

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra scenáristiky a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

AUTENTICITA VE FILMU:

**Odlíšné přístupy k dosažení iluze autenticity na
příkladu snímků Idioti a Victoria**

Ondřej Erban

Vedoucí práce: Mgr. Petr Marek

Datum odevzdání: 23.8.2018

Datum obhajoby: 10.9.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Screenwriting and script-editing Department

BACHELOR ´S THESIS

AUTHENTICITY IN FILM:

**Different approaches to achieving the illusion of
authenticity on the example of films The Idiots and
Victoria**

Ondřej Erban

Supervisor: Mgr. Petr Marek

Date of submission: 23.8.2018

Date of defence: 10.9.2018

Assigned academic title: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

AUTENTICITA VE FILMU: Odlišné přístupy k dosažení iluze autenticity na příkladu snímků Idioti a Victoria

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

Praha, dne

.....
podpis studenta

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.

Poděkování

Rád bych poděkoval Mgr. Petrovi Markovi za konzultace a vedení bakalářské práce.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou postupů, jimiž se autoři ve filmech *Idioti* a *Victoria* snaží dosáhnout iluze autenticity. Každý z těchto snímků reprezentuje odlišný princip, jímž lze vytvořit zdání autenticity ve filmu – zatímco *Idioti* jdou cestou nápodoby stylu "amatérských domácích videí" či formálně nevytříbených dokumentů, tedy formátů, které si běžně asociujeme se záznamem reality; *Victorie* se snaží o dosažení takzvané imerze.

Klíčová slova: autenticita, film, victoria, idioti, von Trier, Schipper, imerze

Abstract

This bachelor thesis deals with the analysis of the processes by which the authors of films *The Idiots* and *Victoria* try to achieve an illusion of authenticity. Each of these films represents a different principle that can create the illusion of authenticity in a movie. While in *The Idiots* the author is imitating the style of "amateur home videos", a format that we commonly associate with the record of reality; *Victorie* is trying to achieve the so-called immersion.

OBSAH

1. ÚVOD	2
2. TEORETICKÁ REFLEXE POJMU „AUTENTICITA“ VE FILMU	4
2.1 POJEM „AUTENTICITA“ VE FILMU	4
2.2 DOSAVADNÍ TEORETICKÁ REFLEXE POJMU „AUTENTICITA“ VE FILMU	4
2.2.1 PŘEHLED Hnutí NEJČASTĚJI ASOCIOVANÝCH S POJMY AUTENTICITA A REALISMUS	5
2.2.2 SHRNUÍ	8
3. METODA ANALÝZY FILMŮ IDIOTI A VICTORIA.....	10
4. IDIOTI	11
4.1 DOGMA 95	11
4.2 DOGMA 95 A IDIOTI	13
4.3 ZÁPLETKA.....	13
4.4 ANALÝZA FILMU IDIOTI	14
4.4.1 FORMÁLNÍ A PRODUKČNÍ PRVKY.....	14
4.4.2 HERECKÉ PRVKY	18
4.4.3 PŘÍBĚHOVÉ PRVKY	19
4.4.4 SHRNUÍ ANALÝZY FILMU IDIOTI	21
5. VICTORIA.....	24
5.1 ZÁPLETKA.....	24
5.2 ANALÝZA FILMU VICTORIA.....	25
5.2.1 FORMÁLNÍ A PRODUKČNÍ PRVKY.....	25
5.2.2 HERECKÉ PRVKY	29
5.2.3 PŘÍBĚHOVÉ PRVKY	30
5.2.4 SHRNUÍ ANALÝZY FILMU VICTORIA	32
6. ZÁVĚR.....	34
BIBLIOGRAFIE	36

1. ÚVOD

Téma autenticity ve filmu jsem si nevybral náhodou. Tato volba – a volba snímků *Victoria* a *Idioti*, kterými se v této práci zabývám – má samozřejmě co dočinění s mými diváckými preferencemi, ale klíčová byla v tomto případě hlavně má touha jako aspirujícího filmaře pokusit se odhalit, jakými konkrétními postupy lze v kinematografii dosáhnout iluze autenticity.

Velmi konkrétně jsem se tímto tématem zabýval již při práci na krátkém snímku *Sto dvacet osm tisíc*, který je – velmi zjednodušeně řečeno – příběhem jedné exekuce. Při přípravě filmu jsem poměrně dlouho a intenzivně hledal způsob, jak tento příběh zpracovat, tak aby u diváka vyvolával co možná nejsilnější iluzi prožitku podobající se tomu, jaké je to zažít exekuci na vlastní kůži.

Nechci posuzovat, do jaké míry se mi tohoto cíle podařilo dosáhnout, to koneckonců ani není předmětem této práce. Důležité však je, že přinejmenším v první fázi vývoje snímku, tedy ještě během psaní scénáře, byl pro mě hlavní zdrojem inspirace právě film *Victoria*, především pak ten fakt, že se odehrává celý v reálném čase.

Později, při režijní přípravě, mne ale zásadně ovlivnil jiný snímek – *Rodinná oslava* Thomase Vinterberga – a to především tím, jak a s jakou intenzitou dokáže tento film vyvolat dojem, že člověk sleduje něco, co nejen že se skutečně stalo, ale navíc mělo zůstat skryto za zavřenými dveřmi.

Přemýšlel jsem tedy nad tím, jakými prostředky *Rodinná oslava* tohoto efektu dosahuje. A došel jsem k závěru, že rozhodujícím faktorem může být to, že snímek se z formálního hlediska v některých pasážích v mnohém podobá „home video“, tedy formátu, který si běžně asociujeme se záznamem reality. (V tomto ohledu jsem považoval za klíčové prvky filmu volbu typu kamery (digitální mini-DV) a práci se střihem, který jde často proti zásadám „neviditelného“ střihu.)

Je logické, že *Victoria*, v níž střih zcela absentuje, a která je natočena na běžnou digitální kameru Canon EOS C300, musí dosahovat iluze autenticity na základě odlišných principů než *Rodinná oslava*. Jakých, ptáte se? V té době jsem došel k závěru, že oním principem by mohlo být to, že zatímco *Rodinná oslava* se snaží o nápodobu „záznamu reality“, *Victoria* se snaží napodobit realitu. Tak zněla má první hypotéza a s ní jsem se pustil i do této bakalářské práce.

Později, při konzultacích s vedoucím této práce Petrem Markem, jsme došli k závěru, že pokud by jedním ze způsobů, jak dosáhnout iluze autenticity, měla

být nápodoba estetiky home videa, bylo vhodnější – spíše než snímek Rodinná oslava – zvolit film Idioti, který je v tomto ohledu mnohem důslednější.

V první kapitole této práce se věnuji dosavadní teoretické reflexi pojmu autenticita ve filmu, a to především prostřednictvím výčtu klíčových hnutí v kinematografii, jež bývají s termínem autenticita asociovány. Zároveň se v této kapitole snažím o identifikaci konkrétních prvků, jimž bývá přisuzována schopnost vyvolávat u diváků iluzi autenticity.

V následujících kapitolách této bakalářské práce pak analyzuji filmy Victoria a Idioti a snažím se identifikovat prvky, díky nimž tyto snímky dokáží vyvolávat u diváků iluzi autenticity. Následně tyto prvky porovnávám s těmi, které vyplynuly z první kapitoly věnující se teoretické reflexi, a to z toho důvodu, abych zjistil, zda Victoria a idioti využívají k dosažení iluze autenticity způsobů odlišných od těch, jež lze považovat za již známé a popsané.

V samotném závěru se pak snažím o porovnání způsobů, jimiž oba analyzované snímky dosahují iluze autenticity.

Doufám, že poznatky, které vyplynuly z této bakalářské práce, dovolí nejen mně, ale i případným čtenářům, lépe pochopit, jaké jsou principy, díky nimž lze ve filmu dosáhnout zdání autenticity. Zároveň si ale uvědomuji, že tato práce – i kvůli tomu, že se soustředí „pouze“ na dva filmy – není ani zdaleka vyčerpávající a dozajista existuje řada jiných způsobů, jak dosáhnout iluze autenticity než jen ty, které na následujících stránkách popisuji.

2. TEORETICKÁ REFLEXE POJMU „AUTENTICITA“ VE FILMU

2.1 POJEM „AUTENTICITA“ VE FILMU

Pojem autenticita ve filmu lze chápat vícero způsoby. Za autentický může být v určitém kontextu považován film, jenž se vyznačuje historickou přesností zobrazení konkrétní dějinné události; v rámci žánrového snímku, například v kriminálním thrilleru, zase může být za znak autenticity vydávána uvěřitelná motivace hlavní postavy či fakt, že vyšetřovací metody použité ve filmu odpovídají skutečným policejním metodám. (Sohn-Rethel, 2015 stránky 8-21)

V této bakalářské práci však termín „autenticita“ chápu jako vytvoření určité divácké iluze, dojmu či pocitu, že sleduji skutečnost nebo záznam skutečnosti, vidím opravdové lidi v reálných situacích, kteří prožívají pravdivé emoce, a že já jako divák jsem do určité míry součástí tohoto prožitku. V tomto smyslu tedy nelze autenticitu chápat jako objektivní znak filmu, ale spíše jako subjektivní prožitek konkrétního diváka. Věřím však, že existuje určitý soubor filmařských strategií, jimiž se jednotlivý autoři snaží dosáhnout oné výše zmiňované iluze.

S tímto chápáním pojmu autenticita ve filmu souzní definice, již ve své knize Dokumentarfilm und Authentizität předkládá Manfred Hattendorf. „Autenticitu lze vnímat jako výsledek uplatnění konkrétních filmařských technik. ‚Důvěryhodnost‘ zobrazených událostí záleží na účinku, jež na diváka mají zvolené kinematografické strategie. Autenticita je zakotvena stejně tak ve formě jako v divákově vnímání.“ (Granatowska, 2014 stránky 22-23) A právě na identifikaci a popis těchto strategií se zaměřuji v této práci.

Je důležité zmínit, že v této bakalářské práci se budu zabývat pouze autenticitou ve filmu hraném, nikoliv dokumentárním.

2.2 DOSAVADNÍ TEORETICKÁ REFLEXE POJMU „AUTENTICITA“ VE FILMU

Způsob, jímž filmová teorie (a koneckonců i filmová praxe) vnímá autenticitu v kinematografii, se proměňoval v čase s tím, jak se proměňoval film jako takový, jeho forma, výrazové prostředky a v neposlední řadě také technické možnosti tvůrců.

V odborné literatuře, v níž se na místo termínu autenticita často operuje s pojmy „realismus“ či „realističnost“, se nejčastěji setkáme s dělením, které vnímá vývoj autenticity ve filmu chronologicky a z hlediska klíčových hnutí, jež k autenticitě a realismu nějakým způsobem směřovaly či se k nim přímo vztahovaly. Každému z hnutí pak bývá přiřazován soubor prvků – formálních a výrazových prostředků, produkčních strategií a podobně – jichž autoři využívali a jimiž směřovali k dosažení zdání autentičnosti.

2.2.1 PŘEHLED Hnutí NEJČASTĚJI ASOCIOVANÝCH S POJMY AUTENTICITA A REALISMUS

DZIGA VERTOV A SKUPINA KINOKŮ

„Filmové drama je opium pro lid. Pryč s nesmrtelnými králi a královnami filmového plátna! Ať žijí obyčejní smrtelníci, filmovaní při své obvyklé práci! Pryč s inscenováním každodenního života; filmujte nás nečekaně a takové, jací jsme,“ dovolával se v manifestu Předběžné instrukce pro skupinu kinoků z roku 1926, tedy ještě v éře němého filmu, sovětský režisér Dziga Vertov. (Schepelern, 2014 str. 133)

Vertov bývá vnímán jako první filmař, který se domáhal obratu kinematografie od inscenovaných příběhů k pravdivému zachycení skutečnosti. Tato jeho snaha se obvykle ilustruje především na sérii filmových týdeníků „Kino-Pravda“, krátkých nenarativních propagandistických dokumentů, jež pod Vertovovou taktovkou vznikaly v první polovině dvacátých let. (Bordwell, a další, 2007 str. 193) (Müller, 2011 str. 24) Tehdejší Vertovovy černobílé němé filmy, které navíc v rámci Vertovovy teorie kino-oko obsahovaly formální prvky typu rozdělené obrazovky (*split-screen effect*) nebo prolínacích záběrů (Bordwell, a další, 2007 str. 193), však mají k dnešnímu vnímání autenticity a způsobů, jimiž se dá iluze autenticity dosáhnout, poměrně daleko.

NEOREALISMUS

„Ve filmovém zpracování je divákům prezentován trefně vybraný, svou charakteristikou působící autentický obraz prostředí, výstižná dokumentace ulice, bytu, města, krajiny, náležitě doplňující známé dimenze života hrdinů. Obraz, jenž podtrhuje autentičnost, životnost a důvěrnou blízkost celého filmu. Je to reálný, přesně znázorněný svět – například nejrůznější městské čtvrti Říma, Milána, Neapole takřka ve všech dílech italského neorealismu. Použití reálných

exteriérů, pouličních záběrů, značně prohlubuje zvláštní intimitu filmu, a jakmile se tyto obrazy objeví na plátně, zapůsobí jako náhlý závan každodenní skutečnosti," popisuje kouzlo neorealistickeých snímků ve své knize z roku 1975 Yvette Biróová. (Biróová, 1975 str. 167)

Neorealismus, hnutí, jež se rozvinulo v Itálii po 2. světové válce, a které lze chápat do značné míry jako přelomové z hlediska snahy o dosažení autenticity ve filmu, bývá nejčastěji charakterizováno skrze tři základní elementy, jimiž by se neorealistickeé filmy měly podle mínění teoretiků vyznačovat – příklon k oddramatizovaným příběhům, jež vycházejí z banality každodenního života, natáčením na reálných lokacích a obsazováním neherců. (Bordwell, a další, 2007 str. 371) (Schepelern, 2014 str. 133)

„Jsme přesvědčeni, že jednoho dne stvoříme ten nejkrásnější film, který bude sledovat pomalou a unavenou chůzi dělníka, vracejícího se domů z továrny,“ nastínili v roce 1941 ambice neorealismu jedni z jeho představitelů Giuseppe de Sanctis a Mario Alicata. (Bordwell, a další, 2007 str. 368) Ve skutečnosti však jen málo filmů považovaných za neorealistickeé splňuje ona výše zmíněná kritéria vztahovaná k neorealismu. Většina scén je natočena v pečlivě nasvícených studiových dekoracích a jen v některých filmech vystupovali skuteční neherci, povětšinou navíc v kombinaci se známými hereckými hvězdami své doby. (Bordwell, a další, 2007 str. 371)

NOVÉ VLNY 60. LET

Takzvané nové vlny se začaly rodit počátkem 60. let, v okamžiku, kdy ve filmovém průmyslu, především v Evropě, dostala šanci řada mladých režisérů, kteří se i díky étosu takzvaného autorského filmu obrátili proti zaběhnuté filmové tradici. (Bordwell, a další, 2007 stránky 453 - 454)

Za příklonem k autenticitě, který je v mnoha filmech novovlnných režisérů patrný, stál do značné míry i rozvoj filmové techniky. Zdokonalily se kamery, které teď byly lehké a nepotřebovaly stativ, zrcadlové hledáčky měly pohled totožný s obrazovým polem objektivu a zdokonalila se i filmová surovina, která byla citlivější a nepotřebovala tolik světla ke správné expozici. A rozvoje se dočkala i zvuková technika, díky níž mohly tvůrci nahrávat dialogy a ruchy i v rušném městském prostředí. Tato technika sice byla primárně vyvinuta pro dokumentární film, brzy se ho ale ujali i tvůrci filmu hraného a „hraný film tak získal takovou svobodu, která ho přibližovala dokumentárnímu filmu,“ (Bordwell, a další, 2007 str. 454)

Režiséři začali experimentovat s fragmentárním a diskontinuitním střihem a rovněž se rozšířilo používání dlouhých záběrů. Narativní forma filmů byla častěji odvozována z objektivního realismu, který tak neměl klasickou dramatickou výstavbu. Oproti neorealismu se ještě prohloubil trend natáčení na reálných lokacích, využívání neherců a herecké improvizace namísto pevně daného scénáře. To vše vedlo k tomu, že divácký účinek hraného filmu se přiblížil účinku filmu dokumentárního. (Bordwell, a další, 2007 str. 455)

DOGMA 95

Počátek tohoto hnutí se datuje do roku 1995, kdy dánští filmaři Lars von Trier a Thomas Vinterberg zveřejnili manifest Dogma 95, který se prezentoval „jako ‚záchranná akce‘, která se (...) chce vzpírat ‚jistým tendencím‘ v dnešním filmu.“ (Schepelern, 2014 str. 132). Dogma 95 odmítlo jednak „měšťanský pojem *auter*, tj. režisér coby suverénní tvůrce filmového díla, jednak film jako umění iluze.“ (Schepelern, 2014 str. 132)

Pro filmaře, již se přihlásili k hnutí Dogma 95, to v praxi znamenalo (nebo alespoň teoreticky mělo znamenat) točit filmy podle tzv. *Slibu cudnosti*, seznamu deseti pravidel, tedy mimo jiné příkaz natáčet v reálném prostředí, používat vždy ruční kameru či zákaz využívat umělé dosvěcování s výjimkou jednoho světla, které bylo dovolené připevnit na kameru, ale také důraz na jednotu místa a času či zapovězení žánrových filmů. (Podrobněji se hnutím Dogma 95 a jeho zásadami budu zabývat v kapitole věnované snímku *Idioti*, který je jedním z nejvýznamnějších a nejznámějších filmů vznikuvších podle zásad Dogma 95.) Ze zpětného pohledu – a to hlavně díky prvním dvěma snímkům hnutí *Rodinná oslava* a *Idioti* – se jeví být pro „Dogma filmy“ typické především naturalistické herectví, využití digitální ruční kamery, záměrně špatně komponované obrazy a diskontinuitní střih, tedy estetické a formální prvky, které spíše než účinky dokumentárního filmu připomínají a evokují dojem „home videa“, fenoménu, jenž se zrodil s masovým rozšířeným běžně dostupných digitálních kamer.

RUMUNSKÁ NOVÁ VLNA

„Tento film je zcela novátorský díky svému strohému realismu a minimalismu, díky tomu, jak používá nepřikrášlené dialogy a jak ztvárňuje nudu, a díky – a to především – své naprosté odměřenosti; vypadá to skoro, jako kdyby režisér zapomněl, že je kamera zapnutá, a takto vznikl celý film.“ (Ieta, 2010) Takto ve

svém článku *The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions* charakterizovala Rodica Ieta snímek *Zboží nebo peníze* rumunského režiséra Cristi Puiu; tedy ten samý film, který Jaromír Blažejovský označil za „iniciační dílo rumunské nové vlny.“ (Blažejovský)

Právě rumunská nová vlna je zatím zřejmě posledním hnutím, jež bývá široce asociováno s pojmy autenticita a realismus. Za její reprezentanty je považována skupina současných rumunských režisérů v čele Cristim Puiu, Cristianem Mungiu či Corneliem Porumboiu, „žádný z filmařů zařazovaných do této skupiny se ale necítí být příslušníkem nějaké nové vlny a za jejich filmy nestojí žádný teoretik ani jednotící program,“ (Tesař, 2011) Přesto lze u snímků rumunské nové vlny identifikovat řadu společných tematických i stylistických prvků.

Doru Pop ve svém článku *The Grammar of the New Romanian Cinema* uvádí, že těmito společnými stylistickými prvky jsou: dlouhé záběry, statická kamera (často ale v kombinaci s ruční kamerou), svícení ve stylu Dogma 95, zasazení do městského prostředí a minimalistické vyprávění. Mimo to je ale snímkům rumunské nové vlny společný i důraz na jednotu místa a času; většinou se navíc tyto filmy odehrávají během krátkého časového úseku, často během jediného dne. Všem je společný také další důležitý element – důraz na každodennost, a to jak z hlediska narativu, tak z hlediska lokací, na nichž se filmy odehrávají. (*The Grammar of the New Romanian Cinema*, 2010 stránky 24-25)

2.2.2 SHRUTÍ

Na základě tohoto krátkého historického exkurzu lze říci, že je možné identifikovat určitý soubor prvků, u nichž existuje – tu více, tu méně – shoda, že se nějakým způsobem podílejí na vytváření iluze autenticity ve filmu. (Samozřejmě platí, že ne všechna hnutí a všichni autoři využívali všech těchto prvků.)

Tyto prvky jsem rozdělil – pro potřeby analýzy snímků *Idioti* a *Victorie* – do tří oblastí:

„FORMÁLNÍ A PRODUKČNÍ“ PRVKY

- Diskontinuitní (nenávazný) střih
- Ruční kamera
- Dlouhé záběry
- Natáčení v reálném prostředí

„HERECKÉ“ PRVKY

- Využití neherců
- Naturalistické herectví
- Improvizace

„PŘÍBĚHOVÉ“ PRVKY

- Zakotvení dramatu v realitě
- Vycházení z každodennosti (banalitě každodenního života)
- Oddramatizovanost (rozvolněná narace)

Je samozřejmě otázkou, jestli využití těchto prvků skutečně vede ke zvýšení autenticity diváckého prožitku, či zda se náhodou nejedná o pouhou sadu určité době poplatných konvencí zaměřenou na určitý typ publika a asociovaných s určitým typem (žánrem) filmu, především sociálním dramatem. (Nelmes, 2012) Lze však říci, že většina teoretiků – ať už explicitně, či mezi řádky – dochází k závěru, že autenticita (nebo alespoň iluze autenticity) se ve filmu objevuje v okamžiku, kdy snímek – zjednodušeně řečeno – dokáže v divákovi evokovat dojem, že sleduje záznam skutečnosti.

3. METODA ANALÝZY FILMŮ IDIOTI A VICTORIA

K analýze snímků *Idioti a Victoria* jsem zvolil analytický esej, metodu, jež ve své knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* popisují David Bordwell a Kristin Thompsonová, a jež sami autoři zjednodušují do zkratky TADAP = Teze podpořená Argumenty, které jsou založeny na Dokladech A Příkladech.

Má teze, v tomto případě tedy spíše základní výzkumná otázka, která se vztahuje k oběma zkoumaným filmům, byla: „Jakými prostředky dosahuje tento film (iluze) autenticity?“. Sekundární otázkou pak bylo: „Využívají tyto snímky k dosažení (iluze) autenticity prvků, jež jsem identifikoval na závěr teoretické části této práce?“

Abych dosáhl komplexního a zároveň relevantního závěru, rozhodl jsem se analýzu zaměřit na tři oblasti, které se ukázaly podle teoretické části této práce býti klíčové pro dosažení autenticity ve filmu, tedy na oblast formálních a produkčních, hereckých a příběhových prvků.

Na závěr je nutné dodat, že analýza nevznikala pouze na základě zhlédnutí a rozboru samotných filmů, ale využívala i dalších materiálů (knih, článků a rozhovorů s tvůrci), které přinesly doplňkové informace k pozadí vzniku obou filmů.

4. IDIOTI

Idioti jsou pátým celovečerním snímkem dánského režiséra a scénáristy Larse von Triera, který už v době uvedení snímku do kin, v roce 1998, patřil mezi známé a mezinárodně oceňované filmaře. Film vznikl podle zásad manifestu Dogma 95 (kterému se budu věnovat podrobněji v následující kapitole) a někdy tak také bývá označován jako *Dogme #2*, jelikož se jedná o druhý film – po *Rodinné oslavě* Thomase Vinterberga – jenž byl natočen dle zásad tohoto hnutí.

Idioti, stejně Rodinná oslava, byly v roce 1998 vybrány do hlavní soutěže na festivalu v Cannes, von Trierův film však na žádné ocenění nedosáhl. Zajímavostí je, že snímek Idioti je druhou částí von Trierovi *Golden Heart Trilogy* (v češtině překládané jako *Trilogie o Zlatosrdečce* či *Trilogie Zlaté srdce*), tedy trojice filmů, jejichž ústředním tématem je „naivní ženská dobrota“. (Schepelern, 2014 str. 126) Dalšími dvěma díly této trilogie jsou filmy *Prolomit vlny* (1996) a *Tanec v temnotách* (2000).

Snímek Idioti a jeho výsledná podoba vychází ze zásad manifestu Dogma 95, takže se lze jen těžko pustit do jeho analýzy, aniž bychom si podrobněji přiblížili i toto hnutí a pravidla, jimiž se řídilo.

4.1 DOGMA 95

Von Trier s Vinterbergem představili manifest Dogma 95 13. března 1995 v Paříži na konferenci *Le cinéma vers son deuxième siècle* (volně přeloženo *Kinematografie na cestě do svého druhého století*) svolané ke stému výročí vzniku filmu a zabývající se vývojem a budoucností kinematografie. (Schepelern). „Text dogmatu, podepsaný Trierem a Thomasem Vinterbergem (ale sepsaný především Trierem), stejně jako happening v divadle Odéon (který provázel zveřejnění manifestu – pozn. autora) byly přijaty jako žertovná provokace, jako obvyklý ironický výstup v trierovském duchu. Ale vtip spočíval v tom, že to bylo míněno vážně.“ (Schepelern, 2014 str. 133)

Manifest obsahoval soubor 10 pravidel, jejichž dodržování mělo podle oficiálně deklarovaného stanoviska vést k návratu k čistotě filmu a jeho tradičním hodnotám založených na vyprávění příběhu, vývoji postav, herectví a tématu. Kinematografie se měla očistit zřeknutím se drahých spektakulárních speciálních efektů, postprodukčních úprav a dalších technických triků.

Tato pravidla von Trier s Vinterbergem nazvali "*Slibem cudnosti*":

1. Natáčení musí probíhat v reálu, na místě děje. (Nikoliv ve studiu.)
Dovážení rekvizit není přípustné. (Pokud je nějaká rekvizita nezbytná pro příběh, musí být zvoleno takové místo natáčení, kde se rekvizita nachází.)
2. Zvuk a obraz nesmí být nahrávány odděleně. (Smí být použita pouze ta hudba, která hraje v natáčené scéně.)
3. Kamera musí být držena v ruce. Veškerý pohyb nebo stav klidu, jichž lze dosáhnout rukou, jsou povolené. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera; kamera musí natáčet tam, kde se odehrává film.)
4. Film musí být barevný. Speciální osvětlení je nepřípustné. (Pokud nedostatek světla nedovoluje natáčet, je třeba scénu vypustit nebo na kameru připevnit jednu lampu.)
5. Optické efekty a filtry jsou zakázány.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně apod. se nesmí ve filmu objevit.)
7. Časové a geografické odcizení je zakázané. (Film se odehrává tady a teď.)
8. Žánrové filmy nejsou přípustné.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm, s poměrem stran 1,37:1 (tj. ne širokoúhlým). (Tento požadavek byl později zmírněn, že na 35 mm filmu musí být pouze finální kopie, snímek samotný může být natočený na video. (Schepelern))
10. Režisér nesmí být uveden v titulcích.

Slib čistoty, k němuž se měl podle zásad Dogma 95 režisér přihlásit, končil těmito slovy:

"Mimoto přísahám, že se jako režisér zřeknu osobního vkusu! Nadále už nejsem umělec. Přísahám, že se zřeknu vytváření "díla", protože okamžik považuji za důležitější než celek. Mým nejvyšším cílem je dostat pravdu z mých postav a prostředí. Přísahám, že tak učiním prostřednictvím všech dostupných prostředků, a i za cenu porušení dobrého vkusu a estetických ohledů. Toto je můj slib čistoty."

4.2 DOGMA 95 A IDIOTI

K Dogma 95 se krom von Triera s Vinterbergem přidali i další dánští (a později i zahraniční) filmaři. Hnutí mělo původně v úmyslu natočit čtyři filmy s rozpočtem 6 milionů dánských korun a na projekt přislíbila peníze dánská ministryně kultury. Ukázalo se však, že obešla úřední postup, a tak ze státní podpory sešlo a projekt zachránila až Dánská televize. Idioti byly nakonec nejdražším z realizovaných „dogma-filmů“, když stáli 14 milionů dánských korun (při aktuálním přepočtu tedy něco přes 40 milionů českých korun). Scénář k filmu vznikl během čtyř dnů v květnu 1997 a natáčení probíhalo po dobu šesti týdnů od poloviny června do konce července 1997. (Schepelern, 2014 str. 138)

Není bez zajímavosti, že – jak přiznal sám von Trier – ani Idioti, ani žádný jiný film hnutí Dogma 95 ve skutečnosti nebyl natočen tak, aby ze sta procent respektoval všechny zásady Slibu cudnosti. (Associated Press)

4.3 ZÁPLETKA

Na úvod snímku se setkáváme s Karen, ženou středního věku. Karen se shodou okolností přidá ke skupince zhruba stejně starých lidí jako je ona, kteří na veřejnosti předstírají, že jsou mentálně handicapovaní. Žijí pohromadě v jakési komuně v opuštěné vile, kterou má neformální lídr skupiny Stoffer za úkol prodat. (Ve skutečnosti se však snaží o pravý opak, aby skupina mohla v domě zůstat co nejdéle.) Mentální handicap předstírají členové tohoto společenství proto, aby našli svého „vnitřního idiota“ a dokázali tak překonat zábrany. Zároveň jde o určitou provokaci, formu vzepření se establishmentu a zažitým konvencím. Karen se přes počáteční zábrany k předstírání mentální retardace nakonec přidá.

Film vrcholí ve chvíli, kdy Stoffer navrhne, aby nechali svého vnitřního idiota vpadnout do jejich každodenního života mimo komunitu, to znamená, aby předstírali mentální retardaci před svými nejbližšími a v práci. Jediný, kdo se k této výzvě nakonec postaví čelem, je Karen. Přejde domů, kde čeká celá její rodina, která vůbec nevěděla, kde poslední týden byla a co dělala. Vyjde najevo, že Karen se přidala ke skupině těsně poté, co přišla o dítě. Film končí tím, že Karen začne předstírat mentální retardaci před zmatenou rodinou.

4.4 ANALÝZA FILMU IDIOTI

4.4.1 FORMÁLNÍ A PRODUKČNÍ PRVKY

MINI-DV KAMERA A VON TRIER JAKO KAMERAMAN

Obrazová estetika filmu *Idioti*, a potažmo i to, jak snímek působí na diváka a jaký dojem v něm vyvolává, je do značné míry definován už samotnou volbou typu snímací techniky. Snímek je natočen na tehdy běžně dostupnou mini-DV kameru, což je technika, jež nikdy nebyla určena profesionálům, ale sloužila amatérům k natáčení domácích videí.

Kvalita obrazu takovéto kamery samozřejmě byla a stále je – při aplikaci běžných standardů přisuzovaných filmu – „velmi špatná“, „nedokonalá“ a zcela nesrovnatelná jak s klasickým (celuloidovým) filmem, tak se současnou krystalicky čistou digitální kinematografií. (Nutno podotknout, že už v době vzniku snímku *Idioti* byla k dispozici digitální technika, která umožňovala filmařům natáčet v mnohem vyšší kvalitě, než jakou nabízely mini-DV kamery.)

Tuto „nedokonalost“ a „špatnou kvalitu“ obrazu ještě přizívuje jedna ze zásad Slibu cudnosti, konkrétně pravidlo, že speciální osvětlení je nepřípustné. Obraz je tak – i kvůli špatné optice kamery a automatické expozici – velmi často přeexponovaný, nebo naopak podexponovaný, což je něco, co by jinak bylo ve filmu vnímáno – troufnu si říci, že i laickým divákem – jako technická (a velmi amatérská) chyba.

Právě z této „špatné“ technické kvality a nedokonalosti ovšem plyne specifická kvalita estetická. Von Trier tak dosahuje stylizace, která velmi nápadně připomíná vzhled „home videa“, fenoménu především devadesátých let, s nímž měl v době vzniku snímku *Idioti* s velkou pravděpodobností zkušenost prakticky každý divák. A s nímž si člověk – ať už vědomě či nevědomky – asocioval, že je záznamem běžné každodenní skutečnosti, nikoliv inscenovanou záležitostí vytvořenou profesionály.

Tuto stylizaci – estetiku napodobující amatérská domácí videa – samozřejmě jen podporuje další z pravidel Slibu cudnosti, tedy zásada, že snímek musí být natáčen z ruky. A významnou roli dozajista hrál i fakt, že většinu filmu *Idioti* (zhruba 80 - 90 % použitého materiálu) nenatočil profesionální kameraman ale sám Lars von Trier. (Knudsen, 2014) (Je však třeba dodat, že von Trier jako kameraman působil na některých svých předchozích filmech, takže v jeho případě nejde mluvit o ryzím amatérovi za kamerou. (Schepelern, 2014 str. 144))

Pohyby kamery tedy nejsou – zcela záměrně – precizní a snaží se nepůsobit tak, že jsou vedené rukou profesionálního kameramana. Na druhou stranu kompozice obrazu je povětšinou – z mého pohledu až překvapivě – tradiční, zejména v kontrastu k dalšímu z ikonických snímků Dogma 95 Rodinné oslavy, kde najdeme mnohem více netradičních rakursů a kompozic vymykajících se běžným estetickým standardům.

Výrazným stylistickým prvkem, jež von Trier využívá, je zoom, tedy prvek, který byl opět poměrně typický pro domácí videa. Je však třeba zdůraznit, že von Trier zoom nepoužívá jako čistě estetickou manýru, ale nakládá s ním z hlediska vyprávění funkčně a zcela v duchu toho, jak bývá zoom či nájezd ve filmu standardně využíván. Tedy především ke zvýšení důrazu na objekt, k němuž se kamera blíží, a v případě že se jedná o postavu k zesílení emoce, jež právě prožívá.

STŘIH, ZÁMĚRNÉ CHYBY A VZDÁNÍ SE KONTROLY

Střih snímku je diskontinuitní a jde zcela záměrně proti zásadám tradičního „neviditelného střihu“, jehož cílem je nestrhávat na sebe pozornost a vytvořit dojem plynulé nepřerušené akce. Von Trier se v Idiotech zjevně snaží o pravý opak.

Střih často neváže na pohyb postavy nebo přichází uprostřed nedokončeného pohybu kamery. Nerespektuje zažitá pravidla, že při střihu by se měly změnit alespoň dva ze tří elementů – velikost záběru, úhel, obsah záběru. Občas se dokonce stane, že postavy jsou po střihu na místech, na nichž by se nacházet neměly. (V jedné scéně se například Stoffer zvedne z kolečkového křesla, načež v následujícím záběru na něm opět sedí a pokračuje v hádce.) A na střih velmi často upozorňuje i zvuk. Někdy dochází ke střihu v okamžiku, kdy zazní výrazný zvuk a není v záběru dokončený, někdy se mění zvuková atmosféra v rámci jedné scény. (Což do značné míry vyplývá ze Slibu cudnosti, který nařizuje, že zvuk a obraz nesmí být nahrávány odděleně.)

Všechny tyto prvky by v běžném filmu byly vnímané jako chyba, jako výraz určité (amatérské) nedokonalosti, a lze je tedy chápat jako součást oné stylizace, o níž jsem již mluvil výše. Co je však z mého pohledu ještě zajímavější, že všechny tyto prvky jsou obvykle vnímané jako rušivé, mající na diváka zcizující efekt – tedy účinek vytrhávající pozorovatele z fikčního světa snímku a upozorňující ho na fakt, že se dívá na film. Což je u naprosté většiny filmů samozřejmě považované za nežádoucí, v rámci tohoto snímku tomu ale může být

naopak. Při stylizaci, jež se snaží emulovat estetiku a poetiku „home videí“, tedy obrazových materiálů, jež zpravidla zachycují skutečné lidi ve skutečných situacích, může být fakt, že diváka neustále upozorňujete na to, že sleduje film, vlastně vysoce žádoucí.

Tuto záměrnou chybovost, která divákům stále připomíná, že se dívají na film, dále podporuje skutečnost, že hned několikrát vidíme v záběru mikrofon, někdy včetně zvukaře a nechybí ani pohled na kameru odrážející se v bočním okénku auta.

K výše uvedenému je však jedním dechem třeba dodat, že von Trier sice porušuje prakticky veškerá pravidla neviditelného střihu, na druhou stranu však respektuje zásady střihu a střihové skladby jako takové. Z hlediska skladby záběrů či využívání principu pohled – protipohled je film vlastně konvenční. Snímek sice vytváří zdání určitého chaosu a náhodnosti střihu, jedná se však pouze o jakousi fasádu, pod povrchem stojí *Idioti* na základech, jež respektují léty ozkoušené zásady filmové řeči.

V tomto kontextu je velmi zajímavý von Trierův popis toho, jakým způsobem připravoval rozzáběrování a storyboardy svých starších filmů, a jak probíhaly přípravy ke snímku *Idioti*. „U svých prvních filmů jsem si hodně věcí připravoval ve storyboardech. Byl jsem posedlý potřebou mít všechno pod kontrolou a myslím, že ve filmu *Evropa*, který byl určitým vyvrcholením toho přístupu, snad není jediný záběr, který by předem nebyl do nejmenšího detailu ve storyboardech naplánovaný. Filmy tohoto období byly velmi technické a jejich natáčení dost vyčerpávající. Na výsledku se to ale zas tak moc neprojevilo a mimochodem: *Evropa* je mezi mými filmy určitě tím, který se mi líbí ze všech nejmíň. Nebezpečí metody, kdy si všechno promyslíte a předkreslíte ve storyboardech, spočívá v tom, že vlastní natáčení už je pak jen taková mechanická realizace. Hrozné na tom je, že v nejlepším případě se vám z toho, co jste si předsevzali, podaří zrealizovat nanejvýš 70 %.“ (Tirard, 2014 stránky 130-131)

Od snímku *Idioti* však von Trier podle svých slov významně změnil přístup k práci, od touhy „mít vše pod kontrolou“ přešel do v zásadě druhého extrému „vzdání se kontroly“. (Knudsen, 2014) „Od *Idiotů* už víceméně nepřemýšlím o tom, jak budu točit, než opravdu točit začnu. Nic si nepřipravuji. Jsem na place a točím to, co vidím. (...) Pokud chcete postupovat takto, potřebujete samozřejmě kvalitní scénář. Ten je pro mě na place tak trochu jako bezpečnostní pás. Víím, že když se spokojím s natočením toho, co stojí na papíře, tak budu mít nezbytné

minimum. Mimo tento rámec si ale můžu vymýšlet, zkoušet nejrůznější věci a podnikat výzkumné výpravy. Pro mě osobně se všechno změnilo ve chvíli, kdy přišly malé digitální kamery. Zčistajasna jsem už nebyl jen pasivní režisér, divák, co sedí za monitorem a sleduje scénu z odstupu. Přešel jsem na druhou stranu barikády, najednou jsem byl s herci uprostřed dění. (...) Když nějaký herec na pravé straně začal mluvit, mohl jsem se k němu otočit, a pak zase zpátky k tomu, který mu odpovídal. Tento přístup k režii je mnohem svobodnější a instinktivnější. Točíte to, co zrovna chcete tak, jak to zrovna cítíte, a otázku po smyslu a koherenci si kladete až při střihu. Tato metoda má samozřejmě i své nevýhody. Když se totiž rozhodnu, že kameru otočím na jednoho herce, propásnu možná něco skvělého ve tváři toho druhého, což se mi při tradičním způsobu snímání pohled-protipohled nestane." (Tirard, 2014 str. 131)

Z von Trierova popisu je zřejmé, že při způsobu natáčení, jež zvolil u filmu *Idioti*, hraje obrovskou roli faktor náhody a spontaneity, který stojí v opozici k inscenovanosti a předpřipravenosti von Trierových předchozích filmů. Je však důležité si uvědomit, že von Trier v okamžiku, kdy točil *Idioty*, měl už za sebou čtyři celovečerní filmy a několik televizních projektů, které měly podle jeho vlastních slov velmi precizně a pečlivě připravené storyboardy. „Kontroly nad natáčením“ se tak v případě *Idiotů* vzdával člověk, jenž měl s filmovou řečí a s filmovým vyprávěním bohaté zkušenosti.

Koneckonců Peter Schepelern, filmový teoretik, který se von Trierovi a jeho snímkům dlouhodobě věnuje, tvrdí, že „umělecká kontrola je nevyhnutelnou součástí Trierova univerza. Ve výsledku je tento film – přes všechny očividně improvizované scény a práci kamery, které v mnohém připomínají záběry domácího videa – v jádru stejně formalistický jako Evropa, kde byl každý záběr pečlivě naplánován. Jestli to něco o Trierovi říká tak to, že se nemůže komplet vzdát své vlastní přirozenosti.“ (Schepelern)

LOKACE A DLOUHÉ ZÁBĚRY

Hned první nařízení *Slibu cudnosti* zní: „Natáčení musí probíhat v reálu, na místě děje. (Nikoliv ve studiu.) Dovážení rekvizit není přípustné. (Pokud je nějaká rekvizita nezbytná pro příběh, musí být zvoleno takové místo natáčení, kde se rekvizita nachází.)“ Tyto podmínky byly při natáčení snímku *Idioti* splněny, i když je samozřejmě otázkou, jak doslovně si von Trier tuto zásadu vykládal. Sám režisér k tomu v jednom z rozhovorů dodává. „Jedno z pravidel *Dogma* ukládá, že si nesmíte přinést žádné rekvizity, ale v domě jsme našli nějaké staré lyže, a

tak jsme vzali s sebou na skokanský můstek v Holte a natočil lyžařskou scénu uprostřed léta – to je Dogma v kostce.“ (Knudsen, 2014)

Co se týká dalšího z formálních prvků, které vyplynuly z teoretické části – dlouhých záběrů, ty se ve filmu neobjevují. Samozřejmě záleží na tom, jak chápeme poměrně neurčitý termín „dlouhé záběry“. Pokud tento pojem definuji pro potřeby této práce záběry, které bez střihu pokrývají jednu scénu (obraz) nebo alespoň její velkou část, lze říci, že Von Trier ve filmu Idioti k použití tohoto prvku nesahá.

4.4.2 HERECKÉ PRVKY

NEZNÁMÍ HERCI

Lars von Trier ve snímku Idioti nepracoval s neherci. Do všech rolí obsadil profesionální herce, ovšem herce nacházející se teprve na začátku své filmářské kariéry a širokému publiku tak vesměs neznámé. (Schepelern, 2014 str. 139) Což je strategie, již je určitě možné považovat za jeden ze způsobů, jak dosáhnout iluze autenticity. Jedna věc je sice určitá přirozenost, která bývá prisuzovaná projevu neherců, důležitý však může být i faktor „neznámé tváře.“ Na diváka působí jinak, když se v roli objeví známý obličej, o němž člověk bezpečně ví, že patří herci, kterého zná a už ho viděl v několika filmech a jinak, když je obsazen herec, jehož tvář vidí poprvé, a jehož tak vnímá pouze v rámci této role a bez dalšího kontextu.

ŘÍZENÁ IMPROVIZACE

„Podporoval jsem herce, aby přicházeli s vlastními dialogy. Můj původní přístup se vlastně podobal mateřské školce: ‚Pojď a vyzkoušej si, co můžeš a na co máš chuť.‘ Ale všechno má svoje meze, jak jsem se přesvědčil stejně jako spousta lidí přede mnou. Herci potřebují kostky, s kterými si můžou hrát. Ve skutečnosti jsme nakonec zavrhlí všechny improvizované fragmenty, které jsme udělali bez jakéhokoliv plánu. Improvizace bez plánu je jako hrát tenis bez tenisového míčku,“ popsal von Trier. (Knudsen, 2014)

Z von Trierova vyjádření je zřejmé, že hercům dopřál prostor k improvizaci, ovšem jednalo se pouze o dílčí improvizaci probíhající v rámci předem připravených a promyšlených scén, kdy herci věděli, jak má scéna probíhat, kdo má na koho reagovat, co má zhruba říci a k čemu má scéna dojít. Nad rámec toho však herci měli svobodu, jak a co přesně říci, jak zareagovat a podobně.

Von Trier taky koneckonců přiznává, že film ve výsledku odpovídá původnímu scénáři. (Knudsen, 2014)

Důležitým prvkem práce s herci na filmu *Idioti* byl podle všeho i samotný fakt, že se snímek natáčel na digitální kameru, což na rozdíl od současnosti nebylo v roce 1997, kdy film vznikal, zdaleka běžné. Von Trier popisuje, že ve filmu jsou „minutové záběry, kvůli kterým kamera běžela celou hodinu, což je s 35milimetrovou kamerou nepředstavitelné.“ (Tirard, 2014 str. 131) V tomto kontextu mi přijde vhodné zmínit myšlenku, nebo možná lépe řečeno pozorování, o němž se v rozhovoru pro časopis *Cinepur* podělil Béla Tarr. „Začneme třeba točit desetiminutovou sekvenci a najednou se vytvoří atmosféra, napětí a herec nemůže přestat, takže pak to nemůžeme přerušit ani my. U takového dlouhého záběru nastává úplně jiná psychologická atmosféra, která je mnohem náročnější pro herce i pro celý štáb, ale co tím získáváme, je úplně jiná kvalita.“ Von Trier v *Idiotech* tedy nepracuje s dlouhými záběry ve finálním střihu, potažmo s působením dlouhých záběrů na diváka, pracuje ovšem s dlouhými záběry na samotném natáčení a – jak popisuje Tarr – se specifickou atmosférou, kterou tato metoda na place vytváří.

Všechny tyto výše uvedené strategie vedou ve výsledku ve snímku *Idioti* k velmi přirozenému naturalistickému hereckému projevu, který je zcela oproštěn jakékoliv „divadelnosti“.

4.4.3 PŘÍBĚHOVÉ PRVKY

REALITA BEZ BANALITY

V teoretickém úvodu jsem jako klíčové „příběhové“ prvky identifikoval „zakotvení dramatu v realitě“ a „vycházení z každodennosti.“ O film *Idioti* lze říci, že je pevně zakotvený v realitě, a to hned na několika úrovních. Fikční svět, v němž se příběh odvíjí, plně respektuje a napodobuje pravidla fungování světa skutečného. Odehrává se v realistických lokacích, s realistickými rekvizitami, a i herecký projev se snaží o co největší přirozenost – herci se chovají a reagují tak, jak by ve stejné situaci reagovali skuteční lidé. A i samotné postavy, jejich motivace a situace, v nichž se nacházejí, jsou realistické.

To ale zároveň neznamená, že by příběh snímku vycházel z každodenní (banální) reality. Naopak. Situace, v níž skupina dospělých lidí žije pospolu v jakési komunitě, aby mohli předstírat mentální handicap, je zjevně zcela výjimečná, a nejspíš se nebudu mýlit, když řeknu, že jen zcela zanedbatelné množství lidí má podobnou zkušenost, natož aby se jednalo o jejich každodenní rutinu.

Lze se samozřejmě bavit o tom, zda snímek nezobrazuje každodennost těchto konkrétních postav v této konkrétní situaci. I v tomto případě si však myslím, že nelze mluvit o každodennosti. Situace, jimž jsou postavy vystaveny, můžeme jen těžko považovat za takové, s nimiž se musí vypořádávat opakovaně den co den. Obvykle jde o okamžiky, které postavy staví do pozice mimo jejich komfortní zónu a vyvíjí na ně tlak, ať už jde o nátlak na ně samotné či vztah mezi nimi. Jako příklad jde uvést celou řadu scén, ať už je to obraz, kde jednu postavují nechají ostatní „hlídat“ motorkáři, scénu, kdy do domu přijdou skutečně postižení lidé, či okamžik, kdy si naštvaný otec přijde vyzvednout svou dceru. A v tomto výčtu by se dalo pokračovat ještě dlouho.

KAREN A TI DALŠÍ

V teoretické části této práce jsem uvedl, že prvkem často spojovaným s autenticitou ve filmu je i určitá oddramatizovanost. V češtině se v tomto kontextu můžeme nejčastěji setkat s termínem „vyprázdněná narace“. Zdeněk Holý jako klíčový element filmů s vyprázdněnou narací vidí oslabenou vazbu mezi příčinami a následky, kdy se nám nedostává informací o příčinách a následcích probíhajícího děje, a kdy neznáme motivaci postav, jelikož neznáme příčiny jejich jednání. Chybí prý i expozice v tradičním slova smyslu, která by představila základní dramatickou situaci. (Holý, 2005)

Je zřejmé, že snímek *Idioti* tuto definici nenaplnuje. Nedochozí zde k oslabení vazby mezi příčinami a následky. Chování postav je srozumitelné a vychází ze srozumitelných motivací. Nechybí ani expozice, v jedné chvíli Stoffer dokonce Karen – potažmo divákům – explicitně vysvětluje, proč se skupina chová, tak jak se chová.

Snímek *idioti* sice nemá na první pohled výrazný dějový oblouk, má však v zásadě klasickou stavbu, kterou Linda Aronsonová nazývá „vyprávěním se skupinovým hrdinou“. „Ze strukturního hlediska jsou filmy se skupinovým hrdinou příběhem o několika lidech, kteří se vydávají na stejnou cestu, přičemž příběh přechází od jednoho k druhému jako při štafetovém závodě, a každá postava reaguje na misi, uvěznění či obnovení vztahu jinak.“ (Aronsonová, 2014) Podle Aronsonové má tento typ snímků vždy tzv. makropříběh, tedy „zastřešující zápletku, která předvede téma celého filmu a všechny příběhy propojuje.“ (Aronsonová, 2014) Toto téma je podle Aronsonové u těchto filmů vždy stejné, a to přežití skupiny.

Toto tvrzení platí i pro snímek *Idioti*, kde je rozpad skupiny tematizován a anoncován prakticky od samého začátku prostřednictvím kvazi-dokumentárních zpovědí jednotlivých členů skupiny. K tomu má však samozřejmě každá z postav svou vlastní příběhovou linku přičemž linka některých je významnější, jiné dostávají méně prostoru. Nejvýraznější je bezesporu příběhová linka Karen, jež celý film rámuje.

MLUVÍCÍ HLAVY

Výrazným dramaturgickým prvkem, jež jsem zmiňoval o několik řádků výše, jsou tzv. mluvící hlavy, tedy zpovědi jednotlivých postav přímo do kamery, které boří takzvanou čtvrtou stěnu. Tedy výrazový prvek typický pro dokument, jenž se v hraném filmu objevuje pouze tehdy, pokud se daný snímek snaží tvářit právě jako dokument. (Což lze dozajista vnímat jako jednu z filmařských strategií, jak dosáhnout iluze autenticity.) A podobně jako u napodobování stylu „home videí“ i zde jde o snahu využít a napodobit formu, již si člověk běžně asociuje se záznamem skutečnosti.

Zajímavé je, že von Trier ve výsledku není důsledný ve vytváření iluze ani jednoho z těchto formátů – home videa a dokumentu. (Pro srovnání můžeme uvést snímky, které jsou v tomto ohledu naopak zcela důsledné – *Záhada Blair Witch* (home video, respektive found footage) a *Co děláme v temnotách* (dokument)).

4.4.4 SHRUTÍ ANALÝZY FILMU IDIOTI

Jakými prostředky tedy tento film dosahuje iluze autenticity?

Formální stylizace napodobující estetiku home videa tedy formátu, jež si divák asociuje se záznamem autentické neinscenované skutečnosti. (Do tohoto bodu zahrnuji volbu kamery; práci s kamerou; svícení, respektive spíše nesvícení; diskontinuitní střih a práci se zvukem.)

Tato stylizace však není zcela důsledná v tom smyslu, že film se nesnaží navodit dojem, že není snímkem hraným, ale sestaveným z found footage videí. Navíc využívá „mluvících hlav“, výrazového prostředku typického pro dokument, nikoliv home videa.

K tomuto bodu si dovoluji přidat ještě jakousi „poznámku pod čarou“. Home videa natáčená na Mini-DV kamery byla typickým a široce rozšířeným produktem amatérské videoprodukce v letech minulých a v současnosti jde o do značné míry

mrtvý fenomén. Pokud tedy platí tvrzení, že tato stylizace vyvolává iluzi autenticity z toho důvodu, že napodobuje formát, jež si lidé asociují se záznamem skutečnosti, měl by tento účinek být výrazně oslaben v okamžiku, kdy film sleduje příslušník mladší generace, jež s Mini-DV home videy nemá prakticky žádnou žitou zkušenost. Zároveň by ale na takového člověka měl mít podobný účinek (vyvolávající iluzi autenticity) využití formátů typických pro současnou amatérskou videoprodukcí v čele s videy natáčenými na mobil na výšku (Instastories apod.).

Zcizující efekt vyvolaný především diskontinuitním střihem. Tedy efekt považovaný ve filmu obecně za spíše nežádoucí, v tomto případě však (dost možná) sloužící ku prospěchu kýženého účinku snímku na diváka. A to v tom smyslu, že v okamžiku, kdy člověk sleduje film napodobující formát, který si asociuje se záznamem autentické reality, může být žádoucí mu neustále připomínat, že jde o film. Hypoteticky se tak totiž ještě posiluje iluze, že sleduje záznam skutečnosti.

Role náhody. Z rozhovorů s von Trierem, které jsem v analýze uvedl, je zřejmé, že při natáčení hrála velkou roli náhoda a určitá spontaneita, k níž docházelo v rámci řízené improvizace. To se týká jak práce s kamerou, tak práce s herci, potažmo s dramatickou výstavbou scén a dialogů.

Naturalistický, nestylizovaný herecký projev v kombinaci s obsazením sice profesionálních ovšem poměrně neznámých herců.

Zakotvení filmu v realitě, což se týká jak pravidel fikčního světa, tak využití reálných lokací a rekvizit, ale i uvěřitelné motivace a chování jednotlivých postav.

Využití dlouhých záběrů během natáčení, z nichž ovšem ve finálním střihu byly použity jen krátké fragmenty.

Von Trier ve snímku *Idioti* využil mnoha prvků, jež jsem v teoretické části této práce identifikoval jako obvykle spojované s vytvářením iluze autenticity ve filmu. „Novým“ prvkem je v tomto ohledu snad jen volba typu kamery jako klíčového estetického elementu. Předpokládám však, že jde spíše o záležitost, na niž není v teoretických reflexích věnující se autenticitě kladen takový důraz, než že by

samotní filmaři nezvažovali volbu kamery, ve smyslu důležitého estetického elementu, jenž hraje roli i při utváření iluze autenticity. Mnohem významnější – než jakého prostoru se jí dostává v teoretické reflexi iluze autenticity ve filmu – se dle mého také ukázala role náhody. Ta se v literatuře většinou omezuje pouze na hereckou improvizaci, zde se však dá vztáhnout i na práci s kamerou a se zvukem, jež se projevu následně i ve výsledném střihu, jenž nevychází z předem připravených storyboardů, a do určité míry tak na natáčení na lokacích a práci s rekvizitami, kdy člověk musí vycházet z toho, co mu konkrétní prostor „dovolí“ a nemůže si ho přizpůsobovat k obrazu svému do takové míry jako je to při natáčení běžné.

Na druhou stranu je třeba říci, že z hlediska střihové a dramaturgické skladby jsou *Idioti* vlastně docela konvenčním filmem, který se v těchto oblastech nepouští do zásadních experimentů. A nelze vystopovat ani nějaký příklon ke každodennosti, jež bývá s „autentickými“ filmy často spojován, jelikož *Idioti* si vybírají za svou základní dramatickou situaci, situaci zcela extrémní a výjimečnou.

5. VICTORIA

Sebastian Schipper, německý režisér a herec, který se proslavil zejména svou rolí ve filmu Toma Tykwera *Lola běží o život*, se jako režisér dočkal mezinárodní ohlasu až se svým čtvrtým celovečerním snímkem *Victoria* z roku 2015. Tento film se proslavil především tím, že ač má 138 minut, nenajdeme v něm jediný stříh. Celý se odehrává v reálném čase mezi půl pátou a sedmou hodinou ranní v berlínských čtvrtích Kreuzberg a Mitte. Ve filmu nejsou použity žádné triky, takže se na rozdíl třeba od snímku *Birdman* natáčel vskutku v jediném záběru. Podle vlastních slov měl Schipper k dispozici peníze pouze na tři pokusy, samotnému natáčení tak předcházely poctivé přípravy. Než tvůrci přistoupili k "prvnímu pokusu" měli prý celý film natočený po desetiminutových úsecích, a pokud by žádné ze tří ostrých jetí nevyšlo, plán B byl konečnou podobu filmu sestříhat z oněch desetiminutových úseků. (Tato verze však podle slov režiséra "nebyla dobrá".) Schipper nakonec použil poslední třetí verzi a film po svém uvedení slavil, především v domácím Německu, velký úspěch. Snímek dostal na Berlinale, kde se představil v hlavní soutěži, Stříbrného medvěda za výjimečný umělecký přínos pro kameramana filmu Sturla Brandtha Grøvlena. *Victoria* pak zcela ovládla Německé filmové ceny za rok 2015, kde dostala cenu pro nejlepší film, režii, herečku v hlavní roli (Laia Costa), herce v hlavní roli (Frederick Lau), kameru a hudbu (Nils Frahm). Přestože byl film považován za hlavní favorita na snímek, který Německo vyšle do bojů o Oskary za nejlepší neanglicky mluvený film, byla *Victoria* kvůli vysokému počtu anglických dialogů nakonec z tohoto boje diskvalifikována. (Lattanzio, 2016)

5.1 ZÁPLETKA

Film začíná v jednom z berlínských klubů, kam si na party vyrazila Victoria, španělská dívka, která žije v Berlíně. Vyrazila si sem sama, bez doprovodu. V klubu Victoria narazí na skupinu mladíků, kteří se sice nedostanou dovnitř, jelikož je nepustí vyhazovač, ale stačí mezi dveřmi dívku pozvat, ať jde s nimi pít jinam. Mladá Španělka je osamělá natolik, že se k mužům přidá. Během následující zhruba hodiny Victoria nejdříve popíjí s mladíky na střeše jednoho z berlínských činžáků a poté ji jeden z nich, Sonne, doprovodí do kavárny, v níž pracuje. Zatímco film zdánlivě směřuje k románku mezi Victorií a Sonnem, přijde poměrně nečekaný zvrat. Ukáže se, že muži musí pod tlakem okolností ještě tu

noc vykrást banku. Victoria se k nim přidá a skupina banku skutečně vykrade. Nepodaří se jim však uniknout policii, která je po chvíli dostihne a následně i obklíčí. Všichni muži při přestřelce postupně umírají. Jediné Victorii se podaří uprchnout a zachránit se.

5.2 ANALÝZA FILMU VICTORIA

5.2.1 FORMÁLNÍ A PRODUKČNÍ PRVKY

JEDEN DLOUHÝ ZÁBĚR

„Ukradl jsem tuhle myšlenku Francisi Fordu Coppolovi, který v Cannes prohlásil o Apokalypse: ‚Tohle není film o Vietnamu, tohle je Vietnam.‘ Takže já někdy říkám: ‚Victoria není film, není to o bankovním přepadení, to je bankovní přepadení,“ (Lattanzio, 2016) prohlásil v jednom z rozhovorů Schipper. To je bezesporu vcelku odvážné tvrzení, je však pravdou, že jak já sám, tak řada lidí, s nimiž jsem měl možnost o tomto snímku hovořit, se shoduje, že Victoria nabízí velice silný, intenzivní, a především vsutku autentický zážitek. Divák jako by ani nesledoval děj filmu. Prožívá ho. Jako by on sám byl jedním z aktérů. I když tím nejpasivnějším z nich. Otázkou je, čím film této iluze autenticity dosahuje? Je to tím, že je natočen celý v jednom záběru?

„Nekoukáme na film mozkiem a nekoukáme na něj ani srdcem. Myslím, že film sledujeme nervovým systémem,“ (Robinson, 2015) říká k tomu sám Schipper. A kameraman Grøvlen dodává: „Lidi, kteří film viděli, nemysleli na kameru a na to, že tam není střih. To, že se film odehrává v reálném čase, dělá něco s vnímáním. Nepřipadáš si pak manipulovaný.“ (Canon-Europe, 2015)

Ve Victorii z logiky věci absentuje střih. Přitom právě montáž je podle mnoha teoretiků i praktiků filmu tím, co z kinematografie dělá svébytnou formu umění. To by (s odkazem na klasiky montážní školy) znamenalo, že divácký zážitek je u filmu do značné míry utvářen intelektuálním – i když třeba podvědomým – procesem spojování dvou prvků do třetího významu. (Tento proces přinejmenším v elementární rovině funguje u všech tradičních filmů: např. postava si obléká bundu + postava si bere klíčky od auta = postava se někam chystá jet autem. Nebo: postava se někam dívá + na stole leží dort = postava má chuť na dort.)

To samozřejmě neznamená, že by divácký zážitek u filmu měl být nějakým způsobem čistě racionální, zbavený emocí. Nabízí se však úvaha, že v případě snímku Victoria vychází onen divácký zážitek z odlišného způsobu vnímání – jak koneckonců naznačovali i samotní tvůrci filmu – který je oproštěn o jakousi

nutnost rozumět filmové řeči, umět si ji "přeložit" a blíží se "obyčejnému" vnímání světa kolem nás.

Zdá se, že scéna (v tomto případě celý film) natočená v jediném nepřerušném záběru vytváří iluzi podobnou tomu, jako by člověk sám byl na místě děje a sledoval vše vlastníma očima. Roli zřejmě hraje subjektivní postavení pozorovatele, který – na rozdíl od scény vyprávěné pomocí střihu – má jen omezený přehled o okolním dění daný svým postavením a vliv má i fakt, že úhel pozorování se nemění, pokud ho nezmění sám pozorovatel, v tomto případě kamera (jež musí vykonat pohyb v reálném čase). Stejně jako ve skutečném životě se nemění ani ohnisko, které autoři ve Victorii zvolili tak, aby se co nejvíce blížilo pohledu lidského oka. Vše se navíc odehrává v reálném čase a filmový čas se tak shoduje s tím skutečným.

Zjevně dochází k absolutní subjektivizaci vyprávění: nemůžeme – na rozdíl od běžného filmu – být na dvou místech zároveň, vidět tu stejnou věc z více úhlů, z pohledů různých pozorovatelů, či z většího odstupu nebo větší blízkosti. Zajímavé však je, že tato subjektivita vyprávění není navázaná na žádnou z postav, ale na kameru, potažmo diváka. Film je tedy vlastně vyprávěn z divákova subjektivního pohledu, který se stává tichým pozorovatelem událostí „přímo na místě.“ „Kamera je jako moucha na zdi, jako další postava,“ (Canon-Europe, 2015) dodává k tomu kameraman Grøvlen.

Nutno však dodat, že tento subjektivní pohled diváka je pohled „nedobrovolný“. Divák si nemůže vybrat odkud se na scénu dívá, pohled je mu vnucen. Což je faktor, který může jít proti kýženému efektu, tedy dosažení zdání autenticity.

JENOM ŽÁDNÉ CHYBY

Victoria je natočená ruční kamerou bez použití steadicamu. Autoři podle Grøvlených slov důsledně řešili, jak dosáhnout toho, aby kamera (myšleno pohyb kamery) na sebe co nejméně upozorňovala. „Dokud jsem se hýbal s herci, všechny ty roztřesené věci trochu zmizely, protože kamera se stane součástí jejich pohybu. Nejvíc jsem se bál toho, že mi utečou a já je budu muset nahánět. To by najednou byly pohyby kamery pořádně vidět. V některých momentech je kamera i tak hodně roztřesená, ale to tak nějak vychází, protože když dojde na dramatické scény a herci začnou být rozrušení a vyvedení z míry, tak já se začnu také hýbat rychleji a jakoby rozrušeněji. Je to určitý druh symbiózy s herci,“ (Canon-Europe, 2015) říká Grøvlen.

Ačkoliv Grøvlen se Schipperem přiznávají, že k natáčení chtěli přistupovat více jako k dokumentu, než hranému filmu (Canon-Europe, 2015) zjevně se snažili vyhnout jakýmkoliv chybám typu mikrofonu či člena štábu, jenž by se objevil v záběru. Tedy chybám, ke kterým může v určitém typu dokumentu docházet, jež by ale v hraném snímku narušovaly iluzi, že fikční svět je světem skutečným. (Což je samozřejmě ve filmu zcela běžné, zmiňuji to zde v kontextu snímku *Idioti*, kde von Trier zvolil přístup opačný.) „Každý z těch záběrů měl technické chyby, ale byly to malé věci, jako že jsem se zachytil o dveře, nebo že mikrofon udělal někde stín. (...) toho si naštěstí nikdo kromě mě nevšiml!“ (Canon-Europe, 2015) přiznává Grøvlen. Tvůrci se tedy zjevně snažili vyhnout se čemukoliv, co by u diváka mohlo vyvolávat zcizující efekt, upozornit ho na fakt, že sleduje film, a vytrhávat ho z fikčního světa snímku.

A právě díky „snaze vyhnout se čemukoliv, co by mohlo vyvolat u diváka zcizující efekt“ a prvkům, o nichž jsem mluvil výše, tedy „vyprávění v jednom nepřerušovaném záběru a z toho vyplývající striktní subjektivitě“ a „aspektu reálného času“ se – dle mého názoru – daří snímku *Victoria* dosáhnout takzvané imerze, tedy jevu, o kterém se mluví především v souvislosti s počítačovými hrami a virtuální realitou.

„Pojem imerze znamená ponoření se do něčeho, pocit vtažení do určité situace, ponoření se do ní. Imerze odkazuje ke specifické technické kvalitě počítačových her (jejich imerzivnosti) a ke specifickému typu psychologického zážitku, který hry přinášejí svým hráčům, poněkud odlišnému od toho, co vnímáme v jiných uměních (tam hovoříme spíše o vtažení do děje, participaci, identifikaci s postavami, pocitu zaujetí /engagement/ apod.) Pojem imerze se používá v různých, lehce odlišných významech a kontextech a leckdy se aplikuje i na jiná umění (imerzivní kinematografie, imerze ve výtvarném umění atd.), čímž se poněkud rozmlžuje.“ (Bendová, 2013)

Je otázkou, zda v souvislosti s imerzivními filmy, kam krom *Victorie* lze řadit snímky jako *vejdi do prázdna* či *Gravitace*, můžeme stále mluvit o filmu jako o „vyprávění příběhů“, a jestli není na místě se k nim vztahovat spíše jako „atrakci“. V případě *Victorie* a dalších imerzivních filmů se divácký zážitek – s určitou mírou nadsázky – blíží spíše projížďce na horské dráze, než četbě knihy či zhlédnutí divadelního představení. Do určité míry tak jde více o prožitek „fyzický“ či „neurobiologický“, než prožitek intelektuální. Koneckonců, jak

přiznává režisér Victorie Sebastian Schipper, jeho cílem bylo primárně nechat člověka prožít přepadení banky, nikoliv o tom vyprávět.

PŘÍPRAVA ANO, KONKRÉTNÍ ZÁBĚRY NIKOLIV

Jak ze Schipperových, tak z Grøvlenových veřejných vyjádření je zřejmé, že před natáčením neexistovalo nic, co by se alespoň vzdáleně blížilo storyboardu či předem připravenému rozzáběrování. Schipper dokonce podobně jako von Trier mluví o „vzdávání se kontroly.“ „Odpovědí je vzdát se kontroly na úkor svých herců, na úkor kameramana a vložit energii do improvizace.“ (Robinson, 2015) Nicméně jak oba tvůrci přiznávají, celou akci měli pečlivě nazkoušenou a natočenou po menších částech. Navíc výsledný film je „až“ třetím pokusem. Oba předchozí měli tvůrci možnost v klidu shlédnout a poučit se z nich. „Věděli jsme, jaká bude akce, ale nemohli jsme vědět přesně, jak se bude dialog rozvíjet. Rozdělili jsme film do deseti částí a nacvičili každou zvlášť. (...) To byla pro mě skvělá příležitost, jak zjistit, co funguje a co ne. Herci si víceméně mohli dělat, co chtěli. Neměl jsem naplánované žádné specifické pohyby kamery, jen jsem zhruba věděl, jak nasednout do auta a jak z něj pak zase vystoupit, a jelikož jsme to trénovali, tak moje tělo už jako by nějak vědělo, co dělat,“ (Canon-Europe, 2015) popisuje přípravy Grøvlen. I zde tedy, podobně jako u Idiotů, můžeme mluvit a jakési řízené improvizaci při práci s kamerou, kdy sice neexistovalo předem připravené rozzáběrování, ale veškeré pohyby kameramana byly poctivě nacvičené předem. Přesto zde významnou roli hrála náhoda a spontaneita na place, jelikož herci měli relativní volnost pohybu, a kameraman tak vždy musel reagovat na to, jak se která situace v konkrétní okamžik rozvinula.

DOKUMENT?

Jak jsem již několikrát zmínil, autoři proklamují, že chtěli k natáčení přistoupit jako k dokumentu. „Dokument“ je samozřejmě široký pojem, pod nímž si lze představit velmi odlišné snímky. Řada dokumentů se dnes – ať už jde o použité formální a výrazové prostředky či inscenování obrazů – v mnohém neliší od hrané produkce, ale vycházejme z předpokladu, že Grøvlen se Schipperem měli na mysli představu dokumentu jako syrového a nestylizovaného záznam skutečnosti. V tomto kontextu je zajímavé, že snímek má relativně výraznou výtvarnou stylizaci, která se nesnaží napodobit obvyklou představu o estetické stylizaci dokumentu.

Sám Grøvlen přiznává, že ho výsledný vzhled filmu nejdříve trochu překvapil: „Náš kolorista, Pana Argueta, rychle pochopil, jak k filmu přistoupit, a vytáhl barvy a kontrast mnohem víc, než jak bych se já, kdy byl býval odvážil. A to tomu dalo úplně jinou dimenzi. Když jsem to poprvé viděl, úplně mě to to ohromilo. (...) Já bych byl býval v tomhle ohledu mnohem konzervativnější.“ (Canon-Europe, 2015)

V tomto kontextu je také potřeba zmínit, že film často pracuje s nediegetickou hudbou, což rozhodně nebývá považováno za prvek asociovaný s iluzí autenticity. Bylo by zajímavé vidět, jak by film působil bez takto relativně výrazné stylizace, a zda by to ve výsledku na „autenticitě“ diváckého prožitku přidalo, či zda by tomu náhodou nebylo naopak.

NATÁČENÍ BEZ POVOLENÍ

Natáčení probíhalo na reálných lokacích v berlínských čtvrtích Mitte a Kreuzberg, a jak Schipper přiznává, na většině z nich se natáčelo bez řádného povolení, protože si to produkce zkrátka nemohla dovolit. (Robinson, 2015) Filmaři si tedy ani většinu lokací nemohli upravit k obrazu svému, nebo jen částečně. Schipper jako příklad uvádí, že vyměnili lampy v garážích a na jednom z billboardů, aby měli více světla. Obraz přestřelky se natáčel na soukromých pozemcích, aby bylo možné mít scénu pod kontrolou, a pro scény odehrávající se v ulicích měl Schipper k ruce tucet asistentů režie, kteří zastavovali chodce a vytvářeli „bublinu“ přemísťující se spolu s akcí. (Robinson, 2015)

5.2.2 HERECKÉ PRVKY

NEHRÁT, ŽÍT

Přestože snímek má skoro dvě a půl hodiny, scénář nebyl podle slov Schippera delší než dvanáct stran a neobsahoval žádný dialog. (Robinson, 2015) Samotné natáčení tak bylo z hereckého hlediska do značné míry improvizací, ovšem improvizací v rámci předem připraveného schématu, který udával, jak a kam se má daná akce vyvinout. (Lattanzio, 2016) „Místo abych hercům všechno vysvětloval a popisoval jim každou drobnost, nutil jsem je, aby pochopili své postavy, a aby rozvíjeli své role během natáčení.“ (Lattanzio, 2016)

Jako příklad toho, jak s herci pracoval, uvádí Schipper, scénu, v níž skupinka slaví, že se jim podařilo vykrást banku. „Pracovali jsme na téhle scéně pěkně dlouho, protože dlouho to nebyla oslava. Hýbali se tak, jak měli, ale já jim říkám:

„musíte začít bláznit“ a to oni nedokázali. Bylo to celé takové robotické. (...) Takže, když jsme šli točit poslední ze tří pokusů, říkám jim: nemůžete „hrát“, musíte si projít všemi těmi emocemi doopravdy. Musí to být skutečnost, ve které jste a kterou zrovna prožíváte.“ (Lattanzio, 2016) Opět se tedy jednalo o jakousi řízenou improvizaci s důrazem na velmi naturalistické herectví.

ZNÁMÉ NĚMECKÉ TVÁŘE

Ve filmu nejen že nevystupují neherci, ale nelze říci ani to, že by ve snímku hrály neznámé tváře. Ač se nejedná o mezinárodní hvězdy, především Frederick Lau a Maximilian Mauuf už před natáčením *Victorie* patřili v Německu k často obsazovaným hercům, a to jak ve filmu, tak i v televizi. Oba se mimo jiné objevili v poměrně úspěšném snímku *Náš vŕdce*. První jmenovaný za roli v tomto filmu dokonce obdržel na Německých filmových cenách ocenění pro nejlepšího herce ve vedlejší roli.

Je samozřejmě otázkou (pro samostatný výzkum) nakolik obsazení „známých tváří“ poškodí zdání autenticity ve filmu, a zda by Schipper nenaplnil svůj záměr „nedělat film o přepadení banky, ale udělat přepadení banky“ lépe, kdyby obsadil méně známé herce.

5.2.3 PŘÍBĚHOVÉ PRVKY

PROLOG NEBO EXPOZICE?

Jak je patrné z předcházejícího textu, Schipper zvolil velmi radikální přístup ke psaní scénáře. Než přistoupil ke zkouškám s herci, existoval jen několikastránkový náčrt akce bez dialogů a vývoj scénáře a jednotlivých postav tak do značné míry probíhal až během hereckých zkoušek. To se dozajista výrazně odrazilo i ve výsledné dramatické struktuře filmu, kterou rozhodně nelze považovat za tradiční či modelovou.

Film má z dramaturgického pohledu dvě velmi odlišné části, přičemž za bod zlomu by se dala označit 50. minuta filmu, tedy okamžik, kdy do kavárny za Victorií a Sonnem vtrhnou zbylí mladíci, protože, jak se dozvíme později, musí vykrást banku.

Na první část filmu lze nahlížet ze dvou úhlů. Jednak je možný pohled, že jde v zásadě o snímek s rozvolněnou narací. Ne snad že by zde byla až tak oslabená vazba mezi příčinami a následky, ale chybí zde základní dramatická situace.

Jak píše David Mamet ve své knize *On Directing Film*, film by měl v divákovi především vytvářet očekávání, aby ten se bál, co se stane s hlavním hrdinou,

nebo mu přál, ať zvládne cestu, na kterou se vydal, a podobně. Jinak jde jen o sled scén bezcílně jdoucích za sebou. (Mamet, 1991) Tento prvek očekávání Victoria ve své první části postrádá. Jediné, co posunuje děj kupředu, je možný vztah mezi Victorií a Sonnem, tedy linka, jež do značné míry utváří osu celého filmu.

Druhým pohledem, jímž lze na první část filmu nahlížet, je, že se jedná o ve své podstatě expozici, na jejímž konci dochází k představení základní dramatické situace: mladíci musí vykrást banku a Victoria se k nim přidá. To by však znamenalo, že je tato expozice nepřiměřeně dlouhá, alespoň vzhledem k jakémusi všeobecně přijímanému chápání expozice (v tradiční filmové struktuře), která by u celovečerního filmu měla mít okolo třiceti minut.

Ať už vnímáme první část jako svého druhu prolog s odlišnou dramatickou stavbou oproti zbytku filmu, či jako expozici, druhá část snímku je z dramaturgického hlediska relativně tradiční. A to nehledě na to, zda ji máme za v zásadě samostatný celek, nebo ji chápeme jako druhé a třetí dějství filmu.

Stejně jako *Idioti* i *Victoria* se dá považovat za „vyprávění se skupinovým hrdinou“ a i zde je zastřešujícím makropříběhem otázka přežití skupiny, v tomto případě dokonce doslovná. Hlavní linka je vystavěna okolo postavy Victorie, jejíž příběh – stejně jako příběh Karen v *Idiotech* – film rámuje.

VŠEDNÍ ŽÁNROVKA

Klíčovým elementem vyprávění filmu *Victoria* je něco, co napříč touto prací nazývám banalitou každodennosti. Tento element zde má dvojí rozměr.

Obvyklejší způsob, jak chápat „banalitu každodennosti“ ve filmu je: snímek nezobrazuje výjimečné, ale naopak běžné rutinní situace ze života postav a potažmo i běžné rutinní situace, které zažívá většina z nás. V tomto ohledu u *Victorie* opět platí ono rozdělení na dvě části. První, jež nejdříve ukazuje Victorii na party, a posléze jak se seznamuje se skupinou mladíků, pije s nimi na střeše a poté s jedním z nich sedí v kavárně před otevírací dobou, se určitě dává považovat za poměrně všední, i když ne třeba každodenní, zkušenost postavy. A asi i velká část lidí zhruba ve *Victoriině* věku, má podobnou zkušenost z vlastního života. O druhé části snímku se totéž říci rozhodně nedá. Vykrádání banky a následná přestřelka s policií rozhodně nepatří mezi všední události ani v životě *Victorie*, ani v životě běžného diváka. Ve skutečnosti se jedná spíše o zápletku, kterou si spojujeme se žánrovým filmem („krimifilm“), než se snímkem, jenž

snaží dosáhnout iluze autenticity v tom smyslu, jak jsem ji definoval na začátku této práce.

Druhým možným pohledem na „banalitu každodennosti“ je chápat ji jako banalitu a všednost, s níž jsou vyobrazeny a vyprávěny jednotlivé situace ve filmu. Tento rozměr „banality každodennosti“ je díky aspektu reálného času ve Victorii všudypřítomný. Žádná ze scén není redukována jen na „významné“ momenty, klíčové z hlediska vyprávění, jež posouvají příběh kupředu. S postavami musí divák ujít každý metr, vystoupat s nimi každý schod. Sebebanálnější a – z hlediska vyprávění příběhu – sebezbytečnější situace či moment jsou ve Victorii přítomné, pokud jsou součástí dané situace.

REALITA A MOTIVACE

„Někdy se mě lidé ptají: ‚Jaké filmy tě inspirovaly?‘ (...) Moje inspirace ale byla prostě bankovní loupež, odtud jsem začal. Denní snění o bankovní loupeži a potom přemýšlení o tom, jak můžu natočit film, který by byl zajímavý,“ (Lattanzio, 2016) říká o filmu Shipper. Je samozřejmě otázkou, do jaké míry jde o upřímné prohlášení a do jaké míry o určitou sebe prezentaci. Nicméně je pravdou, že film Victoria je velmi realistický, ať už z hlediska pravidel fungování fikčního světa, tak z hlediska lokací, rekvizit a hereckého projevu. A realistický je zde podle všeho i způsob, jak postavy vykrádají banku, stejně jako postup policie, jež je sleduje.

Z mého pohledu však s tímto, jinak striktně realistickým způsobem vyprávění, koliduje uvěřitelnost motivace Victorie v okamžiku, kdy se přidá k bankovní loupeži. Že by dívka, která se bála ukrást pivo v obchodě, šla o půl hodiny později dobrovolně vykrást banku a chovala se tak chladnokrevně, jako by to byl její denní chleba? Toto je z mého pohledu problematické zejména vzhledem k ultrarealistickému kódu, v němž je celý film vyprávěn.

5.2.4 SHRUTÍ ANALÝZY FILMU VICTORIA

Co jsou tedy ony hlavní prvky, jimiž snímek Victoria dosahuje iluze autenticity?

Vyprávění v jednom nepřerušovaném záběru a z toho vyplývající striktní subjektivita, která ale není subjektivním vyprávěním z pohledu žádné z postav, ale subjektivním pohledem kamery, potažmo diváka.

Aspekt reálného času vyplývající z absence stříhu, tedy primárně technického (formálního) prvku, jenž se však výrazně promítá i do dramatické akce, která tak není sestavená pouze z momentů „funkčních“ pro vyprávění příběhu, ale obsahuje množství „banálních“ všedních situací.

Snaha vyhnout se čemukoliv, co by mohlo vyvolat u diváka zcizující efekt, ať už jde o výrazné pohyby kamery, či „klasické“ chyby jako stín v záběru, jež vrhá mikrofon.

(Tyto tři výše zmíněné prvky jsou z mého pohledu klíčové pro dosažení **imerze**.)

Role náhody a řízená improvizace, přičemž ona improvizace se nevztahuje pouze k herecké akci, ale ve velké míře i k samotnému vývoji scénáře a práci s kamerou.

Zakotvení filmu v realitě, což se týká jak pravidel fikčního světa, tak využití reálných lokací a rekvizit a také jednání postav. (Ovšem s drobným „ale“, jež míří k uvěřitelnosti motivace hlavní postavy.)

Naturalistický herecký projev.

Z prvků spojovaných s iluzí autenticity ve filmu absentuje ve Victorii ze zřejmých důvodů diskontinuitní stříh. Schipper také nesáhl k obsazení neherců, jinak ale v zásadě využívá prvků, jež jsem identifikoval v úvodní části této práce. Velmi výrazným faktorem, o němž ale řeč nebyla, je aspekt reálného času, což je z hlediska Victorie zcela klíčový element vyprávění. Jde ovšem o prvek, jenž je v zásadě implicitně přítomen při použití „dlouhých záběrů“. Otázkou je nakolik k autenticitě prožitku přispívá poměrně výrazná výtvarná stylizace snímku a nediegetická hudba, již využívá. A za pozornost zcela jistě stojí i fakt, že v druhé části snímku se objevuje zápletko, jež bývá obvykle zpracována formou žánrového filmu a pro něj typických výrazových prostředků. Tento typ zápletky rozhodně nebývá spojován s iluzí autenticity ve filmu.

6. ZÁVĚR

Z analýz snímků *Idioti* a *Victoria* vyplývá, že mnoho prvků, jež oba filmy využívají k dosažení iluze autenticity, je jim společných. Jak von Trier, tak Schipper v průběhu celého procesu natáčení kladli důraz na princip, jež jsem si dovolil pojmenovat „řízenou improvizací“. U obou dvou filmů měli herci možnost improvizovat ovšem jen v rámci předem vymezené akce, o níž věděli, kam má směřovat. Zároveň však měli relativní volnost v tom, jak k danému cíli dojít. A podobně oba tvůrci pracovali i s kamerou. Namísto striktního, předem připraveného rozzáběrování, které by bylo následně dodrženo, vznikaly záběry více organicky v rámci dané situace přímo během samotného natáčení. Je zřejmé, že při tomto způsobu natáčení hraje velkou roli faktor náhody, na druhou stranu vše probíhá v kontrolovaném prostředí předem připraveného rámcového plánu.

Oba tvůrci také zjevně kladli velký důraz na přísné zakotvení filmu v realitě, ať už se to týká pravidel fikčního světa, tak lokací, rekvizit, hereckého projevu, či realističnosti postav a jejich chování. (Pouze u *Victorie* je v tomto ohledu problematická motivace hlavní postavy.)

Pokud se podíváme na jednotlivé prvky spojované s iluzí autenticity, které tvůrci ve snímcích *Idioti* a *Victoria* využili, izolovaně, zjistíme, že autoři nesáhli k použití žádného radikálně nového či odlišného způsobu navození iluze autenticity oproti těm, jež jsem identifikoval v teoretické části této práce. Důležité však je si uvědomit, že u obou těchto snímků tvůrci nepracovali s jednotlivými prvky odděleně, ale využívali jich ve vzájemné souhře. Oba režiséři přitom vycházeli – dost možná nevědomky – ze dvou odlišných principů, jak dosáhnout iluze autenticity ve filmu. Tyto principy můžeme označit jako „nápodoba“ a „imerze“.

Zatímco základními předpoklady pro dosažení imerze se zdá být subjektivní vyprávění z pohledu diváka (respektive z pohledu první osoby jako například u *Vejde do prázdna*), vyprávění v reálném čase a snaha co nejvíce potlačit cokoliv, co by mohlo vyvolat zcizující efekt; u nápodoby jde především o napodobení formátu, jež si divák asociuje se záznamem autentické skutečnosti, přičemž případný zcizující efekt může být naopak žádoucí.

U imerze je možné identifikovat formální prvky, jež tento přístup vyžaduje: ruční kamera a absence stříhu; u nápodoby to tak snadné není. Ačkoliv v případě *Idiotů* jsou zjevně klíčovými formálními prvky ruční kamera a diskontinuitní stříh,

je možné si představit, že především diskontinuitní střih nemusí být nutnou podmínkou pro dosažení nápodoby. Hypoteticky se nabízí i možnost, že by oba principy, nápodobu a imerzi, šlo využít zároveň, ve vzájemné symbióze. Příkladem může být scéna (dejme tomu třeba dopravní nehoda), již někdo z účastníků natáčí na mobilní telefon. Je však otázkou, jak v takovém to případě pracovat se zcizujícím efektem.

BIBLIOGRAFIE

- Canon-Europe. 2015.** One take, one chance: filming Victoria with the EOS C300. *canon-europe.com*. [Online] 12. 2015. [Citace: 3. 7. 2018.] http://cpn.canon-europe.com/content/education/technical/filming_victoria_movie_in_one_take.do.
- Aronsonová, Linda. 2014.** *Scénář pro 21. století*. Praha : Akademie múzických umění, 2014.
- Associated Press. 2002.** Dogma Filmmakers Confess They Broke Their Own Rules. *latimes.com*. [Online] [Citace: 6. červen 2018.] <http://articles.latimes.com/2002/aug/09/entertainment/et-dogma9>.
- Bendová, Helena. 2013.** Imerze. *Game Art: Web o umění počítačových her*. [Online] 15. 11. 2013. [Citace: 8. 7. 2018.] <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>.
- Biróová, Yvette. 1975.** *Teorie filmové dramaturgie: o dramatičnosti filmu*. Praha : Československý filmový ústav, 1975.
- Blažejovský, Jaromír. 2018.** Zboží nebo peníze. *ČSFD*. [Online] [Citace: 5. červen 2018.] <https://www.csfd.cz/film/171146-zbozi-nebo-penize/prehled/>.
- Bordwell, David a Thompsonová, Kristin. 2007.** *Dějiny filmu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- . **2011.** *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2011.
- Granatowska, Anna. 2014.** Between Documentary and Fiction: Authenticity and Voyeurism in the Cinema of Ulrich Seidl. *Images*. 2014, Sv. 24, XV.
- Holý, Zdeněk. 2005.** Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *cinepur.cz*. [Online] 6. 2005. [Citace: 1. 7. 2018.] <http://cinepur.cz/article.php?article=838>.
- Ieta, Rodica. 2010.** The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions. *Film Criticism; Meadville*. 2/3, 2010, Vol. 34, 2/3, pp. 22-36,.
- Knudsen, Peter Øvig. 2014.** Idioterne (The Idiots) - Dogme #2. *Dogme95.dk*. [Online] 15. březen 2014. [Citace: 11. červen 2018.] <http://www.dogme95.dk/idioterne/>.
- Lattanzio, Ryan. 2016.** No One Believed Sebastian Schipper Could Make 'Victoria' in One Take. *indiewire.com*. [Online] 1. 2. 2016. [Citace: 3. 7. 2018.] <https://www.indiewire.com/2016/02/no-one-believed-sebastian-schipper-could-make-victoria-in-one-take-175106/>.

- Mamet, David. 1991.** *On directing film*. New York : Penguin Books, 1991.
- Müller, Richard. 2011.** Zvuková dramaturgie v hraném filmu s autentickými výrazovými prostředky. *Magisterská diplomová práce*. Praha : FAMU, 2011.
- Nelmes, Jill. 2012.** *Introduction to Film Studies*. New York : Routledge, 2012.
- Robinson, Tasha. 2015.** We watch films with our nervous system: Sebastian Schipper on Victoria. *rogerebert.com*. [Online] 5. 11 2015. [Citace: 3. 7 2018.] <https://www.rogerebert.com/interviews/we-watch-films-with-our-nervous-systems-sebastian-schipper-on-victoria>.
- Schepelern, Peter.** Film according to Dogma: Resrictions, obstructions and liberations. *Dogme 95*. [Online] [Cited: 6 červen 2018.] <http://www.dogme95.dk/interviews/film-according-to-dogma/>.
- . **2014.** *Lars von Trier a jeho filmy*. Praha : Orpheus, 2014.
- Sohn-Rethel, Marten. 2015.** Real to Reel: A New Approach to Understanding Realism in Film and TV Fiction . Leighton Buzzard : Auter Publishing, 2015.
- Tesař, Antonín. 2011.** NOVÁ NOVÁ VLNA: Festivalové hnutí v rumunské kinematografii. A2. [Online] 2011. [Citace: 5. červen 2018.] <https://www.advojka.cz/archiv/2011/13/nova-nova-vlna>.
- The Grammar of the New Romanian Cinema*. **Pop, Doru. 2010.** 3 , Cluj-Napoca : Acta Universitatis Sapientiae, 2010, Film and Media Studies , Sv. 1, stránky 19-40.
- Tirard, Laurent. 2014.** *Lekce filmu*. Praha : Dokořán, 2014.