

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Bakalářská práce

DOKUMENT: “RAŠOMON”

Kamran Julfayev

Plzeň 2021

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Multimediální design

Specializace Fotografie

Bakalářská práce

DOKUMENT: “RAŠOMON”

Kamran Julfayev

Vedoucí práce: MgA. Vojtěch Aubrecht.
Katedra výtvarného umění
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara
Západo české univerzity v Plzni

Plzeň 2021

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Multimediální design

Diplomová práce

DOKUMENT: “RAŠOMON”

Bc. Kamran Julfayev

Vedoucí práce: MgA. Vojtěch Aubrecht.

Katedra designu

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Západo české univerzity v Plzni

Plzeň 2021

**Prohlašuji, že jsem umělecké dílo vypracoval(a) samostatně a
nejedná se o plagiát.**

Plzeň, duben 2021

.....
podpis autora

OBSAH

PROLOG	8
I „RAŠOMON“ JAKO KANONICKÁ POSTMODERNÍ PRÁCE.	9
II POST-MODERNISMUS V GLOBÁLNÍM A JEDNOTLIVÉM KONTEXTU	11
III KONFRONTACE NITZSKÝCH BOHŮ	13
IV NEJNOVĚJŠÍ ČESKÝ FILM V HISTORII	17
V MOJE PRÁCE	19
VI MOJE VÝBĚR	22
VII NOVÝ SMĚR.....	22
SOUHRN.....	Error! Bookmark not defined.
Seznam použitých zdrojů:	27
Seznam příloh:	28

PROLOG

Než začnu psát svou práci, rád bych vám krátce řekl, jak jsem si vybral toto konkrétní téma. Zatím se nechci dotknout důvodu mé volby a domnívám se, že by bylo vhodnější to uvést na konci mé práce, protože je to paradoxně spojeno přímo s předmětem mého výzkumu. Řeknu ještě více: důvodem mé volby je jasný příklad myšlenek a závěrů, k nimž jsem ve své práci dospěl.

Zpočátku jsem plánoval přijít s tématem práce sám, ale předtím jsem se rozhodl rychle projít seznam témat očima. Jakmile jsem viděl slovo „Rašomon“, byla moje volba zřejmá. Zbytek titulů jsem nečetl a své předchozí nápady jsem zavrhl. Na jedné straně je tato volba snadno vysvětlitelná, protože jsem dlouho odborníkem na dílo Akiry Kurosawy a zejména film *Rašomon* je jedním z mých oblíbených filmů. Ale na druhou stranu předmět diplomové práce souvisí pouze nepřímo s filmem japonského režiséra, protože se týká pouze umělecké metody, která byla ve filmu použita. Zobrazení fenoménu/události/objektu ze čtyř různých pohledů je relativně složitý a kontroverzní přístup k vytváření jakéhokoli kreativního produktu. Plnou váhu zvoleného tématu jsem si však uvědomil až později, když jsem při realizaci svého plánu čelil různým obtížím. Myslím, že budete souhlasit, že výběr vypadá trochu ukvapeně, jen na základě emocí. V určitém okamžiku jsem dokonce začal litovat svých rozhodnutí, ale postupně jsem se ponořil do pracovního procesu a začal si uvědomovat, že za tím může být něco víc, nejen emoce. A práce Friedricha Nietzscheho mi pomohla to pochopit přímo. Pamatuji si slova postavy Oracle z *Matrix Reloaded*: „Vaše volba byla provedena. Snažte se pochopit, proč jste to udělali.“

Jak jsem již napsal, vrátím se k tomu na konci práce, kde podrobně vysvětlím, jak to reaguje na myšlenky mé práce. A povím vám o tom, jak jsem v průběhu své práce vytvořil „odyseu“ od *Rašomona* po neméně kultovní film *2001: Vesmírná odysea*. Zvažte tento druh prologu, který bude později tvořen epilogem, stejně jako moje vlastní fotografická práce...

I „RAŠOMON“ JAKO KANONICKÁ POSTMODERNÍ PRÁCE

Příběh vydání Akiry Kurosawy si zaslouží samostatný článek, a protože je velmi důležitý pro pochopení mnoha témat, kterých se dotknu, považuji za nutné krátce promluvit o tom, kdy přesně byl film vydán a jaký dopad měl na další vývoj světové kinematografie a mé práce.

Stojí za to začít tím, že film *Rašomon* byl uveden pro japonskou kinematografii ve velmi zajímavém a důležitém období. Film lze snadno popsat jako geniální. Vysvětlím, že slovem „geniální“ nemyslím jen dílo, které má vysoké umělecké kvality, ale také dílo, které předběhlo svou dobu. Tento film se ukázal být technicky i koncepčně lídrem.

Dnes mnozí z nás znají tento film jako živý příklad postmoderního kina. Nezapomeňte však, že v době zavedení kinematografie v roce 1950 ještě nepřišla éra postmodernismu. Pamatujte také, že *Rašomon* je zcela japonské dílo, a pokud se modernistické filmy natáčely na Západě po dlouhou dobu, pak v Japonsku většina filmů stále navazuje na tradici místního klasického divadla kabuki, což je samozřejmě daleko od ideálů modernismu. Kabuki navíc leží na samém začátku japonského filmu. Jeden z prvních japonských celovečerních filmů *Admiring Wedge Leaves* (1899) používal motivy z repertoáru kabuki a téměř všichni herci tohoto filmu byli také divadelními herci¹. Později byly dramatické tradice pevně zakořeněny v japonském filmu do poválečného období. Tyto filmy se často dotýkaly historických témat a sledovaly také jednotu času a akce. Jak vidíme, toto silně rezonuje s principy klasicismu v evropském dramatu a literatuře 17. století, zatímco v modernistickém filmu to bylo jiné. V článku analyzujícím slavnou esej Virginie Woolfové *Cinema* Laura Marcus podala zajímavou formulaci modernismu v kině: „*Modernismus byl spojován s každodenním životem, vnímáním, časem a kaleidoskopickou a fragmentovanou zkušeností městského prostoru. Kino s jeho technikami pro detailní záběr, panorámování, flashbacky a střih pomohly formovat experimentální díla, jako je paní Dallowayová a Ulysses. Laura Marcus zde*

¹[https://asiapoisk.com/articles/o-japonii/priznanie-aziatskogo-kino-japonskij-kinematograf-ot-kabuki-do-bezumija-\(chast-1\)](https://asiapoisk.com/articles/o-japonii/priznanie-aziatskogo-kino-japonskij-kinematograf-ot-kabuki-do-bezumija-(chast-1)).

zkoumá dopad filmu na modernistickou literaturu”². A v japonském filmu těchto let byla pravda byl jednotný a neotřesitelný. Bylo jasně rozlišováno mezi „špatným“ a „dobrým“. Podobný „samurajský“ archaický pohled na svět byl pozorován v raných dílech samotného Kurosawy. Ve svém debutovém filmu *Sanshiro Sugata* (1943) , „pravdy“ jsou jasně vysvětleny: hrdina, který prochází řadou překážek a klamů, nakonec najde „pravdu“, jedinou a objektivní.

Uplynulo pouhých sedm let a tentýž režisér uvedl film *Rašomon*, kde představuje něco, co ještě nikdy nebylo nejen v japonské kinematografii, ale také ve světových kinech. Například spisovatel Luke T. Harrington to vyjádřil takto: „*Rašomon je hluboce postmoderní film, protože v podstatě popírá existenci ‚pravdy‘. Každá postava účastníci se incidentu si buduje svou vlastní pravdu, pamatuje si stejné události, ale osvětluje je ve světle, které současně vyvyšuje a obviňuje*“³. Všichni čtyři svědci vraždy (včetně oběti a obviněného) nejen interpretují události odlišně, ale také se snaží vyvyšovat v očích ostatních a prezentovat svou účast na ní co nejpozitivněji. Kurosawa tedy ukazuje nejen výjimečnou subjektivitu reality, ale také ukazuje mechanismus „vytváření“ této reality. Vnímá události přesahující jejich egoismus, který je režisérem této „reality.“ A Kurosawa se nezajímá o „co se skutečně stalo“, protože pokud odstraní pozorovatele, „nic se nestalo“. Není to čistý postmodernismus? Baudrillard, který nazval postmoderní realitu hyperrealismem, jenž „*charakterizuje situaci, kdy fenomén pravdy, proporcionality, reality přestává být vnímán ontologicky a je vnímán jako fenomén symbolický řád*“⁴. Někteří analytici navíc považují Kurosawovu práci za živý projev postpravdy. Postpravda je v podstatě logickým pokračováním postmodernismu nebo jinými slovy jeho krystalizované podoby. Rašomon očekával postmodernismus a prožil ohnivá léta, kdy byla postmoderní debata hlasitější a nyní je čas na pravdu. „*Nyní, v době po pravdě, se debata o pravdě dostala na novou hranici. Zatímco postmodernismus zpochybňuje pojem pravdy, postpravda tuto linii oddělující pravdu od lži prakticky zničila*“⁵.

Nyní vidíme, že Kurosawa, který překonal modernismus, natočil jeden z prvních postmoderních filmů v historii. Přirozeně, v době svého uvedení film

² <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/cinema-and-modernism#authorBlock1>.

³ https://presbylutheranism.wordpress.com/2012/07/10/rashomon-and-why-jesus-is-a-postmodernist/?fbclid=IwAR1AWsOSQiqnHG1DvnB2GzKBB3N5BTvzobu_ChEWR4P5wHrPO-y67Qs83oY.

⁴ Закирова Т.В., Кашин В.В. Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийяра // Вестник ОГУ. — 2012. — Июль (№ 7). — С. 28–36.

⁵ https://www.newagebd.net/article/82410/rashomon-and-the-post-truth-world?fbclid=IwAR2HWaJFu02UCQAaXimFnfDfeo5R-Dw35irvE-apeCE29nCFCSuRQ_Dq1VI.

nezískal velkou chválu od místní veřejnosti i kritiků. Teprve poté, co vyhrál hlavní cenu v Benátkách a Americké filmové akademie, se vítězně vrátil do své vlasti. Vliv tohoto filmu na světovou kinematografii je postupem času stále zřetelnější. O deset let později se objevilo kultovní dílo Alaina Reného *Loni v Marienbadu* a o 6 let později *Zšvětšenina* od Michelangela Antonioniho. Za zmínku stojí také „nová vlna“ šedesátých let, která samozřejmě do jisté míry využívala mnoho „vynálezů“ postmodernismu. Jean-Luc Godard, jako jeden z průkopníků „Nové vlny“, rád experimentoval s technikami postmodernismu. „Pravda“ se stává symbolickou hračkou v rukou režisérů. Postmodernismus rozšířil chapadla pochybností v mnoha filmech autorů.

II POSTMODERNISMUS V GLOBÁLNÍM A JEDNOTLIVÉM KONTEXTU

Stejně jako všechny trendy a žánry v umění je postmodernismus samozřejmě pouze odrazem změn a trendů v myšlení a vnímání kolektivního vědomí lidstva. Stojí za to pochopit skutečnou škálu postmodernismu jako všezahrnujícího trendu a nezapomenout, že se dotkl nejen umění a humanitních věd, ale také technických, a to včetně aritmetiky a mechaniky. Zejména Gödelova věta o neúplnosti popisuje problémy a omezení, se kterými se matematici potýkají v takzvaném mechanismu Alana Turinga.

Co je tedy postmodernismus v globálním kontextu? *„Postmoderní styl myšlení plní ve vztahu k současné kultuře řadu důležitých funkcí: 1) integrace; 2) regulační (udává směr výzkumu). Proto podle názoru mnoha autorů postmoderní styl myšlení poskytuje dialog, spojení mezi různými světonázorovými pozicemi“*⁶. Dovolím si tvrdit, že postmodernismus je jakýmsi shrnutím cesty, kterou lidstvo prošlo. A pokud byl modernismus posledním pokusem o vytvoření něčeho nového (úspěšného, nebo ne, rozhodnete se), pak se ten druhý nepokouší znovuobjevit kolo, protože si uvědomuje, že je to již zbytečné. Možná si moderní generace, počínaje druhou polovinou 20. století, uvědomuje, že je již na pokraji konce a že je na čase hodnotit: provést „retrospektivu“, analyzovat, systematizovat a případně přehodnotit, co se stalo předtím.

⁶ Гревцева А.А., Парадигмы постмодернистского мышления ISSN 1810-0201. Вестник ТГУ, выпуск 5 (61), 2008.

Rád bych uvedl „osobnější“ příklad. Jako dlouholetý fanoušek kina jsem si jednou začal všimnout „všežravců“ ve vztahu k filmu. Žánr, formát a umělecké přednosti filmu pro ně nemají žádný skutečný význam. Také si mohu užít sledování klasiky jako Kubrick, Visconti, Fellini, Antonioni, Greenway a trháky popcornu, jako jsou komiksy Marvel nebo Transformers. Navíc nemluví jen o funkčním rozdělení: zábava a inteligentní kino. V této souvislosti lze tento jev snadno vysvětlit: člověk sleduje film s hlubokým konceptuálním významem a nasycuje se odrazy. Poté už chce jen něco jednoduššího a zábavnějšího. Problém je mnohem komplikovanější: jedná se o zásadní rozdíl v estetice filmu. Například na jedné straně mohu získat estetické potěšení z ohromujících vizuálních prvků, které nám Peter Greenway ukazuje ve svých filmech, jež nás odkazují na klasiku evropské malby 16.–18. století. Na druhou stranu mám stejné potěšení ze sledování bitev dvou obřích robotů v Transformers. Rozdíl v estetice je obrovský. A nemluvíme jen o kulturní základně, ale také o prostředcích implementace. Pokud Greenway používá skutečné herce v make-upu a kostýmech na pozadí skutečných scénérií, pak v Transformers vidíme pouze digitální bakchanálie.

Porovnávat díla jednoho ze světových mistrů umění s hollywoodským zábavním kinem se samozřejmě zdá absurdní, ale toto je jeden z rysů postmodernismu: stírání hranice mezi absurditou a logikou. Racionální logická krize.

Totéž lze říct o mém hudebním vkusu. Ráno mohu poslouchat Rachmaninova, ve stejný večer Metallicu, další ráno moderní elektronickou hudbu a večer arabskou lidovou hudbu. Paradoxy tohoto druhu pozoruji do té či oné míry nejen na sobě, ale i na mnoha mých přátelích, kteří se také aktivně zajímají o kino a hudbu. Tyto tendence mě dlouho mátlly, dokud jsem nepochopil fenomén postmodernismu – sám jsem příkladným produktem postmoderní společnosti s postmoderním způsobem myšlení a vnímání okolní reality. Myslím tím, že když sleduji filmy/knihy/obrázky nebo poslouchám hudbu, v mé mysli začíná fungovat integrační mechanismus, který se snaží pokrýt co nejvíce úhlů pohledu, aby se co nejvíce přiblížil pravdě. Modernistickým mužům stačil pro „pravdu“ pouze jeden referenční bod. Například divák viděl film *Občan Kane* v roce 1941 a film se mu opravdu líbil. Nyní bude milovat filmy tohoto druhu, protože je spokojen s jednou „pravdou“. Osoba postmodernismu intuitivně chápe, že „pravda“ nemůže být sama, pokud vůbec existuje. Aby bylo možné více či méně porozumět obrazu světa, musí pokrýt co nejvíce úhlů pohledu. Jinými slovy, před postmoderní érou jsem si položil otázku: „Jak se rychle dostat k pravdě?“ Zatímco moderního člověka zajímá spíše: „Existuje vůbec nějaká pravda?“, tedy teoretická část. Věřím, že

bez pochopení základních principů postmodernismu nelze pochopit myšlenku mé tvůrčí práce.

III KONFRONTACE NITZSCHEHO BOHŮ

Práce Friedricha Nietzscheho měla nepochybně obrovský dopad na rozvoj postmoderních myšlenek. A pokud je postmoderna přirozeným produktem krize, která zasáhla všechny sociokulturní sféry našeho života, pak to byl Nietzsche, kdo jako jeden z prvních psal o této krizi, když byla v plenkách.⁷ Byl jedním z prvních, kdo vyjádřil kategorický skepticismus vůči myšlenkám racionalistického modernismu, které dominovaly v myslích lidí od 17. století. Ačkoli renesance ještě nebyla schopna zcela porazit autoritu církve, připravila cestu pro vznik osvícenského věku, který rychle prokázal svoji převahu nad zastaralými náboženskými myšlenkovými paradigmaty. Úspěch racionalismu se začal projevovat ve všech sférách života: od vědecké a kulturní až po politickou a ekonomickou. Tyto změny byly zvláště patrné na rozdíl od východních zemí, kde stále dominoval kult náboženství. Ale „*všechno, co má začátek, má konec*“⁸. Ačkoli se krize racionalismu stala nejnápadnější ve 20. století, Nietzsche si ji všiml již v 19. století. Při pohledu na jeho úpadek navrhl teorii iracionalismu jako myšlení nové nadcházející éry a jako nejvhodnější náhradu za zastaralý racionalismus, čímž se stal jedním z duchovních otců postmodernismu. „*Můj den je pozítří; někteří lidé se rodí „posmrtně“*“⁹. Teprve v polovině dvacátého století začali myslitelé po celém světě čelit neřešitelným konfliktům v modernismu, což je přimělo pochopit, že jsou na pokraji nového mentálního paradigmatu. A tyto rozpory, které na nich narazily na cestě postmodernismu, snadno odrážely základní Nietzscheho myšlenky. Přehodnocení mnoha jeho děl navíc umožnilo postmodernistům najít řešení téměř všech naléhavých problémů „postmoderní“ filozofie. Kanadský politolog ne nadarmo jednoznačně charakterizoval Nietzscheho jako „*limit i možnost postmoderního státu*“¹⁰.

⁷ Ирицян. Г.Е. Ф. НИЦШЕ КАК ПРЕДТЕЧА ПОСТМОДЕРНИЗМА ISSN 0321–3056 ИЗВЕСТИЯ ВУЗОВ. СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ РЕГИОН. ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ. 2004. № 3

⁸ Вачовски Л., Вачовски Л. «Матрица: Революция» Уорнер Бразерс 2003

⁹ Ницше Ф. Антихристианин. // Сумерки богов. М., 1989. С. 17.

¹⁰ Цурина И.В. Социально-политический контекст философии постмодернизма. М., 1994. С.8.

Pro mě Nietzscheho postmoderní spisy primárně pomohly přehodnotit umění v jeho základním smyslu. A pokud jsem dříve vnímal jakýkoli umělecký produkt bez ohledu na jeho typ, tedy pouze jako předmět spotřeby, pak jsem ho později začal považovat za předmět analýzy a studia. Stal jsem se nejen „zákazníkem v restauraci“, ale také jsem se pokusil hrát „kulinářského kritika“. Navíc mi Nietzsche pomohl vymazat hranici mezi uměním a „životem“ v tom smyslu, že jsem začal umění skutečně chápat jako nedílnou součást života a ve výsledku i sám sebe. „Člověk již není umělcem: sám se stal uměleckým dílem“¹¹. V tomto případě pro mě postmodernismus prostřednictvím jeho prací hrál regulační funkci, tj. pomohl mi dívat se na umělecká díla z vědeckého hlediska, nebo jak jsem popsal výše, z pozice „kulinářského kritika“.

Snad největší vliv na mé přehodnocení umění mělo jeho slavné estetické pojednání *Zrození tragédie z ducha hudby* z roku 1872. Myšlení mé práce nejjasněji odráží, jak chápu toto pojednání. Je pro mě velmi významné z několika důvodů: zaprvé díky ní začalo mé seznámení s Nietzscheho dílem a zadruhé, jak jsem řekl výše, jsem úplně revidoval své vnímání umění, a to včetně mého oblíbeného filmu *2001: Vesmírná odysea* (o tom se podrobněji zmíním později), a za třetí se pro mě stalo výchozím bodem pro studium mnoha filozofických, a dokonce i náboženských učeních o povaze života. Samotné pojednání z hlediska přístupnosti vnímání příznivě vyčnívá z dalších významných děl autora, jako jsou *Vůle k moci* nebo *Tak mluvil Zarathustra*. Historik filozofie Dmitrij Khaustov je přesvědčen, že z hlediska struktury prezentace je kniha nejsystematičtější a nejkonzistentnější, díky čemuž je čtení mnohem snazší než jiná autorova díla.. Pokud například v *Antikristovi* ztratíme nit myšlenky autora, který skáče z jedné myšlenky do druhé – nemá čas na dokončení první –, nebo se v *Tak pravil v Zarathustra* nudíme z důvodu záměrně používaného „starého jazyka“, je *Zrození tragédie z ducha hudby* napsáno nejdostupnějším a „nejoblíbenějším“ jazykem. Obsah je stejně složitý a mnohvrstevnatý jako zbytek jeho práce. Později Nietzsche začal toto pojednání často kritizovat a označil jej za jedno ze svých nejhorších děl. Důvod spočívá právě v jednoduchosti jazyka, ale k tomu se vrátíme později a zvážíme to podrobně.

Stručně řečeno hlavní myšlenka knihy popisuje svět jako arénu konfrontace mezi dvěma protichůdnými silami: apollonským a **dionýským** principem.

¹¹ Ницше. Ф. Рождение трагедии из духа музыки 1872

Apollon je podle Nietzscheho chápání ztělesněním řádu, rozumu, estetiky a racionalismu, zatímco Dionýsos je chaos, šílenství a iracionalismus. Jak si dokážete představit, prototypy těchto „počátků“ jsou starořeční bohové Apollon a Dionýsos. Zde však stojí za pochopení, že navzdory podobnosti kvalit použil Nietzsche jména bohů pouze jako metaforický jazyk k popisu mnohem složitějších a abstraktnějších sil, které jsou pro lidstvo relevantní bez ohledu na éru. Jak čtete, chápete, že autor sympatizuje s Dionýsem ve sotva maskované podobě, protože věřil, že skutečné umění by mělo pocházet z dionýského principu. Zde Nietzsche vidí čisté umění jako něco „mimozemského“, spontánního, nepodléhajícího racionální logice, něčeho, co nelze měřit ani zaznamenat, ale lze to cítit, jen když předtím odhodil všechny kůže racionálního myšlení z hlavy. K popisu podstaty dionýského principu často používá slovo „extatický“. Samozřejmě zde můžete kreslit paralely s kultem Diona ve starověkém Řecku, kdy se konaly festivaly věnované jeho jménu s bohatým používáním alkoholu, hudby a sexuálních orgií. Jedná se vlastně o situaci, kdy se člověk dostane do extatického stavu. Proto označil Dionýsa za něj abstrahující uměleckou formu - hudbu. Podle jeho názoru je to hudba, která je primární a nejčistší formou umění. Je to hudba, která je předkem celého tvůrčího života lidstva. *„Melodie je tedy první a obecná, a proto může v několika textech zažít několik objektivizací. Při naivním hodnocení lidí, bez jakéhokoli srovnání, se zdá být stránka věcí důležitější a nezbytnější. Melodie ze sebe vytváří poetické dílo a navíc znovu a znovu“*¹².

Jak jsem psal výše, dionýské síly stojí proti apollonským. Pamatujeme si, že Apollo je primárně bůh krásy, estetiky a umění. Nietzsche proto proměnil tuto sílu v personifikaci řádu, harmonie, dimenze a racionalismu. Apollonian počátek, na rozdíl od dionysian, je blíže k našemu pozemskému životu. Je méně abstraktní, a proto odpovídá vizuálnímu umění. A pokud je Dionýsos svět bez hranic, pak všechno zde má své jasně definované limity. Tuto sílu můžeme měřit, vážit a třídit. Myslím, že jinak můžeme říct, že zde Dionýsos působí jako kolektivizující síla, která integruje jednotlivé prvky do jednoho proudu, Apollo pak naopak: odděluje a individualizuje.

Tady si troufám nakreslit poněkud „experimentální“ analogii, která se může zdát nepřesvědčivá, ale jsou to jen moje osobní asociace, které nepředstírají, že jsou akademické. Dionysian do určité míry odpovídá digitální formě výpočtu informací. Vzpírá se vlastnostem hmotného světa: času, prostoru a kvantitě. A

¹² Ницше. Ф. Рождение трагедии из духа музыки 1872, глава 6

apollonská síla je digitální, která je ve své podstatě diskrétní. Jsou to informace, které jsou rozděleny na jednotlivé části a zakódovány.

Zde stojí za zmínku, že přes autorovy zjevné sympatie k dionýským principům se přesto domnívá, že každá z těchto sil je stejně důležitá. A jejich opozice vytváří určitou symbiózu, která vede k dokonalému uměleckému dílu. Divadlo viděl jako živý příklad tohoto svazku. Nietzscheho představa starořeckého divadla se však překrývá s akademickým divadlem. Věřil, že skutečné divadlo, tedy to, které odpovídá kánonu čistého umění, existuje před objevením Sokrata.

V době, kdy působil slavný starořecký dramatik Aischylos, byly podle Nietzscheho divadelní tragédie harmonickou kombinací dionýských a apollonských principů. Poté představení spíše připomínaly pohanské rituály než divadlo v obvyklém smyslu pro moderního člověka. Nebyla v nich téměř žádná slova a většinu akce zabíraly mystické tance doprovázené ještě mystičtější hudbou. Kromě toho byla mezi těmito složkami pozorována rovnováha: Dionýsos nepřerušil Apolla a nešlápl mu na paty.

Tato idyla pokračovala, dokud umělci nezačali častěji používat slova. A začalo to tím, že se objevili filozofové a myslitelé, jeden ze zakladatelů starověkého sokratovského racionalismu.. Zde vstupuje na scénu Nietzscheho „panteonu“ nový bůh. Nebo spíš ďábel. A pokud Nietzsche jednal s Apollem bez soucitu, ale s respektem, pak nenáviděl Sokrata. Zde stojí za to objasnit, že existovali dva „darebáci“: spolu s filozofem tu byl také jeho kolega, dramatik Euripides. *„Euripides je prvním dramatikem, který sleduje vědomě vyvinutou estetickou pozici. Schwálně se snaží dělat všechno nejsrozumitelnějším způsobem: jeho postavy jsou opravdu takové, jak se říká. Rovněž se však vyjadřují úplně, zatímco postavy Aischylos a Sofokles jsou mnohem hlubší a plnější než jejich vlastní slova: v podstatě o sobě jen mumlají“*¹³. Věřilo se, že Euripides byl silně ovlivněn myšlenkami Sokrata, říkalo se, že dokonce i některé z jeho tragédií napsal sám Sokrates. Přibližně od tohoto okamžiku začíná v divadle dominovat text nad hudbou a obrazy. A podle Nietzscheho se tragédie začíná vzdalovat od konceptu skutečného umění. Vzniká tedy třetí druh umění – verbální nebo literatura.

Někdo by mohl namítnout, že literatura stále patří k vizuálnímu umění, ale jedná se o zásadně odlišné formy prezentace. Malba, sochařství, design jsou

¹³ Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т философии.– М.: Культурная революция, 2005 – Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2012. – 416 с. - С.185-200.

jazykem obrazů, zatímco slova jsou mnohem přesnější a strukturovanější formou prezentace. A pokud obraz stále nese prvky abstrakce, pak je literatura zcela digitální. Jak jsem napsal výše, Nietzsche považoval čisté umění za „mimozemskou“ látku a pouze takový abstraktní nástroj, jako je hudba, nám ho mohl zprostředkovat co nejpravdivěji. Slova jsou příliš „pozemská“, příliš racionální a nemohou si s tímto úkolem poradit.

Možná to byl jeden z důvodů, proč se Nietzscheovi nelíbilo *Zrození tragédie z ducha hudby*. Bylo napsáno příliš jasným, racionálním jazykem, jazykem Sokrata. Postrádal dionýský chaos a spontánnost. Byl co nejvzdálenější od ideálů čistého umění. To je paradox: ve své práci, kde chválil časy vlády Dionýsa, použil jazyk sokratovského racionalismu. To je celý Nietzsche.

Sleduji tedy u Nietzscheho etapy degradace (pro některé to může být evoluce) umění: hudební – vizuální – literární. Právě tento princip klasifikace mi pomohl přehodnotit pohled na umění a podívat se na mnoho mých oblíbených děl z jiného úhlu. To platilo zejména pro kinematografii, protože právě v kinematografii jsou hudba, obraz a slova úzce propojeny. Kino je souhrn umění nebo jinými slovy nejvíce postmoderního umění v historii. A možná někdo řekne, že toto je smrt umění. Rozhodl jsem se použít stejný princip ve své práci, předvést jeden předmět ze čtyř různých úhlů pohledu.

IV NEJNOVĚJŠÍ ČESKÝ FILM V HISTORII

Při hledání tématu pro svou práci jsem prošel mnoha různými možnostmi. Vždy jsem ale tíhl k abstraktním a globálním jevům. Z nějakého důvodu jsem se vždy vyhýbal konkrétnějším tématům. Možná právě tady se projevilo moje postmoderní myšlení: hledání souvislostí mezi nejvzdálenějšími objekty.

Moje první příležitost byla ukázat koncept boha z pohledu čtyř světových náboženství: judaismu, buddhismu, křesťanství a islámu. Asi šest měsíců jsem si tuto myšlenku pěstoval, četl příslušnou literaturu a analyzoval mnoho různých pojmů. Ale nakonec jsem začal čelit různým problémům. Snad nejdůležitější z nich bylo, že bez ohledu na to, jak moc jsem se snažil ukázat boha ve smyslu konkrétního náboženství, stále to bude můj osobní pohled. Nechci převzít odpovědnost mluvit za všechny členy konkrétního náboženství. Pak jsem si vzpomněl na své oblíbené pojednání od Nietzscheho a na to, že jsem dlouho

chtěl použít myšlenky, které jsem získal z této práce, na něco konkrétního. A myslím si, že kino je velmi pohodlná volba, v analýze je možné kombinovat „Rašomonův efekt“ a teorii opozice mezi Dionýsem a Apollem. A možná nejideálnějším kandidátem je slavný Stanley Kubrick a jeho *2001: Vesmírná odysea*. Takže musím tento film ukázat ze čtyř různých pohledů.

Tento film nabízí prostor pro různé interpretace díky složitosti jazyka a abstraktnosti mnoha scén. Samotný režisér nerad analyzoval své filmy a věřil, že to diváky zbavuje svobody vnímání: „*Je důležité určité věci cítit a nemluvit je slovy. Materiál by měl být ponechán na představitosti diváka*“¹⁴. Vzpomínám si na smyslné dionýské vnímání světa.

Moje vnímání tohoto filmu se za deset let dramaticky změnilo a konvenčně bych jej rozdělil do tří fází. Poprvé jsem tento film viděl, když mi bylo něco mezi devíti a deseti lety. Přirozeně se mi nelíbil, protože jsem ničemu nerozuměl. Druhá fáze začala asi o deset let později. Už jsem se považoval za „kameramana“ a jako skutečný kameraman jsem musel tento film „milovat“. Tato láska byla samozřejmě v bezvědomí. Ano, inscenace některých scén se mi opravdu líbila, ale nemohl jsem pochopit nejen obsah tohoto filmu, ale také estetiku prezentace. Příliš intenzivní scény kosmických letů, jež doprovázel Straussův valčík. byly obzvlášť trapné. Zdálo se mi, že výrazná redukce těchto scén by tomuto filmu jen prospěla, protože tyto scény nijak neovlivnily děj filmu. Také jsem příliš nerozuměl dialogům, protože jsem chtěl verbální vysvětlení toho, co se děje. Možná by mě Nietzsche, kdyby žil, charakterizoval jako typického představitele sokratovského racionalistického myšlení. Poslední fáze porozumění tomuto filmu pro mě začala hned poté, co jsem přečetl *Zrození tragédie z ducha hudby*.

Chtěl bych také objasnit, že vše, co píšu, je moje osobní interpretace práce Nietzscheho a Kubricka, stejně jako jejich kontext, a není založeno na výzkumu ostatních. Není pochyb o tom, že Kubrick znal Nietzscheho díla dobře. V samotné *Vesmírné odyseji* jsou jasné stopy odkazů na jeho dílo. Troufám si tvrdit, že Kubrick při přístupu k tomuto filmu použil principy rozdělení umění na tři typy. Možná chtěl vytvořit dokonalé umělecké dílo založené na „receptu“ popsaném ve *Zrození tragédie*... To vysvětluje skromnou přítomnost dialogů a počet dlouhých statických scén doprovázených klasickou hudbou. Stejně jako tragédie ve starověkém Řecku se i kino stalo obětí Sokratova odsouzení. Začal ho ovládat dialog, jenž ho přibližoval k literatuře, kterou, jak si pamatujeme,

¹⁴ <https://www.criterion.com/current/posts/819-2001-a-space-odyssey>.

Nietzsche ani nepovažoval za skutečné umění. Hudba v kině byla dlouho odsunuta do pozadí a Sokrates kině zcela dominuje. A všichni jsme zvyklí právě na takový film. Kubrick chtěl potlačit dominanci dialogu a dát Dionýsovi a Apollovi prostor ke konfrontaci. V rozhovoru Kubrick uvedl, že nejprve chtěl natočit film bez dialogů, ale nakonec se rozhodl od této myšlenky upustit. Možná to byl kompromis, aby nezastrašil filmovou veřejnost, nebo stále kreativní řešení: literatura má také právo na existenci v kontextu umění.

V MOJE PRÁCE

A tak jsem chtěl ukázat Kubrickův film z pohledu hudebníka (skladatele), umělce (režiséra), spisovatele (scenáristy) a diváka. Protože věřím, že každý divák je spoluautorem pozorovaného díla. Když vnímáme, nedobrovolně interpretujeme a hodnotíme. Každé umělecké dílo je tedy v mysli každého člověka jedinečné. A čím abstraktnější je, tím více se bude lišit od člověka k člověku. A v tomto případě samozřejmě působím jako divák. Jinými slovy, musím být čtvrtým spoluautorem *2001: Vesmírné odysey*.

Protože hudba je výchozím bodem umění, rozhodl jsem se začít se skladatelem. A pak jsem narazil na jeden problém: Kubrick použil pro tento film klasickou hudbu, která byla napsána dlouho předtím, než byl film natočen. To znamená, že v tomto případě nebude možné ukázat, jak skladatel viděl příběh vyprávěný v tomto filmu. Ale tato překážka mě posunula k novým myšlenkám a revizi tématu mé práce. Režisér použil hudbu různých skladatelů, ale nejznámější z nich je samozřejmě píseň Richarda Strausse *Sunrise*. Každá skladba, kterou si Kubrick pro svůj film vybral, měla koncepční souvislost s obsahem filmu. Začal jsem studovat historii této hudby.

Jak víme, píseň *Einleitung, oder Sonnenaufgang* je první částí symfonické básně *Tak mluvil Zarathustra*. Samotná báseň je hudební interpretací stejnojmenné Nietzscheho knihy. Jak jsem řekl, Kubrick k vytvoření filmu také použil nápady z této práce. Takže máme tři tvůrce (Nietzsche, Strauss, Kubrick), kteří kombinují studium společné myšlenky. Vzniká ironický rozpor: primárním zdrojem byl text, nikoli hudba. Sokrates vyjádřil myšlenku, kterou pak Dionýsos interpretoval v hudebním jazyce a poté oba inspiroval; Apollo přenáší vše do světa obrazů.

Co je román *So Said Zarathustra*? Kromě silné vrstvy metafor, které Nietzsche v celé knize používá, si myslím, že podstata románu se nejzřetelněji odráží v tomto metaforickém popisu stromu: „čím více se snaží o světlo, tím hlouběji pronikají jeho kořeny na Zemi, dolů, do temnoty a hloubky, do zla“. „Samozřejmě Zarathustra není historická postava, ale kolektivní obraz celého lidstva, které musí přejít od opice k nadčlověku. [...] Ale tady je jeden důležitý bod: tomuto procesu se říká velký návrat.“ Nietzsche zobrazuje nekonečný cyklus této cesty. Po dosažení konečného cíle se vrací do výchozí polohy: Nadčlověk se jeví jako dítě, které poté opakuje stejnou cestu. Pro Nietzscheho není důležitý konečný cíl, ale samotná cesta – proces. Nejmoudřejší je ten, kdo si uvědomuje důležitost samotného procesu. Proto se hned na začátku knihy hlavní postava plná moudrosti rozhodne jít dolů a vlastně začít znovu: „*Podívej! Tato mísa je připravena k opětovnému vyprázdnění a Zarathustra se chce znovu stát člověkem*“¹⁵.

Proto jsem se ve své práci rozhodl ukázat koncept vytvoření Supermana, což je vlastně narození a smrt, východ a západ slunce. Tento jev/stav, okamžik začátku a konce, vyjádřil Strauss v „*Einleitung, oder Sonnenaufgang*“: „maximální výraz, radikální citlivost, idealizace ras jako samostatných estetických hodnot a vize hudby (a umění obecně), jako prostředek transformace světa a člověka“¹⁶. Kubrick to ukázal na samém začátku filmu. Východ slunce vidíme pod samotnou Straussovou skladbou. Myslím, že je tu jeden důležitý detail: je vizuálně obtížné rozlišovat mezi východem a západem slunce. Pokud ukážete fotografii jednoho ze dvou fenoménů, málokdo bude vědět, který z nich je na fotografii zobrazen. Proto jsem se rozhodl použít tento obrázek ve své práci. Jako vizuální znázornění hudby jsem zvolil spektrogram Straussovy skladby. A jako text jsem si vzal výňatek z první kapitoly: „*Takto mluvil Zarathustra.*“ Důležitá byla samozřejmě i posloupnost těchto obrázků. Soudě podle chronologie vzhledu těchto děl by bylo logické nejprve umístit text, poté spektrogram a nakonec snímek z filmu. Ale rozhodl jsem se ukázat vývoj umění a přirozeně jsem se spoléhal na *Zrození tragédie...*: spektrogram, rám a text. Protože toto schéma odráží myšlenku „věčného návratu“ nebo vzhled stejného Supermana. Vznikající hudba, která dosáhla svého vrcholu, se nedobrovolně pohybuje směrem ke smrti a vytváří vizuální umění, které zase zahyne pod náporem racionalismu textu.

¹⁵ Ницше. Ф. *Так говорил Заратустра*. С.1.

¹⁶ <http://emeline.narod.ru/nietzsche.htm>.

Proto jsem se ve své práci rozhodl ukázat koncept vytvoření Supermana, což je vlastně narození a smrt; východ a západ slunce. Tento jev / stav, okamžik začátku a konce, vyjádřil Strauss v Einleitung, oder Sonnenaufgang: „*maximální výraz, radikální citlivost, idealizace ras jako samostatných estetických hodnot a vize hudby (a umění obecně). jako prostředek transformace světa a člověka*“¹⁶. Kubrick to ukázal na samém začátku filmu. Východ slunce vidíme pod samotnou Straussovou skladbou. Myslím, že je tu jeden důležitý detail: je vizuálně obtížné rozlišovat mezi východem a západem slunce. Pokud ukážete fotografii jednoho ze dvou fenoménů, málokdo bude vědět, který z nich je na fotografii zobrazen. Proto jsem se rozhodl použít tento obrázek ve své práci. Jako vizuální znázornění hudby jsem zvolil spektrogram Straussovy skladby. A jako text jsem si vzal výňatek z první kapitoly: „Takto mluvil Zarathustra.“ Důležitá byla samozřejmě i posloupnost těchto obrázků. Soudě podle chronologie vzhledu těchto děl by bylo logické nejprve umístit text, poté spektrogram a nakonec snímek z filmu. Ale rozhodl jsem se ukázat vývoj umění a přirozeně jsem se spoléhal na „Zrození tragédie ...“: spektrogram, rám a text. Protože toto schéma odráží myšlenku „věčného návratu“ nebo vzhled stejného Nadčlověka. Vznikající hudba, která dosáhla svého vrcholu, se nedobrovolně pohybuje směrem k smrti a vytváří vizuální umění, které zase zahyne pod náporom racionalismu textu.

Podívejme se nyní na každý obrázek zvlášť. Jak vidíte, ve formě spektrogramu písňě můžeme záhadně sledovat původ, vrchol a smrt. Otočením svisle získáme tvar, který vypadá trochu jako jehličnatý strom. Jak jsem řekl, úvodní obrázek dokonale vyjadřuje koncept cyklického života, protože východ a západ slunce jsou vizuálně téměř k nerozeznání. Kromě toho zde můžeme také sledovat životní cestu vizuálního umění: v horní části rámu vidíme Slunce jako fázi vzniku, potom vyvrcholení v podobě Země a nakonec mrtvý Měsíc jako konec. V případě textu jsem musel udělat nějakou manipulaci s jeho tvarem: vytvořil jsem siluetu obráceného stromu. Takže jsem vytvořil spojení s prvním obrazem, protože zúžený konec má velmi podobný tvar jako úzká část začátku spektrogramu. Tím se vytvoří efekt smyčky, tj. narození nedobrovolně vede ke smrti a smrt k narození. Toto je čtvrtý úhel pohledu, a to moje interpretace myšlenky „Nadčlověka“. Můj názor jako spoluautora této básně.

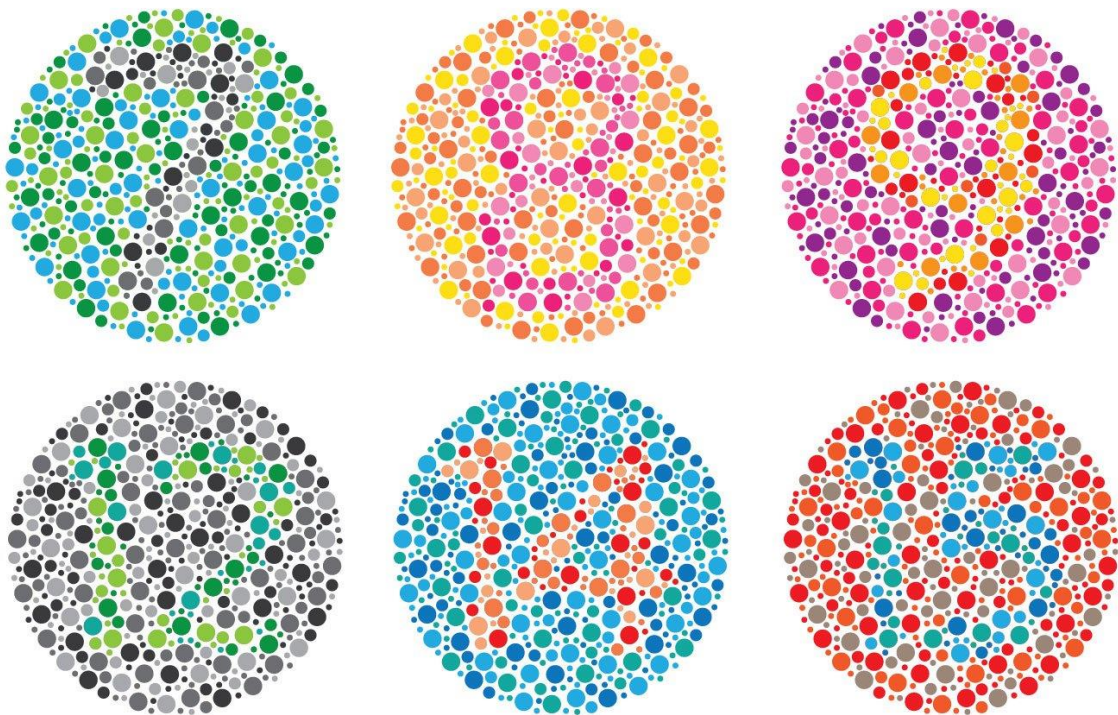
VI MŮJ VÝBĚR

Jak jsem slíbil, na konci práce vám řeknu něco o tom, co mě vedlo k výběru konkrétního tématu „Dokument Rašomon“. Ponořil jsem se do Nietzscheho práce a začal jsem si uvědomovat, že to není jen spontánní rozhodnutí založené na emocích (protože jsem byl svázán příjemnými dojmy z Kurosawova filmu), ale něco iracionálního v souladu s principy dionýského principu. Jinými slovy, čistě smyslové vnímání. Pokud bych začal pečlivě číst a studovat všechny možnosti témat, spadl bych na úroveň sokratovské obezřetnosti. Možná byla moje volba spojena se začátkem skutečné tvůrčí cesty? Nebo možná jen ospravedlňuji svou nerozvážnost a lenost. Děkuji za pozornost.

VII NOVÝ SMĚR

Podle mého uměleckého vedoucího byla hlavním důvodem neúspěchu obhajoby mé práce neúspěšná realizace a instalace díla. Po dlouhém přemýšlení jsem si uvědomil, že ukázat filozofickou a velmi abstraktní myšlenku ze čtyř různých úhlů pohledu je velmi obtížný úkol a že bych měl pro svůj tvůrčí výzkum najít zcela nový objekt. Při procházení mořem informací na internetu jsem narazil na článek o barevné slepotě u lidí. K tomuto článku byla připojena fotografie zobrazující stejný objekt z pohledu čtyř různých typů vnímání barev. A pak jsem si uvědomil, že bych pro svou práci mohl použít téma barvosleposti. Existuje mnoho různých typů barvosleposti, podle toho, jakou barvu nebo barvy lidé vidí ve zkrácené podobě. Existují dokonce lidé, kteří nejsou schopni vnímat žádnou z barev, to znamená lidé, kteří vidí svět doslova v černé a bílé barvě. Proto jsem se rozhodl ukázat jeden objekt z pohledu zdravého člověka, z pohledu člověka trpícího deuteranopií (nevidí zelenou barvu), tritanopií (nevidí modrou) a achromatopsií (nevidí žádnou barvu).

Za prvé upoutal mou pozornost takzvaný test Ishihara. Je to série kreseb vytvořených pomocí vícebarevných teček různých barev a velikostí. Lidé s barevnou slepotou nebudou moct vidět konkrétní objekty nebo symboly zobrazené na těchto ilustracích. Účelem těchto testů je identifikovat barevnou slepotu u lidí a její typ.



Rozhodl jsem se spojit několik kreseb do jedné ilustrace, aby lidé s různými typy barvosleposti mohli vidět různé objekty na jedné ilustraci. Navíc jsem chtěl ukázat souvislost mezi touto ilustrací a realitou. K tomu jsem se rozhodl pověsit tuto ilustraci na pozadí určitých objektů. Změnou ilustrace se také změní naše interpretace těchto objektů.

Proto jsem se rozhodl použít jako objekt běžné hodiny. Pro mnohé jsou hodiny symbolem času. Ale čas může u různých lidí vyvolávat různé emoce, asociace a dojmy. Změnou vzoru na pozadí hodin lze tedy manipulovat s asociacemi lidí, které vznikají při pohledu na tyto hodiny. Osoba trpící deuteranopií vidí strom a nejpravděpodobněji může mít pozitivní asociace s časem, protože strom může znamenat růst, zrození, pokrok nebo život. A člověk trpící tritanopií uvidí výbuch bomby, může mít negativní asociace s časem, to znamená, že čas vede k výbuchu, katastrofě, smrti. A člověk nevidomý vůči všem barvám uvidí symbol nekonečna. To znamená, že může vidět něco nekonečného v čase čili to, co nemá konec ani začátek.

Lidé s normálním vnímáním barev uvidí směs těchto tří vzorů. To znamená, že to pro ně budou jen hodiny na pozadí abstraktní kresby. Abych pochopil svůj záměr, dovoluji mi připomenout zajímavý fakt o barvosleposti. Vědci zjistili, že existuje určitý druh opic, který je barvosleplý. Vzhledem k tomu, že vnímání

příliš mnoha barev nás může rozptýlit a zabránit nám soustředit se na jakýkoli konkrétní objekt, vyvinuly se barevné slepoty. Je tak pro ně snazší najít kořist v trávě nebo zahlédnout maskovaného predátora. Ze stejného principu jsou někdy lidé s barevnou slepotou považováni za odstřelovače, protože je pro ně snazší najít cíl a udržet na něm soustředění co nejučinněji. Když se vrátím ke své práci, chtěl jsem také ukázat nejednoznačnost barvosleposti. Kromě zjevných nevýhod to může mít i výhodu: pokud člověk s normálním zrakem nedokáže na kresbě rozlišit jeden konkrétní obrázek, pak barvoslepý vidí jasnou zprávu.



Když to shrnu, řeknu, že ve své práci jsem chtěl jen ukázat důležitost barev ve vnímání našeho světa: jak jeden a tentýž předmět s různými barvami může v lidech vyvolat různé asociace a jak barva může mít přímý dopad na naše hodnocení tohoto objektu.

SOUHRN

По словам моего художественного руководителя, основной причиной отказа от защиты моей работы стала неудачная реализация и установка работы. После долгих размышлений я понял, что показать философскую и очень абстрактную идею с четырех разных сторон - очень сложная задача, и что я должен найти совершенно новый объект для своего творческого исследования. Просматривая море информации в Интернете, я наткнулся на статью о дальтонизме у людей. К статье прилагается фотография, на которой один и тот же объект изображен с точки зрения четырех различных типов восприятия цвета. А потом я понял, что могу использовать тему дальтонизма в своей работе.

Существует много разных типов дальтонизма, в зависимости от того, какой цвет или цвета люди видят в искаженном виде. Есть даже люди, не умеющие воспринимать ни один из цветов, то есть люди, которые видят мир буквально в черно-белом. Поэтому я решил показать один объект с точки зрения здорового человека, с точки зрения человека, страдающего дейтеранопией (не видит зеленый), тританопией (не видит синего) и ахроматопсией (не видит никакой цвет).

Во-первых, мое внимание привлек так называемый тест Исихара. Это серия рисунков, созданных из разноцветных точек разного цвета и размера. Люди с дальтонизмом не смогут видеть определенные предметы или символы, показанные на этих иллюстрациях. Цель этих тестов - выявить дальтонизм у человека и его тип. Я решил объединить несколько рисунков в одну иллюстрацию, чтобы люди с разными типами дальтонизма могли видеть разные объекты на одной иллюстрации. Кроме того, я хотел показать связь между этой иллюстрацией и реальностью. Для этого я решил повесить эту иллюстрацию на фоне определенных объектов.

Изменение иллюстрации также изменит нашу интерпретацию этих объектов.

Вот почему я решил использовать в качестве объекта обычные часы. Для многих часы - символ времени. Но время может вызывать у разных людей разные эмоции, ассоциации и впечатления. Таким образом, изменяя узор на фоне часов, можно управлять ассоциациями людей, которые возникают при взгляде на часы. Человек, страдающий дейтеранопией, видит дерево и, скорее всего, имеет положительную ассоциацию со временем, потому что дерево может означать рост, рождение, прогресс или жизнь. А человек, страдающий тританопией, увидит взрыв бомбы, это может иметь негативную ассоциацию со временем, то есть время приводит к взрыву, катастрофе, смерти. А слепой ко всем цветам человек увидит символ бесконечности. То есть он может видеть что-то бесконечное во времени или то, что не имеет ни конца, ни начала.

Люди с нормальным цветовым восприятием увидят смесь этих трех паттернов. Это значит, что для них это будут только часы на фоне абстрактного рисунка. Чтобы понять мои намерения, позвольте мне напомнить вам один интересный факт о дальтонизме. Исследователи обнаружили, что есть обезьяны с дальтонизмом. Поскольку восприятие слишком большого количества цветов может отвлекать нас и мешать сосредоточиться на каком-либо конкретном объекте, развилось дальтонизм. Это облегчает им поиск добычи в траве или обнаружение хищника в маске. По тому же принципу люди с дальтонизмом иногда считаются снайперами, потому что им легче найти цель и максимально эффективно сосредоточиться на ней. Возвращаясь к работе, я тоже хотел показать неоднозначность дальтонизма. Помимо очевидных недостатков, это может иметь и преимущество: если человек с нормальным зрением не может различить одну конкретную картинку на рисунке, то дальтоник видит четкое сообщение.

Подводя итог, я хотел бы сказать, что в своей работе я просто хотел показать важность цветов в восприятии нашего мира: как один и тот же объект с разными цветами может вызывать у людей разные ассоциации и как цвет может иметь прямое влияние на нашу оценку этого объекта.

Seznam použitých zdrojů:

Knížní a periodická literature:

1. Закирова Т.В., Кашин В.В. [Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийяра](#) // Вестник ОГУ. — 2012. — Июль (№ 7). — С. 28-36
2. Гревцева А.А., Парадигмы постмодернистского мышления ISSN 1810-0201. Вестник ТГУ, выпуск 5 (61), 2008
3. Ирицян. Г.Е. Ф. НИЦШЕ КАК ПРЕДТЕЧА ПОСТМОДЕРНИЗМА ISSN 0321-3056 ИЗВЕСТИЯ ВУЗОВ. СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ РЕГИОН. ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ. 2004. № 3
4. Ницше. Ф *Антихристианин* // Сумерки Богов. Москва 1989. С17
5. Цурина ИВ. *Социально-политический контекст философии постмодернизма* М. 1995 С.8.
6. Ницше. Ф *Рождение трагедии из духа музыки* 1872
7. Ницше. Ф *Рождение трагедии из духа музыки* 1872, глава 6
8. Ницше Ф. *Полное собрание сочинений*: В 13 томах / Ин-т философии.– М.: Культурная революция, 2005 – Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2012. – 416 с. - С.185-200
9. Ницше. Ф «*Так говорил Заратустра*». 1989 М. С 1

Internetové zdroje:

1. [https://asiapoisk.com/articles/o_japonii/priznanie_aziatskog_o_kino._japonskij_kinematograf_ot_kabuki_do_bezumija_\(c_hast_1\)\)](https://asiapoisk.com/articles/o_japonii/priznanie_aziatskog_o_kino._japonskij_kinematograf_ot_kabuki_do_bezumija_(c_hast_1)))
2. <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/cinema-and-modernism#authorBlock1>
3. <https://presbylutheranism.wordpress.com/2012/07/10/rashomon-and-why-jesus-is-a->

[postmodernist/?fbclid=IwAR1AWSOSQiqnHG1DvnB2GzKBB3N5BTVzobu_ChEWR4P5wHrPO-y67Qs83oY](https://www.criterion.com/current/posts/819-2001-a-space-odyssey)

4. <https://www.criterion.com/current/posts/819-2001-a-space-odyssey>

Seznam příloh:

Příloha 1

Akira Kurosawa: *Rašomon* 1950

Příloha 2

Sestry Wachowské: *Matrix Reloaded* 2003

Příloha 3a

Shibata Tsunekichi: *Obdivujeme javorové listy* 1899

Příloha 3b

Shibata Tsunekichi: *Obdivujeme javorové listy* 1899

Příloha 4

Akira Kurosawa: *Sanshiro Sugato* 1943

Příloha 5

Alain Resnais: *Loni v Mareanbadu* 1961

Příloha 6

Michelangelo Antonioni: *Zvětšenina* 1967

Příloha 7

Jean-Luc Godard: *Une femme est une femme* 1961

Příloha 8a

Peter Greenaway: *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* 1989

Příloha 8b

Michael Bay: *Transformers* 2007

Příloha 9

Orson Welles: *Občan Kane* 1941

Příloha 9

Fridrich Nietzsche Hulton Deutsch/Getty Images

Příloha 10

Caravaggio: *Bacchus*, oil on canvas by Caravaggio, 1596–97; in the Uffizi Gallery, Florence, Italy. Fine Art Images/Heritage-Images

Příloha 11

Rosalba Carriera: *Apollo*

Příloha 12

Kamran Julfayev: Dokument "RaPříloha 1,

Příloha 2,

Akira Kurosawa: *Rašomon* 1950¹⁷

Sestry Wachowské: *Matrix Reloaded* 2003¹⁸



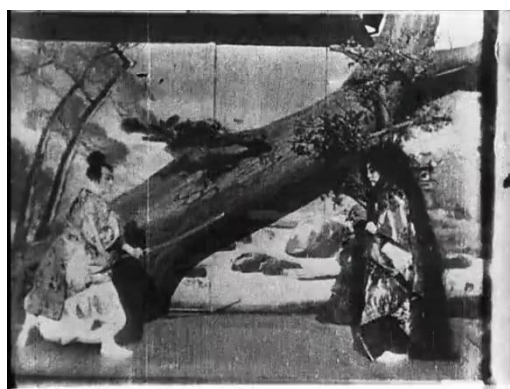
¹⁷ <https://mubi.com/films/rashomon>

¹⁸ <https://scifi.stackexchange.com/questions/118103/did-the-oracles-pats-prevent-smith-from-copying-himself-over-neo>

Příloha 3a, Příloha 3b, Příloha 4

Shibata Tsunekichi: Obdivujeme javorové listy 1899¹⁹

Akira Kurosawa: Sanshiro Sugato 1943²⁰



¹⁹ <https://eltestamentodeldoctorcaligari.com/2020/06/18/la-pelicula-de-ficcion-mas-antigua-de-japon-momijigari-1899-de-shibata-tsunekichi/momijigari-1899-1/>

²⁰ <https://akirakurosawa.info/sanshiro-sugato/>

Příloha 5, Příloha 6, Příloha 7

Alain Resnais: Loni v Mareanbadu 1961²¹

Michelangelo Antonioni: Zvětšenina 1967²²

Jean-Luc Godard: Une femme est une femme 1961²³



²¹ <https://www.ourgoldenage.com.au/film/marienbad>

²² <https://www.villagevoice.com/2017/07/25/the-mysteries-of-antonionis-blow-up-a-half-century-on/>

²³ <https://trunkshotscinema.com/a-woman-is-a-woman/>



Příloha 8a, Příloha 8b

Peter Greenaway: Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec 1989²⁴

Michael Bay: Transformers 2007²⁵



²⁴ <https://www.afisha.ru/movie/165910/>

²⁵ <https://amblin.com/movie/transformers/>



Příloha 9

Orson Welles: Občan Kane 1941²⁶

²⁶ <https://refresher.cz/film/citizen-kane/gallery/2>



Příloha 9, Příloha 10, Příloha 11

Fridrich Nietzsche Hulton Deutsch/Getty Images²⁷

Caravaggio: Bacchus Bacchus, oil on canvas by Caravaggio, 1596–97; in the Uffizi Gallery, Florence, Italy. Fine Art Images/Heritage-Images²⁸

Rosalba Carriera: Apollo ²⁹



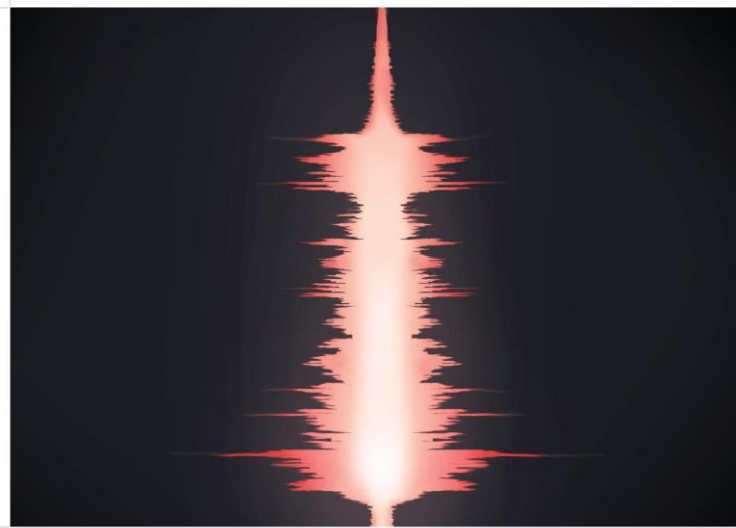
²⁷ <https://www.thoughtco.com/nietzsches-concept-of-the-will-to-power-2670658>

²⁸ <https://www.britannica.com/topic/Dionysus>

²⁹ <https://www.oceansbridge.com/shop/artists/c/car-cav/carriera-rosalba/apollo-3>

Příloha 12

Kamran Julfayev: Dokument "Rašomon"



BUT WE AWAITED THEE EVERY MORNING,
TOOK FROM THEE THINE OVERFLOW AND
BLESSED THEE FOR IT. LO! I AM WEARY OF MY WISDOM,
LIKE THE BEE THAT HATH GATHERED TOO MUCH HONEY;
I NEED HANDS OUTSTRETCHED TO TAKE IT.
I WOULD FAIN BESTOW AND DISTRIBUTE, UNTIL THE WISE
HAVE ONCE MORE BECOME JOYOUS IN THEIR FOLLY, AND
THE POOR HAPPY IN THEIR RICHES. THEREFORE
MUST I DESCEND INTO THE DEEP: AS THOU DOEST
IN THE EVENING, WHEN THOU
GOEST BEHIND THE SEA,
AND GIVEST LIGHT ALSO
TO THE NETHER-WORLD,
THOU EXUBERANT STAR!
LIKE THEE MUST I GO
D O W N