

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Bakalářské studium
Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

BERLÍNSKÁ ŠKOLA ANGELY SCHANELEC

Tereza Vejvodová

Vedoucí práce: MgA. Václav Kadrnka
Oponent práce: Mgr. Andrea Slováková
Datum obhajoby: 5.9.2018
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Bachelor Studies

Directing department

BACHELOR THESIS

THE BERLIN SCHOOL OF ANGELA SCHANELEC

Tereza Vejvodová

Thesis supervisor : MgA. Václav Kadrnka

Opponent : Mgr. Andrea Slováková

Defence date : 5.9.2018

Title assigned : BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Berlínská škola Angely Schanelec

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl osvětlení termínu „Berlínská škola“ s přihlédnutím k politickým a sociokulturním aspektům jeho vzniku.

Hlavní část výzkumu je věnována dílu německé režisérky a divadelní herečky Angelly Schanelec a na příkladu jejího snímku *Místa ve městech* (1998) chce vyzdvihnout esenciální prvky její tvorby, a tedy esenci Berlínské školy, již je Angela Schanelec přední osobností.

Annotation

This thesis aims to enlighten the term “The Berlin School” in context of political and socio-culture aspects of its formation.

The main part of the thesis is dedicated to the work of the German director and theatre actress Angela Schanelec and by the example of her film *Places in Cities* (1998) surveys the essential features of her work, thus also the essence of the Berlin School of which she's a prominent personality.

Obsah

1. Úvod	7
2. Důsledky německého sjednocení	8
3. Berlínská škola	10
4. Angela Schanelec	13
4.1. <i>Místa ve městech</i> a jejich tma	15
5. Závěr	28

1. Úvod

„Berlínská škola“ je termín pocházející od kritiků a jsou jím obecně označovány novátorské tendence na poli německého filmu, které v 90. letech 20. století přinesli mladí filmaři jako Angela Schanelec, Christian Petzold, Thomas Arslan, Valeska Grisebach, Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg nebo Maren Ade. Přestože díla těchto autorů jsou různorodá, spojuje je novátorský přístup k filmové naraci, stylu a především snaha zachytit a pojmenovat *novou německou současnost*.

Výrazná je také protipólność vůči mainstreamové kinematografii, jejíž konvence tyto filmaři podřívají technikami jako je odpsychologizované herectví, pomalé tempo nebo soustředění se především na všední situace. To vše za účelem aktivizace diváka, v současnosti každodenně zaplaveného množstvím informací a vizuálních vjemů, jejichž chaos komerční kinematografie víceméně podporuje, a to stupňující se rychlostí stříhu a afektovaností, jež ve výsledku diváka spíše pasivizuje.

Angela Schanelec svým vyhraněným autorským přístupem rysy Berlínské školy velmi příznačně reprezentuje. Její dílo se mi jeví jako středobod, ve kterém se tendence jejích vrstevníků protínají. Radikalitou svého pohledu na kinematografii umožňuje redefinovat význam současného autorského filmu nejen v Německu (podobnost s asijským uměleckým filmem, např. s Tsai-Ming Liangem : Abel, Fischer; s.215-217), ale zároveň přitahuje pozornost k světovému ženskému nezávislému filmu, spolu s filmařkami jako Kelly Reichardt, Andrea Arnold, Claire Denis, So Yong Kim nebo Lucrecia Martel. (tamtéž, s. 45-49).

2. Důsledky německého sjednocení

Po pádu Zdi v roce 1989 a po znovusjednocení Německa v roce 1990 se stal Berlín epicentrem vzniku nové ekonomické, politické a kulturní identity. Třicetileté rozdělení země na “chudý” Východ a “bohatý” Západ však s sebou doteď nese důsledky. Spojení totiž nevyhnutelně znamenalo také náhlý kolaps všeobecných hodnot a vyvolalo v lidech nejasnosti ohledně dalšího směřování (Roy, Leweke; s.10 - 16).

Východ do této chvíle stagnoval pod vlivem socialismu, zatímco Západ vzhledem ke svému liberálnějšímu nastavení dlouhodobě pracoval na vlastním ekonomickém vzestupu a byl otevřenější externím politickým i kulturním vlivům.

„Se znovusjednocením nabyla otázka identity nového významu, lišícího se radikálně a v různých směrech na Východě a na Západě. Mnoho lidí na Východě se cítilo neklidně ohledně toho co se jim jevilo jako agresivní ekonomická a kulturní převaha Západu a často reagovali stáhnutím se nebo tzv. *Ostalgii* (nostalgie po Východu, jakým byl předtím). Na Západě byla tato kocovina jemnější a především asociovaná s otázkou, co bude dál se Spolkovou republikou.“ (tamtéž, str.22)

Zde se rodí téma, které prostupuje dílo příslušníků Berlínské školy - *hledání*. Jde o hledání nové identity, pevných hodnot, určité jistoty a svého místa ve světě. Ne náhodou jsou protagonisty tak často mladí lidé. Tématické zaměření těchto filmařů je tedy výrazně spojeno s událostmi politického, a tedy i sociokulturního vývoje v Německu.

V 90.letech se s novou společností rodí i nové filmové tendence v německé kulturní sféře jako důsledek pádu komunistického režimu a zavedení svobodného, však ve spoustu aspektů nejistého neoliberalistického podnebí, kde vládne především kult *individualismu a komercializace*. A právě tyto rysy nejen německé současnosti jsou často cílem kritiky ve filmech Berlínské školy.

Drsným portrétem Německa coby slepé uličky kapitalismu je například snímek *Yella* (2007, Christian Petzold), kde hlavní postavu představuje žena v produktivním věku, která se snaží migrací z rodného Východu na Západ dosáhnout vysněné kariéry ve světě finančnictví. Je proto schopna jít i přes mrtvoly, čímž v konečném důsledku zničí život dalších lidí i sebe samé. Jako postava migrující z Východu na Západ s cílem najít svou lepší budoucnost reprezentuje podobné snahy lidí z Východního Německa a jejich následné rozčarování při srážce s praxí Západu (Roy, Leweke; s.52).

Mezi nejvýraznější zlomy pro současnou německou společnost patří také zvolení Angely Merkel (původem z Východu) v roce 2005 jako historicky první ženy do pozice kancléřky. Vlastním oborem kvantová chemička, Merkel je zároveň nejmladší osobou zvolenou do této pozice od konce druhé světové války. Kromě odpovědnosti za ekonomický rozmach Německa svou pozicí otevřela i zcela novou realitu vnímání žen ve vedoucích pozicích, čímž posílila i pozice filmařek. Je také zajímavé, že hlavní postavy filmů Berlínské školy většinou představují ženské protagonistky. Kurátorka filmu v MoMa, kde v roce 2013 proběhla rozsáhlá přehlídka filmů Berlínské školy, Rajendra Roy, shrnuje německou situaci trefnou metaforou :

„Pokud je Německo laboratoří identity, režiséři/režisérky Berlínské školy jsou jejími výzkumníky, jejich filmy jsou zkumavkami k experimentování a ženy, které pohánějí narativy, jsou jejich katalyzátory. (...) Nové Německo tedy má i chemičku z Východního Německa, která se ho snaží vést správným směrem.“ (Roy, Leweke; s.47)

3. Berlínská škola

V případě vzniku tzv. Berlínské školy nejde o žádný manifest, o žádnou angažovanou skupinu filmařů, kteří by mezi sebou pravidelně diskutovali. Podobně jako u současného asijského uměleckého filmu (Apichatpong Weerasthetakul, Lav Diaz, Tsai Ming-liang nebo Hou Hshiao-shien), k jehož odkazu se členové Berlínské školy otevřeně hlásí (Roy, Leweke; s.24), jde o příbuznost spíše tendenční, vysledovanou kritiky a společným označením šanonizovanou pro všeobecný pořádek (Abel, Fisher; s.21).

Za průkopníky nebo tzv. *první vlnu* jsou považováni absolventi berlínské filmové školy Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) - Angela Schanelec, Christian Petzold a Thomas Arslan. V 90.letech se jejich debuty objevily na festivalu Berlinale a následně se tak dostaly do širšího povědomí veřejnosti svým kritickým postojem k současné německé společnosti a vymezením se vůči soudobé mainstreamové kinematografii (Kastelan, str. 71-74).

Německá filmová kritička Anke Leweke popisuje toto zjevení následovně :
„... tři setkání s režiséry, kteří představují zlom na povrchu německého filmu. V 90.letech tomuto povrchu nejdříve dominovaly triviální komedie o vztazích mladých podnikatelů ve velkém městě. Poté se najednou začala kinematografie věnovat vyloženě německému způsobu života, generační hodnotám, reflektováním nálady země skrz kuchyň, skrz ulice Berlína nebo někde na předměstském parkovišti.“
(Roy , Leweke; s.15)

Takový způsob nazírání, tato *dramatická všednost* se vyznačuje přehodnocováním detailů každodenního života, snažícího se jej rozložit pomocí filmového média až na samé fragmenty podstaty (Abel, Fisher; s.211 - 230).

Typické je časté využití observační kamery, dlouhých, mnohdy jen statických záběrů a odmítání nediegetické hudby *. Podobně jako v asijské umělecké filmové tradici je ve zvyku soustředit se na detailní vyznění atmosféry nebo jen samotných zvuků, k čemuž dopomáhá pomalejší tempo a formální minimalismus. Strukturálně je zde snaha o narušování klasického narativu v tom smyslu, že v popředí zájmu není příběh, ale spíše vyhýbání se dějovosti. Důležité jsou spíše meandry, do kterých jsou protagonisté zaváděni. Nedořečenosti podporované elipsami jako by mnohdy počítaly s citlivější vizuální diváckou zkušeností, a tak vynechávají hlavní dějotvorné momenty (Abel, Fisher; 211-212), aby přenesli pozornost někam jinam, mimo hlavní děj.

Nejde zde však jen o samotný estetický rozměr, ale o spojení estetiky s etikou (ztišení, meditativní observace), čímž je možné autory Berlínské školy přiřadit k tendencím *slow cinema* (např. výše jmenovaný současný umělecký asijský film).

„...tato snaha přimět diváky vidět a cítit svět (na plátně) jinak, přeskládat to, co může být vidět, mělo by být viděno a je možné vidět; snaha připsat kinematografii roli média k přemodelování divákovy estetické zkušenosti skrz naprosté odevzdání pohyblivým obrazům.” (tamtéž, str.212)

Zůstává paradoxem, že dodnes stojí výroba filmů Berlínské školy nejvíce na podpoře veřejnoprávních televizí, přestože jejich pomalé tempo a narušování divácké zvyklosti působí vůči televiznímu stylu spíše v opozici.

Christoph Hochhäusler ve svém eseji *Na číh ramenou : Otázka estetické zadluženosti* o Berlínské škole dokládá, že ze skromné televizní podpory vychází low-budgetová, někdy přímo dokumentární estetika jejich filmů a nazývá ji „*estetikou chudoby*”. (Roy, Leweke; str.27).

* Hudby nevycházející s fikční reality filmu.

Zároveň hovoří o třech faktorech, které jsou pro Berlínskou školu signifikantní :

Zprvé je to *odklon zájmu od centra k periférii*. V narativním smyslu to představuje i zameření se na to, co je před nebo po tzv. rozhodujícím okamžiku, spíše než rozhodující okamžik samotný (např. hlavní dějový zvrat, viditelný konflikt atp.).

Zadruhé jde o *antiexibionismus postav*. Protagonisté většinou stojí také na periférii událostí a mají nějaký vnitřní život, o němž lze jen spekulovat, neboť se nijak výrazně neprojevují.

Třetím důležitým faktorem je *příklon k observaci* spíše než k akci. Dramatické zápletky pro ně nejsou zdaleka tak důležité jako *pohledy jednotlivých postav*, jejich vize světa (Roy, Leweke; s.25).

Další příslušník Berlínské školy, režisér Benjamin Heisenberg uvádí svůj přístup ke kinematografii následovně :

„Na umělecké škole jsem se naučil, že pro vyjádření jakéhokoli obsahu je žádoucí jemu zcela vlastní, specifická technika. Nevystavili byste malou kresbu na velké žluté neonové podložce, protože takové pozadí by odvádělo pozornost od toho, co je podstatné. Mám ten dojem, že filmové postupy - kromě jejich narativní úlohy - mají samy o sobě tak velký efekt, že občas fungují jako ta žlutá neonová podložka a kvality kresby tak zůstávají nedocenené. V té kresbě vidím člověka. V té podložce pouze účinek barvy. (...) Ohodnocení “funguje to” prokazuje, jak moc se stala divákova reakce kritériem. Jeho účast se stala dveřmi pro všechny další roviny díla. V mnoha filmech jsou tyto dveře rozrazeny dokořán, ale není důvod chodit dále, neboť se tam nachází zívající prázdnota. Lidé, války, tragédie slouží jen jako spektakulární spouštěče bouřlivé pyrotechnické efekty. “ (tamtéž, s.100)

4. Angela Schanelec

Tato autorka je prominentní osobností Berlínské školy i světového uměleckého filmu. Přesto zůstává u nás dosud spíše neznámá, a to i přes skutečnost, že má po otci český původ. Srovnatelně například s Robertem Bressonem nebo Chantal Akerman se svou tvorbou přiklání k filmovému minimalismu, a to především v tom smyslu, že odmítá jakoukoli hereckou psychologizaci.

Nechává spíše volně plynout okamžiky kolem svých pozorujících postav a tím zároveň redefinuje hranice chápání realismu a dokumentárního stylu (*Místa ve městech*, *Marseille*, *Orly*).

Děje se tak například častým natáčením v reálných prostorech bez jakékoli zástavy, využitím přirozeného komparzu nebo natáčením za provozu (ulice v *Marseille*, 2004; letištní hala v *Orly*, 2010). Tvrdost a chladnost symetrických, převážně statických záběrů se v její tvorbě doplňuje s jemností spíše introvertního herectví.

S těmito přístupy se pojí její potřeba neustále aktivizovat svého diváka. Všudypřítomné přehodnocování hranic reality a fikce se promítá do zcizujících motivů fotografování, filmu ve filmu nebo divadla ve filmu (*Nachmittag*, 2007 ; *Marseille*, 2004). Pokud je řeč o nějaké obecnější příchyllosti k filmové tendenci Angely Schanelec, pak se mi jeví termín "*současný umělecký realismus*" (Pavlík, s.58-61) jako nanejvýš trefný.

Přestože je v rámci Berlínské školy spoustu dalších osobností, které mají ve zvyku hlubší intelektuální reflexi svého díla (Christoph Höchhausler, Benjamin Heisenberg), Angela Schanelec je vyjímečná svou radikalitou a nekompromisní snahou dosáhnout určité autorské čistoty. Nejen že nepřijímá jakékoli řazení k Berlínské škole, ale zároveň staví vztah autor-divák do nekonvenčního světla (Giblová, s.62-63).

Důsledná snaha o maximální pozornost diváka pomocí minimalistického projevu herce a náznakové, většinou nedořečené narativní struktury má za cíl *nic nevysvětl-ovat*, ale spíš *vzbuzovat otázky*. (Abel, Fisher; s.215). Z tohoto přístupu Schanelec neslevuje a podřízení se nějaké divácké čitelnosti zavrhuje jako nemožnost být os-
obní.

„Já jsem publikum. Jsem přesvědčena o tom, že jsem naprosto normální a obyčejná. Když točím film, mohu se zeptat pouze sama sebe, jestli ho chci vidět. Kdo je vlastně publikum? Když se začnete ptát lidí, co mají rádi a co se jim líbí, dostanete tolik různý-
ných odpovědí! Myslet na publikum mi nedává smysl. Vnímám samu sebe jako ně-
koho normálního. Jsem normální, nejsem jiná než ostatní. Navíc, já jsem ta, která za
film zodpovídá, musí se líbit mně. Musím si říct – dobře, tohle chci dělat.“ (Giblová, s.
63)

Svou kariéru původně začala studiem divadelního herectví, což výrazně ovlivnilo její
vztah k práci s hercem. Sama udává, že zásadní pro ní vždy bylo setkání s Antonem
Pavlovičem Čechovem, a to především s jeho typy postav - na jednu stranu bez-
východnými, ale přesto *hledajícími* existencemi (Sladký, Český rozhlas).

Pokud má však Čechov své tzv. *lyrické drama* založené na dlouhých monolozích a
převážně vnitřně orientovaných dramatech svých postav, Angela Schanelec toto
vnitřní drama převádí pomocí filmového média spíše mlčením, dlouhými pohledy a
pro vnitřní svět postav příznačnou prací s prostorem kolem nich. Tento prostor je
většinou plný samoty, aby následně vyzdvihl vzácnost letmých momentů *setkání*.

Angela Schanelec nemá potřebu svého diváka podceňovat, naopak se s ním touží
setkat v hluboce intimní, civilní atmosféře svých příběhů o lidech, kteří *hledají*.

Hledání jako téma výrazně prostupuje filmem *Místa ve městech*, jehož analýzou se
nyní pokusím dostat ke klíčovým prvkům režisérčiny tvorby a zmíním krátce i svůj
bakalářský film *Cukr*, který byl zčásti Angelou Schanelec ovlivněn.

4.1. *Místa ve městech a jejich tma*

Režisérčin v pořadí druhý celovečerní snímek prostupuje téma *hledání svého místa*. Jak už bylo řečeno dříve, je to téma příznačné pro atmosféru soudobého Německa, čili je možné mluvit o jisté generační výpovědi.

Jako začínající autorce je mi taková tematika velmi blízká už samotným procesem *hledání*, který se podle mě netýká jen mladých lidí, ale jako znak jisté otevřenosti vůči světu by měl být u člověka přítomen po celý život. Zároveň vnímám okolnosti pádu komunistického režimu a následné rozčarování jak politické, tak kulturní, jako silně podobnou okolnost i ve své zemi. Zároveň mě mrzí, že tu žádnou podobnou kolektivní potřebu kriticky reflektovat soudobou společnost necítím a už vůbec ne prostor (nebo snad důvěru), který by byl české kinematografii věnován k tomu, aby mohla znovu oslovit svět. To podle mého názoru začíná, podobně jako v případě Berlínské školy, v přejímání a aktivním rozvíjení vlivů světových uměleckých kinematografií a v *hledání* moderního filmového jazyka.

Schanelec ve svém filmu *Místa ve městech* jemně portrétuje život mladé dívky Mimmi, která žije se svou matkou v Berlíně a je na ní dosud závislá. Skrz pozorování jejího nenápadného života v tichých, všedních situacích je nám sdělována neverbalizovatelná úzkost a touha hlavní postavy odvrátit od sebe tuto závislost, dosáhnout jisté autonomie a zbavit se všudypřítomné samoty. Sledujeme výseky z jejích nenaplnujících vztahů a občasné šťastné chvíle s její kamarádkou. Mimmi se poté rozhodne odjet na školní výlet do Paříže, kde se v metru mlčky zamiluje do neznámého muže. Ráno se probouzí u něj v posteli, prohodí s ním pár slov o lásce a o *snění* (zde analogická varianta onoho *hledání*). V Berlíně pak zjistí, že je s ním těhotná a vydává se za ním zpět autostopem s nejasností svého očekávání.

Přestože touží Mimmi po jistém *pohybu vpřed* a také jej později činí, převládající statická kamera podporuje emoci určitého zaseknutí. Tento vnitřní rozpor je příznačný pro celou estetiku Angely Schanelec. Nutnost změny, tedy *pohybu* je ale nevyhnutelná, zároveň ale naráží o chlad a jednotvárnost života v šedé metropoli. Kamera svými těžce statickými kompozicemi tento vjem podporuje, aniž by přitom onen pohyb díky celkům v exteriéru s vysokou hloubkou ostrosti ztratila.

Vjem *prostoru* je ve spojení se statickými celky vysloveně divadelní, jako kdyby plány fungovaly jako rekvizity a pozadí jako symbolický odraz vnitřního světa postavy nebo obecnější pojmenování situace, ve které se nachází. To se často pojí i s častým využitím *zvukového kontrastu* (např. radostný křik dětí na hřišti ztrácející se v kofonické směsi industriálních zvuků města, které Mimmi z balkonu pozoruje).

Scéna v krytém bazénu, kde se Mimmi koupe se svou kamarádkou, funguje z hlediska tohoto přístupu ukázkově, především díky rozporu ve svých dvou plánech. V prvním plánu vykresluje bezstarostnou atmosféru dvou mladých dívek, které plavou, následně si v dobré náladě pouští píseň od Joni Mitchell s názvem „California” a rozverně tancují. V druhém plánu se však jeví zimou mrtvá, metropolitní krajina s paneláky v pozadí. Tedy to, co se děje uvnitř, jako by bylo nějakou iluzí, pouhým denním sněním, ve kterém se jako ve skleníku svého věku Mimmi nachází.

Reflexi tohoto pocitu se Schanelec věnuje vzácně detailnější velikostí záběru, když přiskočí k ležící Mimmi, co se bez hnutí dívá z okna. Využití skla jako filtru častých pohledů Mimmi do venkovního světa zde na sebe bere úlohu motivu *neviditelné překážky*. Později se bude tato situace variovat a promění se v momentě, kdy Mimmi odjede do Paříže. Zde ji poprvé vidíme dívat se ne skrz sklo, ale jako důkazem nově nabyté svobody se dívá přímo z balkonu.

Charakter prostoru je pro Schanelec nepostradatelný a má k němu specifický přístup. Hledá si především ty nejjemnější momenty, ve kterých může okolí nejlépe obsáhnout stav duše postavy v něm.

Inga Pollmann pojem prostoru v takovém kontextu shrnuje do termínu "*milieu*" a srovnává tak estetický přístup Angely Schanelec s Michelangelem Antonionim (např. pouštní a zároveň vztahová vyprahlost ve filmu *Povolání : Reportér*, 1975) :

„Milieu (jako médium) samotné nemůže být přímo zobrazené, dokud není souhrnem všech okolností (sociálních, politických, fyzických) pro protagonisty.“ (Abel a Fisher, s.157).

Vzhledem k tomu, že jde původně o označení učitého *prostředku*, tedy *média*, které komunikuje skrz dva póly, v kontextu filmu zde mluvíme spíše o *vztahu* než o *prostoru*. Vnímáme tedy *prostor jako vztah*, na tomto principu se tak dozvídáme většinu informací. Zároveň však, dle názoru Schanelec, je pro zachování určité *autonomie postav* třeba nevyjevovat vše úplně.

„Charakter musí být představitelný z hlediska prostoru. Ale zároveň musí být určitým způsobem neutrální. (...) Myslím, že je třeba vždy nechávat prostor trochu neutrální a tak otevřený možnostem. Aby kompletně nedeterminoval postavy, a tak je neredukoval jen do toho, co je o nich řečeno.“ (Boehm, Lucius; Cine-fils Magazine)

Důležitost vztahu *prostor - postava* pro Schanelec je vidět i na tom, že se některé filmy jmenují přímo po místech, ve kterých jsou natáčeny, nebo k nim odkazují (v Marseille je děj rozdělen také na část ve Francii a v Berlíně).

Ve filmu *Marseille* mlčenlivá hlavní postava fotografky Sophie neprozradí až do půlky filmu svou motivaci k příjezdu. Jen prochází ulicemi, fotí si je, mívá se s lidmi. Když se pak náhodou seznámí s automechanikem, který jí půjčí auto, místo toho, abychom dostali širokosáhlé objasnění jejího životního problému, řekne, že se prostě spontánně rozhodla. Dokonce ani na výslechu po nečekaném přepadení není schopna příliš reflektovat minulost a spíše se vyjádří k přítomnému okamžiku slovy : „Chtěla bych poslouchat hudbu.“. Následně na to se rozpláče, což je zároveň jediný expresivní moment její postavy v rámci celého filmu.

Na základě toho bych zde chtěla také vyzdvihnout autorčino zaměření na *přítomný okamžik*, z čehož vyplývá i její častá tendence vypouštět a elipticky obcházet dějotvorné momenty, které by například u epicky založeného narativu měly stát v popředí.

V *Orly* je to mnohem více prostředí a téma čekání, které podbízí postavy k vzájemnému hovoru. Opět vstupujeme *přímo do dění*, žádné expozice nebo snaha o usměrnění diváka.

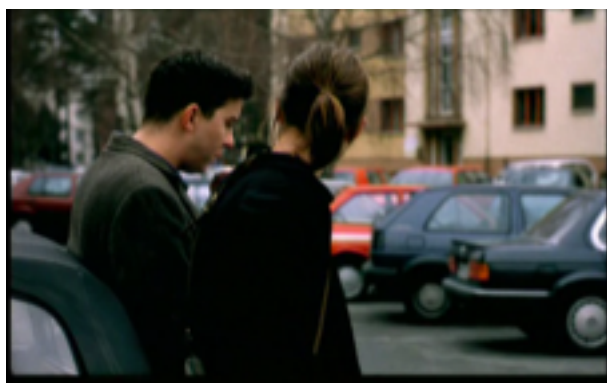
Jediným vodítkem jsou nám útržky rozhovorů postav a jen ty nám slouží k tomu, abychom si dedukovali jejich charakter, hypotetizovali nad jejich životy. Omezené množství informací o postavách je nám předkládáno velmi prchlavě, a tak odpovídá i charakteru letištní haly. Nic není uzavřené, tedy ani osudy postav. Život jako kdyby byl analogií letištní haly, jejímiž na obou stranách otevřenými dveřmi každodenně proudí tisíce lidí. Mozaikovitá struktura navíc zesiluje dojem propojení postav i bez jejich vědomí, jako by jedna z point Schanelec byla, že si máme ve skutečnosti všichni blízko, jen se pod vlivem okolností nedokážeme dostatečně otevřít jeden druhému.

Například chlapec s fotoaparátem, jehož pocit nenaplnění v jeho vztahu můžeme odtušit ze zvláštní pozornosti, kterou věnuje neznámé ženě na letišti. Než se stihne odhodlat k čemukoli, znovu ji ztratí v proudícím davu. Jejich prchlavé a nenaplněné setkání by mohlo být láskou na celý život, ale vzhledem k přítomnosti je nemožné onu šanci proměnit. Zachycení prchlavosti podobných momentů na plátně se blíží jakémusi *realistickému impresionismu*.

Schanelec však prostor ve filmu *Místa ve městech* využívá spíše jako plátno, do kterého se postupně obtiskává duševní stav hlavní hrdinky Mimmi. Jako nejvýraznější prostředek, co se zároveň mění v motiv prostupující celým filmem, si volí *tma*.

Tma je nejen přítomna od začátku jako motiv ztracenosti a nejasnosti, dost dobře vystihující pocity mladého člověka a v jeho momentální nemožnosti *dohlédnout* do své vlastní budoucnosti, ale zároveň *tma* gradující a měnící se v hlavní výrazový prostředek emocionálního stavu postavy.

Vzhledem k tomu, že je celý film velmi spoře svícen (viz. Hochhäuslerův pojem *estetiky chudoby*), postavy v interiérech zahalují stíny. Často jim nevidíme do tváře a ve svých všedních situacích typu "mazání chleba v kuchyni" tak působí jako přeludy, jako by vlastně ani neexistovaly. Motiv jisté *neexistence* se pojí i s *absencí identity*. V prvním záběru - scény rozchodu¹ stojí Mimmi jako hlavní postava ke kameře celou dobu zády, poté odchází (zážeh *nutnosti pohybu vpřed*).



¹*Místa ve městech*. Úvodní scéna rozchodu.

Nejčastěji se tma objevuje právě ve spojení se vztahy Mimmi. V záběru, kdy se svým přítelem Christophem sedí v noci na zastávce², spatříme nejprve ji na lavičce obestřené z velké části tmou^{2a}. Po chvíli se ze tmy vedle Mimmi vynoří i Christoph^{2b}. Dojde nám, že se tam celou dobu sice drželi za ruce, ale Mimmi je i v jeho přítomnosti docela sama.



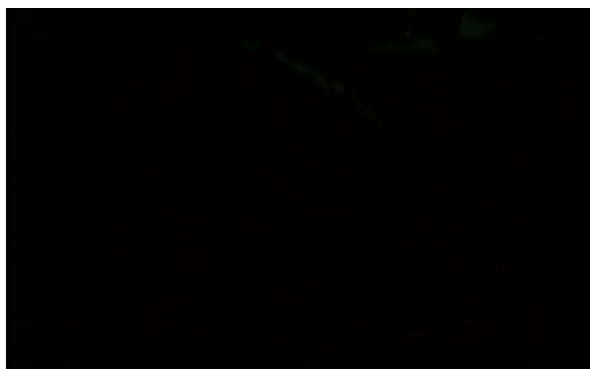
^{2a}Mimmi na zastávce.



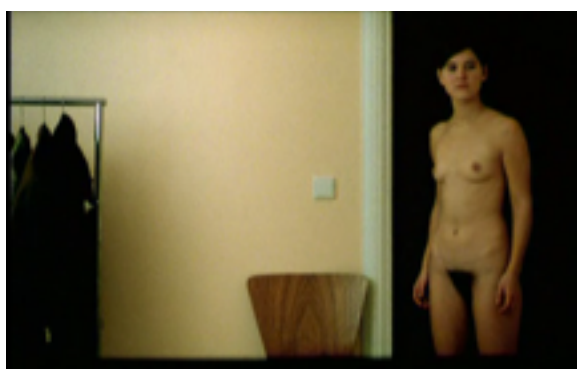
2b

S postupem času se přítomnost tmy zextrémňuje, vždy se pojí s tématem milostného vztahu a stává se tak refrénem. Na konci filmu také nositelem pointy *zatracení pasivity* - hrdinku kvůli její nečinnosti zcela pohltí tma.

Zhruba dvě minuty trvá záběr na postel, kde se Mimmi spustila se svým učitelem autoškoly^{3a}. Není vidět takřka nic. Mimmi je ta, kdo tuto *tmu* dále nemůže snášet, zvedá se a nahá v plném světle hledí na muže v posteli, jako by chtěla osvětlit přítomnou *prázdnotu* vztahu mezi nimi. ^{3b}



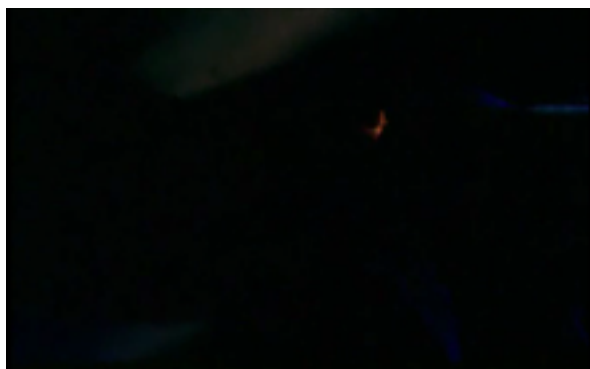
3a



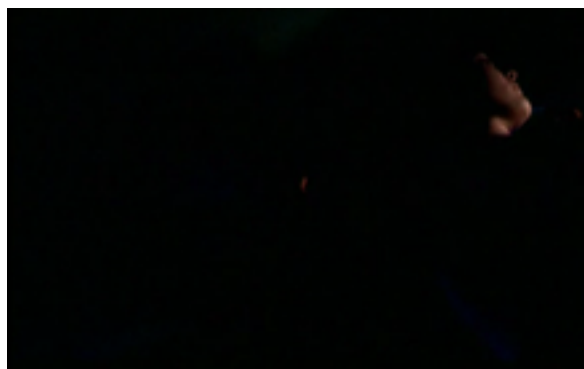
3b

Když Mimmi přespává u své kamarádky, je v noci vzbuzena milostným telefonátem jejího bratra. Zprvu nemůžeme vytušit, kdo v posteli leží, jen slyšíme atmosféru bytu a hovor skrz stěnu. Orientujeme se v situaci zprvu obtížně spolu s hlavní postavou.

Po milování s Francouzem, který se neplánovaně stane i otcem jejího dítěte, Mimmi nejprve ve tmě tušíme^{4a} a až po jejím otočení ji rozeznáváme^{4b}. Nicméně opět je na posteli obrazně sama, i když vedle ní někdo leží.



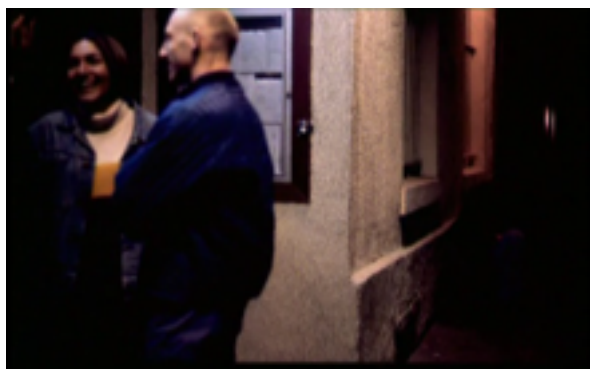
4a



4b

Bytí ve tmě se stupňuje v druhé části filmu, kdy se Mimmi vydává znovu za Francouzem, aby mu o svém těhotenství řekla.

V záběru před anonymním klubem v Paříži náš zrak upoutá v prvním plánu osvětlená skupinka mladých, dobře se bavících lidí^{5a}. S trváním záběru si všímáme siluety Mimmi, která se krčí v koutě u pravé kantny, jako by se ve své vlastní ztracenosti již zcela rozpustila^{5b}.

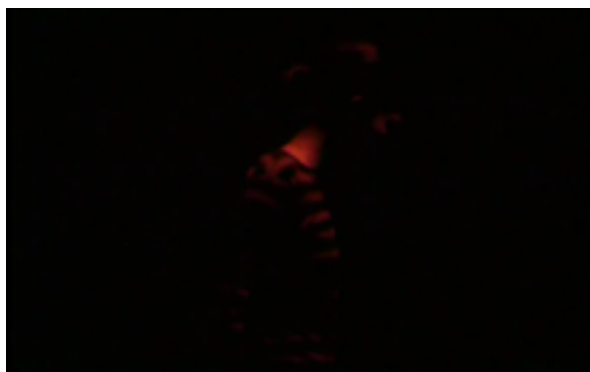


5a



5b

Uvnitř klubu je sporá světelná atmosféra, ve které jen občas problikávají křiklavě barevná světla. Mimmi to zcela pohlcuje. Dokonce se jí věnujeme v samostatném, hypnotickém záběru, který se stává jakýmsi vrcholem jejího stavu.⁶ Podtrhuje jej totiž píseň „*Glory Box*“ od skupiny Portishead, která vzhledem k situaci postavy působí ilustrativně, a to svým textem o ztracené ženskosti a touze po jejím navrácení prostřednictvím blízkosti určitého muže.

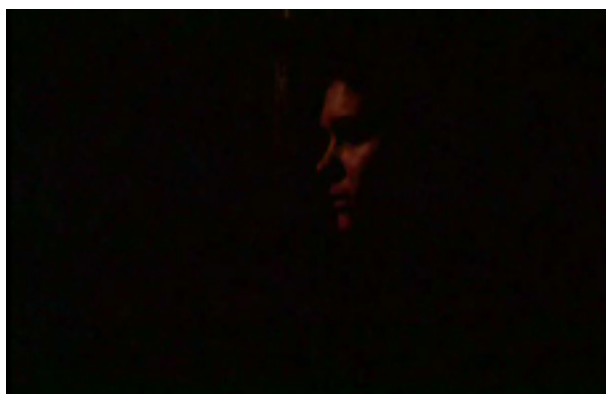


⁶Mimmi tancuje.



Mimmi mlčky reflektuje svou situaci.

Když se pak Mimmi konečně ocitá na chodbě před bytem *tohoto muže*, rozsvítí na chodbě a pozoruje ho skrz okno v jeho obývací místnosti. Z její strany nenastane žádná aktivita, jen přetrvává v pasivním pohledu skrz okno. Schanelec setrvává na jejím polode-tailu. Pod tíhou času se zhasíná světlo na chodbě, obličej Mimmi je zpoloviny opět ponořený do tmy, osvětlen pouze zdrojem z onoho obývacího pokoje^{7a}. Jako by tento vztah byl pro Mimmi jedinou možnou nadějí. Ale protože zůstává pouze v tomto pasivním pohledu, zhasíná se po chvíli i světlo z obývacího pokoje.^{7b}



7a



7b

Tmu využívá autorka jako přirozený katalyzátor aktivity diváka, proto ve tmě vždy chvíli prodlévá. Podobně jako když je ke spatření kontur v tmavé místnosti lidskému oku potřeba moment na zbystření očních čípků a tyčinek. Schanelec tak účelně nastavuje svého diváka k citlivosti pro nejjemnější detail, ať už dále na platně bude světlo nebo tma.

Ve svém bakalářském filmu *Cukr*, jsem se snažila obdobně použít motiv světla. Děj spočívá v pozorování jednoho dne ze života mladé dívky, co se věnuje sugardatingu (internetová služba označující společnice za peníze) a vedle toho má normální vztah. Většina snímku se odehrává v noci - *tmě*, začátek a konec je krátce orámován dnem. Postava je za nepříjemných okolností natlačena k sebereflexi a následně je naznačeno, že službu dál dělat nechce.

Další ubírání postavy však není ničím zcela potvrzeno, její život nenabírá žádný konkrétní směr, film končí spíše na křižovatce. Pro podtrhnutí *otevřenosti* konce (protože její život nekončí) a zároveň vyzdvižení všudypřítomné možnosti volby jsem si zvolila akci jednoduchého otevření okna, které v tomto bodu filmu považuji za největší dramatický zvrat v životě hlavní postavy. Okno se navíc po odchodu postavy ze záběru symbolicky prosvětlí^{8b}.



8a *Cukr*.



8b

Angela Schanelec má ve zvyku tvrdit, že čím déle filmy dělá, tím menší je pro ní hranice mezi dokumentem a fikcí (Sladký, Český rozhlas). To, že tíhne především k silně realistickému prožitku, se dále pokusím objasnit na jejím přístupu k některým filmovým složkám.

Ve jejích filmech si můžeme povšimnout častého využívání diegetické hudby, tedy snahy neoddělovat se od zobrazovaného světa nějakým externím emocionálním zásahem a rušit tak nastolenou komplexitu tohoto světa (výjimky např. *Nachmittag, Orly*).

Místa ve městech užívají obsahují spíše propracované ambience okolí, které jsou pro zesílení emocionální prožitku případně uměle zesilovány. Časté pohledy Mimmi u ní doma jsou prodchnuté hudbou, kterou si sama pouští a která je nám paralelou jejího emocionálního rozpoložení. Nikdy však nedohraje a ostrý střih do dalších scén nás od jakéholi klipovitosti nebo sentimentálnosti odrazuje. Většinou je totiž další záběr buďto naprosto ztichlý, nebo je kakofónní směsí zvuků rušného města. Takovéto zci-zování je pro Schanelec typické a ve své snaze desentimentalizovat se tak zdá být blíže oné protikladné komplexitě reálného světa.

Z tohoto bodu chci přistoupit i k jejímu pojetí herectví a komunikace postav. Pokud se ale řekne *umělecký realismus Angely Schanelec* (Pavlík, s.58-61), je možné se usměrněněji zabývat specifičností jejího vyhraněného pohledu a tím, jakým způsobem se její režijní pojetí blíží reálnému prožitku i přes původní fiktivnost situací. Konkrétně tím, proč máme u jejích a dalších filmů Berlínské školy pocit, že když vyjdeme z kina, kino je kolem nás stále. Je to především tím, že zde je hlavní drama *všednost*.

Podobně jako se rázem důležitou stává jemně se mihotající záclona v okně, stejně tak jsou mlčenlivé postavy, dlouze hledící často mimo rám někam do neznáma, hodny našeho pohledu. Prostor je předán slovy nepopsatelnému. Z postav se stávají rázem sice autonomní bytosti, ale se svým nesdělitelným vnitřním světem jsou zároveň osamoceny ve světě vnějším.

Podle toho postavy také jednají. Stejně tak jako v celé tvorbě Schanelec, také zde jde výhradně o odpsychologizované projevy, herectví oddramatizované neutrální intonací a neměnným výrazem, které nechává lidi vedle sebe existovat jako navzájem neprozkoumané kontinenty. V tomto neutrálním přístupu jako by se promítal zároveň i autorčin přístup k lidem obecně, jako by se snažila na plátno převést to, že žádného člověka není nikdy možno poznat úplně.

Úplné vykreslení tedy není na místě, protože by nebylo *realistické*. Pakliže má postava zůstat autonomní bytostí, nelze nikdy poznat všechny její pocity, tím pádem ani všechny její motivace. Stejně jako lidé v reálném životě tyto osobní motivace a pocity mnohdy sami neznají. Kdyby je znali, nedocházelo by k nedorozumění a nebyl by možná ani důvod hnát se dále za poznáním. Protože to, co je reálné, fascinující a zároveň hnací silou života, je nemožnost úplně poznat. Ani svět, ani druhého člověka. To, co je dle mého názoru možné, je se *přiblížit*. Zde pro mě osobně spočívá síla *náznaku*. V tomto přístupu Angely Schanelec vidím velkou míru pokory a snahu nezabít specifičnost *člověka - postavy*.

Výše popsané se promítá do vyprázdněnosti oddramatizovaných rozhovorů, které jsou buď důsledky nemožnosti nebo neupřímnosti komunikace.

Mimmi se vrací z Paříže a odcizenost s její matkou je cítit v jejich rozhovoru u pračky v koupelně :

Matka : „Ahoj.“

Mimmi : „Ahoj.“

Matka : „Jaké to bylo ?“

Mimmi : „Hezké.“

Mdlost vztahu Mimmi a sportovně založeného Christoha se promítá v následujícím rozhovoru, kdy se jí chlapec s viditelným nezájmem ptá „Co se děje ?“ načež Mimmi hned nedokáže odpovědět. Když už by bylo možné najít nějaká společná slova, mýjení se potvrzuje neempatickou otázkou Christoha „Koupíš mi vodu?“ a jeho odchodem na atletickou dráhu.

Kompletní odcizení je pak potvrzeno v momentě, kdy Mimmi doběhne autobus, aby si s Christophem konečně promluvila. Dialog je však opět veden do ztracena :

Christoph : „Co se děje ?“

Mimmi : „Nic. Jsme stále spolu?“

Christoph : „Nerozumím.“

Následují dlouhé pohledy obou do země, které trvají až do konce záběru.

Vzájemné míjení měnící se až v neupřímnost je nám předkládáno v situaci, kdy je Mimmi pozvána k rodinnému stolu spolu s Christophovými rodiči. Zde je v nepříjemném tichu dotazována na svého otce, který hrál údajně na trubku. Christoph se u stolu viditelně nudí a odchází v moment, kdy se řeší typ hudby, kterou otec Mimmi hrál, což dokazuje jeho absolutní nezájem. Když se Mimmi náhle rozmluví o něčem míň povrchním, třeba o okolnostech smrti svého otce a o tom, jaké bylo přítom počasí, od stolu odchází i otec Christoha. Tento výjev jako by znázorňoval nezvyk osobních rozhovorů a připouštěl pouze formality.

Výjimkou v tomto světě odcizených vztahů se tak stává setkání Mimmi s jejím osudovým mužem v metru. Sedí naproti sobě a *mlčky* se na sebe dívají. Zde je znovu příznačná důležitost pohledů, které se jeví pro přenos emocí nejpřímější a zároveň fatální. Mimmi ho následuje do lékárny, kde na něj čeká. Poté jsme svědky jejich konverzace až v momentě, kdy u stolu po společně strávené noci zpětně rozebírají knížku Mimmi (jedná se o námětem pro tento film analogickou knihu *Bílé noci* od Dostojevského).

Angela Schanelec také často využívá elipsy. Jedná se o další nástroj, jak zaktivizovat divákovu fantazii. V jejím případě se jejich radikalitou místy dosahuje rovin přímo filozofického vyjádření.

Například v *Místech ve městech* nevidíme nikdy sexuální scénu, protože o to nejde. Přejít do jiného státu je nám sdělen pouze změnou jazyka ve stále stejně všedních situacích, aby se ve výsledném vjemu smazaly hranice jak mezi státem, tak mezi lidmi.

V *Marseille* je zcela vypuštěna scéna přepadení. Rozechvělost Sophie se tedy u výslechu stává jistým způsobem nezpochybnitelná. Naše divácká fantazie je totiž tím největším dramatikem a v důsledku tohoto vypouštění si domýšlíme každý sám za sebe ty pro nás v nejhrůznější (nebo naopak nejkrásnější) okolnosti. Z tohoto hlediska lze filmy Angely Schanelec považovat za vysoce introspektivní ve vztahu k divákovi.

To spěje k jakési kondenzaci prostoru, která se pojí s myšlenkou, že jsou si lidé vlastně blízko, i když jsou od sebe na míle daleko. Že prostor není onou překážkou, ale jsou to spíše činy a naše zdráhání zakročít, které lidi od sebe dělí. A často jsou to právě elipsy, které podněcují naše další očekávání, čili slouží jako prostředek k tomu, aby se u jinak trpělivě pozorovaného světa ve všech jeho detailech netratil zájem o další dění. Milostných setkání bylo v historii kinematografie natočeno tolik, že si okolnosti divák může snadno domyslet, to není to nejdůležitější. Podstatné je, co následuje před nebo po nich - to se zdá být pro život daleko více určujícím.

Principy *jednoduchosti* a *náznaku* v sobě stejně jako nemožnost dohlédnout až na dno duše postav skrývají silnou dynamiku a realističnost. Elipsami podpořená fragmentárnost z výsledného vjemu zůstává v souladu s fragmentárností současného zrychleného života, zároveň si zachovává svou uměleckou autonomii v preciznosti výstavby mizanscény. V tom pro mě spočívá *umelecký realismus Angely Schanelec*.

5. Závěr

Jedna z výchozích motivací, proč jsem si pro svou práci vybrala toto téma, je nedostatek širšího povědomí o něm. Dosud neexistuje ani žádná kniha v českém překladu, která by představovala Angelu Schanelec nebo Berlínskou školu. Z této skutečnosti vyplývá i různorodost mých zdrojů - vlastní překlady anglické literatury, záznamy z rozhovorů, články v časopisech, články internetové.

Pomocí mozaiky informací kladených dle vlastního uvážení jsem se pokusila přiblížit problematiku Berlínské školy z hlediska základních obsahových, formálních a stylistických rysů, jejichž vývoj je v zásadě neoddělitelný od historického a politického kontextu Německa.

Specifičnost Berlínské školy spočívá především v podkopávání konvencí mainstreamové kinematografie svým zaměřením na všední příběhy s pomalým, observačním tempem, jejichž spíše *nědějová dějiště* jsou situována do městských periférií nebo do anonymity velkoměst. Chtějí tak především podat zprávu o pocitu nejistoty z roztržitosti určitých starých hodnot a pomocí jejich revidování skrz komparaci s rysy současnosti se nově ptát, jaké hodnoty odpovídají lépe naší neustále se transformující společnosti (nejen vzhledem k technologické revoluci a stále intenzivnější globalizaci).

K tomu však je potřeba pozorného a trpělivého diváka. Toho se snaží Angela Schanelec nasměrovat tak, aby si aktivně uvědomoval skutečnost kolem sebe, zůstal pozorný k detailům jako k možným nositelům podstaty a aby mu tento úhel pohledu vydržel i po odchodu z kina.

Takový přístup, který se pro svou komerční "neatraktivnost" bohužel nezřídka setkává s finančními těžkostmi ohledně realizace, má dle mého názoru důležité místo na poli současné kinematografie, pokud má zůstat alespoň trochu bdělá, osobní a nezávislá - a tedy i pravdivější.

⁹Filmografie Angely Schanelec

Schöne gelbe Farbe (1991)

Ich bin den Sommer über in Berlin geblieben (1994)

Štěstí mé sestry (Das Glück meiner Schwester, 1995)

Místa ve městech (Plätze in Städten, 1998)

Můj pomalý život (Mein langsames Leben, 2001)

Marseille (2004)

Nachmittag (Odpoledne, 2007)

Orly (2010)

Ponts de Sarajevo (2014)

Cesta snů (Der traumhafte Weg, 2016)

Ich war zuhause, aber (2018)

⁹ zdroj : Internet Movie Database (IMDb)

Seznam použité literatury

ROY, Rajendra; LEWEKE, Anke (2013): *The Berlin School : Films from the Berliner Schule*. New York : The Museum of Modern Art. Překlad vlastní.

ABEL, Marco; FISCHER, Jaimey (2018): *The Berlin School And It's Global Contexts : A Transnational Art Cinema*. Detroit, Michigan : Wayne State University Press. Překlad vlastní.

GIBLOVÁ, Markéta. Rozhovor s Angelou Schanelec. *Cinepur*. Myslet na publikum mi nedává smysl. Praha. 10.1.2015. 96. s.62-63. ISSN 1213-516X
Cinepur rozhovor s Angelou Schanelec

PAVLÍK, Ondřej. Angela Schanelec. *Cinepur*. Nadějná očekávání uměleckého realismu. Praha. 29.12.2014. 96. s.58-61. ISSN 1213-516X

KASTELAN, Karsten. Pohodlné místo. *Cinepur*. Německý filmový průmysl. Praha. 10.1.2015. 96. s.71-74. ISSN 1213-516X

Rozhovory

SLADKÝ, Pavel. Angela Schnalec : Koukat se, nezasahovat, ale rozpoznávat. Tlumočila Olga Staňková. Archiv pořadu Čajovna. Český rozhlas. Praha. 5.9.2013. Dostupné z WWW : <<https://vltava.rozhlas.cz/angela-schanelec-koukat-se-nezasahovat-ale-rozpoznavat-5061090>>

BOEHM, Felix von; LUCIUS, Julian von. Angela Schanelec on Spaces. Cine-fils Magazine. Berlin. 15.11.2010. Překlad vlastní. Dostupné na WWW : <<https://www.youtube.com/watch?v=GkUA6jG2eho>>

Internetové zdroje

Internet Movie Database. Angela Schanelec - Filmography.[cit.15.8.2018]. Dostupné z WWW : <<https://www.imdb.com/name/nm0770018/#director>>

Další zdroje

Místa ve městech [Plätze in Städten] [film]. Režie Angela Schanelec. Německo, 1998.

Marseille [film]. Režie Angela Schanelec. Německo a Francie, 2004

Orly [film]. Režie Angela Schanelec. Německo a Francie, 2010.

Odpoledne [Nachmittag] [film]. Režie Angela Schanelec. Německo, 2007.

Cukr [film]. Režie Tereza Vejvodová. Česká republika, 2018.