

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média (B8204)

Režie (8204R025)

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MIZANSCÉNA VE FILMU "CHRUSTALJOVE, VŮZ!"
ALEXEJE GERMANA**

Myroslava Klochko

Vedoucí práce: Mgr. Petr Marek

Oponent práce: MgA. Václav Kadrnka

Datum obhajoby: 11.9.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

FILM AND TV SCHOOL

OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Film, TV and photographic arts and new media (B8204)

Department of Directing (8204R025)

BACHELOR THESIS

**The mise-en-scène in Alexej German's film
"Khrustalyov, My Car!"**

Myroslava Klochko

Thesis supervisor: Mgr. Petr Marek

Reader: MgA. Václav Kadrnka

Date of thesis defense: 11.9.2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Mizanscéna ve filmu "Chrystaljove, vůz!" Alexeje Germana

vypracoval(a) 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.

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

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá pojmem mizanscény.

V první části podává základní informace o mizanscéně a dvou hlavních přístupech k tomu, jak ji chápat. Definiuje rozdíly mezi mizanscénou, která „servíruje“ příběh a mizanscénou, jež hraje hlavní roli ve vzniku filmového stylu režiséra. Druhou část potom tvoří rozbor práce z hlediska mizanscény ruského režiséra Alexeye Germana ve specifických segmentech filmu „Chrystaljove, vůz“. Ukázky jsou složeny z historické analýzy vzniku filmu, pak rozborů klasických elementů mizanscény. Další částí je analýza "Germanovských" elementů pomocí obrázků reprezentujících určitou část záběru pro názornější představu.

Abstract

This bachelor thesis deals with the concept of mise-en-scène. The first part gives basic information about mise-en-scène and two basic approaches to its understanding. It divides the concept in a very broad and narrow sense. It defines the differences between a mise-en-scène that "serves" the story and a mise-en-scène that becomes the main point in the creation of the director's film style. The second part consists of an analysis of the work with the misappropriation of Russian director Alexej German in specific segments of the film "Chrystaljov, a car!". The samples consist of a historical analysis of the origin of the film, then an analysis of the classical elements of the mise-en-scène, then of the German's elements, and of the images representing a certain part of the image for a clearer picture.

OBSAH

Evidenční list.....	4
Úvod	7
1. Teorie mizanscény	8
2. Vnitřní zpověď Germana. Historie vzniku filmu „Chustaljove, vůz!“	12
3. Řešení režiséra v kontextě mizanscény	15
3.1. Práce s prostorem ve filmu	17
3.2. Sovětská „komunalka“ a práce s rekvizitou.....	23
4. Kinematografie gesta.....	27
5. Kamera, světlo, stříh	30
Závěr.....	34
Seznam použitých zdrojů a literatury	36

Úvod

Filmové badatele s divadla do teorie filmu přenesli termin mizanscéna, co francouzsky znamená „dát na scénu“ a „...označují jím režisérskou kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku, ...a zahrnují ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav¹“ - definice, kterou obhajují v knize Umění filmu David Bordwell a Kristin Thompsonová. To je bazová definice, která ve filmové řeči může znamenat všechno anebo nic speciálního.

Úkolem této bakalářské práce je zjistit, jak moc se změnil přístup k mizanscéně z minulosti dodnes, proč ve filmové teorii zmutoval pojem mizanscéna na dispositif, a co to znamená.

Pohled na práci s mizanscénou na příkladě filmu Alexeye Germana „Chrystaljove, vůz!“ pomůže ukázat zvláštní přístupy režiséra, které napovídají o jeho filmovém stylu - jako třeba práce s prostředím, pohyb kamery a gesta herců uvnitř jednoho záběru - lidská řeč jako zvuková část mizanscény.

Autorka této bakalářské práce se snaží zjistit následující: Režisér German má definovaný „svůj“ styl . Znamená to taky, že přidává k obecným elementům mizanscény svoje „autorské“, zvláštní prvky, čímž rozšiřuje prvky mizanscény.

Ve svém zkoumání jde práce od obecného ke konkrétnímu. Takže nejdříve definuje pojetí mizanscény a taky shrne, jak se podle autorky vyvíjí v průběhu filmové historie. Potom se zaměří na zvláštní elementy mizanscény a popíše, jak jsou propojené.

V další části autorka popisuje mizancénu v konkrétním filmu Alexeye Germana „Chrystaljov, mašinu!“ („Chrystaljove, vůz!“). Zájem této práce spočívá v tom aby ukázat jak přesně a s pomoci čeho Alexey German vytváří svůj styl dát definice pojmu mizancény.

¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. – S.159.

1. Teorie mizanscény

Pojem mizanscény pochází ze francouzštiny a zní „mise en scène“ - to, co máme postavené na jevišti“. Jinými slovy, ve filmu do mizanscény patří všechno, co se objevuje před kamerou. A režisér se francouzsky řekne „metteur en scène“ - mistr scény.

Všechny knihy, který bychom mohli pojmenovat jako „úvod do filmu“, myslí mizanscénu v tom klasickém slova smyslu. Třeba Graham Roberts a Heather Wallis² skládají filmový jazyk ze třech částí:

- to co filmujeme - a právě toto jmenují mise en scén
- jak to filmujeme kamerou
- jak natočený material dáváme dohromady – stříh

Elementy mizanscény jsou

- vypráva
- kostym a make-up
- výraz (expression) a pohyb postavy
- světlo.

James Monaco³ jednoduše definuje mizanscénu jako odpověď na dvě otázky: Co točit? Jak to točit?

Všechny naše řešení ohledně mizancény vytvářejí filmový styl⁴. Filmový styl Bordwell⁵ pojmenovává jako soudržné, propracované a signifikantní užití konkrétních postupů, které v každém filmu vytvářejí vlastní formální system. Těmi postupy jsou: způsob organizování mizascény, vedení kamery, stříh, zvuk ve filmu. Filmový styl je výsledkem kombinace historických omezení a záměrných voleb. Podstatné je slovo „volba“, což je asi hlavní úkol režiséra - zvolit postupy, kterými bude film vyprávět. To znamená, že nejdřív režisér volí, v jakém filmovém stylu bude snímek točit a to pak určuje i zakony mizanscény.

² Graham Roberts and Heather Wallis. *Introducing film.* London : New York : Arnold ; Oxford University Press, 2001. – 3s.

³ MONACO, James. *Jak číst film.* Praha: Albatros nakladatelství, 2004, s. 201. ISBN 9788000014104 - S. 179

⁴ Graham Roberts and Heather Wallis. *Introducing film.* London : New York : Arnold ; Oxford University Press, 2001. – 4s.

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu.* V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. – S.397.

Můžeme ale režijní styl používat jenom ve vztahu k teorii autora.

Kniha Johna Gibbse⁶ „*Mise-en-scène*“ odesílá k definici Robina Wooda, rozšířenému terminu toho, co je mizanscéna: „Režiser dělá film, on má před sebou scenář, kameru, světla, scenu (výpravu), herce. Všechno, co s nimi dělá, je mizanscéna, a přesně v tom tkví umění filmu. Je na režisérovi říct hercům, jak se mají pohybovat, mluvit, jaká gesta předvádět, jaké způsoby vyjádření použijí. Je na režisérovi, jestli umístí herce doprostřed dekorace tak, že i ona se stane postavou. S pomoci kameramana komponují záběr, regulují tempo, rytmus pohybu, určují světelné řešení scény... Pohyb ve filmu od záběru k záběru, vztahy záběrů mezi sebou, záběry, které použijí a které nechají, aby složili konečnou verzi filmu - stříh, všechno je mizanscéna. Atmosféra filmu, vizuální metafory, ustanovení vztahů mezi postavami, vztah celku k jeho části. Určitý způsob vyjádření charakterů postav přes pohyb těla: píseň, rytmus, tanec. To dělá film uměním, bližším k hudbě než k literatuře“.

Francois Truffaut v článku „*Une certaine tendance de cinéma français*“ – „*Jistá tendence ve francouzském filmu*“ v *Cahiers du Cinema* v roce 1966 píše⁷: „Myslím si však, že je vhodné objasnit, že režiséři jsou a chtějí být zodpovědní za scénáře a dialogy, které ilustrují ... Když jim předají svůj scénář, film je hotový; režisér je je v jejich očích pán, který k nim přidává obrázky a je to pravda, bohužel !..“.

Truffaut vystupuje proti „*taťkova filmu*“ (*cinema du papa*), co se točila v povalečné Francii, filmy, které jenom ilustrují napsaný scénář. Slavný režisér kritizuje the „*tradition of quality*“⁸: „*This cinema is a contrived and wooden cinema that projects a bourgeois image of good taste and high culture... The success or failure of these films depends entirely on the quality of their scripts*“.

Godard, Truffaut, Chabrole, Rivette chtějí tvořit mizancénu víc kreativním způsobem.

⁶ John Gibbs. *Mise-en-scène. Film style and interpretation*. Wallflower Press, 2002. – S. 57.

⁷ *Film theory : critical concepts in media and cultural studies* / edited by Philip Simpson, Andrew Utterson, and K.J. Shepherdson. London ; New York : Routledge, 2004. Volume II – Francois Truffaut. *A certain tendency of the French cinema*. – 16s.

⁸ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London : Arnold ; New York : Oxford University Press, 2002. – 86s.

Právě mladí kritici ze Cahiers du Cinema a jejich otec Andre Bazin jsou tvůrci nové teorie ve filmu – politiques des auteurs, idea autorství ve filmu. Na základě jejich vnímání je režisér zodpovědný za všechna řešení učiněná ve filmu. On je víc než mistr scény, on je bůh celého filmu. Do filmu tak vstupuje subjektivní faktor, který patří osobě režiséra.

Andrew Sarris⁹ nabízí tři předpoklady pro teorii autora. Pro skutečně autorský přístup: zaprvé technické znalosti režiséra – ty jsou potvrzením profesionality a kvality. Druhý předpoklad je rozeznatelná osobnost režiséra a prezentace svého určitého filmového stylu, který bude charakteristickým rysem jeho filmů. Třetí předpoklad se týká vnitřního významu, ultimátní pozice filmu jako umění. Vnitřní význam se vyzáří z tenzi mezi režisérem a látkou nad kterou pracuje. Koncepce vnitřního významu vychází z toho co Astruc¹⁰ pojmenovává jako mizanscénu, ale neúplně. Není to víze světa, kterou promítá režisér do díla, ani jeho životní postoj. Je to něco rozporuplného, protože část literatury exportujeme do filmu, a jsou věci, které nemohou být vyjádřeny jinak, nežli filmovým jazykem. Truffaut to jednou pojmenoval „teplotou režiséra na place“¹¹.

Ve spojení s literaturou Peter Wollen¹² tvrdí že výchozí situace z originálního scénáře, nebo novely mohou fungovat pro režiséra jako katalyzátor. Jsou jakýmsi generátorem i filtrem nových myšlenek (vědomých nebo nevědomých) autora, které začínají interagovat s jeho osobními myšlenkami, motivacemi a temáty. Režisér by se neměl podřízovat jinému autorovi, literární zdroj je prostě záminkou, která bude katalyzátorem, novým impulsem pro tvoření úplně nové práce. Vlastně v takové práci z textem se režisér stává spoluautorem díla. Nemůžeme úplně souhlasit s touto ideologickou formulací Wollena, která znehodnocují literární dílo.

⁹ Film theory : critical concepts in media and cultural studies / edited by Philip Simpson, Andrew Utterson, and K.J. Shepherdson. London ; New York : Routledge, 2004. Volume II –Andrew Sarris. Notes on the auteur theory in 1962. – s.30-31.

¹⁰ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. London : Arnold ; New York : Oxford University Press, 2002. – s. 113.

¹¹ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. London : Arnold ; New York : Oxford University Press, 2002. – s. 113.

¹²Film theory : critical concepts in media and cultural studies / edited by Philip Simpson, Andrew Utterson, and K.J. Shepherdson. London ; New York : Routledge, 2004. Volume II –Peter Wollen. The auteur theory. – s.56.

Mizanscéna je sluha filmové věrohodnosti a koherentnosti. O ní píšou Thomas Elsaesser and Warren Buckland¹³. Koncepce věrohodnosti odesílá k přídržení ve filmu pravdy fikčního života. Druhou podmínkou je koherentnost: čím větší, tím líp. Perkins¹⁴ identifikuje koherentnost se zvýšeným významem filmu, odvozeným z „filmového zpracování“. Zvýšený význam je vytvořen pomocí symbolismu, který k událostem přidává mise en scène. Vedení mizanscény vytváří vztah mezi tématem a stylem, nebo taky mezi „co“ a „jak“.

V narativním filmu nejdůležitější jsou postavy, kolem postav organizovaná scénografie a až pak kamera a střih. Takže můžeme mluvit o hierarchii mezi více důležitým centrem dění (postavy) a méně důležitým okrajem. Jsme soustředěni na herce, který posouvá příběh dopředu a je hlavním emočním nositelem ve scéně, nebo je jen prvkem, který počítá s pozicí kamery a vnímá se jako element scény.

Anebo jsou filmy, podle Thomase Elsaessera¹⁵, ve kterých, „narace, prezentace, vypravěč, kamera, autor, tvůrce, kdokoliv – stojí „mimo“ diegetickou sféru a produkuje významy ve vztahu k ní“. Na náš pohled film „Chrystaljove, vůz!“ se skládá ze vztahů různých elementů, nikoliv vytvářením příběhu kolem hlavní postavy generála Klenského. A proto ve své analýze začínáme od historického kontextu filmu, pak analyzujeme zvláště prvky mizanscény, ze kterých jsou vyčleněné typické Germanovské elementy, až se dostáváme k odpovědi na otázku „Je mizanscéna hlavním tvůrčím elementem filmového stylu Alexeje Germana“?

¹³ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. - 84s

¹⁴ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. - 84s.

¹⁵ Thomas Elsaesser and Warren Buckland. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. London : Arnold; New York: Oxford University Press, 2002. - 87s.

2. Vnitřní zpověď Germana. Historie vzniku filmu „Chrystaljove, vůz!“

Pro definici a rozbor mizanscény autorka zvolila film Alexeje Germana „Chrystaljove, vůz“, 1998. Snímek se zúčastnil soutěžní sekce v Cannes roku 1998, přičemž diváci při jeho promítání opouštěli kinosál a German čelil silné kritice odborné veřejnosti.

Rok 1998 znamená v kinematografii dobu, kdy režiséři hnutí Dogma 95 expandovali do světa s filmy „Rodinná oslava“ a „Idioti“ zároveň už se prosazuje kinematografie Asie a Evropu reprezentuje řada osobitých autorů. Hnutí Dogma 95 tvoří „filmoví rebelové“. Chrystaljove, vůz! se však stává metafyzickým rebelstvím na jiné úrovni: není to výkřik, je to stav věcí, je to historická diagnóza společnosti, přičemž nejen ruské, ale celosvětové.

German v interview¹⁶ ruskému kritiku Antonovi Dolinu zmiňuje, že se mu jednou, když byl nemocný, zdálo, že umírá a promítnul se mu celý jeho život: vzpomíná na otce, na matku, na služku Nadju, která vychovávala jednoho německého chlapce, na řidiče Kolju, dvě židovské sestřenice Bellu a Lenu, které se u nich skrývaly, dokud se jedna z nich nevdala. Jednou k nim přišel švédský novinář a otec jej vyhodil z domu. German se tak rozhodl, že natočí tento film o svém dětství. Jediný rozdíl oproti realitě je, že jeho otec, Jurij German, byl spisovatelem, a ve filmu je generál Klensky neurochirurg, člověk, který je v přímém kontaktu s člověkem a se smrtí.

Světlana Karmalita, spoluscénaristka a zároveň manželka Alexeye Germana definovala¹⁷ žánr filmu „Chrystaljove, vůz!“ jako vnitřní zpověď Germana.

Hned v začátku divák slyší vyprávěče, a proto máme tendenci definovat film jako osobní vzpomínku autora. Vzápětí ale autor obrátí tuto koncepci proti nám. V prologu slyšíme hlas staršího muže Alexeye, syna Jurie Klenského. Stejný princip German používal již v předchozím filmu – „Můj přítel Ivan Lapšin“. Tam se také vyprávěč objevuje na začátku a na konci filmu, vyprávěč nic nevysvětluje, činí nás

¹⁶ DOLIN Anton. German: Interview. Esse. Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. - <https://chapaev.media/articles/3772>.

¹⁷ TV-show: Nabludatel. Alexej German i Svetlana Karmalita. Kanal Kultura. - <https://www.youtube.com/watch?v=tAsPun9N9kU>

svědky a někdy i účastníky svého dětství.

Ve „Chrystaljove...“ Alexej vysvětluje, že se děj odehrává v roce 1953, autor hned na začátku vysvětluje, protože diváka, který má základní přehled o světových dějinách, neví bohužel rok 1953 spojen s objevením DNA dvěma mladými vědci z Cambridge - Američanem Jamesem Watsonem a Britem Francisem Crickem¹⁸, ale se Stalinovým úmrtím. Autor naznačuje, že jde o konec éry, a proto má celé vyprávění charakter apokalipsy. Proto je postava Klenskyho lékaře, specialista v otázkách života a smrti.

Hannah Arendtová¹⁹ věřila, že historie vzniká pouze na pozadí nesmrtelnosti bohů a přírody, kteří podléhají cyklickému času, který nezná konec. Role básníků a historiků je navždy v uschování vzpomínky na slavné činy hrdinů, určuje smrtelnost člověka. Historiografický příběh je navržen tak, aby převedl smrtelníka do nesmrtelného.

Stejně jako v Lapšinu, ve „Chrystaliove...“ to, co může vědět o svém otci mladý Aljoša, vychází nad rámec jeho znalosti, Aljoša začíná příběh, ale pak dále se rozvíjí dějový řetězec mimo jeho kontrolu. Co se týče mizanscény, definice filmu jakožto vzpomínky s sebou nese řadu režijních řešení.

Co to je vzpomínka, subjektivní vnímání události, která se odehrála v minulosti? German se tak stává historiografem chaotického a apokalyptického Sovětského svazu, konstruuje zde společnost, z které pochází a navrhuje diagnózu: musíš umřít při znásilnění a pak budeš vzkříšená.

Alexej German vždy a všude akcentoval na filmu aspekt, že film pojednává především o éře stalinismu, nemluvil o filmu v estetické, ale v historické a sociální rovině. Faktograficky ve filmu vidíme část události, kdy tisk začal šířit pověsti o lékařském spiknutí. V lednu 1953 TASS (Tisková agentura Sovětského svazu) - zveřejnila zprávu o uvěznění devíti členů zločinné skupiny vraždících lékařů,

¹⁸ https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_objevu_a_v%C3%BDzkumu_DNA

¹⁹ JAMPOLSKIY Michail. Lokalniy apokalipsis. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. № 5 (117) - <https://chapaev.media/articles/3649>

obviněných z likvidace předních sovětských činitelů²⁰. Byl to totalně sfalsifikovaný případ, jakožto většina případů v Sovětském svazu, jehož záměrem byl odsun lékařů židovského původu.

Z kontextu vytržený citát Theodora Adorna²¹ „Je po Osvětimi ještě možné psát básně?“ se stal manifestem. Kdybychom jej parafrázovali prostřednictvím filmu „Chrustaliove, vůz!“ – to by znělo něco jak není možné natočit film o hrůzách stalinismu, jestliže je médium filmu vnímáno jako masová podívaná. Ruský kritik Oleg Aronson používá termín „možný nefilm“²². Jakékoliv projevy lidskosti ve filmu o stalinismu vnímá German jako amorální, a proto činí radikální gesto dehumanizace (odlidsnění) svého umění. Proto se film více podobá lékařskému popisu choroby, kterou je každý z nás nakažen. Tato choroba se jmenuje „sovětskost“. Jak trefně píše Aronson²³: „Jestli „sovětskost“ v „Lapshinu“ byla připravena stát se zvláštním filmovým fenoménem, tak „Chrustalev“ působí jako vivisekce tohoto nepolapitelného prvku našeho každodenního života, pro který, jak se zdá, již byly nalezeny způsoby jeho prezentace ve filmových obrazech-vzpomínkách“.

²⁰ Josif Vissarionovič Stalin - https://cs.wikipedia.org/wiki/Josif_Vissarionovi%C4%8D_Stalin#Stalin%C5%AFv_zdravotn%C3%AD_stav

²¹ JAKOBIDZE-GITMAN Alexandr. Reppresivniy narrativ. O specifiky kinopovetstvovania. - <https://chapaev.media/articles/9312>

²² †

²³

3. Řešení režiséra v kontextě mizanscény

„Chrystaljove, vůz!“ je natočený v akademickém formátu 1,33 na černo-bílý film. Všechny filmy Germana jsou černo-bílé. Podle Germana²⁴ černo-bílý obraz nutí náš mozek pracovat jinak a stejně vidíme barvu, i když v záběru fakticky žádná barva není. A proto, dle něj, čím méně barvy v záběru, tím lépe. Volba černo-bílého filmu v sobě nese filozofický záměr režiséra, v „Chrystaljove, vůz!“ se k tomu ještě přičítá silnější pocit historiografického vyprávění.

Jak jsme se již zmínovali dříve o vzpomínkové povaze „Chrystaljova...“ -, v tomto filmu můžeme mluvit o obrazech-vzpomínkách. Reálná věc v záběru sama o sobě neznamena nic, vzniká jakoby v rozporu s dějinami, které na ní zapomněly. Celé prostředí je vyplněno řadou věcí a každá z nich v sobě nese zlomek soukromého každodenního bytí. Tedy obraz-vzpomínka se stává provokací paměti, ve které se účasten ne předmět (věc), ale složitý vztah mezi nimi. Tak režisér German zastavuje naše vnímání, naši percepci a transformuje své filmové dílo v řadu rozličných záblesků paměti. Pro takovou paměť nejsou potřební ti, kteří si pamatují, film se totiž sám stává vlastní pamětí diváka („chová se jako paměť“)²⁵.

To, co tvoří German v „Chrystaljove...“ je přímým vyjádřením bezprostředního dotknutí se tématu stalinského teroru. Přičemž „přímý“ vjem nemůže být společným, je vždy soukromý a velmi intimní. Každá soukromá zkušenost prožívání konkrétní situace činí všechno okolí odlišným, jako něco, co bylo prožíváno, nepředstavitelným. Je to situace mimo dosah vnímání, které může situaci zvládnout, protože se mění celá naši optika, detaily začínají plnit naprosto jinou funkci, než by za plnily za stavu „klidného“ pozorování v pozadí záběru. Od toho se odvíjí prostředí, jeví se neskutečným, absurdním. Excentričnost, které jsme byli přítomni ve všech předchozích Germanových filmech, se v „Chrystaljovu...“ stala nadbytečným. Film není „společenskou“ pamětí, ale je „optikou soukromé nemoci“²⁶, soukromé zkušenosti. Proto German vybral příběh jedné rodiny a postavy Klenského. Je to drama rodiny na periferii, skrze ně vidíme „sovětskost“ v každodennosti. A zůstává na nás, zda přijmeme tuto konvenci,

²⁴ DOLIN Anton. German: Interview.Esse.Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. - S. 275.

²⁵ ARONSON Oleg. Po tu storonu kino. „Chrystaljov, mashinu!“ Alexeja Germana i problemy sovetskoho. Metakino. Moskva: Ad Marginem, 2003. - <https://chapaev.media/articles/3671>.

²⁶ Tamtéž.

anebo ne.

German přiznává²⁷, že „Chrystaljove, vůz!“ vznikl z touhy točit filmy jinak. Protože režiséra už nebavilo točit filmy tak jako ty vlastní předchozí. Nejzajímavější bylo „se ocitnout uvnitř světa, který točíš, a ne si jej prohlížet z jedné anebo z druhé strany“. German přal, aby „jeho duše byla uvnitř světa, který tvoří“.

Řešení vstoupit do filmu a tvořit podle citu své duše – znamená ještě extrémněji uplatňovat princip autorství. Zde mizanscéna stává naprosto dominantním elementem stylu a ještě komplikovanějším k definici. Ve filmu „Chrystaljove, vůz!“ můžeme totiž do mizanscény přenést kromě klasických prvků: prostředí, rekvizit, osvětlování, kostýmů, masek a figury také pohyb kamery, prostředí mimo kameru, vnitrozáběrovou montáž a možná také zvuk.

²⁷ TV-show: Alexej German. Vremennno dostupen.- <https://www.youtube.com/watch?v=PZfEH9-mocc>

3.1. Práce s prostorem ve filmu

Režisér tvořil film „Chrystaljove, vúz“ sedm let. Jan Březina²⁸ ve své magisterské práci o Vnitrozaběrové montáži zminuje stylové postupy Alexeye Germana: „Kamera svými pohyby nesleduje ani tak nějakou hlavní linii, spíš jako by se pokoušela najít v nepřetržité akci nějaký řád, vyvodit z toho mumraje nějaký konsenzus. Ale marně. Je to nekonečný proud historek, her, protivenství, biologických potřeb, tužeb a zoufalství, kdy se každá z postav nachází v jiné fázi svého osobního příběhu a pouze společný prostor a čas jako by je tematicky spojoval... Způsob, jakým obraz buduje prostor, je značně nespolehlivý. Přestože používá metodu delších záběrů a švenků, ukazuje pouze fragmenty. Takže rekonstruovat půdorys na základě viděného je značně komplikované. Stříhová skladba realistické představě o prostoru také nepomáhá. Často není zcela jasné, z jakého místa se navazuje, ačkoliv rytmus, atmosféra a tempo akce běží bez přerušení. Dochází k takovému přeplnění scény akcí, že se stává nepřehlednou. Tento efekt je navíc silně podpořen zvukem. Vytváří dezorientaci nejen v prostoru, ale i v ději, v postavách. Zamlčuje. Zakrývá. Odvádí pozornost. Zaměstnává odbočkami“. Je to opravdu skvělý a stručný popis toho, co dělá režisér German.

Pro Germana není důležité, abychom rozuměli, zda se děj zrovna odehrává v kuchyni, anebo v obýváku, jestli postava prochází do jídelny chodbou anebo přes jiný pokoj. Je to jedno. Prostředí domu ztrácí svůj účel jakožto místa odpočinku. Funkce každého pokoje dostává jiný význam, funkce skříně dostává jiný význam: bydlí tam dvě židovské holčičky. Jako bychom doma měli věčnou party, a hostům se tak zalíbila, že se rozhodli zůstat na pár let. Šance najít své věci jsou mizivé a nikdo z postav to ani neřeší.

Březina v práci²⁹ podotýká, že „Stříhová skladba realistické představě o prostoru také nepomáhá. Často není zcela jasné, z jakého místa se navazuje, ačkoliv rytmus, atmosféra a tempo akce běží bez přerušení. Dochází k takovému přeplnění scény akcí, že se stává nepřehlednou. Tento efekt je navíc silně podpořen zvukem. Vytváří dezorientaci nejen v prostoru, ale i v ději, v postavách“. Největší omylem je dívat se na film „Chrystaljove, vúz“ skrze realistickou optiku. I když

²⁸ BŘEZINA Jan. Magisterská práce. Vnitro-záběrová montáž. AMU. Praha: 2013. – S.59

²⁹ Tamtéž.

kamerově díky užití dlouhých záběrů se děj sekvence děje odehrává v reálném čase.

German je mistrem druhého plánu. „Chrystaliove, vůz!“ nabízí ponoření do konkrétního historického kontextu. Film o sovětském období se musí opírat na nějaké identifikovatelné detaily, kterými definujeme dané historické období. Takovými jsou například ulice Moskvy a auta, která po nich jezdí. German přiznal, že se auta musela restaurovat, protože jich byl dochován jen zlomek. German ukazuje řetězec aut, která projíždí prázdnými nočními ulicemi. Představitelé strany nikdy nejezdili jen jedním autem, vždy měli doprovod.

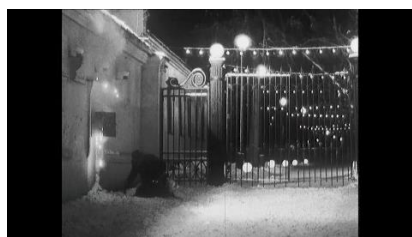
Předmět v záběru může fungovat sám o sobě, anebo nemusí. Oleg Aronson³⁰ tvrdí, aby předmět stal znakem, musí mít v sobě jistou dávku prázdnoty, to znamená ani tak ne souviset se soukromým prožíváním, ale naopak způsobit, pokud je to možné, emocionálně nezašpiněný rozpoznávací účinek. „Prazdný“ znak – je čistým rozpoznávacím znakem, integrátorem divákovy pozornosti. Takový znak, je-li to možné, by měl být vypněný nikoliv vzpomínkou, ale prožitkem.

Níž rozebereme, jak German pracuje s mizanscénou v první scéně filmu, kterou bychom mohli považovat jako expozici k filmu.



1. A)

00:00:14 – VC (velký celek) v levém úhlu stojí auto, projíždí motorka, mizí v pravém úhlu záběru, za ní běží pes, které mizí na levou stranu. Pohyb psa provokuje švenk doleva.



B)

³⁰ ARONSON Oleg. Po tu storonu kino. „Chrystaljov, mashinu!“ Alexeja Germana i problemy sovětskoho. Metakino. Moskva: Ad Marginem, 2003. - <https://chapaev.media/articles/3671>.

Vidíme postavu Fedi Aramiševa, o kterém mluví Vyprávěč (MO) – Fed'a „vypíná“ světlo parku, jiskry, Fed'a spadne na zem, potom se zvedne, jde blíže ke kameře a k centru záběru, pak hodí klobouk nahoru, - kamera švenkuje nahoru za jeho pohybem. Nám může se zdát, že předmět diktuje, kam se kamera dívá, a že předmět se stává figurou. Ale podstatné je, že kamera je zdánlivě motivována pádem klobouku, protože ten spadl jinam. a to znamená, že vedení mizanscény naprosto diktuje pohyb kamery.



Kamera rychle zpět na Fedu, který se přiblížil ke kameře až na AP (americký plan), Fedor jde doleva, kamera ho sleduje jízdou (dolly track). Znovu jsme se ocitli u známého auta, ale z trochu jiného úhlu a velikosti v Celku (C). Fedor mine auto, zastaví se, vrátí se před auto.



Fedor zkoumavě – nevidí nikoho uvnitř, snaží se ukrást poznávací značku z auta. Najednou se otevírají dveře auta a vyskočí odtamtud tři muži.



Fedor je chycen.

Hned první záběr může sloužit jako výstižná ukázka, jak nelze jednoznačně oddělit mizanscénu od pohybu kamery anebo od střihu. Motorka musí projet, potom pes probíhá a způsobuje pohyb kamery, kamera závisí na pohybu herců, oni jí dávají podnět. Kamera rychle mění svou pozici – z pozorovatele se stává

účastníkem dění – v momentu, kdy se přibližuje k dění v záběru. Centrálním znakem této scény je auto, ve kterém se skrývají pracovníci ruského KGB (**Výbor státní bezpečnosti**) – je potvrzením toho, že pocit bezpečí je fikce, jsi sledován, i když myslíš, že tě nikdo nevidí. Celé město spí, KGB tiše dělá svou práci, a když skončí, vrací se na svou výchozí pozici. German pak skvěle skončí tuto scénu pohledem na auto v dálce na východu z parku.



2. A)

00:02:34 – polodetail (PD) Fedor je na kolenou na zemi a řve: „Neotačím se, nekoukám“, vidíme jenom jeho obličej, všechny ostatní postavy – vidíme jenom jejich ruce a nohy, obličejů vidíme jen kousek, tak, že bychom člověka nerozpoznali. Muži zvedají Fedora a někam jej táhnou. Kamera na steadycamu sleduje Fedora jak jej někam táhnou. Muži mizí ze záběru napravo a kamera pokračuje k vratům, u kterých stojí žena (AP).



B)

Žena otevírá vrata do parku. Hlas MO: „Zdrávím“.



3. A)

00:02:47 – C, nejdřív vidíme jenom muže s hůlkou, který se dívá na to, co se děje. Do záběru vejdou tři muži, kteří táhnou Fedora, kamera na steadycamu sleduje všechny zezadu. Fedor spadne, do záběru vběhne ještě jeden muž a pomůže ostatním vzít Fedora do rukou. Táhnou Fedora do nějaké malé budky v parku. Tam jsou malé dveře, a nad nimi svítí světlo, Fedora zasunují do té malé budky, kamera

od C se přibližuje k PD, způsobem, jakým to dělají děti, které chtějí vědět, co bude dál. Před Fedora přisedne jeden muž s hůlkou.



B)

2*PD Muži nevidíme do obličeje. Jenom malý zdroj světla na obličeji Fedora. Kamera na steadycamu se přiblíží až k detailu Fedora. Ve zvuku slyšíme, že muž vstane, kamera švenkuje za ním.



C)

PD Muže, který demonstrativně drží rukavici a dívá se na ni. Oddaluje se od kamery, která zůstává stát. Muž zmizí za stromem v pravém horním úhlu záběru, a ve stejné chvíli se kamera obrací k manželskému páru v C, který se objeví zpoza jiného stromu a švenkuje za ním.

Dál je příklad pozoruhodného momentu v mizanscéně: KGB běží za stromy napravo obrazu, manželský pár se objevuje na té stejné straně obrazu vpravo, ale zpoza jiných stromů. Jak jsem výše zmínila, jak German ukazuje sovětskost, toto je exemplární příklad: pár si „nevšímá“ KGB a toho, co provedli s Fedorem, řeší válenky a hodinky značky „Bure“, postava manželů ještě dodává, že „Do revoluce byly všechny hodinky značky „Bure“, čímž ještě více zdůrazní anomálnost situace, která se stala každodenní, tak, jako o pár minut dříve Fedor řval: „Já se neotáčím, nic nevidím“.



D)

Manžel se zastaví, v prvním plánu zleva doprava projde muž a zamává na kameru se slovy: „Einen moment“. Figury postav vbíhají do záběru a pak odtamtud mizejí, přiznávají kameru – dívají se do ní jako by ptali „Na co koukáš?“.



E)

O předmětu taky můžou jenom mluvit, třeba manžel, který mluví o hodinkách značky „Bure“ (předmět), a přitom drží v rukou válenky (druhý předmět). Proč o tom mluví? Proč drží to, co drží? Proč vůbec ti lidé procházejí kolem? Proč příslušníci KGB, kteří odcházejí pryč, a manželský pár, jsou zachyceni jedním pohybem kamery? Protože jsou částí **stejného systému**.

Manžel: „Ztratil jsem hodinky značky „Bure“. Do revoluce se nosily hodinky značky „Bure“. – Manželka běží ze záběru doprava, a Manžel hledá hodinky ve sněhu, nevšimne si nějakého kamenu a zakopne, doleva – kamera švenkuje za směrem kam kamen letěl – u vchodu do parku (Célek).



G)

VC parku, v pozadí vidíme vchod, bránu a známé auto. A jako přízraky muži v černém znovu nasedají do auta, které nikam nepojede.

German potom ještě se vrátí k situaci z hodinkáma.



Generál Klenský najde hodinky v sněhu. Některé lide jsou pozorné i na vyhozené hodiny. Kruh se uzavírá – zjišťujeme že auto na začátku filmu čeká u domu generála Klenského.

3.2. Sovětská „komunalka“ a práce s rekvizitou



31

Sovětský komunalní ve filmech Germana je obrovské pole, kde bytost nemá práva na osobní život a jakýkoliv osobní prostor. Byt generála Klenského se zdá zvláštním světem anebo lépe říci - labiryntem. Je v něm plno lidí, kteří se objevují a mizí mezi stoly a chodbami. Vypadá to, že režisérovi jde o navození fyzického pocitu reálna té doby. Byt je plný vycpanými ptáky, kouřícími samovary, zlacenými šperky, gymnastickými přístroji.

Georges Nivat³² myslí, že obyvatelé bytu jako by vytvářejí „nějaké lidské bláto“, protože German ztvárňuje zatuchlý, dusivý svět, ve kterém jsou nečistoty, zápach a úpadek téměř fyzicky hmatatelné. A nejen hnusná vůně, vrzání, ale také zvuky UNIKAJÍCÍCH střevních plynů, nesčetné plivání, jiskření, sténání. To vše obscénní a ohromující hluk života vyplňuje SMYSLOVÝ prostor filmu, který je připraven vytrhnout diváka z jeho byti. Nivat³³ tvrdí, že obrovské Rusko nemá rádo prázdnotu, miluje koncentraci, koncentrační tábory, komunální byty plné lidí, plné věznic.

Svět předmětů ve filmu „Chrystaliove, vůz!“ se čas od času zcela odchýlí od

³¹ Skica k filmu „Chrystaljove, vůz!“, tvůrce – Vladimir Svetozarov - <https://chapaev.media/articles/9312> .

³²JAKOBIDZE-GITMAN Alexandr. Reppresivniy narrativ. O specifike kinopovetstvovania. - <https://chapaev.media/articles/9312>

³³ Tamtéž.

děje a vytváří své vlastní malé situace. Petr Kubica³⁴ ve svém článku napsal, že: „Antologie dobových detailů je infikována groteskou. S tím souvisí i přijetí vedlejších postav, neboť tón výpovědi neumožňuje tradiční psychologii. Přesto nám fragmentární, až taneční stylizace dovoluje těmto postavám přiřknout jejich osud, byť si jej domýšlíme. Právě o nás jsou příběhy dalších postav věrohodnější, nedokreslují jenom generálův osud, ale, a to mimo shrnující masovou mytologii, reprezentují životy lidí z obou stran, jejichž jediným domovem se stala mezní situace.“ A to je to, co autorku zajímá nejvíc v kontextu tématu.

V první části filmu je vidět, jak se dům otáčí kolem postavy generála, je cítit řád v obecném bordelu života. Je důležité pochopit, nakolik ten prostor bytu je zásadní pro režiséra, on je bodem, ze kterého vznikl filmový příběh. Z toho, jak režisér ukazuje každodenní život, je jasné, že moc nerozděluje lidi v komunálce na více nebo méně důležité, hodné a zlé, všichni vedou společný život. Spousta předmětů v domě slouží nejenom jako rekvizita, ale jako znak konkrétní postavy, který poněkud doplňuje její figuru nebo je výchozím bodem jejího herectví.

Pro názornost probereme několik z nich, které můžeme spojit s konkrétní postavou.



- 1) služka v domě generála je představená dvěma předměty: otevírá záclonu s pomoci oštěpu. Kdysi agresivně vnímaný předmět dnes plní triviální funkce otevírání záclony, ale taky přidává grotesknost dění, skoro teatralizuje dění. Za několik vteřin z oštěpem se hrajou židovské holčičky a pak služka používá jako zbran proti Tatianě, manželce generála. Putování věci od její významové majitelky, přes celý dům, zpátky k služce, - slouží příkladem jak element mizanscény stáva znakem přítomnosti postavy. Předměty v tomto domě vytvářejí situace a ukazují vztahy mezi lidma.

Většinou komunikace mezi lidma domu probíhá skrz předávání nějakých věcí.

³⁴ KUBICA Petr. It's a long way to liberty! - Chrustaljove, vůz! Zoom. - <http://cinepur.cz/article.php?article=25>.



- 2) Dalším příkladem spojeným se služkou a vztahem k jiné postavě je sklenice „generalského čaje“ – z koňaku a citronu. Je to první předmět, který charakterizuje hlavní postavu – je silný a hodně autoritativní muž. Čaj doprovází generála všude – jak doma tak i v práci, asi jinak ten stav depersonalizace nezvladatelný pro Klenského. Nikdy čaj, který pije generál, nezpůsobuje opilost.



- 3) Vlčí hlavu manželka generála dostane jako dárek za svou laskavost. V prvním záběru vidíme vlčí hlavu mezi dvěma ženami – manželkou a sestrou generála, – tohle režijní řešení ukazuje nám jejich vztah, a za vteřinu úplně stejný princip zobrazování dalšího konfliktního vztahu mezi manželkou a služkou. Finální tečkou hry z vlčí hlavou staví další dvě ženy, – dvě židovské sestřičky chytí hlavu a postaví vedle sebe na stůl, za kterým budou snídat.

V druhé části přijde uvolnění od světa předmětů a proměna komunalního bytu – z rodiny tam zůstali jenom manželka generála a syn Alexey. Je zabydlená židama, lidi stává ještě víc, ale mizejí předměty. Oni přestavují byt postavami. I byt stává skoro nepoznatelný. Ve scénách z židovské komunalčky pak dál pokračuje linie fragmentů, mnohosti tváří a vět bez začátku z první třetiny filmu – a zároveň předznamenává chladnou objektivnost scén s generálem, kruh jeho další cesty.

Následující až odosobněný pohled na generálův příběh připomíná doprovázející vrána. Její ptačí oči stejně jako oko kamery nahlížejí na další události zvrchu, nezúčastněně. Ptačí perspektiva mizí ve finále s jízdou vlaku plného právě propuštěných vězňů, vlaku, jemuž vládne generál, který navždy utekl od rodiny a

našel novou existenci³⁵. Obraz vlaku se objevuje dvakrát ve filmu. Nejdříve Klenský čerstvě po znásilnění vidí vlak přejiždějící přes most, zatímco někdo zpívá píseň o lásce k cikánovi. Vlak vystupuje snem, nesplněným snem, plným naděje na krásný život, připomínání, že je ještě někde ve světě láska. Neboť je vlak tak daleko, ten sen je pro Klenského nespílitelný. A na konci filmu se nám vlak jeví opravdu jako osvobozující prvek. Jede někam, nevíme kam, ale lidé, co v něm jsou, jsou svobodní, neboť postava Fiodora Aramyševa řve: „Freedom! Liberte! Liberte!“ Je to prostor štěstí a písní a osvobozeného pohybu. Kamera odlehčeně vzdychá, že už nemusí nikam běžet a sledovat ten příběh. Klenský už není generál, je Nikdo, je totalně depersonalizovaný. Vlak je plný neznámých lidí, kteří nic jeden od druhého nepotřebují.

³⁵ KUBICA Petr. It's a long way to liberty! - Chrustaljove, vůz! Zoom. - <http://cinepur.cz/article.php?article=25>.

4. Kinematografie gesta

Italský filosof Agamben³⁶ je přesvědčen, že «základním rysem filmu je gesto, nikoliv obráz». Gilles Deleuze³⁷ ukázal, že film ruší falešné psychologické rozlišení mezi obrazem jako psychickou realitou a pohybem jako fyzickou realitou. Proto on mluví o images-movement. Obraz ve filmu není „posés éternelles“ - , něčím, co je nehybné a nadčasové, ale je pohyblivý. A proto je nutné mluvit ne o obrazech a o gestech“.

Co tohle tvrzení znamená v kontextu našeho tématu? Myslím teorie gesta je potvrzením že mizancénou nemůžeme vnímat jak oddělenou část obrazu, jak jenom to, co vidíme před kamerou.

Jakýkoliv obraz má v sobě dvě polárity: na jednu stranu vyškrtané gesto (vosková maska zemřelého), a na druhou stranu obraz je dynamický (trochu jak ve snímkách Maybridge anebo na fotografie sportu). První je izolovaný, je sám o sobě, a druhý je vždy části něčeho většího. Agamben³⁸ ve své práci o gestu jako příklad říká, že také „Mona Lisa“, jakož i „Las Meninas“ nelze chápat jako nehybné a věčné formy, ale jako fragmenty gesta nebo jako fotogramy ztraceného filmu, jako by v něm bylo možné obnovit jejich skutečný význam. Agamben obhajuje ideu, kterou na jeho názor, potřebuje umění – vysvobodit obraz v gestu³⁹. A právě to je co dělá kinematografie. Film předává obrázky do vlasti gesta. Film je sněním gesta.

Film je koncentrovaný na gestu, nikoliv na obrazu. A proto je ovlivněn víc etikou a politikou (a ne estetikou). Agamben se odvolává na Varrona⁴⁰, který vpišoval gesto do sféry činnosti, ale odděloval smysl tohoto slova od sloves „dělat“ (facere) a „hrát“ (agere). Drama je napsané básníkem, ale on ho nepředvádí, dramad předvádí herec, který dramu nenapsal. Ale třeba imperator je představitel vyšší moci, on vzal na sebe vnitřní zodpovědnost. V takovém případě imperator nedělá ani nepředvádí, ale drží. V tom je smysl gesta: jeho berou na sebe a drží.

³⁶ AGAMBEN Giorgio. Zаметki o geste, 1992. <https://seance.ru/blog/chtenie/agamben/>

³⁷ DELEUZE Gilles. Kino.Moskva: Ad Marginem, 2004.- S. 21.

³⁸ AGAMBEN Giorgio. Zаметki o geste, 1992. <https://seance.ru/blog/chtenie/agamben/>

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

Drama je napsaná básníkem, ale on nepředvádí, dramu předvádí herec, který dramu nenapsal. Ale třeba imperator je představitel vyšší moci, on vzal na sebe vnitřní zodpovědnost. V takovém případě imperator nedělá ani nepředvádí, ale drží. V tom je smysl gesta: jeho berou na sebe a drží.

Jestli dělání je prostředkem k dosažení cíle, a herecký výkon - cíl bez prostředků, to gesto rozbíjí lživou a eticky nehybnou nutnost vybírat mezi cílem a prostředkama. Gesto představuje prostředky jako takové, zahrnuté do mediální oblasti, a proto je nelze promítat za jakýmkoliv účelem. Jestli tanec je gestem, tak on je nalezením a zachováním mediální povahy tělesných pohybů. Gesto je nalezením své mediality, objevuje lidi v mediumu⁴¹.

Souzní s Germanem, který nechtěl vytvářet voskovou masku zesnulého, ale celý filmový svět. „Chrystaljove, vůz!“ je čistou komunikací, proto je tak nepřístupný na první pohled. Věci a lidé prosívání groteskností umožňují jinou recepci. Nejenže vplouváme do prostoru vlastní paměti, a to včetně paměti přebíraných historických stanovisek, ale zároveň musíme zápasit s všednodenní iracionalitou, zprvu matoucí, ale vzápětí svojí excentričností uvolňující a očištnou. Zpětně toto uvolněné vidění film zpevňuje, dovoluje mu porozumět a spojit tak dosud oddělené jednotlivosti⁴².

German zvláštním způsobem používá slovo. Je to taky druh gesta. German přestává používat slovo jenom jako slovo, aby postava něco řekla. Slovo vzniká jako čisté medium, oproštěné od povrchního významu. Slovo vystupuje jako slovo v čistě své medialitě. A protože slovo ve filmu nehraje roli slova, na první plán režisér dává gesto. Všechny postavy mají svá gesta. Gesto nemá co říct. Protože je to čistý člověk v bytí.



⁴¹ AGAMBEN Giorgio. Zаметki o geste, 1992. <https://seance.ru/blog/chtenie/agamben/>

⁴² KUBICA Petr. It's a long way to liberty! - Chrystaljove, vůz! Zoom. - <http://cinepur.cz/article.php?article=25>.

Improvizace herce vyrovnává prázdnotu paměti nebo kompenzuje nemožnost řeči. German to nazývá „herectvím malého kruhu⁴³“. Jsou to drobné momenty, kterými je naplněn náš život: plivnutí, tanec, jak se snažíme jazykem dostat zbytek jídla. Také jak ovlivňují způsob naší chůze příliš malé nebo příliš velké boty, nebo jestli si představujeme, že postavu pořád něco svědčí – takové drobnosti vytvářejí onen malý kruh herectví. V „Chustaljovu“ jsou natolik intenzivně použité, že vytvářejí totální pocit tělesnosti a reality.

Vrcholem tělesnosti a pocitu fyzické reality je scéna znásilnění generála v autě „Sovětskoe šampanskoe“. Naturalismus této scény vytváří opačný efekt, že to je vidina. V autě je tma, ale světlo se někdy prodere skrz škvíry. Rychle nastříhané detaily hlav, rukou vězňů, které jsou sladěné v chaosu, znásilňují generála, jenž poznáme po plešaté hlavě. Nic není ukázáno explicitně, slyšíme zvuky mužů a vidíme pohyby těla. Ve stísněném prostoru auta postavy vytvářejí obraz zvířete, u kterého je hodně rukou a nohou a které drží v rukou svou obět. German maximálně zhustil bytí v této scéně, až se stala surrealistická. Znasilnění ve filmu je autorským řešením. Režisér chce, abychom pochopili, že můžeme změřit za pomoci násilí zdola represi, která jde shora. Ve své emotivní intenzitě je tato scéna indikátorem stalinismu⁴⁴.

Všechno předtím bylo historickým faktem dětství Germana, ale poté režisér pokládá otázku: „A co kdyby... uvěznili otce?“. I z této otázky vychází druhá část filmu.

⁴³ DOLIN Anton. German: Interview.Esse.Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. - S. 185.

⁴⁴ TUROVSKAYA Maya. Binokl. Zametki o Rosii. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003. - <https://chapaev.media/articles/3662>.

5. Kamera, světlo, střih

Germanovské scény v sobě mají ukrytou velkou hloubku ostrosti. Vidíme děj jak v prvním, tak i v druhém i třetím plánu. Kamera nepřeostřuje, ale když chce vidět něco blíž, jde tam a zjišťuje, co tam je. Kamera a pohyb je zvláštní postavou ve filmu. Před ní, stejně jako před generálem, uhýbají všichni a zároveň režisér vytváří pocit, že postavy chtějí být zachyceny kamerou, jako by měly být součástí dějin. Právě díky pohybu kamery a střihu German vytváří pocit chaosu v domě generála. Každá z postav má své tempo, všichni něco dělají a zároveň jsou sjednoceni rituálem, jméno kterému je dáno. Pocitu stěsněnosti režisér dociluje tím způsobem, že pořád pracuje s prvním a druhým plánem a navíc s pohybem kamery. Kamera sleduje děj v druhém plánu, zatímco vstupuje postava do prvního, a tím způsobuje pohyb kamery za sebou. Většinou je úhel pohledu kamery v úrovni očí dvanáctiletého Alexeye. I když není svědkem dění v životě generála, tento úhel pořád zůstává. Proto postava generálavypáda jako hora. Potom dále ve vyprávění se úhel pohledu zvedne a hloubka ostrosti se zmenší. Je to způsobené změnou prostředí generála, změnou jeho pozice z nadřizeného na podřizeného systému, a potom na znásilněného systémem. Jenom na konci filmu ve vlaku kamera stojí v mírném nadhledu, když se generál Klenský stal metafyzickou postavou. Právě proto se změnil úhel pohledu. Jenom je to stále perspektiva pohledu syna, pro kterého se otec stal mýtem.

Pohyb kamery v "Chrystaljovu..." nás vrhá do pozice účastníků dění. Pohybujeme se s pomocí steadicamu pořád dovnitř scény, do centra dění a od něj se pořád mění prostorově vztahy s objekty. Jednou jsou v popředí, podruhé v pozadí, proto skoro celá první část filmu působí tak zmatkovitě. Skoro se neorientujeme v prostředí, tušíme, že lidé bydlí v nějakém labyrintu. Po nějaké chvíli nás ale přestává překvapovat objevení anebo zmizení postav před kamerou, nesnažíme se si je zapamatovat. James Monaco⁴⁵ tvrdí, že pohyb kamery slouží k "hlubšímu zapojení diváků". Ale "Chrystaljov..." je skvělým příkladem, ve kterém spojení pohybu kamery a střihu nezapojuje diváky, naopak. Vytváří určitou distanci mezi filmovou látkou a divákem, vytváří z pohybu kamery akt gesta. Kamera přestává být pohybem servírujícím příběh. Každý pohyb je gestem, protože má v sobě povahu živé bytosti. Kamera švenkuje, přijde blíž, anebo

⁴⁵ MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros nakladatelství, 2004, s. 201. ISBN 9788000014104 - S. 203.

odchází dál. Někdy German používá transfokace. Hodně často postavy přecházejí přes záběr, a tím způsobují možnost neviditelného stříhu, a nechávají tak pro diváka vteřinku úplně tmavého záběru. Může se zdát, že to je jednoduchý princip, ale každý milimetr pohybu kamery je napojený na pohyb postav, které se v záběru objevují. Každá z nich má určité místo v kompozici záběru, a proto můžeme tvrdit, že mizanscéna v "Chrystaljovu..." přímo závisí na pohybu kamery a na vztazích, které jsou následně vytvořeny stříhem.

Skvělým příkladem pohybu kamery je scéna v psychiatrické nemocnici, kde se před kamerou otevírají dveře, nemocní koukají dovnitř. Vidíme procházet záda generála Klenského, před kterými všichni vypadají jako drobné bytosti. Záda generála se stala jistým způsobem klíčem ramování a točení spousty záběrů přes rameno v "Chrystaljovu..."

V první části filmu převládá ostré osvětlení. V „Chustaljovu...“ jsou jasně vymezené stíny, zřetelné textury a ostré hranice. I když svítí slunce, třeba ve scéně v psychiatrické léčebně, skoro nevidíme rozptýleného světla. Třeba půlka záběru osvětlená sluncem, a druhá zakrytá zadama jiné postavy.



Rozptýlené světlo je přítomné taky, ale tvoří možná jen 30 procent celého filmu a vždy je smíchané s kouřem nebo mlhou. působí hodně graficky.



Třeba ve scéně, kdy si děti hrají venku a pak přijede generál a zbijí děti, i ve scéně naopak, kde v druhé části filmu dětí zbijí generála. Film se také prosvětluje po temné scéně eskorty, kdy násilněný generál oddychuje ve sněhu a bílá pláň u Stalinova domu evokuje jeho následující nemohoucnost při vůdcově umírání. Těkavost a vír tak stále častěji střídají meditativní záběry, statické i

snímané v dlouhých jízdách. Film tak přechází ze tmy a umělých světel vnitřní Moskvy prvního dílu ke zjevnému kontrastu světla otevřeného prostoru a tmy skutečně uzavřených míst – po jízdě sněhem ke Stalinově chatě následuje stísněná místnost s jeho dodělávajícím tělem, prosvětlenou cestu muklů od tábora k vlaku vystřídá přeplněný vlak. A při jeho jízdě se poprvé pohne i krajina.

Scény kde Klenského zbijí, zatknou, scéna v lese po znáslinění, a potom cesta na chatu Stalina, jsou točené za bílého dne. Režisér German ukazuje bezpráví, které se nebojí díť ani ve dne. Jestli první část svět žije víc ve tmě, druhá část ukazuje že celý svět (i když svítí slunce) stál tmou.

Zvláštní kapitolou může být práce Germana se světlem v interiéru anebo osvětlování nočních scén. Princip osvětlování ve filmu „Chrystaljove, vůz!“ můžeme charakterizovat jako osvětlování vnitřními zdroji. V mizanscéně pořád vidíme různé zdroje světla, pouliční světla, světla v parku, stolní lampičky, svíčky, ohen. Tim že různých světelných zdrojů je tak hodně, ve scénách German kombinuje různé světla, světlo je části prostoru. Konceptně je to low-key osvětlování s většími kontrasty a zřetelnějšími, temnějšími stíny. Ostré osvětlení, doplnkové světlo poněkud je eliminováno, nebo je velmi slabé. Jedním specifický Germanovským světelným efektem je šerosvit (italsky chiaroscuro) – extrémně tmavé a světlé oblasti v obraze. Postavy někdy naprosto září v obraze.



Světlo září skrz kouř. Lidé procházejí s lampami, co svítí sami od sebe, přicházejí přímo před kameru, kamera se přeexponuje a potom zučastní dalšího dění.

Lidé přicházejí před kameru a odcházejí. Kamera sleduje toho, kdo ji zajímá, pohyb kamery vytváří pocit, že život je nejen před kamerou, ale i za ní. Hlavní v Germanovském způsobu mizanscénování je to, že German nepřemýšlí pouze o tom, co vidíme před kamerou, což je příčinou úvah, zda zvuk není taky částí mizanscény. Pochopitelně ve fázi postprodukce German hodně pracoval se

zvukem, ale celé postavení filmu a mizanscénování jsou potvrzením, že zvuková dramaturgie scény diktuje jak pohyb kamery, tak i herců.



Třeba scéna, ve které nejprve vidíme záda generála, pak následuje transfokace na most, po kterém jede vlak, a slyšíme zvuk písní. Vzápětí se vracíme zpět na záda generála. Celá scéna je obrazem svobody, jež je teď snem pro Klenskýho.

Závěr

Zadání, které si autorka vybrala, spočívalo ve zkoumání, jak pracuje Alexey German s mizanscénou ve filmu „Chrystaljove, vůz!“. Definice pojmu mizanscény nastavila určité omezení a zároveň objevila problém, před kterým se autorka ocitla: co pojmenovat jako mizanscénu ve filmu Germana. Autorka dospěla k závěru, že pod pojmem mizanscéna ve filmu Alexeye Germana je možné chápat organizaci a tvoření nejenom prostředí, které vidíme před kamerou, ale také tvoření mimokamerového a zvukového prostředí. V tomto filmu není možné oddělit pohyb kamery od mizanscény, protože jsou naprosto spojené stejným účelem, což také znamená, že právě ta omezení a volby, vytvářející filmový styl režiséra Germana, mají za hlavní bod rovněž mizanscénu. German tvrdil⁴⁶, že ho nezajímá točit tradičně rozzáběrováný film, ale tvoření „duše filmu“. Mizanscéna v „Chrystaljovu...“ je tou duší.

Vedení mizanscény Germanem znamená neudělat věrohodný film o roce, kdy umřel Stalin, ale vytvořit filmový sen - vzpomínku, lék proti sovětskosti, který by zaplnil mozek lidí. Proto byl v této bakalářské práci kladen důraz na historický kontext a zároveň na osobní intenci režiséra, neboť všechna režijní rozhodnutí Germana byla v naprostém souladu s jeho vizí. Režisér neudělal atraktivní pro diváka film, ale groteskní mapu nemocné společnosti.

Během analýzy mizanscény bylo upozorněno na možnou roli filmu v obnovení významu gesta pro lidi. „Chrystaljov...“ je přeplněný na první pohled nadbytečnými gesty, ale zjišťujeme, že právě skrz gesto postavy nebo gesto kamery jsme uvnitř dění nejvíce. Z toho vyplývá autorčino přesvědčení, že Germanova práce spočívá v návratu gest lidem skrze filmy.

Detailní analýza některých scén ukazuje, jak režisér spojuje všechny prvky mizanscény a jak specificky s nimi pracuje. Autorka by chtěla zdůraznit některé elementy práce s mizanscénou, které se staly typicky Germanovskými. To jsou: přeplněnost prostoru lidmi, kteří jsou zbaveni osobního prostoru; kamera, co se stává subjektem dění a svým pohybem i filmovou postavou; obrovská role gesta

⁴⁶ DOLIN Anton. German: Interview. Esse. Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013 - S. 232.

a mluveného slova, které slouží pro doplnění k mizanscéně, nikoliv jejímu komentování či vysvětlování.

Na závěr této práce je důležité říct, že film „Chrystaljove, vůz!“ je důstojným příkladem dalšího rozvoje filmové řeči a že režisér German pouze nastínil, jak je možné pracovat s mizanscénou a přitom vytvořit úplně nový věrohodný koherentní film-sen-vzpomínku.

Seznam použitých zdrojů a literatury

1. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. – ISBN 978-80-7331-217-6.
2. BŘEZINA Jan. Magisterská práce. Vnitro-záběrová montáž. AMU. Praha: 2013.
3. GRAHAM Roberts and Heather Wallis. Introducing film. London: New York: Arnold; Oxford University Press, 2001
4. MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros nakladatelství, 2004. ISBN 9788000014104.
5. PLAZEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967.
6. GIBBS John. Mise-en-scène. Film style and interpretation. Wallflower Press, 2002.
7. ELSAESSER Thomas and Warren BUCKLAND. Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis. London : Arnold; New York: Oxford University Press, 2002.
8. SIMPSON Philip, Andrew Utterson, and K.J. Shepherdson. Film theory: critical concepts in media and cultural studies. London; New York: Routledge, 2004.
9. DELEUZE Gilles. Kino.Moskva: Ad Marginem, 2004.
10. DOLIN Anton. German: Interview.Esse.Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- 11.TUROVSKAYA Maya. Binokl. Zametki o Rosii. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003. - <https://chapaev.media/articles/3662>.
12. KUBICA Petr. It's a long way to liberty! - Chrystaljove, vůz! Zoom. - <http://cinepur.cz/article.php?article=25>.
13. AGAMBEN Giorgio. Zametki o geste, 1992. <https://seance.ru/blog/chtenie/agamben/>
14. JAKOBIDZE-GITMAN Alexandr. Reppresivniy narrativ. O specifikie kinopovetstvovania. - <https://chapaev.media/articles/9312>
15. ARONSON Oleg. Po tu storonu kino. „Chrystaljov, mashinu!“ Alexeja Germana i problemy sovetskoho. Metakino. Moskva: Ad Marginem, 2003. - <https://chapaev.media/articles/3671>.
16. JAMPOLSKIY Michail. Lokalniy apokalipsis. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. № 5 (117) - <https://chapaev.media/articles/3649>

17. TV-show: Alexej German. Vremenno dostupen.-

<https://www.youtube.com/watch?v=PZfEH9-mocc>

18. TV-show: Nabludatel. Alexej German i Svetlana Karmalita. Kanal Kultura. -

<https://www.youtube.com/watch?v=tAsPun9N9kU>