástí identity, že časem vytvořený odstup od minulého já nezpůsobuje žádnou změnu v režisérově chápání traumatu současného já.“<sup>77</sup>

#### 4. ANALYTICKÁ ČÁST

V následujících kapitolách se budu věnovat analýze, kde klíčovým krokem bude rozdělení vyprávění na hlavní autobiografické funkce, které plní role autobiografického já. Na začátku představím filmografii Akerman v kontextu autobiografického dokumentu. Stručně představím také dva její filmy, které jsou pro tuto práci podstatné vzhledem k autobiografickým materiálům v nich obsaženým. Zejména se jedná o komparativní analýzu filmu *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Nutnost takové analýzy vyplývá z toho, že její poslední dílo *No Home Movie* je odrazem tohoto díla. Rozbor poskytuje také odpověď na otázku, jakým způsobem Chantal Akerman natáčí autobiografické filmy. Tato studie však nebude formální analýzou s podrobným zkoumáním stylistických postupů, ale zůstane v rámci teorie Lanea o směřování ženské autobiografické kinematografie.

Jak jsem uvedla v předchozí kapitole, využiji i další výzkumné přístupy, v níž hraje důležitou roli kulturní a společenský kontext filmu. Jedna z narativních linií souvisí se zobrazením židovského původu Akerman. V rámci tohoto výzkumu nebudu pátrat po kulturním a historickém pozadí filmu, vzhledem k tomu, že se jedná o téma pro rozsáhlejší analýzu. Můj zájem bude směřovat k sebereflexi režisérky na její předchozí tvorbu, která zřetelně prezentuje autobiografii jako součást kulturně-historického diskurzu. Centrem tohoto výzkumu bude způsob kinematografického zpracování filmu *Là-bas* (2006) se zaměřením na její tematickou zápletku. Vzhledem k mnohvrstevnaté a složité povaze tohoto historického kontextu budu muset svou analýzu značně zkrátit. Zaměřím se na stejnou metodu zpracování jako u předchozích dvou filmů a pokusím se najít nit autobiografického

---

<sup>77</sup> HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012. ISBN: 9780231156530 s. 90

já autorky, která se táhne celou její tvorbou. Tento postup konkretizuje výsledky provedené analýzy a umožní mi co nejvíce se ponořit do strategií, které režisérka při sebeprezentaci používá.

#### 4.1. ROZBOR TVORBY CHANTAL AKERMAN V KONTEXTU AUTOBIOGRAFIE

V této části se budu stručně zabývat filmovou kariérou a filmografií Chantal Akerman. Následně se budu věnovat její tvorbě v teoretickém rámci ženské autobiografie, kterou uvádí Lane. V návaznosti na tuto teorii zvýrazním dva její filmy, které obsahují hlavní autobiografické postupy režisérky, objevující i v jejím posledním filmu *No home movie*. Čtení jejího díla z hlediska autobiografie nabídne možnosti, jak uvažovat o použití konkrétních technik a filmových strategií jako způsobu autobiografie.

##### 4.1.1. CHANTAL AKERMAN

“Neustále mluvím o sobě. Můj hlavní zájem je já.”

- Chantal Akerman

Chantal Akerman je belgickou filmařkou z rodiny polsko-židovských migrantů. Kariéru filmové režisérky zahájila Chantal Akerman koncem 60. let. Její snímky se pohybují na pomezí fikce a non-fikce, konfrontují formy a styly, dávají prostor sebereflexi a roztržitému vlastní identity. Autorka během své kariéry vytvořila přibližně 50 děl, mezi nimiž jsou celovečerní i krátké filmy a videoinstalace. Svůj první film natočila v roce 1968. *Saute ma ville* (1968) představuje třináctiminutový obraz života mladé ženy, která je uzavřena ve zdech svého bytu. Tento krátký film je pro Chantal výchozím bodem pro její další tvorbu. Motivy a znaky reflexe, které zde použila, se objevují v jejích dílech až do posledního filmu.

Je vhodné si povšimnout některých motivů, jako je obraz matky, příslušnost k rodině a její minulosti, osamělost a sebeizolace. Jelikož v další analýze sehrají klíčovou roli při identifikaci autobiografických prvků filmu.

Akerman ve svých tvorbách zastává různé role. Filmy jako (*Saute ma ville*, 1968), *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*, (1971), *La chambre* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974) ji uvedly na filmové plátno nejen jako režisérku, ale i jako herečku, a v dalších dílech

jako *Dismoi* (1980), *Un jour Pina a demandé*, (1984), *Les années 80* (1983) zahájila Akerman svou cestu dokumentaristky.

Tvorba Chantal obsahuje Lanem popsané znaky písma, historické intervence a dialogické interakce, podle kterých lze uvažovat o její příslušnosti ke směru ženského autobiografického diskurzu. Ovšem Chantal, na rozdíl od autorem citovaných režisérek tohoto směru, nepoužívá obraz muže v rozporu s obrazem ženy. V jejích filmech představuje ženské já režisérky opozici ženského já její matky. Ve filmech se k matce staví spíše kriticky, konfrontuje velmi osobní, nevyřešené pocity dcery s jejími patriarchálními názory typickými pro dobové poměry. Stejně tak kritizuje Akerman o tradičně ženské každodenní rituály. Zmíněna Lanem úloha sebeprezentace režisérky prostřednictvím subjektu matky, se stává zásadní funkcí v díle Akerman. Tento existenciální autoportrét, využívající vlastní osobnost jako materiál pro film, je však výrazný zejména v jejích dalších dílech: filmy *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) a *News from home* (1976) mají podobnou koncepci jako *No Home Movie* (2015). Spojující obraz matky v těchto filmech je technikou, pomocí níž se v roli neviditelného herce propracovává ke svému traumatu z odloučení od matky.

#### 4.1.2. JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)

Ve filmu *Jeanne Dilman* vyskytuje zajímavá kinematografická technika, pozorování postavy z dětského pohledu. Dítě sleduje každodenní činnost své matky. Chantal prozradila, že si tento způsob zvolila pro prezentaci své vlastní perspektivy, ve filmu režisérka projevuje jako dítě. V jednom z rozhovorů diskutuje režisérka o obrazu nekonečných ženských povinností a rituálů z pohledu dítěte: „*Musíte si uvědomit, že jsem dítě druhé generace, což znamená, že moje matka byla v Osvětími a teta mé matky byla v Osvětími s ní; moji prarodiče tam zemřeli. Takže ano. Všechna tato gesta fungují pro vás nebo pro ně, abyste jim vyplnili čas nebo abyste necítli úzkost. Ale dítě cítí všechno. Nezajistí to dítěti bezpečí. Tím to dítě zavíráte do vězení.*”<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Chantal Akerman. In: The onion. [interview]. Jan. 28, 2010. Dostupně z: <https://yaleunion.org/chantal-akerman/>

Jeanne Dielman v podání Delphine Seyrig je film o matce-vdově, vychovávající svého syna. Obraz matky na tomto obraze představuje ženu v rámci ženské každodennosti. Matka nemá emocionální projev, které by ji definovaly jako osobu, ale spíše nám představena obecnou reprezentací ženské funkčnosti. Každý její den probíhá stejně jako ten předchozí. Tři hodiny na obrazovce sledujeme každodenní rutinu „správné“ ženy. V tomto obraze správné ženy je však místo pro prostituci. Pokus matky uzavřít se před okolním světem selhává a do života Dielman proniká přítomnost, která postupně podkopává její základy. Najednou jí upadne bota, na nepříjemnou otázku ohledně sexu se jí zeptá syn nebo se jí utrhne knoflík na starém kabátě. Během dalšího setkání s mužem najednou zažije silný orgasmus, který ji následně zcela vyčerpá. Následná chladnokrevná vražda klienta je činem spíše záměrným, a dokonce metafyzickým než pouze spontánním. Autorka je osvobozena z vězení, do kterého se sama zavřela, a teprve tehdy má příležitost podívat se na sebe zvenčí a s šíleným úsměvem na tváři se zamyslet nad celým svým životem.

Marianne Lambert, asistentka Chantal Akerman, natočila dokumentární film věnovaný tvorbě Akerman *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman*. V jednom z rozhovorů věnovaných tomuto filmu zmiňuje i tvrzení Chantal o rozporuplnosti dvou snímků *Saute ma ville* (1968) – protikladu k *Jeanne Dielman* (1975). Při analýze těchto dvou záběrů v tomto kontextu lze vidět, jak se režisérka ve svém prvním filmu snaží bojovat se zakořeněnými vzorci v rodině. Vytváří chaos v kuchyni, v níž Jeanne Dielman (obraz její matky) vytváří dojem klidu a pohody.



OBRÁZEK 1 SAUTE MA VILLE (1968)



OBRÁZEK 2 JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU  
COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)



#### 4.1.3. NEWS FROM HOME (1976)

*News from Home* kombinuje záběry newyorských ulic s texty dopisů, které posílala její matka. Snímek je zповědí, obračející naruby její osobní život prostřednictvím vyprávění poměrně intimních věcí. Dopisy její matky použité v tomto filmu lze brát jako autobiografické a dokumentární materiály. Voice-over patří samotné Akerman, ale čte pouze vzkazy adresované jí, nikdy nepnese odpovědi, které by byly přímou řečí samotné Chantal. Zvuk je nahráván v přirozeném prostředí, takže hlas je často překryt městskými zvuky a text se stává slabě rozeznatelným. Na tomto filmu je zvláště patrná poetičnost psaní, kterou zmiňuje Lane. V rozhovoru pro film *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* Akerman uvedla, že zprávy měly informovat o traumatu, které pro tvůrkyni představuje ztráta kontaktu s domovem. Tento pocit nelze zachytit doslovně, takže nesouvislost a neosobnost záběrů, natočených jakoby ničímá očima, prázdnoty místo odpovědí, konflikt hlasu a hluku, je formální strukturou, která má manifestovat neviditelné prostřednictvím konstrukce audiovizuální situace, v níž divák pravděpodobně nevidí, ale cítí Chantal stav. Rozpor mezi realitou dopisů od matky a newyorskými lokacemi, z kterých dcera-režisérka promlouvá v *News from home (1976)*, je obzvlášť zřetelný při sledování způsobu, jakým se Akerman tvoří pocit přiblížnosti a jakým sobě distancuje od obrazu domova.

#### 4.2. NO HOME MOVIE (2015)

Poslední film *No Home Movie* uzavírá vztah Akerman s její matkou, a tím zavírá dveře minulosti, skrze které se Chantal snažila najít svou vlastní identitu. Struktura filmu je založena na vnitřním prolínání prostoru a času, přičemž scény z bytu Natalii v Bruselu poukazují na izolaci, která je režisérce povědomá. Film je převážně rozhovorem s matkou krátce před její smrtí. Režisérka a její matka se v tomto filmu konečně ocitají ve stejném prostoru, což jako by uzavíralo tuto dlouhou cestu jejího hledání vlastní osobnosti.

Snímek je ozvěnou dvou předchozích filmů, které jsem zmínila, obsahuje známé motivy, ale zároveň ji nutí použít nové způsoby a formy jejich zkoumání. Proces natáčení tohoto filmu se shoduje s procesem reflexe zážitku ztráty matky, čímž se odhaluje role jednajícího, natáčejícího, mluvícího, sledujícího, stříhajícího Já režisérky.

#### 4.2.1. STRUKTURA AUTOBIOGRAFICKÉHO VYPRÁVĚNÍ V NO HOME MOVIE

Ve filmu *No home movie* scény z uzavřeného prostoru bruselského bytu matky střídají exteriéry pouště a nádvoří domu. Zvuk jde od naprostého ticha k dialogům mezi postavami až ke zvukům větru. Děj filmu má chronologický časový úsek v délce 115 minut, začínající první návštěvou režisérky její ještě zdravé matky, až po její poslední návštěvu končící smrtí blízkého člověka. Akerman přerušuje dějovou linearitu a mezi příběhovou nit vkládá do filmu scény a fragmenty archivních záběrů z filmu *Là-bas* (2006), které vytvářejí dynamiku a odhalují emocionální podtext. Vzhledem k narativní strategii, zvolené režisérkou, lze snímek označit za autobiografický portrét, podle definice Jamese Lanea. Dokument obsahuje řadu mikronarativů a upřednostňuje sebereflexi před řešením rodinných reálií, zkoumá souvislosti mezi osobním a historickým, posuzuje postavení rodiny při utváření identity a vliv historie na formování identity rodiny. Na úrovni výstavby vyprávění film využívá prostor kuchyně jako prostor, ve kterém se setkává *autobiografické já* Akerman s *biografické já* její matky.

Film lze zařadit do ženského směru autobiografického dokumentu, který popsal James Lane. Filmová zápletká poskládaná z každodenního života matky, konverzace o rodině, vaření a jídle působí lineárně, kauzálně. Lokalizace dokumentu má ve filmu stejnou váhu jako samotná rodinná historie. Film se pohybuje jak v diskusi o rodinné historii, tak v samotné návštěvě mateřského bytu (domova Akerman), a dává jim oběma stejnou diskurzivní důležitost.

Ve snímku můžeme rozlišit oba způsoby sebereprezentace popsané Andrésem: *vyprávějící já* a *pozorující já*. Narativní já v tomto díle ztvárňuje ve větší míře matka Akerman a prostřednictvím hlasu matky se nám v rámci dialogu mezi nimi odkrývá osobnost samotné autorky. Stejná strategická funkce se objevuje také v dialozích ostatních postav, které se ve filmu objevují. Hlas guvernanteček, které ne úplně chápou dynamiku mezi režisérkou a její matkou, nebo hlas její sestry Sylvie.

*Narativní já* se zde odhaluje také prostřednictvím časového kontinua. Během vývoje děje vidíme, jak se stále více mění stav matky a následně i dcery. *Pozorující já*, zde se projevuje prostřednictvím již zmíněného nechronologického vyprávění, montáž nás vyvádí z životního příběhu autorky jako subjektu příběhu a představuje ji jako filmačku

přehodnocující své vlastní dílo. Záběry krajiny vyskytující se mezi procesem pozorování zdůrazňují fragmentární povahu *autobiografického já* Akerman a ona jako filmařka se zamýšlí nad svými režijními postupy, pomocí kterých odhaluje pravdu o své osobní historii.

#### 4.2.2. VÍCENÁSOBNÉ AUTOBIOGRAFIE

Nejvýraznějším prostředkem autobiografického vyprávění v *No Home Movie* je vícenásobná autobiografie. Vztah matky a dcery v tomto díle není rovnocenný vztahu pozorovatele a objektu pozorování, nebo, použijeme-li Nicholsovu teorii hlasu, neexistuje zde hierarchie hlasů; dialog mezi postavami vytváří určitou identitu Akerman. V souvislosti s tímto tvrzením si můžeme položit otázku etiky režiséra ve vztahu k předmětu jeho zobrazení. Vzhledem k tomu, že neexistuje hierarchie hlasů, může režisér do centra dialogu postavit témata vhodná pro jeho sebezpřítání, bez ohledu na ostatní osoby. Tato problematická otázka vyvstává ve filmu a vrátím se k ní v následujících podrobných analýzách.

Janet Bergstrom ve své studii k autobiografickým aspektům filmů Chantal Akerman tvrdí, že režisérka se od svého života autobiograficky distancuje. Autorka používá termín *splitting*<sup>79</sup>, převzatý z psychoanalýzy. V tvorbě Akerman se tento fenomén projevuje jako oddělení *narativního já* od *reálného já*. Udržuje tak hranici mezi vlastním životem a způsobem, jakým jej konstruuje na plátně.

Ve filmu se objevují dva hlavní role autorky jako autobiografického subjektu: *narativní já* dcery a *narativní já* židovské ženy. V následujících několika odstavcích si dovoluji stručně představit každou z těchto narativních identit tvůrkyně a určit jejich funkci ve výstavbě filmu.

#### 4.2.3. HLAS MATKY A NARATIVNÍ JÁ DCERY

V synopsi k filmu Akerman prozrazuje hlavní téma filmu: „*Tento film je především o mé zesnulé matce. Ženě, která přišla do Belgie v roce 1938, když utíkala z Polska, před*

---

<sup>79</sup> BERGSTROM, J. (1999) Chantal Akerman: Splitting in Endless Night Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories. University of California Press, 1999, ISBN 0-520-20748-3.

*pogromy a násilím. Tuto ženu vidíme pouze v jejím bruselském bytě. Je to film o měnícím se světě, který moje matka nevidí.*“<sup>80</sup>

Natalie Akerman neboli „Maman“, jak jí láskyplně říká její dcera, je ve filmu zobrazena jako osmdesátiletá žena, která kvůli dlouhé nevléčitelné nemoci pomalu ztrácí lesk v očích. *No Home Movie* se vrací k pevným kulturním konvencím života postavy Jeanne Dielman. Stejně jako ve filmu *Jeanne Dielman, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel (1975)* dokumentuje tento snímek každodenní život ženy s jeho neodmyslitelnými rituály.

Konstrukce filmu umisťuje Natalii Akerman do centra vyprávění, a to je předčasně vybudovaná strategie samotné režisérky. Matka si to uvědomuje, ví, že hraje roli vypravěčky, a chápe povinnost sdělit příběh rodiny, na kterém její dcera trvá. Komunikace mezi rodičem a dítětem, respondentem a dotazujícím, probíhá formou dialogu, který porušuje konvence standardního dokumentárního rozhovoru. *Narativní já* dcery ztvárňuje postavu traumatizované matky po násilných a složitých zkušenostech holocaustu. Tento narativní postup může působit jako terapeutické zpracování prožitku této události jak pro samotnou Akerman, tak pro její matku, která byla svědkem této události. Akerman prochází procesem sebereflexe a sebezkoumání, v procese, který nachází svou vnitřní identitu. Dokumentární dílo a pravdivost událostí je tím zpochybněna, projektováním vlastního prožitku skrze jiné osoby tento film pohybuje na hranici s fikcí.

#### **4.2.4. HLAS RODINY A NARATIVNÍ JÁ ŽIDOVSKÉ ŽENY**

Za celou svou tvůrčí kariéru Akerman odmítala zařazovat sebe a svou tvorbu do určitého sociokulturního kontextu. Postavení k otázce feminizmu vyjadřovala pouze implicitně. Svou tvůrčí činnost reprezentuje jako žena, která natáčí filmy o ženách, bez vytváření představy feministické filmařky. Židovská příslušnost Akerman je však v její tvorbě klíčovým motivem. Autorka vychází z rodiny polských židů, a právě těsné propojení s matkou Natálií Akerman, Židovkou, jejíž rodina během války zahynula, je pro její autobiografický obraz významným faktem. Přestože sama režisérka tyto tragické události nezachytila, toto rodinné dědictví bude vždy tvořit nedílnou součást její osobnosti.

---

<sup>80</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015) in Avila*. <https://www.avilafilm.be/en/film/no-home-movie>

Ve svých filmech Akerman určitým způsobem vyjadřuje pocit viny za to, co se stalo v historii její rodiny, a prostřednictvím své práce se snaží zachovat paměť rodinné tradice. V jedné ze scén probírají v kuchyni s matkou své dětství a židovskou kulturu, která byla součástí jejího dětství, mluví o tom, jak po smrti jejího dědečka otec vyřadil židovské tradice ze života rodiny. Ona toho lituje a snaží se se svou kulturou znovu spojit. Společně s matkou si vybavuje hebrejštinu a o otci mluví jako o odpůrci ortodoxní morálky, budované v rodinné generacemi.

Narativní strategie Akerman umisťuje pojem traumatu do centra jejího vyprávění. V jednom z rozhovorů režisérka zmiňuje, že její matka se nikdy nezmínila o Osvětimi nebo holocaustu. Film *No Home Movie*, jak píše Bergstrom, se pro ni stává „poslední příležitostí zapojit svou matku do něčeho, co by mohla považovat za skutečnou výměnu názorů“.

Traumatické já režisérky vyplouvá na povrch ve všech jejích dílech. Pro překonání vnitřního traumatu se dokumentaristka obrací k umění. Režisérka rekonstruuje děsivé obrazy holocaustu, její režijní cestu bychom mohli nazvat cestou uzdravení. Autobiografické zkoumání její vlastní minulosti může být jazykem, kterým se ke svému traumatu vyjadřuje. Uzavření dialogu s matkou slouží k vynesení na povrch základu autobiografického my.

Ve scéně v kuchyni režisérka naráží<sup>81</sup> na dialog s jednou z pomocnic, která si nebere k srdci jejich rodinnou historii. To je zlomový moment pro *autobiografické my* ve vyprávění, matka, která bude odpovídat na otázky, už tu není, ona je nyní nositelkou jejich rodinné historie.

#### 4.2.5. KAMERA A STRÍH

Konstrukce filmu otvírá režisérovi otázku, jak zobrazit vztah mezi sebou a pozorovaným subjektem, a také jejich společnou minulost. Důležitou roli v tomto mechanismu hraje kamera, která slouží jako nástroj komunikace mezi režisérem a sledovanou postavou, ale také ukazuje vzdálenost, která určuje hierarchii režiséra a postavy. Režisérka v průběhu celého dokumentu hojně využívá funkci kamerové identifikace autobiografického já. Přítomnost Akerman v záběru se projevuje nejen prostřednictvím hlasového komentáře, ale je také odhalena použitím ruční kamery nebo

---

<sup>81</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [1:38:13 – 1:40:45] [Online citace z 01.03.2024]

telefonu při natáčení jednotlivých scén. Kamera ve filmu nevystupuje pouze jako pouhý nástroj režiséra, ale jako aktivní součást dialogické interakce mezi matkou a dcerou, mezi režisérovy vlastním vypravěčským já.

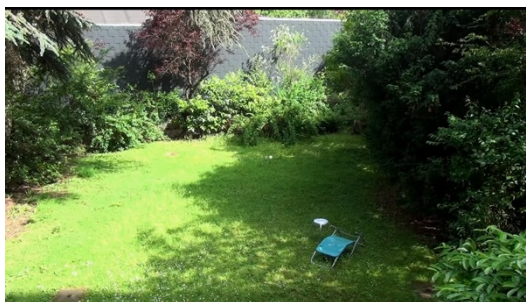
Statické plány, nehybná kamera vytvářejí rozpad času do jednoho kontinuálního, opakujícího se okamžiku, režisér se ocitá v nepřetržitém cyklu návratu domů. Divák se mezitím dostává do zastaveného vyprávění. To, že čas běží, naznačují rozhovory, (matka se ptá dcery, kdy přijde příště) a také jeden měnící se prvek, režisérova matka. Její stav se s každou návštěvou zhoršuje, což naznačuje pohyb a postupné časové sklouzávání ve vyprávění. Úvodní čtyřminutová scéna se záběrem na osamělý strom kymácející se ve větrné poušti zdánlivě naznačuje vyústění filmu a zve diváka do tohoto intimního příběhu o ztrátě milované osoby.

Kamera je v záběru nastavena tak, aby divák pozoroval každý pohyb Natálie ze skrytého úhlu, jako by nahlížel do jejího intimního prostoru. Stáváme se svědky každodenních událostí, které se odehrávají v kuchyni nebo v koupelně. Pomocí kamery je také patrný odstup, který si režisérka od sledovaného subjektu udržuje. Navzdory nekonečnému střídání těchto úhlů z dálky divák cítí na plátně neviditelné propojení mezi režisérkou a její matkou. Vztah mezi kamerou (dcerou) a objektem pozorování (matkou) demonstruje toto spojení od začátku filmu, kdy kamera sleduje Natalii při otevírání dveří do bytu, tuto scénu lze číst jako vstup dcery do vnitřního světa matky a začátek jejího hledání vlastní identity. Přítomnost v daném okamžiku prisuzuje také hlas režiséra za kamerou, když se dcera ptá matky na její zdravotní stav. Nevidíme ji, pouze slyšíme, ale přesto to diváka zbavuje pocitu osamělosti. Použití ruční kamery, plynulých a pohyblivých záběrů vylučuje otázku falešnosti konstruovaných scén a zprostředkovává tak jejich autenticitu a reálnost. V dokumentu o Akerman režisérka zobrazuje, jakým způsobem pracuje s kamerou, rozmístění kamery po celém domě pro vlastní natáčení jí umožnilo objevit se v záběru také. Tento krok vyjadřuje sebereflexivitu filmu a může diváka přenést z roviny pozorovatele do roviny účastníka vyprávění.

Divák se při sledování těchto záběrů ocitá součástí situace zobrazené na plátně. Třesoucí se kamera v rukách Akerman zároveň vypovídá o skutečnosti jejích vzpomínek; tyto obrazy působí jako artefakt a důkaz existence jejího autobiografického já. Nicméně dlouhé opakující se záběry v uzavřeném prostoru bytu Natálie vedou diváka k pocitu izolace

a stísněnosti. Kamera se občas zaměřuje na vnější svět, střídání záběrů na nádvoří jakoby ukazuje režisérovu touhu vytrhnout se z této jednotvárnosti a pocítit svobodu.

Během celého filmu Akerman se snaží pomocí kamery vytvořit symbolické paralely. Nemoc matky se před námi objevuje v podobě modré židle na nádvoří domu, v prvních záběrech, kdy vidíme režisérovu matku, je dosud v příznivém stavu a stěžuje si na bolavé rameno, paralelně s tím vidíme slunečný den a modrou židli (obr. 3), která se nachází v zavřené poloze. Se zhoršujícím se stavem Natalie se zhoršuje i samotný obraz židle, která stojí otevřená se zlomenými nohama (obr. 4). Kamera se na ni čím dál detailně zaměřuje (obr.5), s pocitem zlomenosti a beznaděje tyto záběry ukazují určité sblížení mezi Akerman a její matkou. Tato paralela je rovněž symbolizována závěrečným režisérovým pojetím domu, v prvním záběru je vidět, že kamera zabírá i venkovní stranu ulice, zatímco v posledním záběru se kamera již přibližuje k domu.



OBRÁZEK 3 SLUNEČNÝ DEN A MODRÁ ŽIDLI



OBRÁZEK 4 ZLOMENÁ ŽIDLE



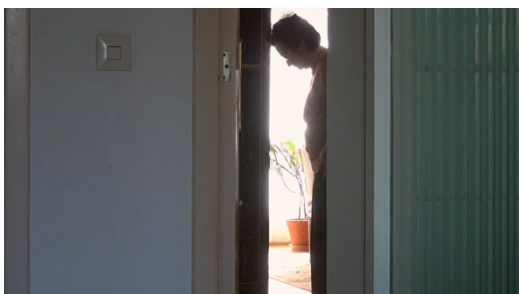
OBRÁZEK 6 CLOSE UP ZLOMENÉ ŽIDLE

#### 4.2.6. RÁMOVÁNÍ A VYUŽITÍ PROSTORU

Záběry a kompozice ve filmu jsou opakujícím se prvkem, který slouží ke zvýraznění obrazu matky. Tato filmová architektura staví film do pozice mezi dokumentem a fikcí. Natalie Akerman se nachází v hranicích vlastního domova, mezi dveřmi, zárubněmi pokojů

a okny, a pomalu se přesouvá z jednoho bodu do druhého. Záběry, které vytvářejí pocit izolace, ostře kontrastují se záběry rozlehlé krajiny, ve kterých se zdá, že neexistují žádné hranice.

*No Home Movie* využívá ve své kompoziční struktuře jak uzavřené, tak otevřené prostory. Už samotný název filmu vypovídá o tom, co se na plátně objeví, *No home movie* vyháází z pojetí domácího filmu, kde částice „no“ předznamenává dějový zvrat, který bude mít velký dopad na režijní postoj Akerman. Prostory zobrazené ve filmu obsahují hluboký sémantický význam a fungují jako nástroj k odhalení autobiografického já. Každý z prostorů zároveň představuje místo působení určitých narativních identit dokumentaristky. A stejně jako ve filmu neexistuje hierarchie narativních hlasů, neexistuje ani hierarchie významů jednotlivých prostorů. Autobiografické my Akerman je konstruováno na základě dvou různých dimenzí, jednak mimo domov, kde nemůže existovat bez narativního obrazu své matky, jednak v prostředí domova, kde obraz matky potlačuje její vlastní já. S postupujícím vyprávěním se mění dynamika natáčení, stále více záběrů je natáčeno ruční kamerou a režisérka začíná vstupovat do záběru a být součástí vyprávění přímo před kamerou.



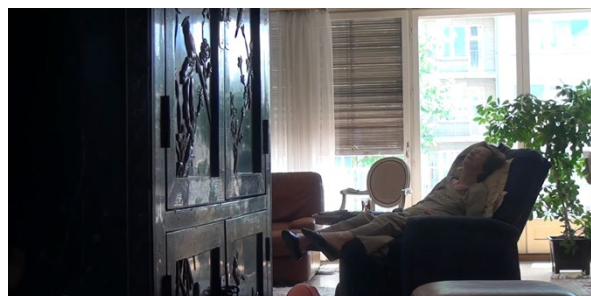
OBRÁZEK 8 RÁMOVÁNÍ NATALII AKERMAN



OBRÁZEK 7 RÁMOVÁNÍ NATALII AKERMAN



OBRÁZEK 10 RÁMOVÁNÍ NATALIA AKERMAN



OBRÁZEK 9 RÁMOVÁNÍ NATALII AKERMAN



#### 4.2.6.1. PROSTOR KUCHYNĚ A JEHO AUTOBIOGRAFICKÁ FUNKCE

Koncept kuchyně ve filmech Akerman zastává funkci autobiografického prvku, od její debutové práce *Saute ma ville (1968)* kde kuchyně je místem, skrz kterou tvůrkyně hledá svou vlastní identitu. Tato část domu v jejích dílech slouží jako katalyzátor všech silných emocí, které její postavy prožívají. Právě v tomto prostoru se dostává do rozporu se společenskými postoji, zakotvenými do její osobnosti, a nachází svou sounáležitost s něčím větším. Z pohledu tradičního vnímání je tento prostor vnímán především jako centrum existenciální identity ženy, z kulturního hlediska je kuchyně vnímána také jako prostředí, kde se schází rodina a uskutečňuje se vzájemná komunikace. Ve filmu *No home movies* nejintimnější rozhovory o minulosti mezi Natalií a její dcerou odehrávají právě v kuchyni. Tento způsob výstavby dialogu je formou ženské autobiografie, vypadá to, že matka předává dceři moudrost jako žena ženě. Dialogy se mění od naprosté vzájemné lásky a obdivu k výrazným rozporům v životních vzorcích obou postav. V jednu chvíli Akerman matce vypráví, jak ji jako dítě vychvalovala jí před ostatními lidmi, avšak při přechodu k tématu rodinných pravidel je překvapena matčinou reakcí na dědečkův přístup vůči ní.

**Chantal Akerman:** „*Děda vám lezl na nervy, ale mě vůbec neobtěžoval.*“

**Natalie Akerman:** „*Bylo to normální. Souhlasila jsem s tím, jako předtím...*“<sup>82</sup>

Narativní já režisérky ve scénách z kuchyně je zobrazeno prostřednictvím hlasu matky. Dialog je vystavěn tak, jako by dcera žádala matku, aby jí o ní vyprávěla. Z hlediska ženské autobiografie slouží tento konverzační proces k odhalení vnitřního konfliktu režisérky v otázkách týkajících se ženské existence. Pokud přijmeme způsob Akerman myšlení ve smyslu uvažování o kuchyni jako o konvenčním artefaktu ženské existenciality a zařadíme jej do kontextu jejích moderních feministických názorů, můžeme tuto strategii ocenit jako znak ženského autobiografického já. V kontextu jejího autorského působení toto já bojuje proti stereotypnímu myšlení o ženských povinnostech vnucovaných patriarchátem. Explicitně to vyjadřuje její film *Jeanne Dielman*, archetypální obraz postavený na skutečném obrazu její matky z reálného života. Jedním ze způsobů, jak se reflexivita v tomto filmu projevuje, je opakování narativních a stylistických prostředků jejích předchozích děl. Akerman se často vrací ke scénám z filmu *Jeanne Dielman* prostřednictvím každodenních

---

<sup>82</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [39:17 – 39:20] [Online citace z 01.03.2024]

rozhovorů se svou matkou o vzpomínkách na dětství. Tento návrat v tomto filmu lze číst jako snahu dokumentaristky najít kontakt se svou matkou navzdory jejich rozdílným pohledům na svět.

V první scéně v kuchyni u jídla diskutují matka s dcerou o bramborách, které uvařila Chantal.

**Natalie Akerman:** „*Nikdy jsem je nevařila se slupkou.*”

**Chantal Akerman:** „*Se slupkou jsou lepší, mají vitamíny.*”<sup>83</sup>

Tato scéna je zjevně retrospektivou k ritualizované kuchařské obsesi Jeanne Dielman, konkrétně ke scéně, v níž pečlivě loupe brambory k večeři. Prázdný pohled Delphine Seyrig v této scéně naznačuje její únavu z těchto nesmyslných úkonů. „*Moje matka se vrátila z koncentračních táborů a udělala si ze svého domu vězení, To je Jeanne Dielman.*“<sup>84</sup>



OBRÁZEK 12 SCÉNA V KUCHYŇĚ, NO HOME MOVIE (2015)



OBRÁZEK 11 SCÉNA V KUCHYŇĚ, JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)

V tomto filmu se zdá, že Akerman, která je nyní dospělou osobou, se snaží získat uznání své matky, které v dětství nerozuměla. Uzavírá tak mezeru oddělující ji od její matky, když se definuje jako žena.

**Chantal Akerman:** „*Tak co, myslíš, že umím vařit*“

**Natalie Akerman:** „*Jo, jasně, že jo.*”

<sup>83</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie* (2015) [9:54 – 9:57] [Online citace z 01.03.2024]

<sup>84</sup> AKERMAN, Chantal. *Chantal Akerman Discusses „No Home Movie“ in Notebook interview, 2015.* [Online citace z 01.03.2024] Dostupně z: <https://mubi.com/en/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>

**Chantal Akerman:** „Myslíš si, že jsem špatná ve všem.“

**Natalie Akerman:** „Ne, umíš tolik věcí, které ostatní neumí.“

**Chantal Akerman:** „Dokonce i vařit?“

**Natalie Akerman:** „Dokonce i vařit.“<sup>85</sup>

Vypadá to, že role matky a dítěte se nyní obrátily. Dcera se nyní musí starat o nemocnou matku, ale nehodlá měnit životní názory své matky.



OBRÁZEK 14 JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES (1975)



OBRÁZEK 13 NO HOME MOVIE(2015)

*Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)*

**Jeanne Dielman:** „Skoro nejíš. Nevypadáš moc dobře“<sup>86</sup>

*No home movie (2015)*

**Chantal Akerman:** „Je to všechno, co jsi dáváš?“

**Natalie Akerman:** „Nezasahuj do toho“

<sup>85</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [10:21– 10:37] [Online citace z 01.03.2024]

<sup>86</sup> AKERMAN, Chantal. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)* [1:38:13 – 1:40:45] [Online citace z 01.03.2024]

**Chantal Akerman:** „*Já se o tebe nestarám. Když jsem byla malá, dávala jsi mi jíst tolik blbostí.*“<sup>87</sup>

Celkový podtext narativu a montáž jako by vytvářejí hranici mezi domovem (matkou) a vnějším světem (dcerou). Tuto hranici lze číst jako rozdělení mezi narativním já režisérky jako dcery a jako tvůrkyně. S rozvojem vyprávění se prostor kuchyně pomalu vyprazdňuje a místo mamán tam nyní chodí pomocnice. Scéna ke konci filmu, kdy se v kuchyni na obvyklém místě matky Chantal objeví jedna z pečovatelek Nelly, Mexičanka Clara, je výsledkem právě tohoto oddělení od matky a osvobození Akerman. Skutečný život režisérky se nachází v naprostém rozporu s její tvůrčí ideologií. Protest proti matce, který se budoval několik let, je nyní u konce, matka odešla a s ní i snaha neustále něco dokazovat.

**Pečovatelka:** „*A vy jste se nikdy nevdala? A nemáte žádné děti? Vůbec žádné?*“

**Chantal Akerman:** „*Ne.*“

**Pečovatelka:** „*Nikdo, jen madam Sylvia.*“<sup>88</sup>



OBRÁZEK 15 NO HOME MOVIE (2015)

„Moje máma už neexistuje. A myslím, že už nemám co říct,“<sup>89</sup> říká Chantal Akerman ve filmu „*I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman*“ (2015), čímž reflektují svou dokumentární kariéru.

#### 4.2.6.2. IZRAELSKÁ POUŠŤ A POKOJ V TEL AVIVU

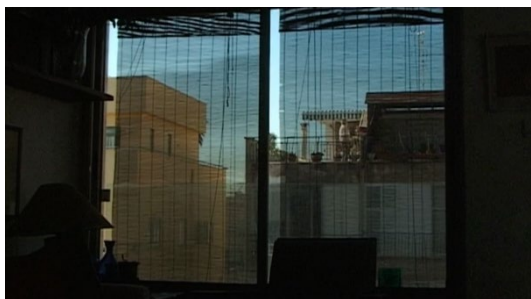
<sup>87</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [36:40 – 36:43] [Online citace z 01.03.2024]

<sup>88</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [1:38:13 – 1:40:45] [Online citace z 01.03.2024]

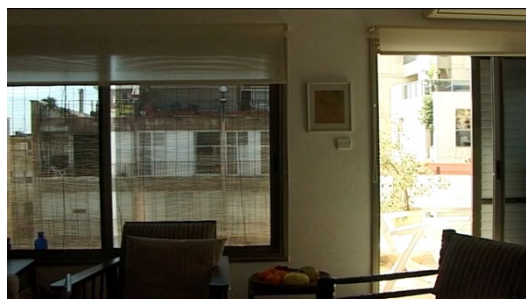
<sup>89</sup> *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman (2015)*. Dostupně z: <https://dafilms.cz/film/11402-i-don-t-belong-anywhere-the-cinema-of-chantal-akerman>

Dlouhé záběry pouště a záběry z pokoje v Tel Avivu z filmu hrají v *No home movie* převážní roli. Začlenění těchto video materiálů do vyprávění filmu slouží ke konstrukci širšího diskurzu, který autorku zařazuje do autobiografického portréту celého národa. V souvislosti s otázkou sebereflexe Akerman opět provádí cestu do minulosti, která vede k nalezení skutečné identity. V tomto případě se film *No home movie* vrací ke způsobům kinematografického zpracování a tematickému středu filmu *Là-bas* (2006). Pokud se v případě filmu *Jeanne Delmano* snažila režisérka najít spojení se svou matkou, zde se snaží najít spojení se svým dědictvím. Ústředním tématem filmu „*Là-bas*“ (2006) je problematický odkaz na domov a Izrael. Režisérka ve filmu čte pasáže ze svého deníku, kde se zabývá hledáním své židovské identity, popisuje své vztahy s ostatními lidmi, rozdíl mezi „tady“ a „tam“. *Là-bas* je výrazně politický film. Podkladem filmu jsou teritoriální témata a historie diskriminace a exilu.

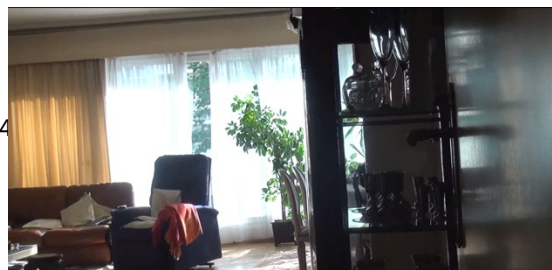
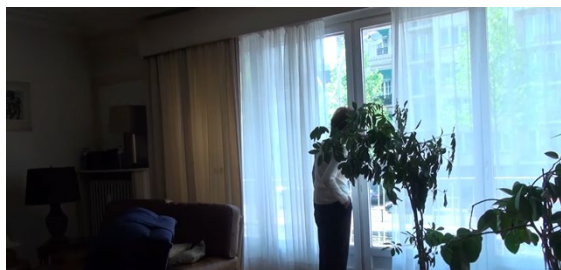
Architektura kompozice záběru ve filmu *No home movies* domácími interiéry a rámy, ve kterých se postavy pohybují, připomíná kompoziční řešení záběrů *La bassa*. Akerman je ve filmu také uvězněna v domácích stěnách svého bytu v Tel Avivu. Okna, balkonové dveře a stíny bambusových závěsů tvoří prostor interiérových rámců, pouze v několika záběrech se nám ukáže pláž. V *No home movie* se podobným způsobem střídají interiéry a exteriéry. Jestliže v *No Home Movie* vidíme snahu dcery uniknout před monotónním životem v matčině bytě, zde vidíme snahu režisérky skrýt se před vnějším světem plným bolesti. Oproti tomu v *No Home Movie* záběry pouště dokreslují tichou a brzy opuštěnou atmosféru domu. Role vypravěčského já je v tomto filmu ztvárněna technikou voice over a autobiografický hlas zde patří samotné Akerman, která v průběhu filmu předčítá své deníkové zápisky. Samo-identifikace režisérky jako židovské ženy v opozici



OBRÁZEK 17 LÀ-BAS (2006)



OBRÁZEK 16 LÀ-BAS (2006)



Ve filmu *No Home Movie* slouží kontrastní záběry Tel Avivu k podpoře Akerman narativního já. Tyto záběry ovšem nefungují samy o sobě. Klíčová je role matky jako nositelky sdílené rodinné historie pomocí autobiografie.

Vkládání záběrů z tohoto snímku můžeme vnímat jako obraz cestování do minulosti její rodiny a zasazení *autobiografického já* do této historie. Pomocí montáže režisérka přímo propojuje rodinný příběh s širší historií. Snímek tak autobiografii staví do jedné pozice s politikou. Tato cesta za nalezením vlastní sounáležitosti probíhá prostřednictvím analýzy a svědectví o rodinné historii.

#### **4.2.6.3. DIGITÁLNÍ PROSTOR JAKO ZPŮSOB AUTOBIOGRAFICKÉ REPREZENTACE**

Ve filmu dochází k prostorové diskontinuitě mezi Chantal Akerman a její matkou. To však režisérce nebrání v práci na filmu. Jedním ze způsobů propojení narativního prostoru matky a jejího osobního narativního prostoru je využití technologie. Rozkol identity a pocit osamělosti mezi realitou dopisů matky a lokací v New Yorku ve filmu *News from home* je nyní překonán technologickým pokrokem. Kamera notebooku a Skype umožňují zachytit právě ten vztah matky a dcery, který byl odhalen již v jejím filmu *News from Home*. Ve snímku *News from Home* byly dopisy od matky ozvučeny samotnou režisérkou pomocí voice overu a diváci nikdy neslyšeli zpětné zprávy, jejich spojení jsme rozuměli pouze na úrovni odpovědi matky. Zatímco v případě tohoto filmu můžeme zřetelně slyšet hlasy obou postav. V důsledku toho objevujeme v digitálním prostoru způsob samoreprezentace Akerman jako filmařky. Nicméně se Akerman rozhoduje ukázat divákům obraz prostřednictvím záběru na plátno.

Pomocí své ruční kamery zachycuje Akerman záběr na obrazovku notebooku, odkud pozorujeme detailní záběr na mírně rozmazaný obličej Natálie. Volba této režijní metody

není zřejmá, vzhledem k tomu, že technologie v té době již umožňovala natáčení videa na obrazovku. Nicméně se Akerman rozhoduje ukázat divákům obraz prostřednictvím záběru na plátno.

**Natalie Akerman:** „Proč mě natáčíš?“

**Chantal Akerman:** „Protože chci ukázat, že na světě neexistuje žádná vzdálenost.“<sup>90</sup>

Taková volba neodpovídá tvrzení Akerman, protože divák může nyní jasně vidět vizuální vzdálenost mezi režisérem a matkou. Přesto tento přístup obsahuje autobiografický prvek formální sebereflexe; dokumentaristka ví, že divák při sledování filmu pozoruje nejen subjekt (matku), ale i samotný proces natáčení režisérkou. Nikbanoo Ardalán při analýze sebereflexních prvků v autobiografickém dokumentu píše: „*Samotný akt, kdy proti sobě stojí dvě kamery patřící různým typům digitálních zařízení, zpochybňuje konvence indexuality v kinematografii, a to v případě, že se divákovi dostane do rukou objektiv, který poskytuje pohled na to, co je zobrazeno na obrazovce.*“<sup>91</sup> Během druhého volání se zdá, že záměrně zanechává tento nepořádek, osobní věci viditelné kolem obrazovky notebooku odhalují Akerman identitu za kamerou. Navzdory tomu, že Akerman je v Oklahomě a její matka v Belgii, technologické použití Skype poskytuje spojení mezi narativními prostory matky a dcery. Tato strategie poskytuje divákovi seznámení s autobiografickým my matky a dcery, ale fyzické oddělení jen zdůrazňuje konfliktní vztah mezi těmito dvěma představami. Zajímavou paralelou je také velmi dlouhé loučení matky a dcery přes Skype, spojené s dlouhými záběry, které Akerman často používá. V tvorbě Akermana se nevyskytuje rychlý střih, divák se neztrácí v rychlém přechodu ze scény do scény, ale využívá čas k ponoření se do režisérem budované emocionální struktury.

---

<sup>90</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie (2015)* [1:38:13 – 1:40:45] [Online citace z 01.03.2024]

<sup>91</sup> ARDALAN, Nikbanoo *Homebound Documentaries: A Reflection upon the Significance of Selfreflexive Cinema in the Digital Age*. *Avanca cinema* vol. 12, 2021, s. 567. Dostupné z: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/280> [online]. [cit. 2024-03-20].

**Natalie Akerman:** „*Když tě vidím takovou, chci tě sevřít v náručí.*“<sup>92</sup>

Při návratu do prostoru domova divák už nevidí blízkost mezi dcerou a matkou, která byla výrazně zobrazena na obrazovce notebooku. Režisérka stále dodržuje odstup od subjektu jejího sledování.

Prostor obrazovky laptopu je také spojovacím bodem v problematizaci vyprávění my jako jednotky společenského celku. V jednom z takových volání matka s dcerou probírají svou rodinu, Chantal se s matkou dělí o své plány navštívit příbuzné. Matka má radost, že se dcera účastní rodinných událostí, a přítomnost Chantal na nich pro ni představuje pocit, jako by jí tento vzdálený svět mimo Brusel přiblížila. Akerman v této situaci vystupuje jako spojovací článek „mezi matkou a světem“.

**Natalie Akerman:** „*Už jsme jediní, kdo zůstal. Já a Sabine. Nesmíme na ně zapomenout.*“

Kontext tohoto dialogu není příliš jasný, ale zdá se, že matka mluví o tragické minulosti, na kterou musí vzpomínat. Dostáváme se tak opět do prostředí autobiografického portrétu rodiny a politizace identity Akerman.

#### **4.2.7. ETICKÁ OTÁZKA V PŘEDSTAVENÍ AUTOBIOGRAFICKÉHO JÁ REŽISÉRA**

*No Home Movie* je plný reflexivních technik, které divákovi pomáhají přemýšlet o filmu a zkoumat osoby zobrazené na plátně jako subjekty sociálních a politických systémů. Tyto techniky nám umožňují pochopit, že konstrukce filmu není přesným zobrazením reality, ale systémem zvuku a obrazu, který tuto realitu reprezentuje. Tento fakt však zpochybňuje etiku natáčení tohoto filmu.

Během jedné z konverzací přes Skype matka říká, že se jí nelíbí, že je natáčena, ale Akerman na toto tvrzení nereaguje. Pokud se vrátíme k teorii Lanea, můžeme uvažovat o problematičnosti natáčení tohoto filmu v kontextu etických norem.

Konstrukce dialogů ve scénách s matkou jasně ukazuje výše zmíněnou dominanci autobiografického hlasu. Ke vzpomínkám na bolestné události nedochází z iniciativy matky,

---

<sup>92</sup> AKERMAN, Chantal. *No Home Movie* (2015) [1:38:13 – 1:40:45] [Online citace z 01.03.2024]



kteřá si občas na některé detaily příběhu ani nemusí pamatovat, režisér ji k vyslovení jednotlivých frází povzbudí. Toto schéma otázek a odpovědí posiluje protiklad mezi obrazem ztracené osobnosti režisérky, která se dlouho vyhýbala normám a konvencím, kterých se držela její matka, a milující dcerou, která se snaží přiblížit vědomí své matky a její minulosti. Můžeme konstatovat, že od samého počátku filmu divák vnímá příběh z perspektivy režisérky a přijímá její vidění jako to, co je pravdivé. Etické důsledky tohoto rozhodnutí zpochybňují důvěryhodnost tohoto snímku. Na konci filmu režisér již stojí před divákem s kamerou a natáčí nemocnou, zesláblou matku. Zde je otázka etiky obzvlášť výrazná, protože matka není fyzicky schopna se natáčení bránit. Jak ale píše Michael Citron, (...) „dynamika rodinných vztahů představuje složitý rámec pro etické zpochybňování.“<sup>93</sup>

Dalším problematickým aspektem natáčení je život sledovaného subjektu po skončení projektu. Režisér sám konstruuje realitu, v které pozorovaný subjekt působí, ale divák může vnímat režisérův pohled jako jediný pravdivý. Z tohoto hlediska film *No Home Movie* čelí nezodpověditelné otázce, jestli vůbec může být etické natáčet člověka, který už v reálném životě neexistuje.

---

<sup>93</sup> CITRON, Michael, *Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the ethics of responsibility in Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, 2000.s.

## 5. Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo zdůraznit autobiografickou povahu filmů Chantal Akerman a účel této filmové formy. Charakteristickým rysem autobiografických filmů je odhalování režiséra prostřednictvím dalších narativních podtextů. V autobiografickém dokumentu se role autora, pozorovaného a pozorovatele sbíhají v jednu a schopnost autora odhalovat svou osobnost prostřednictvím jiných postav je charakteristickým rysem tohoto směru. Mnou zvolené dílo má složitou a mnohvrstevnatou strukturu. Chantal Akerman zobrazuje jednotlivé narativní osobnosti v různých dějových liniích.

Pro demonstraci této mnohvrstevnaté struktury jsem se rozhodla využít narativní a komparativní analýzy, přičemž jsem vycházela především z teorií a metod Jima Lanea, doplněných o připomínky dalších teoretiků. Teoretická část jasně definovala kritéria analýzy, která jsem použila jako základ pro vlastní analýzu. Vybraný dokument jsem tedy analyzovala především z hlediska autoportrétu a ženského autobiografického směru. V obou směrech byly analyzovány především formální prvky filmu, jako je kamera, kompozice a střih. Pro doplnění těchto dvou směrů jsem se rozhodla využít teorii hlasu v dokumentárním filmu Billa Nicholse, která mi umožnila prozkoumat, jak tyto směry fungují společně. V případě komparativní analýzy jejích předchozích filmů jsem se zaměřila především na narativní složku, která měla autobiografickou hodnotu.

V teoretické části jsem nejprve uvedla stručnou definici autobiografie a její význam ve srovnání s ostatními dokumentárními žánry. Analytická část pak obsahovala přehled dříve definovaných postupů, zhodnocení konkrétních významů obsažených v analyzovaném dokumentu a závěrečné zařazení filmu jako autobiografického dokumentu.

Výsledkem této analýzy je, že film *No Home Movie*, natočený v žánru autobiografie se zaměřením na rodinný autoportrét, svými střihovými postupy a využitím kompozice a kinematografie jasně ukazuje, jak Akerman pracuje s vlastní identitou ve vztahu k širšímu kulturnímu kontextu. Ústředním bodem jejího autobiografického portrétu je definice sebe sama prostřednictvím obrazu její matky. Obraz její matky je obrazem jejího života, který je zároveň představou jejího pohledu na život. Zajímavé je také to, jak režisérka reflektuje svá minulá díla a uzavírá otázky, které v nich nastoluje. Zachycením matčina umírání režisérka

uzavírá ústřední motiv ve své tvorbě, čímž se konečně osvobozuje od omezení, která ji dlouhodobě svazovala.

## 6. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

### 6.2. PRAMENY:

- 1) *I Don't Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman (2015)*. Dostupně z: <https://dafilms.cz/film/11402-i-don-t-belong-anywhere-the-cinema-of-chantal-akerman>
- 2) *No home movie (2015)*
- 3) *Jeanne dielman, 23, quai du commerce, 1080 bruxelles (1975)*
- 4) *Là-bas (2006)*
- 5) Chantal Akerman Discusses „No Home Movie“ in Notebook interview, 2015. [Online citace z 01.03.2024] Dostupně z: <https://mubi.com/en/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>
- 6) Chantal Akerman. In: *The onion*. [interview]. Jan. 28, 2010. Dostupně z: <https://yaleunion.org/chantal-akerman/>

### 6.3. LITERATURA:

- 1) ARDALAN, Nikbanoo *Homebound Documentaries: A Reflection upon the Significance of Selfreflexive Cinema in the Digital Age*. *Avanca cinema* vol. 12, 2021, s.567. Dostupné z: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/280> [online]. [cit. 2024-03-20].
- 2) BERGSTROM, J. (1999) *Chantal Akerman: Splitting in Endless Night Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. University of California Press, 1999, ISBN 0-520-20748-3.

- 3) BRUSS, Elizabeth W., *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980.
  
- 4) CITRON, Michael, *Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the ethics of responsibility* in *Feminism and Documentary*, University of Minnesota Press, 2000.
  
- 5) CUEVAS, E. *Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries*. *Studies in Documentary Film* 7 (1): 17–29. Dostupné z: doi:10.1386/sdf.7.1.17\_1. Citace [online]. [cit. 2022-12-23].
  
- 6) EAKIN, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.
  
- 7) GERNALZICK, Nadja. *To act or to perform: distinguishing filmic autobiography*. *Biography* 29, no. 1 (2006). s. 2. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23541011>. Citace [online]. [cit. 2022-12-10].
  
- 8) HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012. ISBN: 9780231156530
  
- 9) KATZ, John a Judith, *Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film, in Image Ethics: The Moral Rights of Subjects* in *Photography, Film and TV*, New York: Oxford University Press, 1988.
  
- 10) LANE, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

- 11) LEBOW, A. *The Camera as Peripatetic Migration Machine* in LEBOW, A. (Ed.). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press, 2012.
- 12) LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, ed. by Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- 13) NICHOLS, Bill: Úvod do dokumentárního filmu. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- 14) NICHOLS, Bill. *The Voice of Documentary*. *Film Quarterly*, vol. 36, no. 3, 1983, s. 17–30. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/3697347>. Citace [online]. [cit. 2023-01-20].
- 15) RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower press, London, 2009.
- 16) RENOV, Michael. *First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription*. In *Rethinking Documentary*, edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, 39–50. Berkshire: Open University Press McGraw Hill, 2008.
- 17) RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999. Dostupné z: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/russel.HTML>. Citace [online]. [cit. 2023-01-20]
- 18) RUBY, Jay. *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* in *New Challenges for Documentary*. Manchester, England: Manchester University Press, 2005.
- 19) SITNEY, Paul Adams. *Autobiography in Avant-Garde Film*. *Millennium Film Journal* 1.1 (Zima 1977-78) .

## 7. SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: [Screenshot z FILMU „\*Saute ma ville\*“, \(1968\)](#)

Obrázek 2: [Screenshot z filmu „\*jeanne dielman, 23, quai du commerce, 1080 bruxelles \(1975\)\*“](#)

Obrázek 3: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 4: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 6: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 7: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 8: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 9: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 10: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 11: [Screenshot z filmu „\*jeanne dielman, 23, quai du commerce, 1080 bruxelles \(1975\)\*“](#)

Obrázek 12: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 13: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 14: [Screenshot z filmu „\*jeanne dielman, 23, quai du commerce, 1080 bruxelles \(1975\)\*“](#)

Obrázek 15: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 16: [Screenshot z filmu \*Là-bas\* \(2006\)](#)

Obrázek 17: [Screenshot z filmu \*Là-bas\* \(2006\)](#)

Obrázek 18: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

Obrázek 19: [Screenshot z filmu „\*No home movie\*“ \(2015\)](#)

#### ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce analyzuje autobiografii a samoreprezentaci ve filmu *No Home Movie* (2015). Pro podrobnější analýzu byly analyzovány i filmy *News from Home* (1976), *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) a *Là-bas* (2006). Zkoumány jsou formální, obsahové a tematické prvky autobiografie, s nimiž tvůrce pracuje. Pro zpracování analýzy byla použita metoda narativní a komparativní analýzy, která pracuje s jejími předchozími filmy a porovnává určení autobiografické hodnoty v průběhu její tvorby. Narativní analýza se opírá o metodologii, kterou popsal Jim Lane ve své knize *Autobiographical Documentary in America* (2002). Hlavní otázkou, kterou si při analýze tohoto díla kladu, je, jak Chantal Akerman v *No Home Movie* využívá ruční kameru, opakující se scény a dialogy k vytvoření autobiografického vyprávění, v němž zkoumá rodinné vztahy prostřednictvím obrazu své matky a dopad traumatu na vlastní identitu. Cíle této bakalářské práce bylo dosaženo prostřednictvím analytického zhodnocení, které pomohlo pochopit, jaké narativní a vizuální postupy Chantal Akerman používá k odhalení své autobiografické identity.

**KLÍČOVÁ SLOVA:** autobiografie, Chantal Akerman, narativní já, ženský autobiografický dokument

#### ABSTRAKT:

This thesis analyzes autobiography and self-presentation in *No Home Movie* (2015). For a more detailed analysis, the films *News from Home* (1976), *Jeanne Dillman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) and *Là-bas* (2006) were also examined. In this paper I examine the formal, substantive, and thematic elements of the autobiography with which the filmmaker works. A narrative and comparative analysis method was used to develop the



analysis, working with her previous films and comparing the definition of autobiographical value in the process. Narrative analysis draws on the methodology described by Jim Lane in his book *Autobiographical Documentary in America (2002)*. The main question I ask myself in analyzing this work is how Chantal Akerman in *No Home Movie* uses a handheld camera, repetitive scenes, and dialogue to create an autobiographical narrative in which she explores family relationships through the image of her mother and the impact of trauma on her own identity. The purpose of this undergraduate thesis was achieved through an analytical evaluation to understand what narrative and visual practices Chantal Akerman uses to reveal her autobiographical identity.

KEY WORDS: autobiography, Chantal Akerman, narrative self, women's autobiographical documentary