

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ
KATEDRA KAMERY
OBOR – KAMERA

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Cesta ke slávě
kameramanská tvorba Sławomira Idziaka
Jan Chajewski

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Oponent práce: Mgr. Martin Čech

Datum obhajoby: 26.09.2019

Přidělování akademický titul: magistr

Praha 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TELEVISION SCHOOL
CAMERA DEPARTMENT
CINEMATOGRAPHY

MASTERS THESIS
The Road to Glory
The Career and Work of Sławomir Idziak
Jan Chajewski

Thesis supervisor: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Thesis oponent: Mgr. Martin Čech

Date of defence: 26.09.2019

Future academic title: masters

Prague 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma vypracoval 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

Cílem této práce je popsat úspěch Sławomira Idziaka, jednoho z řady polských kameramanů pracujících v Hollywoodu, zjistit jeho příčiny a na tomto základě popsat fenomén „polské kameramanské školy“. Pomocí rozboru filmů, autobiografií režisérů, se kterými Idziak spolupracoval, a monografie dějin polského a světového filmu. Proběhne analýza kariéry mistra a bude se řešit otázka, proč zrovna ON dosáhl v této zemi takového úspěchu? Idziak byl prvním a „nejúspěšnějším“ z větší skupiny zrovna polských kameramanů, kteří v onom období uspěli v Hollywoodu, anebo v kinematografiích západní Evropy. Základní otázkou je důvod těchto úspěchů. Historický kontext a všeobecný zájem o polský film v období 80. let versus výjimečné vzdělání polských kameramanů, zejména, bylo -li opravdu výjimečné, či nikoliv.

Hlavní přínos práce spočívá v závěrech, které tato analýza může přinést pro filmové školství všeobecně. Netroufám si zodpovědět bezpochybně, jaké byly příčiny úspěchů polské kameramanské školy. Nicméně, mám možnost zvážit argumenty pro a proti dvou příčin, které se nabízejí. Odpověď, která úspěch připisuje historickému kontextu, nepodporuje případy úspěchů generace kameramanů, jako např. Artura Reinharta a Pawła Edelmana, kteří se uplatnili po roce 1989. Připisování úspěchů výjimečné filmové škole v Łodzi je zase problematické v tom, že jiné středo a východoevropské školy, jako např. FAMU a VgiK, mají velmi podobný přístup k vzdělávání kameramanů, tzn. velkou energii věnují technickému vzdělávání, stejně tak vyžadují po svých studentech všeobecné kulturní znalosti a podobně kladou důraz i na problematiku spolupráce s režisérem. Nabízí se tedy otázka, proč světově úspěšných kameramanů vychovaly méně?

Preface

Sławomir Idziak is one of the world's most famous Polish cinematographers. The purpose of this thesis is to inquire as to the reasons for his success, describe the key phases of his career and use what we learned to explain the cinematic phenomenon called the „Polish school of cinematography.“ Based on analysis of Idziak's films, autobiographies of directors he worked with and a look at the appropriate phases of Polish and World film history we will analyze Idziak's career and look for reasons why HE, from that particular country achieved such success? Idziak was arguably the most successful from a group of Polish cameramen, who made it in Hollywood or Western-European film industries at that time. The main conflict we are addressing is the reason for this success: whether it was the historical context of the 1980's or the remarkable training that Polish cameramen had at the Łódź film school, specifically if it really was remarkable or not.

The main benefit of this thesis are the potential conclusions that can be made for film education in general. We are not trying to answer without a doubt, what where the reasons for the success of the “Polish school of cinematography.” Nonetheless, we have the option of considering the arguments for and against the two main reasons that come to mind. The idea that attributes success to the historical context that Polish cinema was in at the time fails to explain the success of the generation of cameramen such as Paweł Edelman and Artur Reinhardt, whose careers started after 1989. On the other hand, giving the credit to the Łódź film school is problematic because other central and eastern-European schools like FAMU and VGIK have similar approaches to educating cameramen. They also dedicate a lot of energy to technical training, they also require all-around knowledge of high culture and they also teach students, how to

collaborate with directors. Why did those schools produce less cameramen with world-wide name recognition?

Obsah

Úvod 9

Kino morálního neklidu 11

Konstanta – rozbor filmu 16

- i. faktografie 16
- ii. předchozí tvorba autorů 17
- iii. obsah filmu 18
- iv. vizuální styl filmu 19
- v. analýza filmu 20

Krátký film o zabíjení – rozbor filmu

- i. faktografie 24
- ii. předchozí tvorba autorů 24
- iii. obsah filmu 25
- iv. vizuální styl filmu 26
- v. analýza filmu 27

Dvojjí život Veroniky – rozbor filmu

- i. faktografie 32
- ii. předchozí tvorba autorů 32
- iii. obsah filmu 33
- iv. vizuální styl filmu 33
- v. analýza filmu 34

Tři barvy-modrá – rozbor filmu

- i. faktografie 37
- ii. obsah filmu 37
- iii. vizuální styl filmu 38
- iv. analýza filmu 39

Černý jestřáb sestřelen – rozbor filmu

- i. faktografie 44
- ii. obsah filmu 44
- iii. předchozí tvorba autorů 44
- iv. vizuální styl filmu 45
- v. analýza filmu 46

Příběh lásky a temnoty – rozbor filmu

- i. faktografie 51
- ii. obsah filmu 51
- iii. předchozí tvorba autorů 52
- iv. vizuální styl filmu 52
- v. analýza filmu 53

Film spring open 58

Sławomir Idziak – Vybraná filmografie 60

Jiní polští kameramané ve světových kinematografiích 62

Závěr 66

Evidenční list 68

Seznam literatury 69

Úvod

V Hollywood už po několik let pracuje řada polských kameramanů, např. Sławomir Idziak a Andrzej Bartkowiak. Další se pravidelně uplatňují ve velkých evropských kinematografiích, zejména Ryszard Lenczewski v Anglii a Bogumił Godfrejów v Německu. Důvodem pro výběr toho tématu je národnost autora a zájem o polskou kinematografii, především o polskou kameramanskou školu na KK FAMU.

Cílem práce je odpověď na otázku, zda je úspěch polské kameramanské školy výsledkem úspěchu polské kinematografie tohoto období? Pokud ano, byla polská kinematografie 70. a 80. let něčím výjimečná? Jakou roli v promoci polských kameramanů hrál politický kontext 80. let a jak důležitý byl talent konkrétních kameramanů? Toto téma bylo samozřejmě řešeno již mnohokrát, ale ne mimo Polsko a bez náležitého odstupu, který může zaručit jen mimo-polské pedagogické vedení.

K dosažení stanovených cílů, budou základním zdrojem rozboru polských a francouzských filmů, které točil Sławomir Idziak s nejslavnějšími polskými režiséry svého pokolení, Krzysztofem Kieślowskim a Krzysztofem Zanussim . Díky filmům *Trois couleurs: Bleu* a *La double vie du Véronique* Idziaka si ho všimli hollywoodští producenti a režiséři. Idziak nebyl prvním polským kameramanem, který točil americké superprodukce, ale ve svém francouzském období se pohyboval v oblasti autorského filmu, ve kterém je možné uvažovat o vizuálním konceptu filmu, který mohli Idziak a Kieślowski / Zanussi vypracovat.

V *Krátkém filmu o zabíjení* a *Tři barvy – Modrá*, kombinace hyperrealistické režie Kieślowského s barevnou stylizací obrazu Idziaka, umožňuje divákovi pozorovat fyzický svět, a zároveň touto skutečností proniknout, dostat se do metafyzické roviny a vnímat samotu hlavního hrdiny, z hlediska nejen jeho duševní, ale i metafyzické kondice. V *Konstantě* Zanussiho hlavní hrdina utíká od šedivého, každodenního

života, skrz sny o horách a filozofických debatách s profesorem matematiky. Idziak nás do těchto alternativních skutečností zve skrze svoje obrazy. Ze všech světově známých polských kameramanů si Idziak vytvořil největší příležitosti v oblasti autorského filmu a díky tomu nám, skrz filmový obraz, řekl nejvíce o lidské kondici.

Další informace budu získávat z literatury a dokumentárních filmů o kariéře Krzysztofa Kieslowského, w tom biografie *Ważne, żeby iść* a filmy *I'm so-so* a *Ćwiczenia warsztatowe* a z recenzí filmů Kieslowského a Idziaka z doby, kdy byly v distribuci. Důležité je, jaký význam měly tyto filmy v kontextu další kariéry autora obrazů. Důležitým zdrojem budou taky interview a televizní pořady s kameramany, které již vznikly v minulosti, za účelem použití informací, které už známe, ve snaze dojít k novým závěrům.

Pro správné pochopení této práce postačí znalosti dějin filmu, zejména pak dějin kameramanského aspektu filmové tvorby. Důležité jsou také alespoň základní znalosti z dějin středoevropského filmu, hlavně tedy polského.

Kino „morálního neklidu“

„Proč lidé dělají kompromisy? Proč jsou ochotní jednat amorálně? Jak se to stalo, že jsem svině?“¹ V polovině 70. let cenzura v Polsku výrazně povolila, což dovolilo tvůrcům točit společensky angažované filmy, které relativně odvážně ukazovaly různé projevy shnilosti, korupce, cynismu a mediálních lží tehdejší polské společnosti. Filmy byly většinou natočené ve velmi realistické konvenci, také díky dokumentárním kořenům jednoho z hlavních režisérů, Krzysztofa Kieslowského. Malé skupinky hlavních hrdinů často sloužily jako metafora celé společnosti anebo širšího společenského problému. Viditelné jsou kořeny hlavně ve francouzské nové vlně, ale také v *Občan Kan* ve způsobu vyprávění *Člověka z mramoru*¹ Wajdy a vliv *Zvětšeniny* Antonioniho, kdy se ve filmech stává tématem médium, které je snímáno.

Realismus mnoha filmů není náhodný, autor *Personnelu* (první film morálního neklidu) Kieslowski totiž začínal kariéru jako dokumentarista. Jeho nehraná tvorba, velmi společensky angažovaná *Nemocnice, Úřad* avšak nejvíce *Z hlediska nočního hlídače* projevovala začátky, kdy vnímáme postavy jako metafory pro širší problémy. V tomto případě paranoidní policejní stát, skrze jednoho psychopatického hlídače. Poté se první hrané filmy od dokumentárních lišily spíš metrážemi než formou. Režijní pečlivost a autorova soustředěnost na detaily dávala divákovi dojem, že kouká na realitu.

Ve struktuře, která připomíná filmy francouzské nové vlny, kino „morálního neklidu“ většinou vyprávělo o jednotlivci, který postupně odhaluje falešnost obklopující ho skutečnosti, která ho za cenu drobných nečestností láká na různé kořisti, příp. kariéru a někdy prostě jen umožňuje základní fungování. Hrdina je většinou ve svém rozhodnutí sám, přičemž si vybírá mezi nepochopením a nenávisť konformistů a bolestivými výčitkami čestných.

V některých filmech hrdina vybírá kompromis, např. *Předtanečník* hraný Jerzy Szturtem u Felikse Falka vyštípe kolegu, jiného předtanečníka s lákavého kšeftu. V *Ochranném zbarvení se doc. Jakub* (Piotr Garlicki)² snaží bouřit, ale kvůli své nekonekvenci a nejistotě systému podléhá. Pak je zde ještě třetí varianta, kdy se hrdina bouří až do samého konce a jeho vzpoura končí buď jeho smrtí (např. *Člověk z mramoru*) anebo smrtí někoho nevinného (*Konstanta*). Podobně jako v nové vlně hrdina na konci filmu buď umírá, anebo podléhá systému (což je také prohrou). Předtanečník dostává fyzicky za vyučenou a Birkut (Jerzy Radziwiłowicz)² umírá na demonstraci poté, co jej někdo střelil, doc. Jarosław pak jen nejistě vykoná své konformní povinnosti. Nezíská však dívku, cizinku, která jeho kompromisům nerozumí a nepřijímá je.

Často ve filmech morálního neklidu, v rámci kolize, vzniká argumentační souboj, tzn. dialog hlavního hrdiny s členem establishmentu. Dokonce ve *Zbarvení*, souboji starého doc. Jakuba (Zbigniew Zapasiewicz)² s Jarosławem, je jich hned několik, když Jakub postupně Jarosławovi a zároveň také divákovi prozrazuje další a další patologie systému polského vyššího školství, během toho, jak Jarosław ustupuje dalším a dalším morálním kompromisům. Na konci filmu Jakub v noci probudí Jarosława a láká ho k jezeru, aby tam ukázal mladému docentovi milující se pár studentů. Jarosław nejenže podlehl systému, ale ani nezískal dívku, na kterou si dělal ambice. Poslední souboj dvou hrdinů se již odehrává fyzicky, perou se na symbolickém bahně. Oba dva se ušpiní, ale bahno zůstává stejné. Jarosław chce Jakuba zabít, nemá na to však odvahu. Prohrává s životem, minimálně na třech úrovních.

V *Amatérovi* nalézáme souboj pouze jeden, Filip Mosz (Jerzy Sztur) diskutuje na louce s ředitelem fabriky, „dyrem“ (Stefan Czyżewski)². Filipovo hobby, amatérský filmový klub na pracovišti, které přineslo slávu jemu a jeho městečku, působí mnoho

problémů tím, že Filip nechce točit propagandu a jeho kamera odhaluje spoustu patologií, absurdností, lidských křivd a jiných nevhodných pravd o městečku. Protiargumenty „dyra“ znějí někdy dokonce i přesvědčivě, různé absurdity v řízené ekonomice jsou systémového charakteru a filmy, které je odhalují, můžou ublížit nevinným lidem. Avšak není pravdou, kdy „dyro“ říká, že společnost k tomuto odhalení „nedospěla“. Nicméně, Filip schválně osvítl materiál ze zbytečně postavené cihelny, který může nevinným přinést další škody. V případě postavy hrané Kristýnou Jandovou v *Člověku z mramoru*, je její diskuze s redaktorem z Polské Televize velmi jednostranná. Redaktor v zásadě mluví z pozice síly a Jandová odpovídá emocionálními argumenty. Tento souboj můžeme, z dnešního hlediska, hodnotit v sexistickém kontextu, není zde ovšem zcela jasné, zda se jedná o sexismus v Polské Televizi natočený Wajdou, anebo sexismus Wajdy.

V některých filmech této doby jsou viditelná echa *Zvětšeniny* Michelangela Antonioniho. Pár tvůrců řeší téma manipulačních možností samotného média, buďto zvukového záznamu (*Člověk z železa*) anebo filmu, co by nejdůležitějšího umění (*Amatér*, *Člověk z mramoru*). Tvůrce materiálu je většinou sám, se silou svého díla a tajemstvím, které odhaluje. Média všeho druhu probouzí morální neklid tvůrců v kontextu širší propagandy a mediální politiky. Vadí hlavně to, co média ukazovat nesmějí. Státní televize, rádio a noviny říkají lidem jak a o čem mají přemýšlet. Postava hraná Jandovou studuje archivní materiály o Birkutovi z 50. let. Patrný je vliv nejen cenzury, ale i autocenzury režiséra Burského, kterému začala jeho velká kariéra bezprostředně poté, co přestal točit „nevhodné“ obrazy chudoby a děsných pracovních podmínek, ve kterých „stateční zedníci“ opravdu pracovali. Burský sám vymýšlí akce, na které Birkut během jedné směny položí přes 20,000 cihel, tímto začínají velké kariéry Burského a Birkuta. Marian Opania v *Člověku ze železa* hraje novináře

rozhlasu, redaktora Winkla, který má za úkol natočit kompromitující reportáž o synovi Birkuta, který pracuje v gdaňských loděnicích. Ze začátku lhostejně vykonává svou práci, později se však zamiluje do revolucionářů, které má za úkol kompromitovat. Winkel se ocitá mezi mlýnskými kameny, státní bezpečnost ho tlačí, aby ve své práci pokračoval. Nakonec ale zklame obě strany velkého sporu a jeho nadšení z úspěchu srpnových domluv, je patrné jenom nám divákům. Ještě suggestivnější je postava hraná Šturem v *Amatéroví*, který odhaluje různé „nevhodné“ pravdy o svém pracovišti a městečku. Bohužel z toho vyplynou různé skandály, které připraví o místo Osucha (Jerzy Nowak), kamaráda Sztura, jež je zodpovědný za jeho filmový klub. Oběťmi jeho tvorby a síly jeho média se stávají lidé jemu blízcí, což zásadně komplikuje jeho situaci.

Mnohých filmů morálního neklidu se dotýká tabuizovaná problematika 50. let. Většina postav z členů establishmentů v půlce 70. let právě „za Stalina“ studovala, začínala kariéry anebo podléhala „politické rehabilitaci“. V *Ochranném zbarvení* jsou doc. Jakub (Zapasiewicz) a Prorektor (Mariusz Dmochowski) touto dobou nejen poznamenaní, ale dokonce o sobě navzájem vědí „nevhodné“ věci, které se nesmí dostat ven a z tohoto důvodu jsou na sobě závislí! Wajda se v *Člověkoví z mramoru* zabývá touto dobou ještě odvážněji, kolega Birkuta nejdříve podléhá stalinistickým čistkám, pak se ovšem „politicky rehabilituje“, přizpůsobí se systému a dostane vysokou ředitelskou pozici. Vidíme také dost věrohodně natočený dohled Státní bezpečnosti nad Birkutem a jeho parťákem. Jandová najde „jejich“ STBáka po letech, ten vede noční klub. Je patrné, že 50. léta jsou stále tabu, tematika je „nevhodná“, nedotknutelná a hlavně „nevyřešená“.

Idziak v té době točí „morálně neklidnou“ Zanussiho *Konstantu*. Osmnáctiletý Witold (Tadeusz Bradecki), syn slavného alpinisty, který sní o vlastní výpravě do Himalájí, dostává díky svému otci lákavou práci u výstav „Expo“ v zahraničí. Má

příležitost cestovat, brzo si ale všímá, jak dělá jeho šéf a kolegové podvody. V tomto případě je hlavní hrdina téměř nekompromisní a jeho boj proti zbytku světa končí tragicky. Kolegové mu do bundy schovají dvě stě dolarů, které se najdou při letištní kontrole. Tím se uzavírá jeho sen o cestě do Himalájí. Přichází o práci a končí u renovací elevací, kde spadne stará omítka na hrající si dítě.

Období „morálního neklidu“ končí 13. prosince 1981 ohlášením výjimečného stavu. Cenzura se stává zase přísnější a režiséři, v tomto případě především Kieslowský, se zabývají tématy více universálními. Politické filmy přestávají točit. „Nikdo na světě by nebyl schopen vyznat se v labyrintu této politiky. My sami jsme si nebyli jistí, jestli jsme jí pochopili“. V tomto období začal Kieslowský svou spolupráci s Idziakiem.

¹ Stanisław Zawiśliński *Ważne, żeby iść*

² www.filmpolski.pl

³ David Bordwell, Kristin Thomson *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*

Konstanta (1980) – rozbor filmu

Faktografie

„Když jsem v roce 1980 točil *Konstantu*, točil jsem o tom, jak nesnesitelný se stal život, když jsme všichni byli potopeni v drobné, otravné, všudypřítomné korupci. Abychom mohli cokoli koupit, cokoli zařídit, k čemukoli se dostat, např. koupit kus nábytku, o autě nebo bytě ani nemluvíme, všechno toto vyžadovalo použití nějaké formy nečestných praktik. Stalo se to velmi nepříjemným.“¹ Vzpomínal Zanussi v rozhovoru pro kanál youtube Varšavského Filmového Festivalu v roce 2014.

Povolující cenzura dovolila Zanussimu a jiným tvůrcům kina „morálního neklidu“ točit filmy o nečestnostech a nepříjemnostech každodenního života v Polsku. „V PRL (Polská Lidová Republika) úředníci rozhodovali o všem. Na jejich podpisu záviselo, jestli a kdy občan dostane auto, byt, bydliště, dokonce i vápno a cihly. Prodavačka v obchodu rozhodovala o menu a obleku průměrného Poláka a důstojník SB (státní bezpečnosti) o jeho odjezdu do zahraničí. Všechno to rodilo masovou, ačkoliv z dnešního hlediska drobnou korupci“²

Závislost občana, v tomto případě mladého Witolda, na nečestných lidech, kteří rozhodují o jeho životě a staví ho před neustálá morální dilemata. Zanussiho fascinoval hrdina, který ač obklopen zlem, snaží se stále činit dobro.

„Zanussi dává na place obrovskou tvůrčí svobodu. Můžu říct, že jestli jde o vizuální tvar jeho filmů, jsem jeho autorem. V jeho filmech jde spíš o spor ideí, než o psychologii nebo anekdotu. Takové rozhodnutí znamená volbu specifického diváka“ vzpomínal Idziak po letech. „Zanussi vidí svět velmi precizně, tak jak je stavěný. Všechny jeho filmy se odehrávaly ve velmi konkrétní skutečnosti, a zároveň v každém z těch filmů existovaly elementy, zasahující do jiné dimenze. Měl jsem za úkol tu jinou dimenze znázornit“³

V případě *Konstanty*, sny o Himalajích a hory všeobecně hrají roli alternativní skutečnosti pro každodenní šedivý život v Polsku konce 70. let. Jakmile Witold přijde

o šanci spatřit Himaláje, začíná se zajímat o matematiku, aby překročil hranice reality a zase se mohl pohybovat v abstraktním světě.

Předchozí tvorba autorů

Krzysztof Zanussi

Před *Konstantou* měl Zanussi za sebou už některé ze svých nejvýznamnějších filmů, včetně *Struktura krystalu*, *Iluminace* a *Ochranné zbarvení*. Student fyziky, filozofie, pak filmař-amatér šel na filmovou školu v roce 1962. Věnoval se autorskému filmu, chápanému tak, že většinou točil podle vlastního scénáře. Ve svých filmech používal vědecké znalosti a známosti s akademickou obcí, které získal během svých dlouholetých studií⁴. Mnoho jeho filmů se odehrává buď přímo na univerzitách (např. *Ochranné zbarvení*), nebo aspoň vypráví o morálních dilematech vědců (*Struktura krystalu*). Před obdobím morálního neklidu bylo častým motivem morální dilema. Zanussiho hlavní hrdinové vybírali mezi morálkou a kariérou, penězi nebo prostě normálním fungováním. Zrovna *Konstanta* vypráví o klukovi, který nestuduje, nicméně projevuje zájem o matematiku, chodí na přednášky a tam najde metaforu, která vysvětluje význam celého filmu.

Sławomir Idziak

„Poměrně rychle po škole se mi povedlo najít práci, nejdříve jako placový fotograf, pak jako švenkr a pak jsem debutoval jako hlavní kameraman. Musel jsem se také rozhodnout: pokud budu pracovat u *Wesela* Andrzeje Wajdy, vrátím se o stupeň níž: z kameramana na švenkra. Kameru tam dělal Witold Sobocinski. Díky tomu filmu jsem však vstoupil do první ligy režisérů a to byla jiná společnost. Začal jsem pracovat s Krzysztofem Zanussim, pracoval jsem taky jako kameraman u Wajdy a konečně – u Kieslowského“³

Obsah filmu

Witold (Tadeusz Bradecki),⁴ dvacetiletý syn slavného, zesnulého alpinisty dělá všechno, aby mohl odjet na horolezeckou expedice do Himalájí. Když skončí vojenskou službu (samozřejmě jako parašutista, aby mohl trénovat horolezectví) musí nastoupit do práce. Díky otcovým kontaktům získá místo v prestižním podniku zabývajícím se veletrhy a výstavami, která mu umožňuje cestovat po celém světě. Bohužel si velmi brzy všimne, že jeho šéf a kolegové hojně využívají příležitostí, aby si nečestně přivydělali.

Na pracovním pohovoru Witold tvrdí svému budoucímu šéfovi (Witold Pyrkosz) : „nikdo za mnou nestojí“. Šéf odpovídá, že mu nevádí člověk z ulice, hlavně ať je čestný. Pro šéfa je to prázdné heslo, Witold to však bere vážně.

První konflikt Witolda není s nečestnými pracovníky státního podniku. Na své první zahraniční cestě do Indie pozná skupinku hippie z Ameriky, od které nepřijme nabídnutý hašiš a vyčítá jim náboženskou turistiku, neúctu k místním a všeobecnou falešnost. Postavu Witolda poznáváme jako člověka nekompromisního. Když odhalí drobné podvody a nečestností kolegů ve firmě, ve které pracuje, chystá se s tím něco dělat.

Mezitím mu vážně onemocní maminka. Nedostačující zdravotní péče přinutí Witolda nabídnout primáři úplatek. Bohužel to dělá tak nešikovně, že primář nechce riskovat a tvrdě odmítá. Witold je schopen zajistit mamince lepší péči až díky známostem jeho kamaráda. Maminka i přesto nakonec umírá, ale Witold se zamiluje do zdravotní sestřičky, Grażyny (Malgorzata Zajaczkowska),⁴ která úplatky nebere. Říká mu, „je to fajn, že se tomu divíš.“

Když se Witold vrátí do práce, narůstá konflikt s kolegy a šéfem. Když nadřízenému odmítne podvodnou spolupráci, vyšťípe ho z delegace do Kanady. On tedy zatím pokračuje v přípravách na Himaláje. Bohužel Witoldovy sny skončí na letišti, hned poté, co u něj hraniční služba najde 200 dolarů, které mu podstrčili zkorumpovaní kolegové. Witold tak zůstává v Polsku a musí nastoupit do jiné práce.

Vizuální styl filmu

Základním vizuálním konfliktem *Konstanty* jsou sny o Himalájích dvacetiletého kluka, který začíná dospělý život v šedivém Polsku konce 70. let. „Polská skutečnost“ je snímána realisticky, odbarveně, studeně a z většiny natočena statickou kamerou. Interiéry, ve kterých Witold potkává maminku, tzn. lékárna a rodinný byt, jsou lehce potemnělé, většinou kontrastně nasvícené s tmavými plochami nábytku a zdí. Exponují jen tváře herců, nepodstatné elementy se schovávají ve tmě. Po smrti maminky se efekt rodinné intimity neobjevuje, dokladem toho je, že Witold ke konci filmu nepozve domu Grażynu.

Osobní kategorie si zaslouží ošklivé interiéry vojenské komise, nemocnice a státního podniku, ve kterém Witold pracuje. Světlé zdi, často nasvícené zelenými zářivkami, anebo namodralým denním světlem jsou ve své ošklivosti ještě posílené. Drobné nečestnosti, které dělají lidé v přímém okolí Witolda jsou posílené nepříjemným, smutným a barevně posunutým obrazem. Exteriéry jsou točeny podobně, v zataženém počasí, studených barvách a nízkém kontrastu.

Kontrastem pro šedivý každodenní život jsou hory. Majestátní vrchy a skály, plošně komponované, často v tajemné mlze, jsou kouzelné, přestože jsou natočené realisticky. Záběrů na velké celky hor je málo, Ildziak se spíš věnuje strukturám a plochám zasněžených Tater. Jediný interiér na horách (scéna kdy alpinisté vzpomínají

na Witoldova otce) také září světlem z okna, přestože je potměšilý a jinak nezajímavý. Spolu s Witoldem tak po horách zatoužíme i my.

Analýza filmu

Expozice postavy Witolda probíhá na vojenské komisi. V ošklivém, poměrně velkém nemocničním sále, se světlými zdmi v barvě podobné pleti a nasvíceným studeným světlem. Mladý chlapec se zde snaží dosáhnout co možná nejlepšího medicínského výsledku svých testů. V krátkém sestřihu různých testů a měření, se Witold pře při měření svojí výšky, u měření tlaku se chváří, že sportuje a ví dopředu, jaký má obvod hrudníku. Přestože na parašutistu není dostatečně vysoký, pomůže mu jméno jeho slavného zesnulého otce.

Witold se tedy stává parašutistou. Následuje rychlé, šikovné švenkování, a pak ještě šikovněji střižená montáž vojenských cvičení Witolda a jeho kamaráda Stefana, také horolezce (Cezary Morawski).⁴ Následují titulky natočené z lanovky po zasněžených a zamlžených horách. Sen hlavních postav, o útěku z šedivého každodenního života, máme od začátku nastavený.

Následuje scéna šplhání, kde Witold jistí Stefana a motivuje ho lézt a nevzdávat to. Plošné kompozice (včetně celků) evokují majestát hor, herci jsou točení z profilu až do chvíle, kdy Stefan překoná strach a dostane se k Witoldovi. Kluci se na sebe podívají v pěkně nakomponovaných, plošných protipohledech.

Do lékárny, ve které pracuje maminka Witolda se dostaneme skrz detail na šumivou tabletku, která se rozpouští v ampule, podobně jako mlha nad horami. Klidná, přestože ruční kamera, exponuje postavu maminky (Zofia Mrozowska)⁴ a prostor, v jakém se běžně pohybuje. Zanussi opět nastavuje dynamiku dvou postav, Witold odmítá peníze, které mu maminka starostlivě dává.

Skrz detail na pohlednici se dostáváme do interiéru horského přístřeší, kde Witold spolu s jinými horolezci vzpomínají na Witoldova otce. Světlo z oken (samozřejmě umělé a stylizované) prozařuje tmavý prostor. Dialog je prostříhaný exteriérem, kde Witold čistí otcův hrob. Dávny kamarád otce (kterého Witold ani moc nezná) mu nabízí pomoc v shánění práce.

Po krátkém nadšení z nové práce, která mu přináší možnost cestování, si Witold již na letišti všimne, že jeho kolegové pašují zboží ze zahraničí. Moc se mu to nelíbí, nicméně si od jednoho kolegy kupuje šál pro mámu. Z drbů od svých kolegů se dozvídá o mnohem závažnějších nečestnostech jeho šéfa. Mimo pracovní dobu se se Stefanem připravuje na Himaláje.

K zásadnějším kompromisům Witolda přivede vážná nemoc jeho maminky. Nedostatek míst na sálu znamená, že maminka leží na chodbě, kde je průvan. Tato okolnost nutí Witolda nabídnout úplatek primářovi oddělení, na kterém maminka leží. Korupce je, z hlediska aranžmá, natočená vtipným způsobem, Witold se hádá s primářem v klasických protipohledech, nicméně, když primáře vyruší telefon, gestikuluje za jeho zády Gražyna, že se musí s primářem neoficiálně domluvit. Witold uplácet neumí, takže pokus „ukecat“ primáře skončí katastrofálně. Poté co primář opustí sál, Witold se s Gražynou pozná blíž.

Pomoc mamince přijde až díky kontaktům Stefana, s kterým se Witold domluví v světelně zajímavém dialogu na Varšavském Centrálním Nádraží. Idziak se nebál silně zeleného protisvětla nádražních zářivek a přisvítil jen obličej herců lehce narůžovělým doplňkem. V jednom záběru pak chlapci přijdou na to, jak se dá celý problém s nemocnicí vyřešit.

Veškeré snahy tady však nepomůžou, maminka umírá a po její smrti se Witold vrací do práce, nekompromisní a připravený na konflikty. Tvrdě odmítne šéfa, který po

něm vyžaduje dělat během pracovní doby rekonstrukce domu vysoko postaveného úředníka a šéf jej v rámci pomsty vyšťípe z delegace do Kanady. Witold má nepříjemnosti, neúspěšně se snaží přinutit kolegy ke vzpouře proti vedení. Sny o Himalájích končí letištním debaklem s podstrčenými penězi a jemu tak hrozí trestné řízení.

Po horolezeckém neúspěchu chodí Witold na přednášky z matematiky, kde zahraje titulní roli konstanta. Profesor (Edward Zebrowski)⁴ vede s Witoldem debaty nejen o matematice, ale také o jeho etických postojích a nabízí mu cestu jak studovat. Ptá se ho, jestli si opravdu myslí, že „jeden spravedlivý“ může změnit svět?

Vztah s Grażynou pokračuje, mladý pár přemýšlí o svatbě. V interiérech, kde se spolu milují, Idziak poprvé v celém filmu používá silně žluté světlo. Grażyna se Witolda ptá, zda se chce svým kolegům pomstít? Witold odpoví, že ano a brzy na to přijde neštěstí. V nové práci je Witold u čištění a rekonstrukcí elevací. U jednoho činžáku, kde odstraňuje omítku ze zdi, mu malé dítě vběhne pod suť.

¹<https://www.youtube.com/watch?v=pn8Z9DjzSY0>

² <https://www.wprost.pl/tygodnik/12803/kielbasiana-korupcja.html>

³ <https://culture.pl/pl/tworca/slawomir-idziak>

⁴ csfd

Krátký film o zabíjení (1987) – rozbor filmu

Faktografie

Krátký film o zabíjení a spolu s ním i *Dekalog V* (zkrácená televizní verze byla zařazená do seriálů TVP¹) byl natočen v době, kdy se v (ještě lidovém) Polsku vedly rozsáhlé diskuze o trestu smrti.. Každý díl dekalogu točil jiný kameraman, samozřejmě se jednalo o tehdejší polskou špičku.² V připadla Idziakovi.

Idziak okamžitě nabídl Kieslowskému silnou barevnou stylizaci obrazů. Kieslowský se tomu nejdříve bránil, ale pak na to přistoupil. „Dělej, co chceš“ řekl kameramanovi, „Jestli jeden z dílů bude připomínat zelené hovno, tak se nic nestane.“¹ Idziak pak sám vyrobil přes 600 vlastních filtrů, do té doby v kinematografii nepoužívaných. Výsledný obraz „zdeformoval svět, udělal ho podivným a odporným“.

Předchozí tvorba autorů

Krzysztof Kieslowský

Před *Dekalogem* už měl Kieslowský za sebou své nejslavnější dokumenty (*Nemocnice*, *Z pohledu nočního hlídače*, *Mluvící hlavy*) a zajímavé hrané filmy, včetně televizní *Přejscie podziemne*, (kdy poprvé točil s Idziakem) a celovečerní *Náhodu* a *Amatéra*.²

Jako jeden ze členů nové generace polských dokumentaristů, byl zvyklý na realismus i v hrané tvorbě. Týká se to nejen nestylizovaného obrazu, ale také herectví a mise-en-scéně. Možná proto byl *Krátký film o zabíjení* tak přesvědčivý. Pokud je stylizovaný pouze obraz, a zbytek filmu je realistický, je tato kombinace mnohem přesvědčivější a drsnost obsahu filmu působí na diváka ještě silněji.

Slawomir Idziak

Idziak již před *Dekalogem* patřil k polské špičce kameramanů. Potom, co švenkoval Wajdův *Wesele* seznámil se s nejlepšími režiséry, točil už např. *Konstantu* se Zanussim, pracoval s Wajdou (už jako hlavní kameraman) u *Dyrygenta*. S Kieslowským už točil ww. *Przejscie podziemne* a *Bliznu*. Přestože tvrdil, že „dokument mně nezajímá“² neměl šanci odolat vlivům „dokumentární stylizace“ ve své hrané tvorbě, i když to po něm Kieslowský opakovaně vyžadoval.

Nicméně otevřenost k vlastní dynamice konkrétního projektu Kieslowskému Idziak neodmítal „Režiséři často točí to, co mají v hlavě a zapomínají, že točený film má svůj život. Krzysztof to věděl.“²

Obsah filmu

V *Krátkém film o zabíjení* se koukáme na dvě vraždy: jednu nesmyslnou a nezdůvodněnou vraždu taxikáře (Jan Tesarz), kde se pachatel Jacek (Miroslav Baka) a oběť ani neznají. A druhou „zaslouženou“, vraždu pachatele, odsouzeného k výkonu trestu smrti. V paralelním střihu pozorujeme pachatele, taxikáře a advokáta (Krzysztof Globisz),³ který skládá svojí poslední zkoušku na právnické fakultě a pak prohrává své debutové soudní řízení, ve kterém pachatele hájí.

Kieslowský vyjadřuje svůj humanitní názor skrz postavu mladého advokáta, který ve svých prvních obrazech sděluje nejdříve všechny teoretické argumenty, včetně ironicky podaného citátu Karola Marxe „od doby Kaina, žádný trest neodvedl nikoho od přestupků.“ Pak pozorujeme nechutnou, nezdůvodněnou vraždu úplně cizího člověka. Vidíme pachatele, kterého poznáváme jako zmateného kluka, který koná zlo ze zloby nebo nedostatku zážitků. Když přijde na „zasloužený“ trest smrti, který „páchá“ dokonale zorganizovaný statní aparát, Kieslowský nám sděluje názor,

že vražda je vražda, a ta opodstatněná soudem je v něčem dokonce strašnější. Pachatel vraždy prvního stupně je stále člověk a aparát spravedlnosti je nelidský i v případě, kdy má v mezích zákona pravdu.

Vizuální styl filmu

„Když to [Kieslowský] uviděl, odešel z projekce a bouchl dveřmi. Přišlo mu, že jsem to přehnal. Taky mně to děsilo, myslel jsem si, že jsem zašel moc daleko.“ vzpomíná Idziak. „Zavolał mi pak v noci, ať se vrátím do studia. Krzysztof měl takový zvyk, že když cokoliv točil, okamžitě s tím šel do střížny. Sestříhané to už nevypadalo tak hrozně. Stejně jsme ale stále měli pocit, že balancujeme na laně, ze kterého můžeme velice snadno spadnout.“⁴

Idziak s Kieslowským zvolili atypickou kombinaci realistického vyprávění (včetně pohybu kamery) a extrémně stylizovanou barevnou tonalitu obrazu. Idziak prosadil použití velké sady svých, doma vyrobených, zelených, žlutých a přechodových šedých filtrů, které už tak šedivou Varšavu 80. let dělají ještě shnilější, a ještě více nepříjemnou. Téměř expresionistický obraz, tmavý i za dne, se silnými vinětami, které někdy začernají některé oblasti obrazu, posiluje beznadějnost příběhu vraždy prvního stupně.

Několikrát žluto-zelenou tonalitu obrazu probije sytě červená. Stává se to v zdánlivě náhodných místech, projíždějící autobus, bunda holčičky - které Jacek hodí sedlinu od kávy na okno kavárny, svetr psa - kterého taxikář schválně vyplaší. Většinou jsou to elementy skutečnosti, se kterými mají hlavní postavy nějakou interakci, kterou nám chtějí tvůrci zdůraznit. Stane se tak také, když se taxikář snaží sbalit Beatku, pracovníci večerky, která je také zdůrazněna červeným kostýmem. Když Jacek poprvé

pozoruje taxík, subjektivní záběr obsahující taxík naopak světle a sytě modrý, barva, kterou pak ve filmu nikde nevidíme.

Soudní proces a následná poprava Jacka jsou natočené výrazně jinak, než zbytek filmu. Viněty mizí a obraz je viditelně desaturovaný. Kamera chladně pozoruje události, není vůbec stylizovaná a díky tomu je drsnější. Nevidíme už detaily rekvizit (ani oprátku), kamera je informativní a jde do větších detailů jen u dialogů Jacka s advokátem.

„Vzpomínám na jednu recenzi na festivalu v Cannes, která nejvíc odpovídala realitě. Nějaký francouzský kritik napsal, že *Krátký film o zabíjení* byl natočen v hnusné barvě močí.“ Vzpomíná Idziak v rozhovoru. „Měl jsem někde v koutě svého mozku ten pocit, že komunismus vypadá odporně a musel jsem najít způsob, jak ukázat celkovou beznaděj toho světa. Eastmanovská, kodakovská barva, která by zkrášlila skutečnost, byla by nejhorším možným řešením.“⁴

Analýza filmu

Kieslowský s námi vede diskuze o právu už během úvodních titulků. Ještě, než uvidíme mladého advokáta Piotra v zrcadle, jak čeká na zkoušku, slyšíme ho mimo obraz. V nazelenalém, kontrastně nasvíceném záběru si Piotr bere cigaretu, reálně jde na kameru, zapálí si. Než dokončí svou myšlenku a dokouří cigaretu, uslyší své jméno a příjmení. Cigaretu musí típnout a myšlenku nechat na potom.

Podobně probíhá expozice taxikáře a vraha. Nejdřív vidíme odraz sídliště ve skleněných dveřích, pak siluetu a samotného taxikáře až na konci záběru. Mladého vraha též nejdříve vidíme v odrazu skleněné nástěnky kina Wars, ve varšavském Novém Městě, jeho celou postavu pak můžeme vidět až v dalším záběru, s celým náměstím i tváří vraha. Tři hlavní postavy vždy vidíme nejdříve v odrazu, nebo skrz

sklo, než je můžeme spatřit reálně. Očividně to nejsou jen postavy, ale také určité postoje a názory na skutečnost. Všechny tři jsou natočeny v nazelenalých záběrech, akorát krabička cigaret mladého advokáta je sytě červená, v pozadí za vrahem jsou vidět červené budovy nového města. Jenom vraha vidíme v konkrétním rozpoznatelném (alespoň pro Varšavany) místě, což je pro diváka signálem, že jde o kluka z venkova, který se bez nám známého cíle motá po městě.

Sledujeme jeden den ze života tří postav paralelním stříhem, spojené často velmi jednoduchými, eisensteinovými figly, např. když taxikář nalije vodu na okno svého auta (které velmi brzo ve filmu vidíme z vnitřního pohledu), přičemž ho čistí, zpátky na advokátskou zkoušku se dostaneme skrz detail čaje, který si zrovna vaří profesor (Zbigniew Zapasiewicz).³

Na začátku je divákům sympatický pouze budoucí advokát, který má v potměšlém sále, s kontrastním a samozřejmě nazelenalým světlem, odvahu diskutovat s komisí. Nebojí se kritizovat aparát spravedlnosti a chce zůstat právníkem proto, aby mohl tento systém reformovat. Taxikář mezitím ujíždí klientům (Krystyna Janda a Olgierd Łukaszewicz),³ kteří si dovolili poprosit o odvoz během mytí auta. Balí velmi mladou pracovníci večerky. Na starém městě zatím vrah schválně rozežene holuby, které krmí stařena a poté shodí kámen z mostu, na silnici kde zrovna projíždějí auta. Divák může mít dojem, že Piotr, jako advokát, chce reformovat svět pro lidi, kteří si tuto jeho snahu vůbec nezaslouží.

Během toho, co šofér míří do historického centra na stanoviště taxikářů, jeho vrah tam již čeká a taxíky na stanovištích pozoruje. Obraz je tmavý a expresionistický i v tomto denním exteriéru, viněty jsou tak silné, že některé oblasti obrazů jsou už úplně černé, často normálně naexponovaný je jen vrah uprostřed obrazu. Když poprvé

pozoruje taxík, je světle modrý, což je barva, kterou ve filmu vidíme poprvé a naposledy. Zdůraznění taxíku předpovídá další události.

Během jízdy taxikáře do centra (při které ujede opilým klientům, vyplaší pánovi psa na parkovišti a následně ujede ještě klientům střízlivým), zajde mladý vrah ještě do kavárny a k fotografovi. V těchto dvou místech ho poprvé uvidíme z malinko víc sympatické stránky, u fotografa objedná zvětšení staré fotky holčičky (pak se dozvíme, že je to fotka jeho nežijící mladší sestry) a v kavárně rozesměje červeně oblečené holčičky, které si hrají u okna (které mu tu sestru připomínají). Hodí kávovou sedlinu lžičkou na okno, čímž pobaví holčičky i sebe. Zrovna ten vandalismus je téměř nevinný. Nicméně, už v té kavárně si vrah připraví šňůru, aby mohl taxikáře uškrtnout a také se přímo z kavárny vydává na stanoviště taxikářů.

Vrah předběhne jiné klienty, kteří vyloženě spěchají, zalže ohledně směru, kam jede, nastoupí do taxíku, kde zalže opačně taxikáři a vydají se na cestu. Po cestě, na přejezdu, vraha uvidí dělník s mírkou, komparsista, který vystupuje v každém filmu *Dekalogu* (Artur Barciś)³, vrah nestihne uhnout do stínu. Přesto však dojede taxíkem za město, kde taxikáře uškrtní.

Dostojevská scéna vraždy je brutální, nekompromisně natočená a až na Idziakův filtr realistická. V ruční kameře kluk taxikáře škrtní šňůrou (jako Luku Brazzi v Coppollovém *Kmotru*) bohužel neúspěšně, proto ho přiváže k sedačce a u řeky ho ještě mlátí rourou. Poté co ho zabalí do deky a začne tahat k řece, všimne si, že taxikář stále žije. Táhne taxikáře prosícího o milost, jež má deku přes hlavu, k řece, kde ho mladík dobije kamenem. Když už je taxikář opravdu mrtvý, kluk v siluetě si sedne do taxíku, sní mrtvému taxikáři svačinu a zničí jeho rádio.

Po vraždě se stříhem ocitneme u soudu, kde mladý advokát prohrává svůj první proces. Idziakova zelená mizí, mizí také viněty a zůstává syrový, odbarvený a studený

obraz. Hned po celku v soudní síni, vidíme plačící rodinu vraha, včetně otce, který dává svému odsouzenému synovi cigarety. Advokát, v podhledu, volá manželce, aby jí sdělil, že proces úplně prohrál. Když Jacka odvázejí, zkusí mu ještě skrz okno něco říct, ale nestihne to.

Už ve věznici proběhne poslední expozice postavy kata, kterou poznáme bez jakýchkoliv odrazů ve skle. Zdánlivě bezduchý úředník se nám objeví ve studeném a odbarveném obraze, v široké optice, většinou v širokých záběrech, kde vidíme systém spravedlnosti v celé jeho bezduchosti a nemilosrdnosti. Příprava oprátky a ostatní nutné věci pro výkon trestu smrti je natočena přesně, kdyby nebylo minimálního množství detailu, dalo by se to nazvat pracovním postupem .

Na prosbu trestance následuje dialog s advokátem, kde oba vidíme ve velmi blízkých portrétech. Dozvíme se o fotce mladší sestry, o její tragické smrti (za kterou Jacek může). Jackovým posledním přáním je, aby advokát vyzvedl zvětšenou fotografii. Jacek s Piotrem si povídají tak dlouho, že to vězeňská služba bere jako zdržování trestu a Jacka odvedou na popravu násilím. Sedm strážníků vede Jacka k oprátce, když ho tam konečně dostanou nabízí mu poslední cigaretu. Jacek říká, že raději kouří cigarety bez filtru, tu mu nabídne kat. V širokých, záměrně popisných a neestetizovaných záběrech, je trest smrti odveden, na rozdíl od vraždy taxikáře, profesionálně, i když trochu nervózně, avšak poměrně rychle a nemilosrdně. Zasloužený trest je kvůli snímacímu stylu děsivější, než nesmyslná a nezdůvodněná vražda, kvůli které trest Jacka potká. Názor autorů na trest smrti je divákovi jasný.

¹Telewizja Polska

²*Ważne, żeby iść*

³www.filmpolski.pl

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=hl_vcDo34EY

Dvojitý život Veroniky (1991) – rozbor filmu

Faktografie

Úspěch *Krátkého filmu o zabíjení* a *Krátkého filmu o lásce*, kombinovaný s napjatou mezinárodní politickou situací, učinil Kieslovského celebritou pro francouzskou kritiku. Thierry Jousse psal v *Cahiers du cinéma*: „Kieslowský nevěří v Gorbaczova, ale také nevěří slibům západu.“ „Každému tvrdí, že je zoufalý. Nicméně točit nepřestává.“¹

Přípravy jeho první mezinárodní koprodukce nebyly pro mistra jednoduché. „Obhlídka – tzn. shánění objektů na natáčení byl největší ‚voser‘, nejúnavnější a nejvíc stresující část práce nad filmem. Když píšou scénář, představuji si nějak ta místa a pak, ve skutečnosti, jsou ta místa vždycky mnohem horší, ošklivější, hůř postavená a když už jsou snesitelná, majitel nás tam nechce pustit.“

Složitá byla také volba hlavní herečky, najednou Kieslowský mohl vybírat ze světové špičky. Když Andie Macdowell nabídku odmítla, autoři se rozhodli obsadit Irène Jacob. Idziak vzpomíná: „Měl spoustu pochybností, co se týká obsazení hlavní role. Když už svolil Irène, stále si nebyl jistý, jestli vybral správně. Až po dvou týdnech natáčení mu došlo, že vybral tu pravou.“¹

Předchozí tvorba autorů

Krzysztof Kieslowský

Kvůli mezinárodnímu úspěchu *Dekalogu* Kieslowský dostal příležitost točit svůj první „západní“ film. Poprvé musel myslet na marketing filmu, např. důležité pro promo bylo vymyslet titul, ještě během příprav, než vůbec začalo natáčení! Agnieszka Holland vyprávěla - „Poprvé v jeho kariéře byla důležitá číslička – návštěvnost, příjmy z distribucí. Frustrovalo ho to šíleným způsobem. Udělal zcela odlišný film od těch

minulých, nevěděl, jestli přijdou diváci. Přitom část francouzské kritiky už ho začínala štípat.“¹

Sławomir Idziak

Idziak měl naopak díky spolupráci ze Zanussim za sebou už několik mezinárodních projektů, spíš tedy pro televize: např. seriálů (*Napoleon*) a televizních filmů (např. *Das lange gespracht mit dem vogel*).

Na rozdíl od Kieslowského neměl už „polské“ zvyky, např. po natáčení pomáhat technikům balit. Francouzští technici tu pomoc většinou odmítali. Idziak měl tyto zvyky rád, francouzský producent už bohužel ne. „Všichni jsme zodpovědní jednak za svoje, ale také za celek“ tvrdil Kieslowský.¹

Obsah filmu

Dvě identické dívky, jedna ve Francii, druhá v Polsku, žijí téměř nezávisle na sobě. Obě děvčata jsou hudebně talentovaná, obě mají zdravotní problémy, jmenují se stejně, oblékají se stejně do červené a osud jedné varuje druhou. Komunikace mezi postavou Weroniky a Véronique probíhá nevysvětlitelným způsobem, skrz sny anebo telepatie.

Vizuální styl filmu

Klasika „stylizovaného, někdy i magického“ realismu okouzlují kombinací realistické režie Kieslowského a extrémně stylizovaného obrazu Idziaka. Idziak, pomocí svých, už slavných domácích filtrů, vypráví příběh dvou identických dívek, které žijí ve dvou různých zemích a posouvá tonalitu obrazu ke žluto-zelenému nádechu, kterou vyrušuje buď oranžové světlo žárovek, anebo červené elementy kostýmu Weroniky a Véronique (Irène Jacob). Spolupráce Idziaka s architektem

Patrice Mercierem a ostatními výtvarníky probíhala na vysoké úrovni, v zásadě pokaždé, kdy není oranžový ani červený zdroj světla, zelenou vyrušují červené elementy kostýmů a scénografie. Kieslowský řeší téměř filozofický spor náhody vs. determinismu, přirovnává lidský osud k loutkovému divadlu, a přitom nechává prostor pro nedokonalosti našeho světa. Loutkový výtvarník (Philippe Volter) vyrábí dvě loutky, protože „se při představení hodně používají, zničí se“.

Hlavním prvkem obrazové stylizace je velmi sytá noční a podvečerní barevnost. Obrazy jsou nasvícené se sytě zeleným efektem, který „rozbíjí“ žluté a někdy červené žárovky. Efekt barevného kontrastu je přehnaný a posílený v rámci obrazové stylizace.

Idziak obohacuje denní exteriéry lehce teplejší barevnou tonalitou, červenými plochami kostýmů, aut a jiných scénografických elementů. Ještě dost odvážně používá přechodové filtry i tam, kde to není technicky nutné, aby tlumil rušivě světlé oblasti obrazu.

Denní interiéry se někdy zcela liší od exteriéru. Denní světlo z oken je naopak nazelenalé a rozbíjí se červenými rekvizitami a plochami. Kontrast je samozřejmě nižší, než u nočních obrazů, ale pracuje na podobném principu kontrastu, zelené světlo z oken, které musí „rozbít“ buď světlo žlutých žárovek anebo červené plochy na scéně.

Analýza filmu

Dvě Veroniky se potkávají jen jednou, na demonstraci v Polsku, Weronika jde domu ze zkoušky a utíkající demonstranti do ní narazí. Její noty spadnou na zem. Když se Weronice povede papíry posbírat, všimne si turistky Véronique, kterou průvodčí panicky tlačí do autobusu, samozřejmě červeného. Véronique fotí během evakuace, má na sobě červený šál a šikovně ovládá amatérský fotoaparát, přestože má na sobě červené rukavice. Z okna odjíždějícího autobusu udělá výbornou a technicky téměř

nerealizovatelnou fotku Weroniky, která se na ní kouká a v pozadí stojí řada polovojenské policie. Idziak v tom obraze pokračuje ve žluto-zelené tonalitě, obraz začíná ruční kamerou, která jde spolu s Weronikou, pak to kombinuje se subjektivními záběry na Véronique ze stativu. Protipohledy na Weroniku, také polosubjektivní, jsou už z dynamické jízdy, která napodobuje jedoucí autobus. Kromě virtuózního vedení kamery, si všímáme, že Weronika má velmi silné doplňkové světlo, které jí odděluje od policistů v pozadí.

V případě denních exteriérů Idziak používá také žluto-zelenou tonalitu, pouze někdy dělá výjimky pro jednotlivé obrazy. Když se Weronika vrací po zkoušce domů (zeleně natočené), má záchvat, sedne si na lavičku a stává se obětí exhibicionisty. Tento obraz je natočen v polo-sépii, s mnohem slabší zelenou složkou, ale pořád stylizovaně. Zelená je také o něco slabší, když se Weronika setkává se svým přítelem Antkém (Jerzy Gudejko). Poslední obraz, kde už Véronique pochopí nejen smysl života, ale také do koho je zamilovaná, jede za svým otcem a dotýká se stromu. Tam je zelené barvy také mnohem méně. Není jednoznačný klíč, podle kterého Idziak ubírá stylizační prvky obrazů, nicméně film pořád sledujeme jako jednotné dílo a intuitivně rozumíme důrazu, který tvůrci kladou na „ne-zelené“ obrazy.

Noční obrazy jsou už sytě zelené, Idziak pravděpodobně posiloval efekt zelené dominanty, který negativ kodak přirozeně projevoval, když byl naexponovaný světlem ze sodíkových pouličních svítidel. Světlo z oken je v nočních interiérech efektně zelené a exteriéry projevují silnou zelenou barevnost. Osobní kategorii tvoří noční obrazy z loutkového divadla a z filharmonie. Idziak tam nasvítí publikum úplně nereálným, efektně zeleným protisvětlem, které krásně zapadá do obrazové stylizace, přestože s realismem už nic společného nemá.

Zároveň Weronika a Véronique rády nosí červenou, která vytváří silný kontrast se zelenou dominantou obrazu a různé červené elementy scénografie pomáhají vyprávět příběh. V různých erotických scénách, kde na sobě Jacob nic nemá, Idziak vytváří barevný kontrast pomocí oranžových světel žárovek, ohně zapalovače, nebo dokonce efektně červených lamp.

Poslední milenec Véronique, loutkový výtvarník Alexandre (Philippe Volter), pro ni získá nahrávky z nádražní kavárny, které jí posílá poštou. Véronique ho najde v té kavárně, ve které je spousta červených elementů v dekoru. Během krátkého dialogu se Alexandre přizná, že celý komplikovaný manévr, kterým Véronique přilákal, udělal kvůli knížce. To dovoluje Véronique uraženě a dramaticky utéct přeplněnými pařížskými bulváry, plných červených a zelených elementů. Snímá to ruční kamera, opět přerušovaná subjektivními záběry na dlouhý objektiv ze stativu. Véronique pohodlně končí v hotelu, kde ji Alexandre najde. V hotelovém pokoji Véronique ukáže novému známému svoje věci, včetně kontaktních kopií fotek z demonstrace, které udělala na výletě do Polska. Když Véronique lká nad osudem svého dvojčete (o kterém se dozvěděla telepatickou cestou), Alexandre jí uklidní a začne se s ní milovat. Véronique se budí u Alexandra doma, tam její nový přítel metaforicky vyrábí dvě identické loutky s podobou Véronique, pro případ, že by se jedna během jeho práce zničila.

Kieslowský nám filmovým způsobem nabízí metafyzický systém, ve kterém Pán Bůh, nebo jiná vyšší bytost, vyrábí lidi - hlavně talentované umělce - jako loutky, skrz které promlouvá. Nedokonalosti našeho světa řeší tím, že tomu loutkáři – Bohu - se někdy něco nepovede, a musí to zkusit znovu s identickou loutkou. Málo přesvědčivý námět zachraňuje fyzická krása Irène Jacob a bezvadně provedená výtvarná stránka.

¹ *Ważne, żeby iść*

Tři barvy: Modrá (1993)

Faktografie

U triptychu *Tři Barvy* měl Kieslowský tři stabilní členy tvůrčí složky: scenáristu Krzysztofa Piesiewicze a skladatele Zbigniewa Priesnera. Zahájil také spolupráci s producentem Marinem Karmitzem. Každý z těchto tří filmů, inspirovaných jednotlivými barvami francouzské vlajky, točil jiný kameraman. *Modrou* svěřil Idziakovi. Volba herečky pro další film už nebyla tolik složitá. Priesner doporučil Juliette Binoche, kterou Kieslowský viděl v adaptaci Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí*.

V *Modré* už je u autorů patrná nová známost s Paříží, kde Kieslowský bydlel a kde se potkával se svým tvůrčím týmem. Bohužel úspěchy a nové možnosti někdy spolupráci komplikovaly (např. Piesiewicz v novém, demokratickém Polsku se stal senátorem, a ne vždycky stíhal své scenáristické povinnosti). Nicméně, ve výsledku *Modrá* rozhodně získává z nového poznávání Paříže, je vidět nadšení, s jakým tvůrci filmu fotografují město, které donedávna znali výhradně z knih a filmů. Piesiewicz vzpomíná – „Naše Pařížské zkušenosti byly nejvíce patrné v *Modré*. Několik výrazných scén ve filmu je výsledkem observace nového prostoru, ve kterém jsme se ocitli.“¹

Obsah filmu

Příběh mladé vdovy Julie (Juliette Binoche) po slavném skladateli, která buduje svůj život znovu od začátku. Po tragické nehodě, ve které přišla nejen o manžela, ale také o dceru, je dalším příkladem tvorby Kieslowského a Idziaka, kterou nelze zaškatulkovat do jednoznačně stylizovaného, či realistického díla.

Vizuální styl filmu

Pečlivá práce Kieslovského z mise-en-scénou a rytmem nám dává dojem, že pozorujeme realitu, což dovoluje Idziakovi opatrně používat stylizační prvky pomocí světla. Modrá barva, která symbolizuje kontroverzně pojatou a hlavně nechtěnou svobodu, se objevuje už na začátku filmu. Když vidíme kolo auta v namodralém svitu (pravděpodobně točeném bez filtru 85), pak modrá vystupuje často v rekvizitách, scénografiích, kostýmech, a hlavně v efektovém světle. Jako v mnoha filmech své doby, se v *Modré* pracuje s velkými barevnými kontrasty. Nažloutlé světlo žárovek a sodíků se často „pere“ s titulovou modrou a někdy i s Idziakovou oblíbenou efektovou zelenou.

Titulová modrá se objevuje nejdříve na začátku filmu, ve scéně tragické auto-nehody. Následně, když se Julie probudí v nemocnici, modrá mizí a postupně se vrací, když se Julie začíná s tragédií srovnávat. „Nejmodřejší“ je bazén 24 h, kam Julie chodí plavat v modře nasvícené noci. Jinak si Julie ze svého statku bere jen modrý lustr, aby mohla „zavést“ modrou ve svém novém bytě a životě. Modrá se také objevuje v určitých dramaturgicky důležitých momentech, vidíme buď modré plochy rekvizit nebo scénografií a namodralé světlo je patrné i na modrých džínách herců a komparzistů.

Noční obrazy jsou samozřejmě nasvícené modrým efektem, vysoké kontrasty jednak jasové a jednak barevné (když svítí nějaká stolní lampa nebo žárovka) dělají modrou ještě „modřejší“.

Když se Julie budí v nemocnici po nehodě se světelná atmosféra, jaká vzniká kontrastem zelených zářivek a žlutých žárovek, párkrát opakuje, stejně tak, když Julie potkává lidi z minulosti, které znala před nehodou. Jedno místo, kde se to projevuje,

je jeden z interiérů, statek manžela. Zde Julie řeší majetek a služebnictvo, které po manželovi zůstalo. Jednou se tato atmosféra objeví i u maminky, kterou Julie navštěvuje v domově důchodců.

Zvláštní kategorií je interiér nevěstinců, ve kterém pracuje Juliina sousedka Lucille (Charlotte Very). Modré akcenty jsou decentní, dominují červené plochy zdí a červené světlo. Nicméně, modré jsou televizní obrazovky, včetně té, na které Julie uvidí zprávu o smrti jejího manžela.

Analýza filmu

Kolo auta, natočené z pohledu motoru, v atmosféře namodralého svitu a v zataženém dni, přináší intenzivní dojem nebezpečí. Následuje detail ruky Juliiny dcery, která si hraje s modrým obalem od bonbonku, těsně za oknem jedoucího auta. Když auto vjede do tunelu, vidíme holčičku přes zadní okno auta, ve střídavě oranžovém a zeleném low-key světle. Kieslowský čerpá z Antonioniho: po scéně nehody, postavu holčičky, kterou jsme poznali jako první, už nikdy neuvidíme.

Následuje nepatrně redukovaný namodralý obraz, který začíná přeostrěním z hračky, se kterou si mladý chlapec Antoine (Yann Tregouet) hraje, s autem v pozadí. V okamžiku, kdy Antoine úspěšně hodí míček na klacek, uslyšíme zvuky autonehody. Antoine vidí, jak barevně syté a téměř nevhodné dětské hračky vypadávají z rozbitého auta. Po prostříhu na běžící nohy Antoinnea vidíme najednou mnohem „modřejší“ celek, ve kterém Antoine běží k rozbitému autu. Svit se nějakým způsobem vrátil, a přinesl nechtěnou svobodu.

Další noční obraz, ve kterém se Julie budí v nemocnici, začíná makro-detailem peříčka, s lékařem v pozadí. Následuje protipohled, další makro-detail Juliina oka se zaostřeným lékařem v pozadí. Scénu, kdy lékař Julii informuje o smrti manžela a poté

i dcery, vidíme již v blízkém portrétu, nejširším záběru celého obrazu. Nemocnice je zatím nasvícena vysokým barevným kontrastem nažloutlého světla žárovek a zeleného efektu, který může Idziak použít díky nemocničním zářivkám. Místo korekce zelených zářivek, je jejich zelený efekt využitý pro stylizaci obrazu. Modrá ještě nehraje, nechtěné *liberté* ještě Julie nedošla.

Prvním modrým elementem je rekvizita, klíč, kterým Julie otevírá skleněnou skříň s léky. Další obraz začíná detailem nárazu, ve kterém Julie rozbije okno. Následuje už „normální“ snímání, celek noční nemocniční chodby osvětluje žlutozelený efekt sodíku a zelené podpůrné světlo. Julie odvede pozornost personálu nemocnici a dostane se do skladu léků. Kromě klíče je už jeden modrý element v scénografii – dveře skladu léků. Víčka od lékovek a zbytek scénografií jsou buď bílé nebo červené. Nepovedený pokus o sebevraždu vyruší velmi shovívavá zdravotní sestra v modré uniformě, kterou vidíme skrz okno skladu.

Výrazná je „zářivková“ zelená, kterou Idziak používá jako efekt i v denních obrazech. Expozice postavy Oliviera – kolegy zesnulého skladatele, zamilovaného do Julie, který ji přinese malou televizi, aby mohla koukat na pohřeb manžela a dcery. Scéna je plná subjektivních pohledů Julie, které obohacují silné kontrasty zeleného, žlutého a „normálního“ denního světla. Modrá je jen obrazovka televize, která je oknem do světa zdravých, do pohřbu a do kontroverzně pojaté svobody.

Intenzivní modrá barva zapůsobí až ve snové sekvenci na nemocničním balkoně, kde Julie spí. Světlo, které prosvítá modrým sklem, odděluje jednotlivé balkony od sebe. Hudba zesnulého skladatele (psal jí Zbigniew Priesner) zazní velmi hlasitě, kamera udělá dramatický odjezd a modré světlo zahálí celý obraz. Idziak u toho obrazu svítil přímo do filmové dráhy skrz CTB filtr, aby modré světlo halilo nejen optické, ale

také tmavé oblasti obrazu. V jedné chvíli uslyšíme repliku „dobrý den“, obraz zmizí zatmívačkou a Julie se budí změněná.

Od okamžiku, kdy Julii po roztmívačce budí otravná novinářka (Helene Vincent), zůstává modrá barva až dokonce filmu přítomna. V normálně natočené denní scéně jsou modré bariéry mezi balkony, rolety oken vedlejší budovy a už difuzní světlo svítící na Julii skrze modré sklo. Během krátkého dialogu Julie posílá novinářku do háje, ale dozvídáme se, že dřív byla Julie pro tuto novinářku spolehlivější. Julie je však „svobodná“, což se projevuje asertivitou a modrou barvou.

Zelená barva začíná soupeřit s titulovou modrou až na statku Patrice, jež chce Julie prodat. Ve klidně (přestože ručně snímanou kamerou) točených exteriérech, studené kameny budovy obarvuje přechodový filtr, modrý shora a oranžový dole. Kameny ještě sem-tam obarvují zelené elementy trávy a révy.

V některých interiérech se vrací zeleno-žlutý kontrast barevných teplot, známý z nemocnice. V ději to pravděpodobně mělo význam smutku služebnictva, které se ještě nesmířilo se smrtí Patrice. Idziak pak používá také takovou paletu v domově důchodců, kde Julie navštěvuje svoji senilní matku (Emmanuelle Riva).

Nechtěnou svobodu Julie opět najde v „modrém pokoji“ na statku, kam jde sama a bere si modrý korálový lustr, jedinou věc po manželovi, kterou si s sebou odnese. Olivier má modrý kostým a rekvizity, navíc se poprvé objeví na pozadí modré zdi. Auto, ve kterém kouká na staré papíry po Patriceovi je hnědé. Ačkoliv na fotkách, které má Patrice s milenkou, je nejen jeho milenka oblečená do modrého kostýmu, ale Patrice též!

Modrá barva světla, buď efektového – v nočních obrazech, anebo jen studeného kvůli vynechání filtru – v denních obrazech, musí být častým výrazovým prostředkem filmu Modrá. „Nejmodřejší“ obrazy filmu vidíme na bazénu, který je otevřený v noci,

kde Julie plave, aby zapomněla. Modrá voda, nasvícená efektně modrým světlem, v pozadí studené zářivky a jen občas Idziak používá studený, ale normálně balancovaný doplněk žárovkového světla z vedlejší místnosti. Julie je ve své tragické svobodě ponořená a symbolika modré barvy nemůže být výraznější.

Autoři filmu natočili na bazénu jeden důležitý denní obraz, který je studený, ale mnohem méně modrý. Za Julii přijde její sousedka, prostitutka Lucille (Charlotte Very) a nabídne Julii pomoc s uklízením zbytků po myších, které podlely deratizaci. První záběr obrazu je nadhled, po kterém není poznat, že je den. Pak následuje poměrně široký záběr, kde vidíme obě ženy a prosklený strop, který svítí denním světlem, studeným, ale ne efektně modrým. Dialog probíhá v klasických protipohledech, akorát Lucille stojí nad Julii a dozvídáme se, že Lucille zásadně nenosí kalhotky.

Proměny Julie a vedlejších postav jsou také podporovány změnami v charakteru světla. Když Julie objeví milenkou Patrice, chodí za ní k soudu, pak i do restaurace. V jedné pařížské restauraci se jednou potkají na potměšlé dámské toaletě. Ruční, polo-subjektivní kamera pozoruje ženu v právnické uniformě. Teprve teď, když se ženy poznají, vidíme, že milenkou Patrice je těhotná. Když chce opustit záchod, Julie ji zastaví. Ostré světlo (atypické pro ženský portrét) z nad zrcadla, osvětluje herečky, přitom Julie vyslechne svou rivalku, dozvídá se o těhotenství (Patrice nic nevěděla) a že Sandrine doopravdy miloval.

Když se ženy podruhé potkají na statku, probíhají dva dialogy, jeden venku a druhý v kuchyni. V obou případech je svícení už velmi difuzní a málo kontrastní. Vidíme celé tváře hereček, vidíme jim do očí a světlo jim sluší. V kuchyni modré světlo z oken kontruje a osvětluje pozadí. Herečky mají krásný žlutý doplněk ze žárovek. Julie přenechá statek nevlastnímu synovi, synovi Patrice a tím se tak postará i o svou

rivalku. Modré světlo má symbolický význam, svoboda, přestože je nechtěná znamená sebevědomí a vědomou benevolenci.

Realistická, téměř dokumentární kamera a jemné herecké výkony Idziakovi dovolují velmi stylizované svícení, které opět posiluje drama hlavní postavy. Když Julie přišla o všechno na čem jí záleželo, mohla díky tomu pomoci někomu cizímu a vzdát se tak věcí, na kterých vůbec nezáleží.

Černý jestřáb sestřelen (2001) - rozbor

Faktografie

„Právě jsem začínal film *Training day*. Už jsem byl po obhlídkách, když mojí agentce zavolala produkce *Černý jestřáb sestřelen* s nabídkou pro mě. Zaplatil jsem pokutu, protože jsem chtěl pracovat s Ridley Scottem. Byla to dost dramatická volba.“¹
Vypráví Idziak po letech.

Obsah filmu

Velkofilm Ridleyho Scotta *Černý jestřáb sestřelen*, o katastrofální operaci únosu diktátora Aidída a jeho spolupracovníků, kterou skončila americká intervence v Somálsku, je nejdražším dílem Idziaka před *Králem Artušem*. Idziak odvážně svítí film, který nám nabízí opatrný, ale kritický pohled na americké ozbrojené intervence v post-vietnamském období.

Předchozí tvorba autora

Sławomir Idziak

Mezi *Modrou* (1994) a *Jestřábem* Idziak natočil až 13 celovečerních filmů, včetně *Cesta Augusta Kinga*, *Gattaců*, a *Proof of Life*. V té době se už nacházel v pozici kameramana světového formátu, měl agentku a nabídky mezi kterými si musel vybírat. Často se jednalo o odmítnuté oscarové kousky.

Možná důležitějším výsledkem těchto zkušeností byla schopnost rozpoznávat společné rysy velkých režisérů. „Krzysztof (Kieslowský – red.) se nebál využívat kritiku spolupracovníků. Pokud měl někdo lepší nápad, tak ho bral a použil. Měl odvahu dělat i radikální změny. Uměl zavraždit zbožňované dítě, to znamená vystříhnout nejlepší obrazy a přehodnotit celý film ve střížně; to dělal také Ridley Scott.“¹

Ridley Scott

Scott byl již před *Jestrábem* oscarovým režisérem a natočil už několik klasik americké kinematografie, včetně *Aliena*, *Thelma and Louise* a *Gladiatora*. Tím pádem nemohl nemít jasný názor na žánr válečného filmu. „Každý, kdo točí válečný film, pokud má hlavu na správném místě, de facto točí protiválečný film.“² – říkal v rozhovoru s novinářem Charlie Rosem.

Vizuální styl filmu

Idziak pracuje s velmi tvrdými kontrasty, v zásadě vůbec nesvítí zepředu a pracuje s posunutou barevnou paletou, zároveň u denních a nočních obrazů. Hercům nevidíme do očí, somálské dny jsou silně nažloutlé, se zelenou dominantou ve stínech. V somálských nocích pracuje s low-key a zelenomodrým efektem. Obrazová stránka filmu se dá popsat jako „stylizovaný realismus“, přirozené kontrasty a paradokumentární snímání obohacuje posunutá barevná paleta. U balistických scén Scott a Idziak používají střídavě relativně širokouhlou kameru, která je blízko akce a připomíná reportážní fotografie Krzysztofa Millera a Sebastiana Salgada s dlouhou optikou, typickou pro zpravodajské relace z válek v Africe a na dálném výhodě. Tyto dva styly často vystupují uvnitř jednotlivých obrazů a jako diváci se jednak dokážeme vyznat v situaci a jednak se snadněji ztotožníme s vojáky.

Největší prostor pro barevnou stylizaci měl Idziak v obrazech, které se odehrávaly při svítání a podvečerech, kde modrozelená dominanta umožňuje vznik téměř monochromatického obrazu. Titulková sekvence hladomoru, která se odehrává v efektu blízkému americké noci a obraz u konce filmu, kdy se k běžícím, ustupujícím americkým vojákům, v rámci vítězné zábavy, připojují somálské děti, jsou téměř černobílé. V obou případech se využívá efekt „přiznané americké noci“, vidíme oblohu,

víme, že je to natočené ve dne, ale modrozelená barevnost a nízká hladina, dávají podvečerní efekt, který posiluje příběh.

Nezávisle na dramaturgií Idziak rád používá vysoké kontrasty v interiérech, v nočních i denních. Poloviny tváří herců často zůstávají zcela černé, nevidíme jim do očí a v pozadí vidíme absolutní minimum toho, co je nutné pro naši orientaci v prostoru.

Spektakulární exteriéry „somálského“ přímoří (film byl natočen v Maroku)² jsou posílené polarizační filtrací a natočené v silném slunečném protisvětle. Žlutý, někdy žlutozelený barevný posun a polarizační filtrace potlačují vysoké jasy, udržuje se sytá černá a díky tomu jako diváci pochopíme, jak krásná je země, kterou potkal tak tragický osud.

Analýza filmu

Úvodní scéna, která ukazuje somálský hladomor je téměř černobílá, azurová barva je jediná, která vystupuje. Až na dlouhé, klidné jízdě po mrtvolách je viditelná silná stylizace do reportážní fotografie 90. let, zejména fotografie hladomoru v Kongu od Krzysztofa Millera . Kontroverzní, výtvarná fotoreportáž vzbuzuje etickou nevoli, nicméně tak umožňuje Idziakovi „znechutit divákovi popcorn“, podobně jak Miller „znehucoval čtenářovi (novin) snídane“, už prvními obrazy filmu. Denní obrazy posunuté do „černo-modré“ tonality posilují beznaděj situace v Somálsku a nastiňuje dilema americké vlády, která uvažuje o intervenci proti diktátorovi, který vykrádá humanitární dodávky.

Následuje denní scéna masakru při rozdávání jídla od červeného kříže, kterou z vrtulníku zoufale pozoruje seržant Eversman (Josh Hartnett) a jeho rota. Žlutá až žlutozelená tonalita denních obrazů, která je sice v americké kinematografii často používána, aby evokovala cizinu (např. ve filmech *Traffic*), se při Idziakově práci se

slunečním světlem uvnitř vrtulníku, při odvážné kombinaci ruční kamery s jízdou, kombinaci subjektivní a objektivní kamery a také při kombinaci jiných, na první pohled nekombinovatelných prvků, pro nás diváky stává skvělým nástrojem pro perfektní přehled v ději a zároveň nám umožňuje ztotožnit se s hlavní postavou, která musí kvůli svým nadřazeným pasivně pozorovat to nejhorší zlo. Po úvodním celku vrtulníku nad Mogadišem vidíme portrét Eversmana uvnitř blackhawka snímaného z pohledu širokým objektivem. Sluneční světlo „tancuje“ po stropě vrtulníků za Eversmanem. Záběr, pravděpodobně dotáčený v ateliéru, dokonale kombinuje se zbytkem obrazu. Následuje expozice ozbrojených Somálců v pickupu, z ruční kamery s širokoúhlým objektivem. Několik orientačních celků z jízdy vrtulníkem nám umožní orientovat se v situaci, ve které je ozbrojených Somálců víc. Pak vidíme Eversmana a jeho lidi s tím, že si toho všimli. Když „reportážní“ ruční kamery točí eskalující situaci, jak se civilisté perou o jídlo, následuje záběr Somálce s automatickou zbraní. Dynamická kamera pokračuje a točí eskalující situaci, stříká krev a my vidíme reakce Eversmana. V blízkém záběru vidíme Somálského vojáka s megafonem, který vyhlašuje, že jídlo je majetkem Aidída a že se hladoví civilisté mají rozejít. Brzo potom se v klasických protipohledech a záběrech přes rameno amerických vojáků dozvíme, že vedení nepovoluje Američanům intervenovat. Zklamaní vojáci se vrací. Obraz končí protipohledy somálského vojáka, který prstem střílí do vzdalujícího se amerického vrtulníku. V tuto chvíli máme nastaveny všechny konflikty filmu, mladý seržant Eversman reprezentuje zoufalé dobré intence amerických idealistů, které brzdí vedení a somálský voják je jedním z mnoha somálských milicistů, kteří mají oprávněné ambice porazit velmoc.

Následuje další obraz únosu Atta (George Harris) hlavního dodavatele zbraní pro milice Aidída. V podobné stříhové skladbě americký voják v civilu (Eric Bana) pozoruje

Atta a dává signál kolegům. Blackhawky obklopují Attovu kolonu jakmile odjíždí z města. Celý obraz je natočen v klasických protipohledech s velkými rozdíly velikosti záběru. Stříhová skladba nás plně orientuje v situaci a dokonale udržuje naši pozornost.

Až u Attova výslechu americkým generálem Garissonem (Sam Shepard) měl Idziak příležitost plně vyprávět světlem. Celý denní obraz je v „low-keyu“, do tmavé výslechové místnosti padá stylizované „žluto-zelené“ sluneční světlo, ve stínech nám slabounký nádech studeného denního světla doplňuje absolutní minimum informací, nutných pro sledování děje. Není na tom nic zvláštního, generál a Atto jsou nasvíceni stejně barevným světlem v podobném poměru, akorát Idziak využívá radikálně odlišné pleťovky černého dealera zbraní a bledého, bílého generála. Obraz začíná pomalou jízdou z detailu slunečních brýlí ležících na stole, na Attův zátylek. Scott a Idziak sice dali generálovi černé sluneční brýle, ale hned jak Atto vysvětluje vyšetřujícímu, že válka v Somálsku je „občanská“ a je to „naše“ válka, ve které Američane nemají co dělat, Garisson brýle sundá a odhaluje oči. Výslech končí Garissonovými moralizujícími „kecy“, který o Aidídovi nezjistil žádné informace. Stejná kombinace efektů „low-key“ a radikálně jiných pleťovek herců, dovoluje Idziakovi a Scottovi sdělit, že je Garisson a celá americká intervence na prohrané pozici.

Ve chvíli, kdy začíná největší americká operace v Somálsku (a zároveň nejkrvavější od války ve Vietnamu) se plně uplatňuje princip více kamerového natáčení, jaký zvolili Scott a Idziak. Širokouhłą, „reportážní“ ruční kamera se bezkonfliktně stříhá s dlouhou optikou ze statických „zpravodajských“ kamer a bezchybná stříhová skladba nám dovoluje udržet přehled a pozornost v čím dál tím víc chaotické americké operaci. Celý únos, který měl trvat hodinu, se komplikuje sestřelením jednoho a pak druhého amerického vrtulníku somálskou milicí, kterou

Američane podcenili. Americké síly se rozdělují, a paralelní montáž nám dovoluje sledovat všechny roty rozdělené v různých částech Mogadishu.

Rota Eversmana se zabarikáduje v jednom z domů, kde musí přežít noc. Noční neosvětlené interiéry zříceniny, ve které se Eversmanoví lidé brání proti Somálcům, dovolují Idziakovi použít silně kontrastní, modrozelený „low-key“. Drama nepovedeného pokusu o záchranu smrtelně raněného vojáka v polních podmínkách je posíleno tvrdými zelenými obrazy. Na vojákovy orgány svítí jen baterka, která má naopak purpurovou dominantu. Proměna Eversmana, kterému musí starší kolega vysvětlit, jak se smířit se smrtí vlastních podřízených, je vyprávěna v extrémně potemnělé atmosféře, která znázorňuje beznadějnou neřešitelnost somálského konfliktu. Tma a světelný poměr, ukazující absolutní minimum informací nutných pro sledování děje, pomáhá Scottovi vyprávět o intervenci a fungovat na tenkém ledu amerického velkofilmu, který vypráví o nepovedené operaci, než aby urážel mýtus o heroické armádě, které se bohužel nepodařilo zachránit svět.

Když začíná svítat, a pákistánské síly OSN pomáhají Američanům s evakuací, stojí za zmínku obraz, ve kterém Eversman a zbytek jeho roty běží k basecampů v eskortě pákistánských tanků. Ve zpomalených a přehnaně namodralých záběrech se polonahé somálské děti připojují k běžícím, vyčerpaným vojákům, ze kterých si dospělí Somálci dělají legraci. Mezi nazelenalými denními obrazy a silně kontrastními nočními obrazy Idziak řeší podvečery a svity téměř černobílými obrazy, které se blíží úvodní scéně hladomoru. Obraz je natočený v tonalitě blízké americké noci, ostré sluneční světlo je změkčené jen umělým kouřem. Když Američané dokážou doběhnout do cíle, obraz se proměňuje v normální denní barevnost.

Ohromující obrazová stránka Idziakova a Scottova díla a jejich vyprávění pomocí obrazu nám umožňuje dívat se jinak na velmi opatrnou kritiku amerických

intervencí. Film ani na chvíli neuráží americkou národní hrdost, přestože vypráví o vojenské katastrofě. Ze závěrečných titulků čteme, že brzo po operaci americké síly opustily Somálsko a generál Garisson rezignoval na svou funkci a odešel do důchodu. Kromě 18 amerických vojáků (které jsme poznali skrze výkony známých herců) padlo několik tisíc Somálců, včetně civilistů. Pro Idziaka skončila „filmová operace“ na 60 kamerách a několik agregátech nominací na Oscara.

¹<http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,19834211,slawomir-idziak-w-kinie-amerykanskim-pierwszy-wylatuje-asystent.html>

² <https://www.youtube.com/watch?v=K4EDa2quS4M>

A Tale of Love and Darkness (2015)

Faktografie

Pro herečku Natalii Portmanovou byla spolupráce s Idziakem snem. Když už měla napsaný scénář, svěřila se manželovi (francouzský choreograf Benjamin Millepied), že by chtěla, aby její film natočil Idziak. Milovala jeho filmy, ale myslela si, že kameraman takového formátu nikdy nepůjde do debutu. „Zkus největšího“ radil

manžel. „Pokud odmítne, alespoň jsi to zkusila.“ Idziak to vzal a splnil tak Portmanové sen, který měla od doby, co poznala filmy Kieslowského. ²

Obsah filmu

Ve svém autobiografickém díle popisuje Amos Oz prapočátky izraelské státnosti, hlavně masovou emigraci evropských Židů do Palestiny, následující vznik Židovského státu a jeho první léta vývoje z pohledu jeho rodiny, která se pere se svými vlastními démony. Mladý Ámos vyrůstá spolu se svou mladou vlastí, je svědkem jejího vzniku a boje o existenci. Osud východoevropských Židů zná z vyprávění rodičů a dalších příbuzných. Na tomto základě staví své politické názory a tvůrčí osobnost. V patnácti, již po tragické smrti jeho maminky, odjíždí do kibucu, aby utekl od pasivity jeruzalémských intelektuálů, jakým byl jeho otec. Na místě zjistí dvě věci, že jsou si lidé v kibucu velmi podobní a že sám před sebou utéct nemůže.

Natalie Portmanová, narozená v Izraeli a vyrůstající v Americe, se vrátila do vlasti natočit film podle Ozovy předlohy a soustředila se spíše na deprese maminky, hlavní postavy (kterou sama hraje) a na její vztah se synem Amosem, který touží po tom, aby mohl maminku zachránit. Film je plný snových sekvencí, vzpomínek a malých adaptací maminčiných pohádek. Amos Oz, jak v dětství (Amir Tessler) tak i ve stáří (Moni Moshonov), je spíše vypravěčem a historie vzniku Izraele je spíše pozadím pro rodinné drama.

Předchozí tvorba autorů

Natalie Portman

Kvůli filmu *Příběh o lásce a tmě...* se Portmannová vrátila do města svého narození, Jeruzaléma. Vyrůstala totiž v Americe, kde ji v dvanácti letech objevil agent

v New Yorkské pizzerii. Debutovala filmem *Leon – profesionál* s Jeanem Reno. Náctiletá hvězda pak hrála v několika žánrových filmech, zejména *Heat*, *Nádherný holky* a *Mars útočí!* Slávu získala *Hvězdnými válkami – Epizoda I* v roce 2001. Oscara získala za *Černou labuť*¹

Slawomir Idziak

„Před mnoha lety se šla malá holka podívat do kina na *Dvojí život Veroniky*, vítejte Natalie Portman!“² Tak Idziak vítá své žáky na workshopech *Film spring open*. Když Portmanová oslovila Idziaka, měl už za sebou spolupráci s Kieslowským a Ridley Scottem. Nicméně, v rámci svých dílen se zabývá problematikou debutu již od produkční stránky a měl tak možnost aplikovat svůj systém v debutovém počínu slavné herečky.

Vizuální styl filmu

U *Příběhu*, Idziak pracuje s pro sebe typickou barevnou stylizací a s pohybem kamery. Stylizací tak řeší složité změny u přechodů z období začátku Izraelského státu (kde se odehrává většina filmu) buď do snové sekvence nebo do pohádek, maminičinych vzpomínek z Ukrajiny a někdy i do současnosti. Celý film je vzpomínkou (je to adaptace autobiografie sedmdesátiletého spisovatele) a žádná z těch časových rovin nemá „příslušnou“ atmosféru, „realita“ Ozova dětství je postprodukčně desaturovaná a maminičiny vzpomínky a pohádky z Ukrajiny jsou barevně stylizované, buď jsou velmi studené (včetně denních) anebo naopak se silnou žlutou dominantou podle toho, jestli „realita“ se kterou je snová sekvence střihána podvečerní, denní nebo noční. Např. středovýchodní Evropa 30. let, kterou zná vyrůstající Oz jen z

vyprávění rodičů, je barevně posunutá a my jako diváci se díváme na projekce představitosti budoucího spisovatele.

Příběh je natočen sférickými objektivy Arri Ultra Prime a Idziak docílil formátu 1:2.35 pomocí výřezu. Obraz je všeobecně „měkký“, (objektivy Ultra Prime původně takový charakter nemají) čehož Idziak docílil kombinací difuzních filtrů na objektivu a postprodukčního zpracování.

Velkou roli hraje pohyb kamery, v dramaturgicky vhodných momentech kamera často sleduje pohybujícího se herce se steadicamu a ve chvílích krize, nebo naopak euforie, je steadicam kombinován se zvýšenou snímací frekvencí kamery. Díky „zpomaleným“ záběrům nám zůstávají v paměti důležité kapitoly Ozova dětství.

Pomocí silné barevné stylizace se Idziak snaží obohatit a odlišit od sebe různé vzpomínky a vzpomínky uvnitř vzpomínek, ze kterých se skládá Portmanové adaptace Ozova díla. Obrazová stránka filmu je bohatá a nejednoznačná, jako diváci se neztrácíme v čase, nicméně to nepomáhá určitým nedostatkům v práci se symbolikou a stříhovou skladbou.

Analýza filmu

Už úvodní sekvence filmu je problematická z hlediska filmové řeči. Maminka vypráví desetiletému Amosovi jednu z mnoha jejích autorských pohádek. Ve zvuku slyšíme text, že přelo ve vesnici a v obraze vidíme kapky. Pak slyšíme, že ptáci se chystali odletět na zimu a vidíme totéž. Zpravodajské vyprávění obohacuje jen to, že se Amos objeví jako hrdina v pohádce, kterou poslouchá a s maminkou ji spoluvytváří. Hlavním tématem filmu, podobně jako literární předloha, je vztah Amose s matkou. Divák často vidí snové sekvence a malé adaptace maminčiných autorských pohádek,

skrze které se dozvídáme o postojích hlavních postav. Bohužel co je slyšet, je i vidět, třetí hodnota nevzniká a symbolika je prostě banální.

V dalším obraze jde současný, už sedmdesátiletý Amos, Jeruzalémskou ulici a vzpomíná na svoje dětství. Vidí sám sebe s rodiči, jak někam šíleně spěchají. Telefonát z lékárny s příbuznými v Tel Avivu (v padesátých letech nebyl telefon v domácnosti běžnou záležitostí), tak ironický a zajímavě popsany u Ámose Oze, který filmové adaptaci nabízí tolik možností, je přerušovaný maminčinou banální vzpomínkou na její dětství na Ukrajině (kde opět, co slyšíme, to vidíme). Pak se vracíme do reality, jsme s Ozovou rodinou v lékárně, v podobné lékárně v Tel Avivu čekají příbuzní, dvě rodinné větve jsou domluveny na konkrétní hodinu, telefonát stojí všechny dost velké úsilí a když už se konečně spojí, jako diváci brzo zjistíme, že si nemají co říct. Z Idziakových vzpomínek dost jednoznačně vyplývá, že to Natalie Portmanová nedokázala přesvědčivě natočit z generačních důvodů. Nedostatek telefonů v domácnosti prostě nezažila.

„Protože jsem jenom o něco mladší, než Amos Oz,“ vypráví Idziak „pamatuji si Polsko po válce. Izrael byl ve 40. letech stejně chudý, jako my po válce. Ve filmu je obraz, kdy Amosovi rodiče objednávají telefonní hovor s příbuznými v Tel Avivu. Jen kvůli tomu jdou do lékárny, kde mají telefon. Museli se všichni už dopředu domluvit na konkrétní den a hodinu, druhá část rodiny musela jít také na nějakou poštu, aby mohla ten telefonát přijmout. Pro Natalii, která vyrůstala ve světě mobilních telefonů, je tato skutečnost nepředstavitelná. Využil jsem svých vzpomínek, snažil jsem se pomoci sdělením každodenních detailů tehdejší skutečnosti. Přestože jsem v Izraeli nikdy předtím nebyl, jsem při četbě knižní předlohy viděl danou skutečnost.“² Pan Idziak byl v tomto vidění bohužel sám.

Portmanová taky vynechala některé kontroverznější Ozovy názory, např. izraelský zakladatelský mýtus nového hebrejského nadčlověka, který hrdě staví nový stát, je natočený scénou, kdy Amosova maminka pozoruje tatínka se synem, jak na zahradě neúspěšně sázejí zeleninu, kterou chtějí pěstovat. Maminka si představuje židovského hrdinu, místo svého manžela a zjistí, že manžel je klasickým, cynickým, pasivním východoevropským Židem-intelektuálem, který je v zemědělství úplně neschopný. V patnácti letech Amos řeší tento komplex tím, že po smrti matky opouští Jeruzalém a jede do kibucu. Ve chvíli, kdy mýtus „nového Izraelce“ zůstává v adaptaci pouze jako erotická fantazie, není v ní ironický pohled Ámose Oze, není prostor a čas na natočení jeho života v kibuci, kde „před knihami a kulturou nemohl utéct“, mýtus, tak blízky těm totalitním, zůstává jen jako erotická fantazie, což celý problém trivializuje, pouze jej naznačuje a nevzbuzuje kontroverzi, kterou film s takovou tématikou nutně potřebuje.

Nicméně v sekvenci snu o izraelském nadčlověku použil Idziak jemný, ale silný obrazový prostředek. Sekvence je natočena během zataženého dne a fantazie se od reality liší jen malým, ale výrazným rozdílem v kontrastu obrazu. Mladý, svalnatý a šikovný nadčlověk je evidentně nasvícený negativem, tzn. velkou, černou plochou za kamerou, která „odkrývá“ odrazy od zdí, písku na zemi a přední světlo z oblohy. Manžel je naopak nasvícený odraznou deskou nebo doplňkovým světelným zdrojem za kamerou a už tak nízký kontrast, který dělá zatažené počasí, je pak ještě nižší. Osvětlení „negativ-fill“ přidává na romantičnosti hrdinského hezouna a doplňkové světlo naopak romantičnost potlačuje.

Nejkontroverznější myšlenku, jakou si Amos Oz dovoluje, tedy že „většina židů, která stavěla stát Izrael opustila Evropu v třicátých a čtyřicátých letech a přinesla s sebou i mentalitu té doby“ Natalie Portmanová samozřejmě vynechává, nicméně se

musí nechat, že Ozův názor na následující Izraelsko-Arabský konflikt ve filmu zůstává. „Dva utlačované národy se málokdy spojí proti utlačovatelům. Arabové v nás vidí arogantní Evropany a my v nich vidíme převlečené fašisty“ Když bere strýc s tetou desetiletého Amose s sebou na arabskou party, běžná instrukce „chovej se slušně“ a „nezlob“, je zatížená blížícím se konfliktem. Desetiletý kluk slyší „nezlob, jinak bude válka“. Amos, zatížený osudem celého svého národa, na večírku nevyhnutelně průšvih udělá.

Chůze tří herců (Ámose, strýce a tety) je natočená se steadicamu, a portrét Ámose za chůze, v plné kráse ukazuje herecký výkon chlapce, který svým chováním na party může ovlivnit dějiny a osud své vlasti, která je mladší než on sám. Když dorazí k bohatému arabskému domu, začínají zpomalené záběry a steadicam pokračuje v pohybu. Přivítání probíhá klasickými protipohledy a obraz končí nájezdem kamery z celku na detail lákavé koblihy, kterou Amos podle instrukcí zdvořile odmítá.

V dalším obraze kamera (stále na steadicamu) Amose sleduje, jak si jde na zahradu pohrát s Arabskou holčičkou a její mladším bratrem. Ámos přijde a vítá se s arabskou dívkou svého věku. Obraz se odehrává pod stromem, ve slunném denním exteriéru. Expozice je nastavená na situaci pod stromem, která je mírně dosvícená, ale pozadí zůstává silně přeexponované. High-key posiluje nejistotu chlapce, který má svoje první seznámení s dívkou, už tak složité, ještě zatíženo potenciálním konfliktem dvou národů. Kamera je většinou statická a snímá situaci delší optikou.

Ámos vyleze na strom, kamera snímá subjektivní pohled dívky skrze větve. Pohled dlouhou optikou, přes neostré prostředí, je použitý poprvé a naposledy v tom filmu. Protipohled na holčičku je bohužel snímán z úrovně jejích očí, chybí tomu dramatictější nadhled. Pokračuje prostřih na mladšího bratra, a pak v mnohem širší optice, záměrně přes osu, vidíme Ámose, jak šílí s řetězem. Následují rychlé prostřihy

na houpačku a na bratra. Když houpačka spadne, pád přímo nevidíme. Rozjede se steadicam, bratrovi krvácí chodidlo, příslušní rodiče a strýcové ve zpomalených záběrech křičí na Amose a dívku. Efekt mírného high-keyu pokračuje.

Za řeč stojí vyprávění pohádky, kam Amos dosadí sebe a maminku do rolí hlavních postav. Maminka vypráví Amosovi pohádku o dvou mniších, a ve filmu vidíme, že jeden mnich je Amos a druhý maminka. Noční realita je nasvícena stylizovaně, malá stolní lampička prohrává intenzitou s nočním efektem světelných zdrojů filtrovaných fólií steel blue. Pohádková sekvence je také stylizovaná, akorát proti modrozelené noci je to žlutý, až oranžový sluneční den. Pohádka je natočená méně stylizovaně, než „realita.“

Rozdíl ve stylizaci obrazu je ještě zajímavější, když se realita a zároveň i vzpomínka odehrávají v noční atmosféře. Když maminka Amosovi vypráví o svém dětství na Ukrajině, sedí ve stylizované modrozelené noční atmosféře, nasvícené „steel-blue“. Maminčiny vzpomínky jsou také nasvíceny „do modra“, jen je to už téměř purpurová modrá, velmi desaturovaná a viditelně odlišná od „reality“, která se odehrává v Jeruzalémě.

Napětí, jaké provází vznik státu Izrael, je natočené pohyblivou kamerou, zase na steadicamu a vypráví o politické nervozitě a nejistotě. Starý Amos Oz se prochází po Jeruzalémě a nakukuje do lékárny, kde byl za jeho dětství jediný telefon v okolí a kde jeho rodina nakupovala. Vzpomíná si na neklidnou atmosféru. V tom všem maminka sní o novém Hebrejci, který v lékárně nakupuje. Snová sekvence probíhá uvnitř vzpomínky. Všechno je natočené ve studených barvách, odbarveně.

Noční obraz, ve kterém celá ulice, na které Amos bydlí, poslouchá v rádiu přenos ze zasedání Rady OSN, na kterém de facto vzniká stát Izrael, je také vyprávěn světlem. Obraz začíná světelně i kamerově poněkud „nudně“, Amos s otcem jdou v

americké velikosti, nasvíceni plošným nazelenalým světlem s nízkou hladinou, napodobujícím pouliční svítidla. Jsou natáčeni steadicamem. Táta zkouší Amose ze znalostí politické situace, tzn. které státy budou pravděpodobně volit proti novému státu a proč? Amos, v blízkých záběrech, dává zkoušku na jedničku.

Jakmile dorazí a s maminkou se potkají v davu, stoupá napětí a také kontrast. Slyšíme relace ze zasedání a dav je v silném steelblue protisvětle. Idziak svítí s minimálním doplňkem, jen aby byli vidět hlavní herci. Další státy volí a novinář hlásí „ano“ nebo „ne“ delegátů. Do poslední chvíle si hlavní postavy nejsou jisty výsledkem. Jakmile ten výsledek vyhlásí, ruší se britský mandát a umožňuje tak vznik židovského státu. Celý dav, až na Amose, vpadá do eufórie. Amos ve vzpomínce vidí arabskou holčičku jejímuž bratrovi neúmyslně ublížil. Komplikovanost situace je nám jasná, za Izrael se bude muset bojovat a boj za Izrael nebude vojensky ani eticky jednoduchý.

Když začíná válka mladého Izraele, proti všem jeho arabským sousedům, Idziak světlem vypráví verbování dětí do pomocných prací. Do tmavého interiéru, plného desetiletých kluků (včetně Amose), se otevírají dveře, tím dovnitř vpadne intenzivní denní světlo, halí objektiv a v tom vejde mladý voják s expoziční svatozáří. Vysvětluje chlapcům, co mají sbírat (láhve na Molotovovy koktejly a jedlé rostliny, aby vyřešili hladomor, který tenkrát Jeruzalému hrozil). Voják projde stínem, dostane boční světlo a všechno klukům velmi přesvědčivě sdělí. Nový Hebrejec není zase tak moc daleko od maminičina ideálu.

Před sebevraždou maminky je sestřih sekvencí, ve kterých Amos hraje, s postavou hranou Portmanovou, různé role v pohádkách a vzpomínkách. Amos se obsadí do role spasitele a maminku pokaždé zachrání. Následuje časosběrný záběr mrtvé maminky v posteli, kolem které putuje světlo po pokoji.

Denní exteriér, ve kterém otec navštěvuje již patnáctiletého Amose v kibucu, je záměrně přexponovaný. Otec má bílou košili, která kontrastuje s tmavomodrými kostýmy zemědělců.

Natalie Portman si *Idziaka* vybrala kvůli *Dvojímu životu Veroniky*, akorát evidentně na kinematografický výkon jako *Dvojí život* sám *Idziak* nestačí. Bez tvůrčí osobnosti Krzysztofa Kieslowského, lidí kterými se obklopoval a bez kontextu doby ve které jeho filmy vznikly, nelze magii těchto filmů docílit.

¹ <http://weekend.gazeta.pl>

² imdb.com

Film spring open

Debut Natálie Portmanové, natočený v roce 2015, byl posledním filmem Sławomira Idziaka. V rozhovoru pro gazeta.pl mistr otevřeně řekl „Já už nerad točím filmy. Tolik času už nemám – na place amerických produkcí jsem někdy strávil i rok. Teď mě naplňuje něco úplně jiného. Už 11 let vedu filmové dílny *Film spring open*. Vzdělávat mladé, to je opravdový dar, nejlepší, co může potkat tvůrce v mém věku.“¹

Kromě časové náročnosti práce, očividně Idziaka vyčerpávalo také pracovní tempo u velkých projektů. „Hodnocení mojí práce je závislé nejen na tom, jestli dělám hezké záběry, ale také např. na tom, jestli dokážu rychle pracovat. Upřímně řečeno, rozhoduje to o tom, jestli kameraman dostane nabídku v Hollywoodu – jestli je to chlap, který pracuje rychle.“¹ Ještě sugestivnější je názor Idziaka na storyboardy – „Tady nejde o tvůrčí svobodu, ale o peníze. U „Harryho Pottera“ změna úhlu pohledu kamery mohla znamenat další náklady. Velké náklady.“ O samotném filmu pak Idziak řekl „Dvě hodiny průměrného filmu mě stály rok života“. Rok práce ve 14 hodinových směnách, na filmech, které si to spíše nezasloužily, přiměl slavného kameramana k rozhodnutí, začít s prací v odlišném tempu.

Navíc kvůli jednomu projektu – *Gattaca* Idziak v roce 1997 nemohl přijet na pohřeb Krzysztofa Kieslowského. Kameraman, který záměrně nebydlel v Hollywoodu – „Nelíbí se mi tam. Je to divné místo. Pro Evropana nejvíc“, se vrátil pracovat do Evropy jako pedagog.

V rámci dílen *Film spring open* se Idziak věnuje problémům debutu, zejména pak, aby prostředky určené na filmové debuty byly dobře využity. „Všichni řešíme peníze, hlavně jak je sehnat. Nikdo neřeší to, že ty peníze, které seženeme utrácíme blbě.“³ Z 10 filmových debutu, má úspěch (bud komerční anebo festivalový) pouze jeden. U devíti jsme promarnily společné peníze. Nové technologie, které měly urychlit

a usnadnit práci, rádi přijímáme pod podmínkou, že si můžeme ponechat starý systém práce a nemusíme měnit svoje zvyky. Přivlastňujeme si vzory z USA, které se nás netýkají, vznikají nové profese, bez kterých už neumíme fungovat. Na klasickém natáčení hraného filmu se kdysi podílelo sto lidí, ale dnes je těch lidí stejný počet, přestože technika je mnohém lehčí.² Názory velkého kameramana si často odporují, nicméně zkušenosti, které Idziak získal v různých zemích, ve kterých pracoval, snaží se aplikovat tak, aby zachránil evropskou autorskou kinematografii. Idziak se po letech vrací k autorské tvorbě, tentokrát ne jako kameraman, ale jako mentor.

¹ <http://weekend.gazeta.pl>

² Anna Draniewicz, "Ten facet, który szybko pracuje", "Kino" 5/2002

³ <https://www.youtube.com/watch?v=nFWDibfwsoQ>

Sławomir Idziak – Vybraná filmografie

1973 *Podchod* r. Krzysztof Kieslowski

1974 *Čtvrtletní balance* r. Krzysztof Zanussi

1975 *Partita na instrument drewniany* r. Janusz Zaorski

1979 *Dirigent* r. Andrzej Wajda

1980 *Konstanta* r. Krzysztof Zanussi

1981 *Versuchung* r. Krzysztof Zanussi

1984 *Rok klidného slunce* r. Krzysztof Zanussi

1987 *Krátký film o zabíjení* r. Krzysztof Kieslowski

1988 *Dekalog V* r. Krzysztof Kieslowski

1991 *Dvojí život Veroniky* r. Krzysztof Kieslowski

1993 *Tři barvy – modrá* r. Krzysztof Kieslowski

1995 *Dobrodružství Augusta Kinga* – r. John Duigan

1997 *Gattaca* – r. Andrew Niccol

2000 *Životní zkouška* – r. Taylor Hackford

2002 *Černý jestřáb sestřelen* – r. Ridley Scott

2004 *Král Artuš* – r. Antoine Fuqua

2007 *Harry Potter a Fénixův řád* – r. David Yates

2011 *Varšavská bitva 1920* – r. Jerzy Hoffman

2015 *Příběh lásky a temnoty* – r. Natalie Portman¹

¹ <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111473>

Jiní polští kameramané ve světových kinematografiích

Adam Holender nar. 1937

Emigroval do USA v šedesátých letech. Na začátku pracoval jako řidič v jedné filmové produkci. Ke kameře se poprvé dostal, když na jednom filmu nepřišel opilý kameraman do práce.²

Johnovi Schlesingerovi ho doporučil Roman Polanski a tak Hollender zadebutoval u *Půlnoční kovboj* (1969). Pak točil např. s Agnieszkou Holland *Jak zabít kněze* (1988) a Wayne Wangem *Smoke* (1995).⁵

Ryszard Lenczewski nar. 1948

Dostudoval filmovou školu v Łodzi v 1974 roce. Pak spolupracoval u experimentální tvorby Bohdana Dziworskiego a Andrzeje Baranského. Proslavil se britskými filmy Pavla Pavlikovského, *Poslední útočiště* (2000), *Moje léto lásky* (2004), *La femme du vème* (2011). Za *Idu* (2013) byl nominovaný na cenu BAFTA.²

Andrzej Bartkowiak nar. 1950

Studoval kameru na Łodžské filmové škole v letech 1970-72. Už v roce 1972 emigroval do USA, ze začátku se věnoval reklamní tvorbě. V roce 1981 poprvé spolupracoval se Sydneyem Lumetem u filmu *Pán velkoměsta*. S Lumetem točil až do roku 1993, dělal kameru např. u *Čest rodiny Prizziů* (1985), *Q&A* (1990) a *Guilty as sin* (1993). Pak se stal velmi žádaným v Hollywoodu a pokračoval s takovými hity jako *Speed* (1994), *Ďáblův advokát* (1997), *Rozpoutané peklo* (1997) a *Smrtonosná zbraň 4* (1998).

Jako režisér debutoval filmem *Romeo musí zemřít* (2000). V akčním žánru se pohybuje dodnes, zejména u takových děl jako *Lovec policajtů* (2001) a *Street Fighter* (2009).³

Andrzej Sekuła nar. 1954

Na filmovou školu v Łodzi se hlásil šestkrát a bez úspěchu. Polsko opustil v roce 1980, aby mohl studovat na NFTVS v Londýně. Debutoval s filmem *Gauneři* (1992). S Tarrantinem pokračoval u *Pulp Fiction* (1994). Kromě dalších natočil *Americké Psycho* (2000). V Hollywood pracuje dodnes.²

Dariusz Wolski nar. 1956

Emigroval v roce 1979. Kariéru v Americe začínal u videoklipů. Spolupracoval kromě dalších se Suzanne Vega, Keith Richards, Bob Dylan a Aerosmith.

Prvním jeho hraným filmem byl *Romeo krvácí* (1993) Petera Medaka. Pak natočil čtyři filmy sérií *Piráti z Karibiku: Prokletí černé perly* (2003), *Truhlá mrtvého muže* (2006), *Na konci světa* (2007) a *Na vlnách podivína* (2011). Spolupracoval taky s Timem Burtonem na *Alenka v říší divů* (2010).

Poprvé spolupracoval s Ridley Scottem u filmu *Prometheus* (2012). Od té doby spolu natočili šest filmů, včetně *Mart'an* (2015).⁴

Paweł Edelman nar. 1958

Spolupráci s Władysławem Pasikowskim začal už během studia. Jejich absolventský film *Kroll* (1991) měl komerční úspěch, což bylo pro polský film, tenkrát trápeným novou konkurencí z USA, velkým výkonem. O rok později spolu natočili kontroverzní gangsterský film *Psy* (1992), který měl také velkou návštěvnost.³ Od té

doby Edelman spolupracoval s Andrzejem Zaorskim *Szczesliwego Nowego Jorku* (1997) a Andrzejem Wajdou – např. *Pan Tadeusz* (1999), *Zemsta* (2002), *Katyń* (2007) a *Wałęsa* (2013).

Zahraniční zakázky točil hlavně s Romanem Polanským např. *Oliver Twist* (2005) a *The Ghost* (2010). Dělal kameru také Taylorovi Hackfordovi u hudebního velko filmu *Ray* (2004).

Janusz Kamiński nar. 1959

Emigroval v roce 1981 jako politický uprchlík. Studoval na AFI. V roce 1991 natočil *Wildflower*, televizní film Dianne Keaton. Tím upoutal pozornost Stevena Spielberga. Za *Schindlerův seznam* (1993) získal Oscara a stal se jedním z nejžádanějších kameramanů na světě. Natočil většinu dalších Spielbergových filmů, včetně *Amistad* (1997) a *Zachraňte vojína Ryana* (1998). Pořád spolupracují.¹

Artur Reinhardt nar. 1965

Proslavil se v Polsku hraným filmem *Vrány* (1994) Doroty Kędzierszawské, se kterou pak spolupracoval u několika filmů, včetně *Jsem* (2005) a *Čas umírat* (2007). Točil také s Marcelem Łozinskim *89 mm od Europy* (1993) a Janem Jakubem Kolskim, *Benátky* (2010).

Dělal kameru u několika zakázek, včetně *Děti planety Duna* (2003). Spolupráce s Kevinem Reynoldsem začala u *Tristan i Izolde* (2005) a pokračoval u *Hatfieldovi and McCoyovi* (2012).

¹ *Cinematography – screencraft* Peter Etedgui

² <https://culture.pl/en/article/the-polish-school-of-cinematography>

³ filmpolski.pl

⁴ <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/zycie-jest-przygoda-droga-do-sukcesu-polskiego-operatora-dariusza-wolskiego/wschxxn>

⁵ csfd.cz

Závěr

„Jako kameraman se necítím tvůrcem světa, já jen plním něčí sny. Pokaždé se snažím pochopit, jaká je literární geneze světa, kterou mám spolutvořit, jaké jsou obsese – také vizuální – režiséra“ vyprávěl Idziak v rozhovoru pro časopis *Kino*. „Musím to všechno zatavit v jeden spojený obraz. Na této profesi je úžasné to, že si můžeme najít partnera, ze kterého se za ty roky spolupráce, která bývá nevolnická, může vytvořit partnerství. Existuje polská škola spolupráce kameraman s režisérem. V polském kině „scenopis“ (ekvivalent technického scénáře), který vzniká ve spolupráci režiséra s kameramanem, je často novou verzí scénáře.“¹

Vysvětlovat úspěch polské kameramanské školy a polské kinematografie tím, že režiséři a kameramani snímají filmy společně, je odvážnou tézí. Dojímáme se, že „polská škola spolupráce“ obsahuje ještě určité principy kromě technického scénáře. „V naší škole v Łodzi tenkrát fungovaly jen dvě katedry, herci byli v jiné části města, produkční ani scénáristé ještě nebyli a přímo ve škole byli jen režiséři a kameramani.“ Poznávali jsme se mnohem blíž a kameraman byl hlavním spolupracovníkem režiséra. „Kameramana se v našem systému přizval ke spolupráci mnohem dřív. Američanům se to může zdát absurdní, že kameraman pracuje už u scénáře“. Technický scénář byl novou verzí scénáře literárního.

V praxi se také socialistická kinematografie radikálně lišila od „západního“ systému placení kameramanů. „My jsme vydělávali málo, ale měli jsme stálý plat. Tím pádem jsme mohli mnohem víc času věnovat přípravám filmu.“ Bohužel tady taky nenajdeme uspokojivou odpověď. Podobnou kombinaci systému filmového školství a profesionální filmové výroby měli všechny země východního bloku a nedá se tím přesvědčivě vysvětlit úspěch jedné z nich. Když se Idziaka na důvody polského úspěchu zeptal přímo novinář, odpověď zněla „Nevím, proč se tak stalo.“²

Příznivé kombinace (pro kinematografii) politické situace, specifického systému vzdělávání tvůrců a velký talent konkrétních osobností, tvořila shodu náhod, kterou se dá vysvětlit fenomén úspěchů Idziaka a několika jeho kolegů. Velká pozornost, jakou Kieslowsky věnoval dokumentárnímu filmu a hlavně jeho střihové skladbě, nebyla výsledkem žádného pedagogického vedení. Kieslowsky byl v této oblasti filmové tvorby samostatným talentem, měl ale podmínky při kterých v sobě ten talent mohl vyvíjet. Zanussi si vážil jeho vědomostí z oblasti vědy a filozofických problémů, ze kterých uměl vybrat jeden, krásně ho zjednodušit a pak aplikovat jako literární metaforu, tak moc byl jedinečný. Když tu metaforu adaptoval, aby filmovými prostředky vysvětlit nějaký společenský problém, Zanussi našel diváka, který ho pochopil. Velké kulturní, a hlavně literární vzdělání kameramanů a režisérů bylo již výsledkem systému, ale také určité kultury, který ten systém spolutvořila. Všechny ty polo náhodné faktory dovolily využít šanci, jakou stvořily jinak nepříjemné politické události 70. a 80. let a zájem ve světě, jaký Polská kultura tenkrát vzbudila. Přidat se k tomu dá ještě vhodná půda pro kino morálního neklidu, jakou vytvořil světový úspěch Romana Polanského, který točil filmy ve Francii, Velké Británii a v Hollywoodu už 10 let předtím.

¹"Sławomir Idziak, Z doświadczeń operatora", v - Kino 6/1986

² https://www.youtube.com/watch?v=yFvfSi5_aHU

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Seznam Literatury

-Stanisław Zawiśliński *Kieślowski – Ważne, żeby iść* wyd. Skorpion Isabelin 2005 ISBN 83-86466-42-1

-Peter Etedgui *Cinematography Screencraft* 1. wyd. San Francisco RotoVision 1998 ISBN 0-240-80382-5

-Krzysztof Madej „Kielbasiana korupcja“ [online]. wprost.pl 2002 **Dostępne z –** <https://www.wprost.pl/tygodnik/12803/kielbasiana-korupcja.html>

-Anna Luboń „Sławomir Idziak: W kinie amerykańskim pierwszy wylatuje asystent reżysera, a drugi - operator. Nie musi być winny“ [online]. gazeta.pl. **Dostępne z -** <http://weekend.gazeta.pl/1,152121,19834211,slawomir-idziak-w-kinie-amerykanskim-pierwszy-wylatuje-asystent.html>

-Konrad J. Zarębski „Sławomir Idziak, Z doświadczeń operatora“ [online]. culture.pl 2016 **Dostępne z -** <https://culture.pl/pl/tworca/slawomir-idziak>

-Bartosz Starszczyszyn „The Polish School of Cinematography“ [online]. culture.pl 2015 **Dostępne z -** <https://culture.pl/en/article/the-polish-school-of-cinematography>

-Karol Barzowski „Życie jest przygodą. Droga do sukcesu polskiego operatora Dariusza Wolskiego“ [online]. kultura.onet.pl 2018 **Dostępne z -** <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/zycie-jest-przygoda-droga-do-sukcesu-polskiego-operatora-dariusza-wolskiego/wschxxn>

- filmpolski.pl

- imdb.com

-„WFF 2014: Krzysztof Zanussi, CONSTANS“ Interview in: WarsawFilmFestival/FesTiVi 17.10.2014 **Dostępne z -** <https://www.youtube.com/watch?v=pn8Z9DjzSY0>

- „Sławomir Idziak o fenomenie polskich operatorów i trudnościach na planie filmowym“ Interview. In: Szymon movie – Szymon kręci 21.03.2017 **Dostępne z -** https://www.youtube.com/watch?v=yFvSi5_aHU

-Sławomir Idziak „Przyszłościowy model produkcji filmów fabularnych na Plenerach Film Spring Open“ In: Film Spring Open 29.10.2013 **Dostępne z -** <https://www.youtube.com/watch?v=nFWDibfwsoQ>

-Charlie Rose „Ridley Scott interview on Blackhawk Down (2002)“ In: Manufacturing Intellect 20.02.2017 **Dostępne z -** <https://www.youtube.com/watch?v=K4EDa2quS4M>

- „SŁAWOMIR IDZIAK – autor zdjęć do filmu KRÓTKI FILM O ZABIJANIU“ In: Studio Filmowe Tor/FesTiVi Materiały Varšavského Filmového Festivalů Tor 21.11.2013
Dostupné z -https://www.youtube.com/watch?v=hl_vcDo34EY