

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Střihová skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Komparatívna analýza stvárnenia autentickosti hlavnej postavy
vo filmoch Thomasa Vinterberga - *Hon a Chlast***

BcA. Lívia Vrabel'

Vedoucí práce: MgA. Adam Brothánek

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
The Film and TV School**

Film, Television, Photography, and New Media
Montage

MASTER'S THESIS

**Comparative Analysis of the portrayal of authenticity in the
main characters of Thomas Vinterberg's Films: *The Hunt* and
*Another Round***

BcA. Lívía Vrabel'

Thesis supervisor: MgA. Adam Brothánek

Awarded academic title: MgA.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Komparatívna analýza stvárnenia autenticity hlavnej postavy vo filmoch Thomasa Vinterberga - Hon a Chlast

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

Poděkování

Na tomto mieste by som veľmi rada poďakovala MgA. Adamovi Brothánkovi za jeho ochotu prevziať vedenie mojej diplomovej práce v poslednej chvíli, za rady, ústretovosť a trpezlivosť. Ďalej ďakujem všetkým, ktorí ma počas štúdia podporovali, a týmto ďakujem aj skvelým spolužiakom, s ktorými sme si navzájom pomáhali.

Abstrakt

Táto diplomová práca sa zameriava na problematiku autenticity vo filme a ako na jej vytváraní spolupracujú rôzne výrazové prostriedky a vyjadrovacie postupy filmovej reči, predovšetkým obrazová tvorba a strihová skladba. V úvodnej kapitole práce bude skúmaná autenticita vo filme a jej prepojenie s identifikáciou diváka s postavami. Cieľom tejto práce je skrze dôkladnú analýzu vybraných scén z dvoch filmových diel od režiséra Thomasa Vinterberga - *Hon a Chlast*, keď identický herec stvárňuje identickú spoločenskú rolu (učiteľ), preskúmať proces dosahovania autenticity vo filme pomocou výrazových prostriedkov filmu a zhodnotiť, ako tento faktor ovplyvňuje divákovo vnímanie príbehu.

Abstract

This master's thesis addresses the question of authenticity in film and how various means of expression and cinematic language techniques, especially visual design and editing composition, participate in its creation. The introductory chapter of the thesis examines authenticity in film and its relationship to the viewer's identification with the characters. The aim of this thesis is a thorough analysis of selected scenes from two films by director Thomas Vinterberg - "The Hunt" and "Another Round", in which the same actor embodies an identical social role (a teacher). The process of achieving authenticity in the film with cinematic means of expression is studied and the influence of this factor on the viewer's perception of the story is evaluated through this analysis.

Obsah

Úvod	1
1 Metodológia.....	3
2 Autenticita a identifikácia s postavou vo filme	4
2.1 Pojem autenticita	4
2.2 Autenticita vo filme.....	4
2.3 Autenticnosť a emócie	5
2.4 Identifikácia s postavou vo filme	5
3 Dogme 95 a návrat k autenticite.....	8
4 Thomas Vinterberg a strihová skladba v kontexte spoločenských fenoménov	11
5 Komparatívna analýza filmov <i>Hon</i> a <i>Chlast</i>	13
5.1 <i>Hon</i> (Jagten, 2012)	15
5.1.1 Obraz	16
5.1.2 Strih.....	18
5.2 <i>Chlast</i> (Druk, 2020).....	25
5.2.1 Obraz	26
5.2.2 Strih.....	27
Záver	37
Zoznam použitých zdrojov	38

Úvod

V diplomovej práci nadväzujem na svoju bakalársku prácu a pokračujem v skúmaní tvorby režiséra Thomasa Vinterberga. V bakalárskej práci som podrobne analyzovala dvojicu dialógových scén z filmu *Komúna* (Kollektivet, 2016) a tým som sa snažila na základe poznatkov z teoretickej časti práce popísať Vinterbergovu prácu a prácu jeho strihačov s dialógom. Teoretické poznatky a následná detailná analýza scén s desiatimi ľuďmi pri stole bola pre mňa, ako pre strihačku, veľmi prínosná. Táto skúsenosť ma naučila hlbšie rozmyšľať nad skladbou dialógov, čo v nich nechať, čo vypustiť tak, aby to v divákovi vyvolávalo emócie, ktoré sú pre vnímanie príbehu potrebné, ale aby nevznikol rušivý efekt.

Tentokrát je primárnym cieľom komparatívna analýza dvoch vybraných filmových diel Vinterberga, na ktorých sa pokúsím demonštrovať, ako napomáha strihová skladba hranému filmu docieľiť pocit autenticity a divákove presvedčenie o „pravdivosti“ umeleckého diela.

Vo Vinterbergovej tvorbe prevažujú z hľadiska žánru psychologické drámy. Vinterbergov úchvatný spôsob zobrazovania páličivých spoločenských tém, ktoré v divákovi zanechajú hlboké stopy a pocit uveriteľnosti / autenticity, vo mne vyvoláva záujem rozobrať tieto filmy detailnejšie a skúmať, aké výrazové prostriedky napomáhajú jeho dielam pôsobiť tak autenticky. Je jasné, že v prvom rade stojí za úspechom skvelo napísaný scenár a perfektne vybrané obsadenie, no v tejto práci sa pokúsím dať dôraz na strihovú skladbu a detailnou analýzou odhaliť, ako ona vnáša do diela pocit autenticity a umožňuje tak divákovi vstúpiť do sveta postáv a identifikovať sa s nimi na hlbšej úrovni.

Ďalšou veľkou výzvou je, že vo mnou zvolených filmoch *Hon* (Jagten, 2012) a *Chlast* (Druk, 2020) stvárnil hlavnú postavu identický herec (Mads Mikkelsen), s identickým zamestnaním (učiteľ) a problémami spojenými s rodinou a narušenými ľudskými vzťahmi. Je zaujímavé pozorovať, ako Vinterberg využíva totožnú hlavnú postavu pre zobrazenie spoločenských fenoménov, ktoré ovplyvňujú naše životy. Tieto filmy sa zameriavajú nie len na osud postáv, ale hlbšie skúmajú ľudské vzťahy a spoločnosť, ktorá ich obklopuje. Nabádajú diváka premýšľať nad tým, ako ľahko dokáže jedna veta, či jeden dúšok alkoholu navyše, zruinovať životy.

Domnievam sa, že porovnanie filmov od jedného režiséra, s rovnakým hercom a spoločenskou rolou, môže priniesť zaujímavé poznatky o práci Thomasa Vinterberga s hlavnou postavou, jej stvárnením, budovaním emócií a pocitu autenticity aj pomocou strihovej skladby. Téma autenticity v hranom filme má celkom určite niekoľko podôb, ktoré môžu u diváka vyvolať úplne odlišné vnímanie a reakcie. Z môjho pohľadu je však zaujímavé, akými postupmi Thomas Vinterberg dokáže doceliť pocit autenticity a aké je zastúpenie filmových vyjadrovacích prostriedkov v procese vytvárania autenticity jeho postáv. To, či existuje prepojenie medzi autenticitou filmovej postavy a schopnosťou diváka stotožniť sa s ňou práve na základe autenticity, sa pokúsim načrtnúť v nasledujúcich kapitolách.

1 Metodológia

V úvodnej kapitole tejto práce sa budem venovať autenticite vo filme a identifikácii diváka s postavou. Na príkladoch mnou vybraných filmov sa pokúsim ukázať, ako autor modeluje schopnosť diváka identifikovať sa nielen s hlavnou postavou, ale aj s viacerými postavami vo filme, čím vstupuje hlbšie do príbehu a prežíva ho na osobnejšej úrovni.

Ďalej sa budem venovať hnutiu Dogme 95, ktoré sa zameriavalo na návrat k autenticite vo filme a jednoduchším filmovým technikám. Popíšem prvý dogma film *Rodinná oslava* (Festen, 1998), ktorý predstavoval dôležitý míľnik v snahe dosiahnuť autenticitu vo filme.

Následne sa budem detailne zaoberať dvoma filmami z tvorby Thomasa Vinterberga, a to *Hon* a *Chlast*. Popíšem ich obsah a pristúpim k ich komparatívnej analýze. Budem sa zameriavať na to, ako strihová skladba pomáha divákovi stotožniť sa s rovnakým hercom a rolou, no vo veľmi odlišných situáciách, a ako zobrazuje spoločenské fenomény autenticky a bez moralizovania.

V štylistickej analýze opíšem dôležité prvky filmu so zameraním na obrazovú tvorbu a strihovú skladbu a preskúmam, ako tieto prvky spolupracujú a prispievajú k autenticite a presvedčivosti filmov.

2 Autenticita a identifikácia s postavou vo filme

2.1 Pojem autenticita

Termín autenticita má korene v gréčtine a latinčine. Grécky výraz *authentés* znamená pôvodca, pán a latinský *authenticus* znamená hodnoverný, pôvodný.¹ Dnes pojem autenticita všeobecne znamená „pravosť, hodnovernosť, či pôvodnosť.“²

2.2 Autenticita vo filme

„Filmové zobrazovanie zahŕňa mechanizmy, ktoré jsou veľmi podobné mechanizmom ľudského vnímania. Uvedme predovšetkým dvojkanalovosť predávania informácie — film poskytuje vjemy zrakové a sluchové; pritom distribúcia zrakových vjemů je opäť založená na princípu, ktorý odpovedá psychofyzickej zkušenosti divákov: striedanie záběrů usmerňuje pozornosť, riadi smysluplnosť sledovaného objektu (i realitu pozorujeme „detailne“, „polodetailne“, „celkove“ — v závislosti na informačnej hodnote objektu a na jeho aktuálnom význame).“³ Ako ďalej popisuje Leo Rajnošek, aj napriek tomu, že film nezahŕňa vnemy hmatové, čuchové a chuťové, toto filmové vyjadrenie zodpovedá našej „reálnej skúsenosti“ a vedie k potlačeniu faktu, že filmové vyjadrenie (interpretácia) je niečím umelo vytvoreným, nie priamo preneseným z reality.

Autor dokáže príbehom akoby z každodenného života, prostredím, dialógmi a výrazovými prostriedkami odovzdať divákovi pocit autenticity. Aj keď si divák uvedomuje, že je to stále len fikcia, no, na základe príbehu, ktorý reprezentuje situácie z reality, sa dokáže s postavou stotožniť a prežívať s ňou emócie. Ľudia sú prirodzene empatické bytosti a platí to aj pri filme. Ak vidíme postavu trpieť, alebo plakať od radosti, spôsob, akým je táto situácia zobrazená, nás často vtáhuje do emocionálnej filmovej reality. Divák pristupuje k filmovému dielu s prednastavením veriť mu, nechať sa ovplyvniť a prijať prístup autorov. Otázka však znie, či je označenie autentické filmové dielo regulérne. Ved' od začiatku do konca je hraný film vlastne ilúzia. Aj keď, ak sa pozrieme na konkrétny Vinterbergov titul

¹ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Praha: Leda, 2004, s. 59. ISBN 8-085-92785-3.

² WIKIMEDIA. *Autenticita*. [online]. Wikipedia, Jún 2009. [cit. 17. 7. 2023] Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autenticita>

³ RAJNOŠEK, Leo, Od autenticity k pravdě. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu. III*. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, s. 255. ISBN 80-210-2189-6.

Chlast, ten skutočne obsahuje aj autentické zábery. Zábery politikov pod vplyvom alkoholu, ktorých pôvodnosť a pravdivosť je nespochybniteľná a naozaj spĺňajú charakteristiku autentickosti. Bližšie túto sekvenciu záberov popíšem v analýze filmu *Chlast*.

2.3 Autentickosť a emócie

Emócie, ktorým človek podlieha, dokážu ovplyvniť diváka bez ohľadu na jeho vôľu. Podľa Ľudovíta Labíka: „Je potreba rozlišovať medzi emóciou a pocitom. Emócia je krátkodobým vnemom spojeným s okamžitým stavom, cit je dlhotrvajúcim vnemom. Cit vo filme je totožný s atmosférou (mood). Je daný textom, svietením, farbou, tempom, strihom, herectvom, dialógom, lokáciami, hudbou a ruchmi... Súčasťou vyjadrenia atmosféry (moodu) je prekvapenie. Pocit (atmosféra) nevie zastúpiť emóciu.“⁴ Keďže emócia je krátky stav, pre udržanie diváka v napätí je dôležité striedanie týchto stavov - emócií - v priebehu deja. Ak hrdina v príbehu niečo získa, vzápätí inú hodnotu stratí, prežíva rôzne situácie a jeho osud sa mení, divák sa s ním môže ľahšie identifikovať, čo prispieva k autenticite a intenzite filmového zážitku.

Medzi kľúčové faktory, ktoré ovplyvňujú emócie diváka patrí spôsob, akým je film snímaný, veľkosť a dĺžka záberov. Veľmi dôležitým aspektom je vzájomný vzťah medzi zábermi. Usporiadanie a vhodne zvolená dĺžka záberov, sú dôležité parametre pre tempo a rytmus filmu. Prispievajú k tomu, ako bude divák vnímať príbeh a postavy v ňom. Krátke a rýchle zábery spôsobujú napätie, nervozitu, môžu diváka zaskočiť, zatiaľ čo dlhé a statické ponúkajú priestor na vnímanie a reflexiu. Významný vplyv na výsledný pocit predstavuje aj zvuková zložka, ktorá ma tiež schopnosť vyvolať rôzne emócie u diváka, či už rôznymi zvukovými efektami, alebo napríklad aj tichom. Všetky vymenované zložky filmu spolu vytvárajú komplexný zážitok. Ich synergiou, výberom a spojením vhodne zvolených prvkov vieme, ako tvorcovia, účinne ovládať divákove emócie a spôsob jeho identifikácie s postavami.

2.4 Identifikácia s postavou vo filme

Autenticita postav je veľmi dôležitá pre identifikáciu s postavou, pretože to znamená, že tvorca dokázal vytvoriť memesis autenticity – skutočnú, plastickú postavu, ktorá je ľudská a k tomu, aby sme vnímali autenticitu, nám pomáha aj empatia s postavou. Autenticita je

⁴ LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby*. Zlín: VeRBum, 2013. s.171. ISBN 978-80-87500-30-9.

v dnešnom pojatí maximálny prirodzený prejav osobnosti aj s prejavom negatívnych vlastností a pocitov. A to je niečo, čo Vinterberg svojim postavám dodáva – prirodzený prejav. Tým si získava empatiu diváka a je jednoduchšie sa s postavou identifikovať.

„Intenzívni emocionálni a kognitívni (tj. poznávací) vzťah divákov k určitým postavám z filmů je jedním ze základních potěšení, které nám film poskytuje. V rámci filmové teorie se na způsob, jakým se coby diváci "identifikujeme" s postavami, jak díky nim a skrze ně niterně participujeme na dramatech a emocích vytvářených filmy, podrobně zaměřily především dva směry uvažování: jednak ideologicko-kritické, feminismem a lacanovskou psychoanalýzou silně ovlivněné myšlení 70. a 80. let a jednak tzv. filmový kognitivismus 80. a 90. let, ovlivněný hlavně výzkumy kognitivní psychologie (zkoumající poznávací procesy, "práci mysli" – paměť, percepce, imaginaci, emoce atp.).“⁵ Ďalej Helena Bendová reaguje na koncept identifikácie, ktorý Laura Mulvey kritizuje vo svojom texte *Vizuální slast a narativní film*, v tom zmysle, že v 70. rokoch 20. storočia bola mainstreamová kinematografia ovplyvnená patriarchálnou ideológiou, čo sa prejavovalo v tom, že mužské postavy boli primárnymi protagonistami a ženské postavy boli často redukované na objekt potešenia pre mužský pohľad a ich postavenie vo filme bolo podriadené mužskej dominancii.

„Navzdory nepopiratelné přínosnosti feministicko-ideologického čtení filmu je pojem identifikace, který v 70. letech tato metoda razila, v lecčems problematický. Raná verze tohoto konceptu (nutno říci, že záhy kritizovaná i v samotném feministickém či kritikou ideologie se zabývajícím diskurzu) tvrdila, že coby diváci se identifikujeme v podstatě jen s jednou postavou z filmu, a to v závislosti na našem "genderu" – tedy ženy s ženskou hrdinkou a muži s mužským hrdinou.“⁶ ako ďalej Helena Bendová dodáva, je prípustné, aby nás to ťahalo k postave, ktorá je nám najbližšia, takže sme náchylní sa identifikovať genderovo, ale väčšina divákov sa dokáže identifikovať ako s mužskou, tak so ženskou postavou. Tu sa vrátim k predošlej kapitole s poznámkou, že identifikácia s postavou vo filme je oveľa komplexnejšia a flexibilnejšia. Veľkú rolu hrá nie len samotný príbeh a herecké výkony, ale celkové formálne spracovanie filmu.

„Ještě méně udržitelné je tvrzení, že se identifikujeme v rámci filmu jen s jednou z postav a s ostatními nikoli. Filmy nejenže umožňují, aby se v průběhu filmu vyskytovalo několik postav, s nimiž jsme jako diváci silně "propojeni" – i v rámci jediné scény může být naše

⁵ BENDO VÁ, Helena. *Identifikace*. [online]. Cinepur.cz. Apr 2005. [cit. 19. 7. 2023]. ISSN 12-13-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=123>

⁶ Tamtiež.

angažovanosť vzhľadom k postavám multiplicitní, môžeme soucíťit, "fandit" atd. klidně dvěma či třem postavám vyskytujícím se současně v jednom záběru.“⁷ Každý člověk sa môže identifikovať aj s ďalšími postavami, ktoré sú svojou ľudskosťou a problémami blízke každému inak. Identifikácia nie je len závislá na základe spoločných problémov alebo skúseností, ale skôr na základe súborov vlastností a čitateľnosti vnútorných motívácií postavy. Tvrdenie, že pozornosť diváka nemusí byť obmedzená na hlavnú postavu a vieme sa identifikovať s viacerými postavami vo filme aplikujem na mnou vybrané filmy *Hon* a *Chlast*.

Vo filme *Hon* je identifikácia diváka s postavou fluidná, pretože sa pozornosť v druhej polovici filmu prenesie z hlavného hrdinu (Lucasa) na jeho syna (Marcusa). Keď sa Lucas dostane do vyšetrovacej väzby, kde sa rozhoduje o jeho osude, priebeh jeho stavu vo väzbe, ani jeho prežívanie tejto situácie nevidíme. Marcus preberá rolu otca a reaguje odlišne, ako Lucas. Lucasa obvinenie zdevastovalo natoľko, že ani nemal silu a odvahu sa pred ľuďmi obhajovať. Jeho syn sa v neprítomnosti otca vyberie do domu, kde býva Klara (dievčatko, ktoré Lucasa obvinilo z pedofílie) a naštvane na Klaru kričí, čo si to dovolila. Napokon je z domu vyhodený a leží na chodníku dobitý. Konanie tejto postavy okamžite inšpiruje diváka k identifikácii a prežívaniu empatie s ním, pretože je jediný z celého mesta, ktorý sa postavil za Lucasa a šiel konfrontovať Klaru. Zároveň nepriamo posilňuje stotožnenie diváka so „zamlčanou“ hlavnou postavou.

Vo filme *Chlast* sa divák identifikuje s hlavnou postavou Martinom, no zároveň aj s jeho tromi kamarátmi. Aj keď Martinov príbeh dominuje, vo filme má každý zo štyroch kamarátov svoju „epizódu“ a vhodne nadávkované zábery a situácie ostatných postáv spolu s Martinovou, umožňujú identifikovať sa s celým kolektívom. Ich spoločné silné priateľské puto a dojímavé príbehy vzbudzujú obrovskú sympatiu voči každej jednej postave.

V oboch filmoch je zjavné, že pomocou strihovej skladby vieme ovplyvniť divákovo vnímanie, vidieť film z rôznych perspektív a ponúknuť mu tak bohatší a hlbší filmový zážitok.

⁷ Tamtiež.

3 Dogme 95 a návrat k autenticite

Existuje mnoho textov, ktoré popisujú počiatok myšlienky Larsa von Triera založiť hnutie, pravidlá Dogmy 95 s datovaním začiatku a menami autorov, ktorí sa k hnutiu pridali, no, najzaujímavejšie je pátranie po tom, aký bol skutočný impulz, čo primälo Larsa von Triera k akcii. Dovolím si v skratke opísať príbeh, ktorý som zachytila v jednom rozhovore s Thomasom Vinterbergom.

Myšlienkou sformulovať manifest Dogmy 95 sa Lars von Trier začal zaoberať ešte v roku 1992. Pôvodne mal v pláne napísať knihu s názvom *Dogme*. Fascinoval ho ten pojem, to slovo s prvkom pravdy, ktorý sa nedá spochybníť. Už v roku 1994, pri nakrúcaní minisérie *The Kingdom*, začal Trier experimentovať so zámerne nedokonalým zobrazovaním - používaním ručnej kamery, vynechaním svietenia a ignorovaním klasických pravidiel „filmovej gramatiky“.⁸ V rovnakom čase nakrútil Thomas Vinterberg svoj študentský film s kameramanom, ktorý bol profesionálom v bojovom umení Thai chi.⁹ Thomas si uvedomil, že táto kameramanova zručnosť mu môže pomôcť udržať kameru dostatočne stabilnú, aj keď bude nakrúcať z ruky. Celý film bol nakrútený ručnou kamerou a nevzbudilo to vôbec žiaden rozruch, nikto tomu nevenoval pozornosť. O rok neskôr Lars von Trier videl Vinterbergov film a dovtípil sa, že je celý nakrútený ručnou kamerou. To bol ten zásadný okamih. Trier oslovil Vinterberga a navrhol mu, aby spoločne založili filmové hnutie, ktoré by vrátilo kinematografickej tvorbe jeho autenticnosť, s minimálnou mierou technických a technologických vplyvov. Ručná kamera bola jedným zo základných postupov, vyjadrovacích prostriedkov, tohto nového tvorivého prístupu. Thomas súhlasil. Približne za pol hodiny sformulovali desať bodov, ktoré určovali, ako natáčať film. Každý z týchto desiatich bodov bol presným opakom prístupu, akým v tom čase autori vytvárali filmové diela. Touto zmenou tvorivého prístupu vlastne popreli desiatky rokov vývoja kinematografie, vývoja technológie filmu. Volali po slobode, autenticite a celkovej zmene prístupu tvorcov ku kinematografii. Originalita manifestu Dogmy spočívala v tom, že veľmi presne formuloval metódu natáčania.

⁸ SCHEPELERN, Peter. *Ide After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema*. [online]. Kosmorama. Dec 2013. [cit. 3. 8. 2023]. ISSN 2245-9731.

Dostupné z: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>

⁹ Thai chi - čínske bojové umenie, ktoré vyžaduje maximálnu koncentráciu na cvičenú zostavu

Jeho desať pravidiel Sľubu čistoty nedovoľovalo žiadne následné úpravy. Pôvodne sa toto hnutie snažilo vystupovať proti mainstreamu, bola to originálna forma tvorivého protestu, ktorá si získala nesmiernu podporu v celosvetovom meradle. Paradoxne sa však hnutie Dogma 95 a tvorba viacerých jeho členov neskôr stala súčasťou mainstreamu, čo napokon viedlo k zániku hnutia. „Dogme je hľadanie pravdy, dosť abstraktná ambícia. Treba však poznamenať, že ide o pravdu vo fiktívnom vesmíre. Dogme nebola určená pre dokument, ale pre fiktívne filmy.“¹⁰ Jeho tvorcovia chceli a aj tvorili filmy, ktoré zobrazovali príbehy bežných ľudí z dánskeho prostredia. Kládli pritom veľký dôraz na naturalizmus, improvizáciu a príbehy založené na skutočnosti.

Prvým filmom v rámci Dogma hnutia bol film *Rodinná oslava* (Festen, Vinterberg, 1998). Námetom na tento film bol príbeh, ktorý Vinterberg počul v rádiu. Istý muž v ňom verejne hovoril o sexuálnom zneužívaní zo strany vlastného otca. Obeťou tejto rodinnej tragédie bol on a jeho sestra. Z rozprávania vyplynulo, že toto sexuálne násilie bolo pravdepodobne dôvodom pre sestrinu samovraždu. To bol pre Vinterberga veľmi silný príbeh, s veľkým potenciálom pre filmovú interpretáciu. V jednom článku sa vyjadril: „Cítil som, že to bol v mnohých ohľadoch dôležitý príbeh. Nie konkrétne preto, že sa zaoberal incestom, ale preto, že sa zaoberal tajomstvami potláčanými vo vnútri rodiny.“¹¹ Samotný film sa odohráva v jednom prostredí, kde otec, pri príležitosti svojich šesťdesiatych narodenín, pozve na svoje sídlo celú rodinu. Oslava sa koná krátko po pohrebe jeho dcéry Lindy, ktorá spáchala samovraždu. V priebehu narodeninovej oslavy prenesie jeho syn Christian prejav. V prejave zaznie aj to, že ho otec, rovnako ako jeho nebohú sestru, niekoľko rokov sexuálne zneužíval. Tento prejav účastníkov oslavy zaskočí. Aby Vinterberg dosiahol čo najautentickejšiu reakciu hercov, účastníkov oslavy, väčšine z nich vopred nepovedal, aké dramatické odhalenie bude obsahovať Christianov prejav. Tento režijný prístup bol úplne v súlade s nastavením hnutia. Dalo by sa povedať, že to bola modelová situácia. Myslím, že treba dodať aj to, že herecké reakcie naozaj pôsobia autenticky, nepripravene, realisticky a scéne pridávajú ešte viac autenticity. Autenticity, ktorá je v tomto prípade základným stavebným prvkom, spúšťačom divákovej reakcie.

¹⁰ SCHEPELERN, Peter. *Ide After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema*. [online]. Kosmorama. Dec 2013. [cit. 3. 8.2023]. ISSN 2245-9731.

Dostupné z: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>

¹¹ „I could feel that this was an important story in many ways. Not specifically because it dealt with incest but because it dealt with the secrets repressed inside a family.“ (vlastný preklad)

STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003. s. 83. ISBN 1891661353.

Reálne prostredie, ručná kamera sledujúca akciu hercov, absencia scénických svetiel a komponovanej hudby podporuje dojem skutočnosti a zvyrazňuje tému incestného zneužívania v rodine. Strihová skladba je zámerne plná „chýb“, aby pôsobila spontánne, aby umocnila dojem autenticity. Je to veľmi citlivo a cieľavedome využitá kombinácia viacerých vyjadrovacích nástrojov. Tento film je modelovým príkladom toho, ako dosiahnuť autenticitu a reálnosť príbehu prostredníctvom filmových prostriedkov. Týmto spôsobom sa diváci dostávajú do veľmi tesného kontaktu s emóciami postáv, stávajú sa súčasťou príbehu.

Prvý dogma film *Rodinná oslava* (Thomas Vinterberg, 1998) a film *Idioti* (Lars von Trier, 1998) sa práve vďaka úplne novému prístupu tvorcov dostali na prestížne filmové festivaly. Zožali nečakané úspechy, získali si okamžite priazeň divákov aj filmových kritikov. A tým, ako hovorí Thomas Vinterberg, dogma „umrela“: „Dogme zožala obrovský úspech v Cannes v roku 1998 a stala sa svetovo známa a oslavovaná. Ľudia začali robiť Dogme filmy, aby sa dostali na festivaly. Dogme sa stala akýmsi receptom. Tým stratila svoj zmysel pre rebéliu, a preto stratila svoju moc. Takže pokračovanie Dogmy by nemalo zmysel.“¹²

Napriek tomu sa k Dogme postupne prihlásilo a stále hlási množstvo autorov na celom svete. Ešte aj s odstupom desaťročí vznikajú filmy v duchu Dogmy 95. Ich autori ctia jej princípy a rozvíjajú tvorivý odkaz jej zakladateľov.

¹² „Dogme became a huge success in Cannes in '98 and became known to the world and celebrated. And people started making Dogme movies to get into festivals. Dogme became sort of a recipe, and when that happened, it lost its element of risk, which was quite big. It lost its sense of rebelliousness and therefore it lost its power. So continuing Dogma would not have made sense.“ (vlastný preklad)

MACAULAY, Scott. *“The Script Had to be Drunk — Drunk Alongside the Characters”* [online].

Filmmaker magazine. Mar 2021. [cit. 21. 7. 2023]. ISSN 1063-8954. Dostupné z:

<https://filmmakermagazine.com/111474-the-script-had-to-be-drunk-drunk-alongside-the-characters-director-thomas-vinterberg-on-balancing-humor-and-sadness-in-his-unexpectedly-life-affirming-another-round/>

4 Thomas Vinterberg a strihová skladba v kontexte spoločenských fenoménov

V tejto časti práce sa zameriam na dve diela z pôvodnej tvorby Thomasa Vinterberga, v jeho filmografii sa totiž nachádza aj niekoľko filmov, ktoré vznikli podľa predlohy. Vinterberg sa vo svojich autorských dielach často venuje spoločensky provokatívnym témam, ktoré v divákovi môžu zanechať intenzívnu odozvu práve vďaka dôkladnej práci autora s vytváraním pocitu autenticity. Dosahuje to kombináciou originálneho režisérskeho prístupu, presvedčivých civilných hereckých výkonov a precízneho využívania filmových vyjadrovacích prostriedkov.

Vo filme *Hon* Vinterberg otvára spoločenskú tému sexuálneho zneužívania a bezhraničnej až naivnej dôvery dospelých v deti. Vo filme *Chlast* sa zameriava na iný spoločenský fenomén a tým je alkoholizmus. Fenomén alkoholu dal do kontextu, v ktorom divák sám nemá ľahkú úlohu určiť, čo je akceptovateľné a čo už nie. Ani vo filme *Hon* divákovi jeho úlohu nezľahčuje – je ťažké zaujať jednoznačné stanovisko aj napriek tomu, že Lucas čelí nespravodlivému obvineniu z pedofílie, no, súčasne divák chápe správanie rodičov detí voči nemu. Strihová skladba zohráva v tomto procese kľúčovú úlohu. Sám autor zámerne nezaujíma žiadne jednoznačné stanovisko a necháva diváka v situácii, keď je nútený čeliť zložitým otázkam bez príležitosti moralizovať.

Tieto témy sa dotýkajú reálnych spoločenských problémov Dánska, kde majú veľkú mieru alkoholizmu a tiež prísne zákony na ochranu dieťaťa. Deti majú veľké práva a privilégia. Thomas Vinterberg tému sexuálneho zneužívania detí nezľahčuje, no, ukazuje ju aj z inej perspektívy. „Vyrastal som v hippy komunite s nahými ľuďmi a genitáliami všade. Všetky tieto veci sú teraz preč. Nič sa nestalo, nikto ma nezneužíval. Ale teraz nemôžete mať na kolenách ani dieťa inej osoby, ak ste chlap. Nemôžete ich ani objasť, ak plačú. Žiadny fyzický kontakt, čo považujem za znepokojujúce. Zdá sa mi to trochu hysterické.“¹³ Naráža na

¹³ „I grew up in a hippy commune with naked people and genitals all over. All these things are gone now. There was no harm, no one took advantage of me. But now you can't even have another person's child on your lap if you're a guy. You can't even embrace them or hug them if they cry. No physical contact, which I find disturbing. I find it a little hysterical.“ (vlastný preklad)

BROWN, Phil, *TIFF 2012: Thomas Vinterberg Talks THE HUNT Interview* [online]. [cit. 30. 7. 2023]. Dec 2012. Dostupné z: <https://collider.com/thomas-vinterberg-the-hunt-interview/>

prísnosť niektorých zákonov týkajúcich sa detí a vo svojom filme zobrazuje túto problematiku z inej perspektívy, a tak vytvára priestor na premýšľanie.

V nasledujúcej časti práce sa pokúsím podrobne analyzovať, ako strihová skladba vo Vinterbergových filmoch napomáha zobrazovať tieto spoločenské témy a umožňuje divákovi stať sa súčasťou ich reflexie. Budem skúmať, ako skladba obrazu môže prispieť k autenticite audiovizuálneho diela a ako dokáže vnieť napätie a neistotu do divákovho vnímania. Cieľom je nielen lepšie pochopiť Vinterbergovu tvorbu, ale aj ukázať, že strihová skladba môže mať zásadný vplyv na spôsob, akým divák vníma a prežíva spoločenské fenomény prostredníctvom jeho filmov. Kým sa však pustím do analýzy, chcem sa aspoň krátko vyjadriť k práci kamery. Práca strihača a možnosti obrazovej skladby sú totiž, ak nie priamo závislé, tak prinajmenšom významne ovplyvnené prácou kameramana. Aby strihač mohol čo najlepšie využiť obrazový materiál, je nevyhnutné, aby kameraman chápal väzobné možnosti záberov. V tejto súvislosti odviedli obaja, kameramanka aj kameraman (Hon – Charlotte Bruus Christensen, Chlast – Strula Brandth Grøvlen), naozaj skvelý výsledok, vrátane obrazového riešenia kľúčových scén v oboch filmoch. Práca kameramana tvorí základ, na ktorý nadväzuje strihač tempom a rytmom obrazovej skladby.

5 Komparatívna analýza filmov *Hon* a *Chlast*

Dôvody pre výber týchto dvoch snímok som uviedla v úvodnej kapitole mojej práce. Tieto dva filmy sú, z mojho pohľadu, ukázkovým príkladom Vinterbergovho režijného štýlu, pre ktorý je príznačná autenticnosť a prirodzenosť. Hoci sa oba filmy líšia v téme, filmovom spracovaní a čiastočne aj v žánri (film *Chlast* sa uvádza niekde aj ako komédia/dráma), ich spoločnou vlastnosťou je schopnosť vytvárať silné emócie. Ich prostredníctvom diváci prežívajú intenzívne zážitky a stávajú sa súčasťou príbehu. V oboch prípadoch sa Thomas Vinterberg inšpiroval reálnymi, autentickými príbehmi, čo celkom iste prispieva k ich autenticke. Film *Hon* sleduje príbeh učiteľa, ktorý aktuálne pracuje ako vychovávateľ v materskej škole, kde ho krivo obvinia z pedofílie. Takýto prípad sa v Dánsku skutočne stal a na autenticke filmu pridáva aj fakt, že scéna s psychológom, ktorý núti malú Klaru vypovedať, je takmer doslovne prepísaná z policajných záznamov. K tejto skutočnosti sa Thomas Vinterberg v rozhovore vyjadril: „Tento film je oveľa civilizovanejšou verziou toho, čo sa v skutočnosti deje.“¹⁴ A na otázku redaktora ohľadom výsluchu, keď Klare psychológ takmer vkladá do úst slová odpovedal, že: „Je to takmer priamo zo skutočného prepisu. Len zmiernené. Naozaj sme tú scénu museli mnohokrát prerobiť. V skutočnom príbehu to bolo oveľa, oveľa horšie. Ale zase boli 90. roky a treba povedať, že svoje metódy zlepšili.“¹⁵ Tento reálny základ latentne posilňuje autenticke filmového príbehu. Diváci tak prežívajú situácie, ktoré sa mohli prihodiť komukoľvek z nich, mohli by stáť na mieste ktorejkoľvek postavy vo filme. Vynárajú sa otázky: Ako by som sa zachoval, keby som bol rodičom dieťaťa?... alebo krivo obvineným učiteľom?... Film *Chlast* sa opiera o teóriu o vplyve alkoholu, ktorú vyslovil skutočný nórsky filozof a psychiater Finn Skårderud. Inšpirácia skutočným názorom dodáva filmu reálnu podstatu a zároveň generuje otázky: Ako by sa mi mohol zmeniť život, ak by som aj ja začal takto piť?... V oboch prípadoch je divák konfrontovaný s morálnymi dilemami, čo ho núti zamyslieť sa, ako by sa zachoval v podobnej situácii...

¹⁴ „This film is a much more civilized version of what actually happens.“ (vlastný preklad)

BROWN, Phil, *TIFF 2012: Thomas Vinterberg Talks THE HUNT Interview* [online]. Dec 2012. [cit. 1. 8. 2023]. Dostupné z: <https://collider.com/thomas-vinterberg-the-hunt-interview/>

¹⁵ „Which is almost directly from a real transcript. Just toned down. We really had to redo that scene many times. It was much, much worse in the actual story. But then again it was the 90s and it has to be said that they have improved their methods.“ (vlastný preklad)

BROWN, Phil, *TIFF 2012: Thomas Vinterberg Talks THE HUNT Interview* [online]. Dec 2012. [cit. 1. 8. 2023]. Dostupné z: <https://collider.com/thomas-vinterberg-the-hunt-interview/>

Oba lineárne rozprávané príbehy zobrazujú časové obdobie jedného roka. Základom pre navodenie autenticity je v oboch filmoch využitie reálneho prostredia. „Právě tak jako formalisté považovali montáž za srdce filmařské aktivity, Bazin zase tvrdí, že jádrem realistického filmu je *mise-en-scène*. Specificky tím myslí snímání s velkou hloubkou ostrosti a dlouhé záběry po celou sekvenci; tyto postupy divákovi umožňují se na filmovém prožitku plněji účastnit. Takže Bazin nepovažuje vyvinutí velké hloubky ostrosti jenom za další filmový nástroj, ale spíše za dialektický krok vpřed v dějinách filmové řeči.“¹⁶ Thomas Vinterberg využívá práve hĺbky ostrosti, prostredie, v ktorom sa postavy pohybujú, nepodlieha žiadnej štylizácii. Vo filme *Hon* sa nesnaží tú realitu štylizovať, ponecháva aspekty v podobe neumyitého riadu, či špinavej podlahy. Týmto sa snaží priblížiť čo najviac reálnemu svetu.

Dej vo filme *Hon* sa odohráva v malom dánskom mestečku. Úvodná scéna navodzuje príjemnú atmosféru pri jazere, podporenú pohodovou hudbou, obsah tvorí situácia spoločne tráveného času v komunite priateľov, naplnená uvoľnenosťou a súdržnosťou. Podobne aj *Chlast* sa začína študentskou súťažou (reálne existuje v komunite dánskej mládeže), ktorá sa nazýva „Lake run“, čiže „Jazerný beh“. Študenti v skupinách utekajú s basou piva okolo jazera, pričom úlohou je mať v cieľovej stanici vypité všetky piva.

V diele *Hon* sa Vinterberg výberom kontroverznej témy čiastočne vracia k Dogme 95, keď sa opäť zaoberá otázkou sexuálneho zneužívania detí, no tento krát z iného pohľadu. *Hon* je antitézou filmu *Rodinná oslava*, ukazuje v ňom druhú stranu mince a zároveň je tento film po formálnej stránke spracovaný odlišne. V *Chlaste* vnímam návrat k Dogme 95 okrem snímania pomocou ručnej kamery (tá sa vyskytuje v oboch prípadoch), aj využívaním jump cutov, ktoré vytvárajú dojem spontánneho strihu a spoločne pôsobia na diváka tak, akoby bol priamo prítomný v deji.

Hneď od začiatku je divák oboznámený so spôsobom filmového rozprávania. Vo filme *Hon* to je tradičné striedanie veľkostí záberov v klasickom štýle, s dôrazom na prirodzené svetlo. Tým sa umocňuje dojem reálneho prostredia. *Chlast* má od prvého políčka rýchlejšie tempo a v spojení s veselými študentmi, ktorí pokračujú výtržníctvom v metre, energickou hudbou a ostrými strihmi naznačuje, že to bude „jazda“.

¹⁶ MONACO, James. *Jak čist film*. Preklad Tomáš Liška, Jan Valenta. Praha: Albatros 2004. s. 412. ISBN 978-80- 00-01410-4.

5.1 *Hon* (Jagten, 2012)

Úvodné sekvencie deja navodzujú atmosféru pokoja, dôvery a harmónie v malom dánskom mestečku, v ktorom každý pozná každého. Hlavnou postavou je štyridsiatnik Lucas (Mads Mikkelsen), ktorý bol kedysi učiteľom na strednej škole, no, z dôvodu jej zatvorenia, začal pracovať ako vychovávateľ v miestnej materskej škole. Deti ho majú radi a on sám sa až na nevyriešené spory o opatrovníctve svojho dospievajúceho syna, na svoj život tiež nestiaha. Problémy nevyzerajú dramaticky a práca s deťmi mu kompenzuje naštrbené rodinné vzťahy. Medzi deťmi v škôlke je aj päťročná Klara (Annika Wedderkopp), dcéra jeho najlepšieho priateľa Thea (Thomas Bo Larsen). Klara si k Lucasovi zrejme vybuďovala hlbší vzťah a ako vyplýva z jej správania, vysnívala si Lucasa ako svojho princa. V škôlke ho pri hrách s chlapcami chvíľu s obdivom pozoruje, potom k nemu priskočí a pobozká ho na pery. Lucas, ako zodpovedný dospelý muž, zareaguje prirodzene a jasne zadefinuje hranicu medzi nimi. Klary sa však jeho reakcia dotkne, vníma ju ako odmietnutie. Jej pomsta je krutá a zásadným spôsobom ovplyvní nielen Lucasov život, ale celkovo život všetkých obyvateľov mestečka. Klara krivo obviní Lucasa z toho, že ju sexuálne obťažoval. Vzhľadom na jej vek a detskú nevinnosť, hlavný argument v podobe mýtu o tom, že deti predsa neklamú, sa stane bariérou, ktorá Lucasa v okamihu oddelí od ostatných ľudí. Jeho doterajší samotársky život sa dramaticky zmení. Proti Lucasovi sa obráti celá komunita. Začne sa hon na nevinného človeka. Priateľstvá sa menia na nedôveru, nedôvera takmer okamžite prerastá do otvorenej agresivity.

Z hľadiska výstavby deja, ako sa v istej chvíli začnú kopíť negatívne situácie v živote hlavnej postavy, je film vystavaný veľmi pôsobivo a vierohodne. Ide o psychologickú drámu, kde dominuje surová a bolestivá zrážka s realitou jednoduchosti, unáhlených, falošných záverov, bez jediného dôkazu. Deti sú definované ako nevinné bytosti a každé ich slovo je považované za nespochybniteľnú pravdu. Zaujímavá je postavená aj reakcia dospelých, ktorí svoju už "ustanovenú pravdu" dokážu znova presadiť aj vtedy, keď malá Klara vyslovene začne tvrdiť, že sa nič nestalo. Späťne ju vtĺkajú obeť do hlavy s vysvetlením, že to sa len jej psychika snaží tento drastický zážitok vytesniť. Dráma svojou úprimnosťou a civilným spracovaním stiera hranice medzi filmovou fikciou a realitou. Vinterberg natočil chladne realistický príbeh o strate dôvery. Aj keď sa napokon ukáže, že Lucas je nevinný, dôveru priateľov, ani ostatných obyvateľov, sa už nepodarí obnoviť. V tomto mestečku sa už nebude nikdy cítiť v bezpečí. Z hľadiska vyznenia filmu, podobne ako v *Rodinnej oslave*, je téma taká silná, že pre intenzívny emocionálny zážitok stačí iba Lucas, jeho okolie a autentické prostredie.

5.1.1 Obraz

V obrazovej zložke dominuje prirodzený a nenápadný spôsob snímania, ktorý prispieva k pocitu, že divák sa necíti ako vonkajší pozorovateľ, ale že je súčasťou diania. Vo väčšine záberov využívajú tvorcovia ručne držanú kameru. Jej úplná a neskrývaná prirodzenosť, so všetkými aj neladnými pohybmi, pridáva na spontánnosti a autentickosti pohybov postáv a scenérie. Aj napriek typickému prístupu jednoduchosti sa vo filme objavujú scény, v ktorých výtvarná hodnota je primárnejšia ako princíp prirodzenosti. Napríklad využitie zrkadla v scéne, keď Lucas telefonuje so svojou bývalou manželkou (obr. č. 1a a 1b).



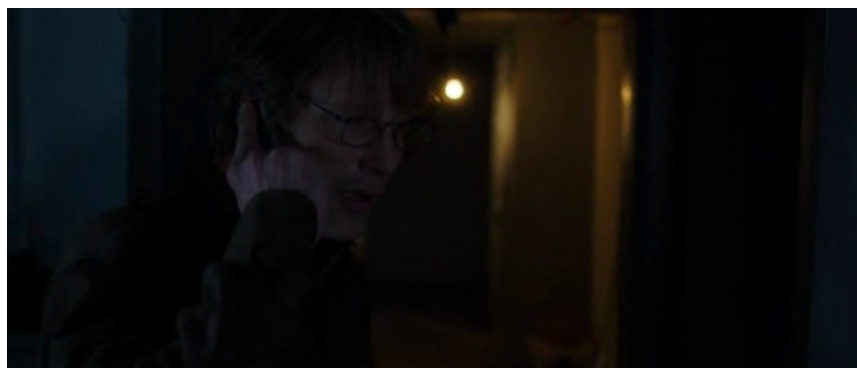
Obr. č. 1a



Obr. č. 1b

Kamera v tomto prípade nie je len neutrálnym pozorovateľom situácie, ale pomocou preostrovania sa pohráva s kompozíciou a prenášaním divákovej pozornosti z postavy Lucasa na odraz v zrkadle. Podobných miest však vo filme nie je veľa. Väčšinou využíva štandardné kompozície a rakurzy, no vyskytnú sa tam napríklad aj situácie, kde kamera preskočí os, čo vizuálne naznačí zmenu v postave. Ako príklad uvediem scénu, kde Lucas sedí s kamarátmi pri stole a zazvoní mu mobil, vybieha von. V telefóne sa ozve kolegyňa zo škôlky, Nadja (Alexandra Rapaport), s ktorou si očividne padli do oka. Dialóg prebieha z jedného uhla. Nadja mu vyčíta, prečo jej nezavolať. Lucas reaguje zmätene, lebo nemá jej telefónne číslo. Ona mu odpovie, že ho má na displeji. V tom okamihu kamera preskočí

os a Lucas volá Nadji naspäť (obr. č. 2a a 2b). To podčiarkuje dôležitý moment vo vývoji príbehu postavy. Divák podprahovo dostáva impluz, svetielko nádeje, znamenie, že aj napriek tomu, že Lucasa možno čaká závažné obvinenie, bude mať pri sebe niekoho, kto ho podporí a nebude absurdnej situácii čeliť sám. Rozbor tejto scény patrí určite do podkapitoly o strihu, ale rozhodla som sa to vložiť na toto miesto, pretože sa jedná o podobnú hereckú akciu, ako v predošlej vybranej scéne.



Obr. č. 2a



Obr. č. 2b

Dej filmu je síce uceleným cyklom roka, všetky ročné obdobia sú však maskované chladom, nielen tým severským, ale aj emočnou mrazivosťou. Farbám obrazu dominujú jesenné: hnedá, oranžová, pri nočných scénach sýta modrá a atmosféru Vianoc evokuje červená v kombinácii so zelenou. Svetlo je vo väčšine záberov mäkké a v celkovom dojme ladne dopĺňa farby. Pocitovo hreje, ale nie je ho veľa. V závislosti od gradácie príbehu ubúdajú teplé farebné tóny, na konci filmu sa však znova vracajú. Aj v tomto prípade sa potvrdzuje, že riešenie farebnej tonality jednotlivých scén, aj manipulácia s jej intenzitou, patria medzi základné atmosférotvorné vyjadrovacie nástroje, ktoré majú významný vplyv na hladinu diváckej odozvy.

5.1.2 Strih

Strihu tohto filmu, tak isto ako aj filmu *Chlast*, sa ujala strihačská dvojica Anne Østerud a Janus Billeskov Jansen. Strih je jednoduchý až priamočiary, žiadne prelínanie minulosti, čas plynie tu a teraz. Obraz kontinuálne strieda obraz v lineárnej plynulosti. Prvou kľúčovou scénou, ktorá zobrazuje dôležitý moment v deji je a vnáša do neho predzvesť jadra príbehu je situácia, keď Klara pobožká Lucasa. Lucas sa jej snaží vysvetliť, že takéto prejavy sú vhodné len pre mamu a otca a tiež ju konfrontuje s darčekom, ktorý od nej našiel vo vrecku saka. V obraze sa pozeráme na dlhý detail Klarinej tváre (obr. č. 3). Zjavne sa cíti dotknutá a obviní Lucasa, že klame, pretože darček nie je od nej. V tomto okamihu tvorcovia využívajú v obraze jemný nájazd pri pohľade na detaily oboch postáv. Tento jednoduchý, ale veľmi účinný postup, sa vo filme opakuje niekoľko krát najmä pri rozhovoroch a konfrontácii Lucasa s Klarou. V tomto prípade ide o prvú situáciu, keď je divák, spolu s postavou, vystavený prekérnej situácii ako vysvetliť malému dievčatku dospelé veci. Pomalé, jemné nájazdy v detailoch si divák ani nemusí všimnúť, no, s každým strihom, s každou výmenou záberu, sa ocitá bližšie k oboj postavam. Pohyb kamery smerom dopredu má takmer hypnotický účinok, podporuje emocionálne vnímanie diváka, sústreďuje jeho pozornosť do striedajúcich sa tvárí, vypína racionálnu zložku a na emočnej úrovni sa stáva súčasťou príbehu. Nájazd sa opakuje aj v detailnom zábere Lucasa (obr. č. 4), ktorý svojím pohľadom zreteľne vyjadruje prosbu a očakávanie, že sa Klara prizná. Ona však namiesto toho odchádza a Lucasa so zmiešanými pocitmi vyrušia ostatné deti, s ktorými pokračuje v hrách netušiac, čo bude nasledovať.



Obr. č. 3



Obr. č. 4

Po stránke obrazovej skladby sú hlavnými nástrojmi v tejto scéne pomalé tempo a rytmus, ktorý sa odvíja od zámeru vystupňovať napätie vo vnímaní postáv. Uhol pohľadu kamery a rozmiestnenie postáv v priestore má evokovať prirodzený spôsob komunikácie, pretože dospelí si často kľaknú, keď niečo vysvetľujú dieťaťu, aby boli na jeho úrovni. Je to súčasť vytvárania autenticity v realistickom zobrazovaní spôsobu komunikácie. Zároveň vieme v tejto situácii z filmového jazyka vyčítať, že záber na Klaru z pohľadu vnáša do situácie nepokoj, pretože ona je tým prvkom v deji, na ktorom stojí rozhodnutie, ako naloží s Lucasovým odmietnutím. To sa hneď ukáže v nasledujúcej scéne, keď Klara hovorí s riaditeľkou Grethe (Susse Wold) o tom, ako nenávidí Lucasa, že jej ukazoval prirodzenie a daroval srdce, ktoré ona nechce. Klára je snímaná v temnej časti scény, dôraz je v tejto situácii smerovaný na riaditeľku a jej očakávanú reakciu (obr. č. 5a a 5b).



Obr. č. 5a



Obr. č. 5b

Od tohto okamihu sa rozbieha základná časť deja, v ktorej sa bude príbeh zamotávať a napätie stupňovať. Ráno sa Lucas v škôlke ako vždy kamarátsky privíta s deťmi. Situácia je nenútená, uvoľnená, ale v nadväznosti na predošlú scénu divák, namiesto pocitu úľavy, cíti ešte väčšie zovretie. Vie to, čo Lucas ešte netuší. Z dverí škôlky vyjde Grethe a pozve Lucasa do riaditeľne, aby ho vzápätí informovala, že jedno z detí tvrdí, že ho sexuálne obťažoval. Na začiatku scény pracujú autori so širšími zábermi, no, keď Grethe nadhodí, že s ním musí prebrať vážnu vec, okamžite sa kamera obmedzí len na detaily, takže divák je opäť vtiahnutý do bezprostrednej blízkosti postáv (obr. č. 6a a 6b).



Obr. č. 6a



Obr. č. 6b

Strih nasleduje takmer po každej replike a je zameraný len na postavu, ktorá práve hovorí. Kamera pôsobí staticky a tak necháva nerušenú divákovú pozornosť na postavách a v kombinácií dĺžkami záberov a ich mlčaním, niekedy až so zatajeným dychom. Veľkosti záberov pri oboch postavách sú skoro identické, no, pomocou osvetlenia je akcentovaná postava Lucasa. Celá kancelária pôsobí tmavo, ale v Lucasovom prípade sa osvetlenie sústreďuje na jeho tvár. Tým sa stáva centrom pozornosti a divákovi umožňuje pozorne vnímať jeho reakcie a vstrebávať pocit prekvapenia a krivdy. Zvukovú zložku dopĺňa krik detí hrajúcich sa za oknom. V nasledujúcej scéne, aj napriek tomu, že Lucas je už vonku pri deťoch, je ich krik a atmosféra prostredia výrazne potlačená. Vo veľkom celku deti pobejú okolo Lucasa (obr. č. 7a). Nasleduje strih na veľký detail jeho tváre. Záber je mierne deformovaný a Lucas je vo veľkom detaile snímaný z nadhľadu (obr. č. 7b). V kombinácií s výrazne utlmeným zvukom autori vytvorili dojem, že sa divák dostáva do jeho „bublíny“ a myšlienok v hlave, kde sa sám seba pýta, ktoré dieťa to mohlo povedať a čo konkrétne povedalo... Rakurz kamery zároveň naznačuje istý tlak, ktorý sa znásobí, keď Lucas vidí prichádzať do škôlky detského psychológa Oleho. Kamera je v tej chvíli v pohybe a sledovaním postáv vytvára dojem, že divák vníma Lucasov POV (subjektívny pohľad postavy). „Tyto vizuální nebo auditivní vjemy, jež sdílíme s postavou, nám nabízejí určitý stupeň subjektivity, kterou bychom mohli nazvat percepční subjektivitou.“¹⁷ Ponorenie sa do subjektivity postavy tak podporuje porozumenie postave a tým podnecuje očakávania

¹⁷ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: AMU 2011. s.129. ISBN 978-80-7331-217-6.

toho, ako postavy neskôr zareagujú, čo povedia, alebo urobia. Príklad tohoto princípu popíšem aj vo filme *Chlast*.



Obr. č. 7a



Obr. č. 7b

Očakávanie diváka a zovretie napätia sa stupňuje nasledujúcou scénou, keď v riaditeľni sedí Grethe, Ole a malá Klara. Cieľom ich stretnutia je overiť, čo sa stalo a naviesť Klaru, aby zopakovala, čo údajne zažila s Lucasom. V tejto konkrétnej scéne absentuje hlavná postava, aj keď táto situácia je ťažisková pre celý film, pretože obsahuje usvedčenie Lucasa, ktorému sa dramaticky zmení život. Divák je z predošlej scény informovaný, že Lucas sa nachádza s deťmi vonku na dvore, no, v tejto scéne nedôjde ani raz k paralelnému strihu naňho. Je to dôležité, pretože by to narušilo mučivý charakter Klarinho výsluchu.

Túto scénu budem skúmať podrobnejšie a pokúsim sa na nej vysvetliť, ako pôsobí strihová skladba v rámci tohto filmu, ako udržiava diváka v napätí a modeluje jeho emócie. Cieľom tento krát nie je, aby sa divák priamo stotožňoval s postavami v tejto situácii, ale skôr, aby na základe toho, čo sa deje, prežíval obavy a napätie spolu s hlavnou postavou, o ktorej vieme, že sa sice nachádza neďaleko, ale nemôže do situácie zasiahnuť, tak iba bezmocne čaká na to, čo sa stane.

Úvodným celkom strihači predstavia prostredie, ktoré je divákovi už známe, no dôležitejšie ako prostredie je rozmiestnenie postáv (obr. č. 8). Klara sedí za stolom, kde za sebou a po ľavej strane má stenu, po jej pravej strane sedí Grethe a priamo oproti nej psychológ Ole. Významovo vytvára tento záber pocit obklúčenia alebo zovretia detskej postavy. Veľký celok sa objaví len na začiatku, v strede a v závere scény, inak sa všetko odohráva v blízkých detailoch postáv, s akcentom na Klaru.



Obr. č. 8

Postava psychológa Oleho je počas celého rozhovoru snímaná iba z uhla en face a približne v tej istej veľkosti záberu (obr. č. 9), s drobnými variáciami v závislosti od toho, či sa viac prikloní ku kamere, alebo naopak, odkloní sa od kamery. Kamera ho sníma takmer staticky a v zábere sa vyskytuje len on sám.



Obr. č. 9

Snímanie tejto postavy z mierneho podhľadu má svoje opodstatnenie z dvoch dôvodov. Po prvé, Ole je dospelý muž a logicky je fyzicky vyšší ako Klara. Po druhé, v tejto situácii zohráva mierne dominantnú úlohu, predovšetkým voči Klare. Čo sa týka kompozície, postava Oleho je mierne umiestnená vpravo, pričom sa Ole pozerá stále smerom doľava a dolu. Oproti nemu sedí Klara, ktorá je ako jediná snímaná z dvoch uhlov pohľadu a v troch veľkostiach záberov (obr. č. 10a, 10b a 10c). V detailnom zábere na obr. č. 10b je Klara komponovaná vľavo, do zlatého rezu, čo je zaujímavé riešenie najmä z toho pohľadu, že keď sa pozerá na psychológa, má v smere pohľadu viac miesta a to vytvára pocit, akoby z jeho strany nevznikal nátlak, ale keď prenesie pohľad na riaditeľku, má v smere pohľadu oveľa menej priestoru a to vytvára dojem, že zo strany riaditeľky prichádza výraznejší tlak.



Obr. č. 10a



Obr. č. 10b



Obr. č. 10c

Zaujímavé je, že postava riaditeľky je v tomto prípade iba výnimočne zobrazená samostatne, väčšinou ju divák vidí v priehľade cez detail Kláry v popredí, čo má aj výrazný symbolický význam, akoby riaditeľka bola neustále v spojení s touto detskou postavou a akoby ju istým spôsobom aj ovládala alebo riadila. Čo sa vo filme aj deje.

Na tomto príklade chcem zdôrazniť pôsobivosť strihovej skladby, ktorá spočíva v radení záberov a dĺžke ich trvania. Dynamikou strihu, vhodným výberom veľkostí záberov a reakcií postáv tak podporuje divákov emocionálny zážitok. Ole položí Klare otázku, vidíme ju v polocelku (obr. č. 10a), otázka doznieva v detailnom zábere Klary, keď otáča hlavu ku Grethe (obr. č. 10b). Klara mlčí, Grethe ju pohľadom tlačí k odpovedi, no, pomerne rýchlo sa strih vracia späť na Oleho, ktorý pohľadom naznačuje Grethe, aby sa opýtala ona. Klara v detaile odpovedá, že nič nehovorila. Ole opakuje otázku. Klára sa pozerá na Grethe, ktorá ju uisťuje, že Ole jej nič nespraví, len aby pokojne vyrozprávala, čo sa udialo, potom sa môže ísť hrať. Nasleduje Oleho nepríjemná otázka, či jej Lucas ukázal prirodzenie. Dlhým

držaním záberu, v ktorom sa Klára iba díva na Oleho a nasledujúcim strihom, kde má v pozadí riaditeľku (obr. č. 10c), pričom vo zvuku znie opakované oslovenie zo strany Oleho, to je okamih, kedy divák so zadržaným dychom očakáva výsledok. Udržanie tejto emocionálne napätej chvíle je dosiahnuté citlivo premysleným tempom – kedy strihúť a rytmizovaním výmeny záberov – ako reakciu postáv ukázať, aby pocit napätia eskaloval. Klára nakoniec tlaku podľahne a prikývne. Tu sa striedajú len dva zábery a to záber Oleho a Klarin detail z profilu, kde sa nachádza neostrá Grethe v pozadí. Klára pod tlakom prikyvuje už na všetky nepríjemné otázky. Následne sa druhý krát objaví celok, v ktorom Ole chváli Klaru za jej odpovede. Napätie sa v miestosti poľavuje, Grethe si vydýchne, no, dojem zo scény skôr stupňuje stiesňujúci pocit voči Lucasovi, ktorý nemá šancu sa brániť. Pri poslednej a najnepríjemnejšej otázke Ole až odpudivým spôsobom žiada Klaru, aby prezradila podrobnosti. Intenzívne nepríjemnú emóciu nečakane zruší Grethina nevoľnosť, ktorá ukončí mučivý rozhovor. Tempo v tejto scéne je výrazne spomalené a rozhovor prebieha akoby v plnej dĺžke, veľké pauzy v dialógu postáv evokujú pocit autentickosti, dojem, že do dĺžky a teda ani do obsahu autori nijako nezasahovali. Súvislosť medzi strihovou skladbou a vytváraním pocitu autentickosti je priamočiara a čitateľná. V následnom deji sa autori nesústredujú na proces vyšetovania, ale zameriavajú sa na všetko, čo sa odohráva výhradne v prostredí mestečka a na reakcie Lucasovho okolia. Podstatným je prežívanie postavy a to, ako sa vysporadúva s útokmi okolia, ktoré sa mu otáča chrbtom, vrátane jeho najlepšieho kamaráta Thea.

Podobným spôsobom pracuje strihová skladba v priebehu celého filmu. Postup audiovizuálneho vyjadrovania vo filme je zdanlivo popisný, v záujme budovania autentickosti sa sústreďuje na zobrazenie situácií z každodenného života. V rámci jednotlivých scén nevyužíva strihová skladba skoky v čase, čo spomaľuje plynutie času a násobí divákovo bolestné prežívanie situácií s hlavnou postavou. Väčšina scén sa odohráva v plnej dĺžke, potom nasleduje ďalšia scéna, ktorá sice posúva dej v čase, ale opäť zobrazuje situáciu bez výrazného krátenia. Napríklad, keď Lucas príde k Theovi, sadnú si na gauč, prebehne dialóg a následne Lucas odchádza. Takmer až banálny spôsob rozprávania využíva všetky výrazové prostriedky na to, aby maximalizovali obsah a nie ho prevyšovali.

Paralela lovu divej zvery podčiarkuje skutočný hon na nevinného človeka, ktorý je rovnako bezmocný ako zviera, ktoré je terčom lovcov.

5.2 *Chlast* (Druk, 2020)

Chlast je nepochybne filmom o kríze stredného veku, no Thomas Vinterberg sa v ňom tiež zameriava na rozsiahly spoločenský problém – alkoholizmus. Hlavnou postavou je učiteľ dejepisu Martin (Mads Mikkelsen), ktorému stagnuje manželstvo s láskou z detstva Annikou (Maria Bonnevie), v škole je pre študentov nezaujímavý a mnoho krát sú jeho výklady tém zmätené, na čo zareagujú aj rodičia študentov, že nároky na prijatie na vysokú školu sú vysoké a takýmto spôsobom ťažko prejdú skúškou aspoň za B. Jeho traja dobrí kamaráti a kolegovia zo školy sú na tom podobne. Prežívajú osobné strasti, čo sa premieta aj do ich profesionálneho života. Tommy (Thomas Bo Larsen) je rozvedený, depresívny učiteľ telocviku, žijúci sám so svojím psom. Peter (Lars Ranthe), je tiež sám, bezdetný, vedie študentský spevácky zbor, no, nevie nájsť cestu, ako zboristov zladať. Nikolaj (Magnus Millang) je učiteľom psychológie, ale sám si nevie poradiť so svojim životom. Žije v luxusnom dome pri mori so ženou a troma malými deťmi, čo ho úplne vyčerpáva a nemá už energiu na stredoškolských študentov.

Počas oslavy svojich štyridsiatych narodenín príde Nikolaj s hypotézou nórskeho psychiatra Finna Skårderuda, že ľudia sa rodia s nedostatkom alkoholu 0,5 promile v krvi a rozhodnú sa podstúpiť vlastnú štúdiu, či udržiavanie kontrolovanej úrovne intoxikácie alkoholom naozaj môže zlepšiť ich profesionálny a osobný život. Za príklad si vzali spisovateľa Ernesta Hemingwaya, o ktorom je známe, že pil každý deň do dvadsiatej hodiny, aby mohol ráno písať a cez víkendy bol triezvy. Skúsili túto metódu aplikovať na seba a po niekoľkých dňoch mierneho pitia dosahli pozoruhodné úspechy. Nadobudli presvedčenie, že experiment funguje. Z Martina sa stal vtipný, inšpiratívny učiteľ, ktorý učí svojich študentov o známych historických osobnostiach prostredníctvom ich intenzívnej konzumácie alkoholu, čím Thomas Vinterberg vnáša do filmu ďalší autentický rozmer. Peter učí študentov spievať srdcom a dušou a konečne ich spev znie zladene. Tommy namotivuje v detskom futbalovom tíme žiaka, ktorý je stále na okraji tímu, aby konečne strelil gól. Nikolaj si začne všímať študentov a u jedného z nich odhalí problém s úzkosťami. Všetkým štyrom sa konečne začalo dariť s učením v škole, zažívajú spolu vtipné situácie, no, postupne musia čeliť negatívnym dôsledkom s vplyvom alkoholu. Ich individuálna štúdia pozostáva z troch fáz. Najprv dodržiavajú hladinu pol promile, v druhej fáze posunú hladinu na trištvrté promile, až napokon experimentujú s úrovňou jedného promile. Svoju absurdnú štúdiu sa rozhodnú ukončiť tým, že podstúpia experiment s maximálnou hladinou alkoholu v krvi. Bizarná hra s alkoholom sa však v tejto fáze prejavuje zničujúcim spôsobom, najmä v prípade Tommyho. Napriek tomu sa autori vo filme vyhýbajú jednoznačnému odsúdeniu

alkoholu. Sústreďujú sa skôr sa autentické zachytenie problémov a dôsledkov, ktoré môže kontinuálne pitie spôsobiť. Aj keď film ukazuje bolestivé momenty, jeho záver smeruje ku konvenčne optimistickému finále, ktoré je sentimentálne, ale aj bujaré.

Dáni patria k národom, ktoré sú známe vysokou mierou tolerancie ku konzumácii alkoholu a celkom určite nie sú jediní. „Až osemdesiat tri percent dospelých Dánov (vo veku šestnásť a viac rokov) pilo alkohol v priebehu posledného roka.“¹⁸ Z toho dvadsať percent dospelých sú ťažkí alkoholici. Mladí ľudia si v Dánsku môžu kúpiť alkohol už od šestnástich rokov a ako je možné vidieť aj vo filme, organizujú napríklad preteky v pití piva. Podľa Vinterbergových slov z rozhovorov nie je žiadnou výnimkou, že sa na nich zúčastňujú aj učitelia. Vo filme Vinterberg naráža na problém častého pitia vo viacerých dialógoch a demonštruje ho aj na príkladoch videí politikov zo skutočného života. Napriek tomu tento film nevyslovuje priamočiare stanovisko, že alkohol je len škodlivý, nenúti diváka prijať jednoznačný postoj k alkoholu. Využíva možnosť zobrazit' túto dôležitú spoločenskú tému prostredníctvom filmového príbehu a necháva diváka, aby vyvodil vlastný záver.

V analýze scén sa budem sústreďovať na hlavnú postavu, Martina, no, vývoj ďalších troch účastníkov experimentu by si tiež zaslúžil pozornosť. Svojim autentickým hereckým výkonom a s podporou výrazových prostriedkov filmovej reči, sú postavy živé a presvedčivé, a to umocňuje v divákovi možnosť stotožniť sa hlbšie s ich osudmi. Pôsobivá dynamika deja medzi každodennými dilemami a ich vývojom pod vplyvom alkoholu, je na jednej strane zásluhou výrazného hereckého obsadenia, ale na druhej strane aj výsledkom strihovej skladby, ktorá navádza diváka presnejšie vnímať ich emócie, reakcie a rozhodnutia.

5.2.1 Obraz

Podobne, ako vo filme Hon, aj v Chlaste je ručná kamera základným prostriedkom pre vyrozprávanie príbehu. Zohráva zásadnú úlohu pri prenose emócií, nálad a postojov postáv do diváckej skúsenosti. Zdanlivo pôsobí, akoby sa náladám jednotlivých sekvencií prispôbovala. Opak je však pravdou. Tvorcovia sa práve štýlom obrazového rozprávania a cieľavedomou prácou s kamerou snažia čo najlepšie prerozprávať obsah deja a emotívnu rovinu osudov postáv. Najviac je to zjavné v situáciách, keď sú postavy intoxikované alkoholom. Kamera využíva rôzne techniky a vizuálne prvky na posilnenie autenticity stavu

¹⁸ DENMARK - Consumption patterns [cit. 1. 8. 2023]
Dostupné z: <https://www.nordicalcohol.org/denmark-consumption-patterns>

postavy, napríklad podľa toho, akú hladinu alkoholu v krvi postava práve predstavuje. Na začiatku experimentu kamera iba jemne „pláva“ s postavou, v úzkych detailoch na tvári postáv pracuje s takmer nespozorovateľným preostrovaním. Postupne, ako sa stav opitosti postáv zvyšuje a promile alkoholu stúpa, graduje aj pohyb kamery a zvýrazňuje sa efekt rozostrovačiek. Kamera tak cieleným využívaním ostrosti/neostrosti ako výrazového prostriedku divákovi sprostredkúva vnútorný stav postavy, čo takmer prvoplánovo prispieva k divákovmu stotožneniu sa s jej vnútornými pocitmi. Dej je, podobne ako vo filme *Hon*, uceleným cyklom roka, v tomto prípade - školského. Ako sa dalo očakávať, tvorcovia filmu vedome pracujú aj s tonalitou obrazu, ako s významným nástrojom pre vytváranie atmosféry a podporu autenticity. Podľa vývoja deja a stupňa rozpadu životov sledovaných postáv sa teplé tóny postupne vytrácajú, čo podčiarkuje ich vnútorné úzkosti a stavy napätia (obr. č. 11a a 11b). V závere filmu sa osud hlavnej postavy vyrieši a farebná tonalita sa vráti.



Obr. č. 11a



Obr. č. 11a

5.2.2 Strih

Strihová skladba v *Chlaste* je úplne odlišná ako vo filme *Hon*. Výrazný rozdiel spočíva v tom, že vo filme *Hon*, kde banálne situácie v kontexte príbehu prestávajú byť banálne, sú zobrazované v plných dĺžkach, aby divák prežíval celú situáciu s postavou a dôkladne prenikol do jej utrpenia. Film *Chlast* je rozprávaný štylizovaným obrazovým jazykom.

Jeho téma takisto umožňuje slobodné zobrazenie, ale vďaka inému štýlu rozprávania si autori môžu dovoliť veľké časové skoky vo vnútri scén. Závan Dogmy je identifikovateľný nielen v kamerovom snímaní, ale aj v strihovej skladbe. Dej síce prebieha lineárne, no, na podporu témy a najmä vyjadrenia pocitu intoxikácie alkoholom je potrebné zvoliť odlišný prístup, preto sa v tomto filme niekoľko krát mení aj štýl rozprávania. Východným bodom je nevyhnutnosť odlišiť scény, v ktorých sú postavy pod vplyvom alkoholu od tých, v ktorých sú triezve. Situácie, keď sú účastníci experimentu doma, sú zobrazované poväčšine v širších záberoch, s premyslenou kompozíciou a pokojnejším tempom strihu. Spomínané časové skoky však fungujú aj v týchto situáciách. Napríklad sekvencia, keď Martin sedí u Tommyho doma po tom, ako ho doniesol opitého zo školy. Tommy sa zobudí, Martin hovorí, že v chladničke našiel cestoviny – strih – Martin už upratuje tanieru. Medzitým po celý čas prebieha dialóg, ktorý akoby na seba plynule nadväzuje. Po obrazovej stránke je to časová skratka v deji. Po obsahovej stránke však divákovi nič nechýba, lebo dialóg má svoju pôvodnú dĺžku. Nič nebolo vynechané. Divák však dostal podprahovú informáciu, že rozhovor dvoch postáv trval dlho. Tak dlho, že si stihli cestoviny pripraviť, zjesť ich a upratať. Obrazový dej sa síce skrátil, lebo prípravu a konzumáciu sme nevideli, ale textový dej prebehol celý. Takéto stvárnenie dlhého trvania dialógu bolo teda zámerom tvorcov.

Film sa začína dynamickou strihovou sekvenciou na hudobnú skladbu „What a life“, ktorá je oslavou mladosti a nespútanosti. Stredoškolskí študenti bežia tradičný alkoholový pretek „Jazerný beh“ (obr. č. 12), potom sa presúvajú do metra, kde sa bláznia a užívajú si stav bujarej nálady v opitosti. Striedanie krátkych záberov rôznych veľkostí, z rôznych uhlov a časté jumpcuty, navodzujú dojem, že film bude zábava. Táto dvojminútová sekvencia plná opitých a zabávajúcich sa študentov sa končí ostrým strihom do čiernej, v obraze aj v hudbe. Pod nasledujúcou titulkovou sekvenciou počujeme vo zvuku otváranie fľaše a prípravu miešaného nápoja. Je to predznamenanie témy filmu.



Obr. č. 12

V nasledujúcich scénach Vinterberg bližšie predstavuje štyroch učiteľov, ktorým očividne chýba zápal do učenia a tak trochu aj do života. Študenti ich veľmi nevnímajú a štyria protagonisti s tým ani veľmi nebojujú. Hlavnú postavu, Martina, predstavuje ako posledného... Tým sa dej posúva do nasledujúcej scény u Martina doma, kde ho manželka konfrontuje so sebou samým, ako s vyblednutou kópiou svojej pôvodnej verzie.



Obr. č. 13

Na obr. č. 13 je skupina štyroch učiteľov na Nikolajovej narodeninovej oslave. Postavy medzi sebou interagujú a podľa interakcií kamera presúva pozornosť z jedného na druhého švenkom alebo prestrihom do iného záberu. Od začiatku tejto scény je pozornosť smerovaná na Martina, ktorý je myšlienkami trochu mimo. Rozmýšľa sám nad sebou, nad tým, čo mu povedala manželka, že už nie je tým, kým býval. Jeho postava je v tejto scéne často zobrazená v polodetaile a detaile, čo akcentuje dôraz na jeho vnútorné rozpoloženie a emocionálny stav. Ostatné postavy sú po väčšinu situácie prezentované v trojpolodetailoch, výnimočne sa kladie dôraz na samostatnú postavu niekoho z nich. Keď Nikolaj vysvetľuje teóriu alkoholového deficitu, vidíme všetkých okrem Martina (veď Martin predsa nepije, aj na oslave má iba čistú vodu). Pri objasňovaní, ako má určitá hladina alkoholu udržiavať človeka uvoľneného, Peter odvráti pohľad na Martina. Nasleduje detailný záber na jeho tvár (obr. č. 14).



Obr. č. 14

Tento záber zotrva po celý čas, kým Nikolaj vysvetľuje, ako sa človek s pol promile alkoholu v krvi môže cítiť otvorenejší, kreatívnejší, odvážnejší. Dĺžka záberu na Martinovu tvár je vlastne nevyslovenou otázkou, ako Martin na tento názor zareaguje.

Ďalší dôležitý moment nastáva, keď sa Nikolaj pýta Martina, ako chce riešiť problém so študentmi, ktorí sa na jeho štýl výuky sťažujú a riešia to už aj ich rodičia. Martinovi našepká, že problém nemusí byť v neposlušnosti študentov. To, čomu Martin čelí v škole aj v súkromí tkvie v jeho nízkom sebavedomí a nedostatočnej radosi. Situáciu preruší prezentácia kaviáru a cárskej vodky, ktorá sa k nemu štandardne podáva. Martin vo veľkom detaile premýšľa. Peter ho preruší vyhlásením: „Martin, no tak. Rusko postavili ľudia, ktorí pijú vodu a šoférujú.“ A Martin sa napije. Detailný záber jeho tváre trvá približne 25 sekúnd. Je to bod zlomu. Od tejto chvíle má divák možnosť sledovať, ako naňho alkohol postupne pôsobí. Na vyjadrenie stavu intoxikácie autori využívajú okrem obrazových nástrojov aj zvukové možnosti. Niektoré zvukové obsahy sa postupne utlmujú, zvuk dialógu ostatných prítomných ustupuje do pozadia a zvýrazňuje sa spev. V tomto okamihu sa divák dokáže identifikovať s postavou takmer ihneď. Jednak, pôsobí sympaticky, že sa Martin napil, na druhej strane Martinov jemný úsmev pôsobí presvedčivo, ako víťazstvo samého nad sebou. Nevychlenil sa z partie, naopak, urobil čosi „rebelské“, veď za pár hodín už musí šoférovať. Spev je diegetický, kamera sleduje skupinu spievajúcich chlapov, no, dialóg ostatných ostáva utlmený. V dlhých úzkych záberoch pozorujeme Martina, jeho proces uvažovania o tom, ako zmeniť svoj život. Totožne pracuje Vinterberg s myšlienkami postavy aj vo filme *Hon*. Keď mu riaditeľka Grethe oznámi, že jedno z detí ho obvinilo zo sexuálneho obťažovania, stojí medzi deťmi pred škôlkou, ich hlasy sú však potlačené do úzadia. Obrazne sa divák ocitá v jeho hlave, v jeho myšlienkach, keď si uvedomuje, čo sa práve stalo.

Podobne, ako vo filme *Hon*, aj v *Chlaste* Vinterberg pracuje s výrazným skokom cez obrazovú os (obr. č. 15a a 15b), čím naznačuje zmenu, zvrat vo vývoji postavy, v jej vnútornom rozpoložení. Martina zasiahne vlna emócií, uvedomí si, koľko vecí v jeho živote nie je v poriadku a že svojím strnulým a nudným životom už premárnil roky. Veľký detail Martinovej tváre prerušia až čašníci nalievaním vína. Martin ho okamžite celé do seba naleje. Alkohol uvoľní jeho emócie, začne plakať a opisovať, čo všetko je zle a čo ho trápi. Ostatní sa pridávajú do nálady a ako správni kamaráti ho povzbudzujú spomienkami, aký bol, ako ho poznali kedysi. Spomienky ho rozveselia, býval skvelý tanečník, ukazujú mu kroky, ako kedysi tancoval. Situácia sa končí scénou v parku nad ránom, keď sa v stave značnej opitosti zabávajú ako za starých čias. Celkovo je táto scéna výborným príkladom toho, ako dokáže kombinácia obrazového snímania, dĺžka trvania záberu a priliehavo

využitie zvukové efekty interpretovať vnútorné pocity a rozpoloženie postavy. Prostredníctvom týchto vyjadrovacích nástrojov otvoriť okno do myslenia hlavnej postavy a divákovi umožniť cez realistické podanie situácie rýchlejšie sa s ňou stotožniť.



Obr. č. 15a



Obr. č. 15b

Ďalší zlomový moment nastáva, keď sa Martin ráno v škole pred hodinou napije vodky. Zmenou temporytmu a rýchlym striedaním záberov tvorcovia ukazujú zmenu Martinovho správania, premenu z nudného, vyblednutého muža na odvážneho a sebavedomého učiteľa, ktorý sa nebojí zvýšiť hlas na študentov, aby mu venovali pozornosť. S ranným pokusom s vodkou sa zdôverí Nikolajovi, on, ako psychológ, okamžite zareaguje a oznámia to ostatným. Temporytmus sa výrazne zmení, situácie sú interpretované s obrovskými časovými skokmi, čo dodáva scénam dynamiku. Príklad: Nikolaj s Martinom informujú o Martinovom pokuse ostatných pred Tommyho domom, vzápätí situácia pokračuje v kuchyni, kde diskutujú o tom, že testujú teóriu, Peter sa teší na napísanie excelentnej štúdie, vo zvuku ešte len doznieva jeho veta a v spoločnom zábere s Nikolajom (Peter v rozostrení) už Nikolaj otvára notebook a začína písať. Jednotlivé fázy a opis štúdie, rovnako ako hladina promile, sú počas celého filmu zobrazované graficky. To je ďalší strihový prístup, ktorý umocňuje zážitok diváka. Opakované grafické prvky komunikujú dôležité informácie o priebehu experimentu a dotvárajú pocit skutočnej vedeckej výskumnej

atmosféry, čo vyznieva viac bizarne, ako realisticky. Zvuk klávesnice a hlas Nikolaja pri čítaní zapisovaného textu, dostáva scéna autentickejšie vyznenie. Tento princíp využívajú tvorcovia aj pri písaní správ Martina s manželkou. Tým, že divák má možnosť čítať a sledovať Martinovu reakciu, dostáva sa zdanlivo do hĺbky komunikácie postavy a posilňuje sa jeho stotožnenie sa s jej pocitmi.

Ďalší zaujímavý strihový prístup, ktorý tvorcovia zvolili na podporu autenticity a priblíženiu sa k realite, je vloženie nediegetických¹⁹ záberov svetovo známych osobností, ktoré boli zachytené pri verejnom vystúpení pod vplyvom alkoholu. V scéne, keď Martin tvrdí, že pol promile má pozitívne účinky a myslí si, že by mali pritvrdiť, že je v tom „niečo viac“, je Peter neistý, pretože riaditeľka začala v škole rieši, že počas vyučovania sa vraj v škole konzumuje alkohol. Nikolaj ospravedlňuje pitie tým, že aj slávny pianista Klaus Heerford mohol hrať presne len v okamihu, keď nebol ani opitý, ani triezvy. Pri počúvaní Heerfordovej hry na klavír sa autori sústreďujú na Martina, ktorý sa usmieva a cíti tak, ako, podľa jeho slov, nikdy pred tým (aj keď je triezvy). Nikolaj oznamuje ďalšiu fázu experimentu, pri ktorej je denná konzumácia alkoholu na individuálnej úrovni za účelom dosiahnutia optimálneho profesionálneho a sociálneho výkonu. Zaznie jediná otázka, kto s tým začne. Martin sa hlási ako prvý, Heerfordova skladba pokračuje, mení sa z diegetickej na nediegetickú v spojení so sériou záberov svetovo známych politikov pod vplyvom alkoholu v prekérnych situáciách.

Tento komentár tvorcov pôsobí veľmi vtípne a zo štruktúry filmu trocha vyčnieva, čím podčiarkuje spoločenský fenomén alkoholizmu, keď sa aj absolútne elity sveta prezentujú v opitom stave. Táto strihová sekvencia podľa môjho názoru ponúka dve interpretácie. Jedna je, že rovnako politici, ako aj učitelia, plnia funkciu akejsi spoločenskej normy a mali by byť príkladom, no, zároveň sú ľudskí a chybujú, vrátane alkoholu. Divák však reaguje na základe vlastných skúseností a vytvára si svoj názor a individuálny pocit z filmu. Kto nikdy v živote nepil, bude mať pravdepodobne kritický postoj. Naopak, ten, kto má skúsenosti s podobnou situáciou, môže reagovať s istou dávkou sympatií k ľuďom, ktorí sa niekedy „poklznú“. Vie sa s nimi stotožniť, posudzovať situáciu benevolentnejšie a tým pádom sa menej hanbiť za svoje prehrešky. Druhá interpretácia sa viaže so scénou nasledujúcou po sekvencii s politikmi. Martin sa ráno pripravuje na výučbu, nalieva si plný pohár vodky so sódou (a nie jeden), púšťa povznášajúcu skladbu Čajkovského a študuje knihy (s dôrazom

¹⁹ Nediegetický záber je záber, ktorý nepatrí priamo do rozprávaného príbehu a je autorským zámerom vložený postprodukcne.

na Churchilla, že aj on mal rád alkohol), pochoduje po izbe a nahlas si hovorí vety (obr. č. 16).



Obr. č. 16

Medzi tým si dôkladne meria hladinu alkoholu pomocou dychového testeru alkoholu, dostáva sa na 1,2 promile. Časové skoky v scéne sú znázornené čiernou obrazovkou so stúpajúcim číslom hladiny alkoholu v krvi. Sekvencia opitých politikov sa v tomto prípade dá interpretovať ako Martinov nápad, že sa takto pokúsi prezentovať aj on sám a viesť hodinu dejepisu uvoľnenejšie, zábavnejšou formou a na príkladoch svetovo známych osobností z histórie, ktoré holdovali alkoholu naučí študentov históriu dobre zapamätateľnou formou. Skladba Čajkovského sa mení z diegetickej na nediegetickú a dej sa presúva do školy, kde sa Martin v zborovni pohybuje „odviazaným, roztančeným“ krokom, nevníma okolie a zastaví ho až zrážka so stenou. Tento pocit „návratu“ do prítomnosti je podporený prudkým „odseknutím“ hudby. Následne podá svoj najlepší výkon na vyučovaní.

Darí sa mu vylepšiť aj vzťah s manželkou. Odmieťa testovať fázu s maximom promile, no pri pohľade na ostatných, ako si užívajú silný drink z absinthu, sa ozýva závislosť a chuť na alkohol. Neodolá a pridá sa. Ich intenzívne opíjanie sa trvá dva dni. Na ďalšie ráno ho nájdu susedia spať pred ich domom s rozbitou hlavou, syn si ho odnáša domov. Manželka ho konfrontuje s tým, že jej je ukradnuté, že pije, veď pije celá krajina, ale že nikdy nie je prítomný a vysvitne, že má niekoho iného a opúšťa ho. Martin nahnevane odíde za kamarátmi a divák sleduje fázu maximálneho opíjania, ktorá je už samozrejým pokračovaním deja. Experiment prerástol do nekontrolovateľného procesu. Tento stav je zobrazený v krátkej scéne opäť u Nikolaja (ktorého tiež opustila manželka), keď vidíme Tommyho, ako berie fľaše. Nasleduje detail na dávkovač ľadu, nalievanie alkoholu, Martinovo napitie a hneď potom séria spomalených záberov, ako sa postavy vznášajú vo vzduchu a pomaly padajú (obr. č. 17).



Obr. č. 17

„Hlavnou funkciou spomaleného pohybu je predĺženie deja za účelom zvýšenia akéhokoľvek účinku, ktorý má gesto alebo akcia mať; t.j. aby bolo poetické, romantické, slávne, hrôzostrašné, alebo inak zvýšiť emocionalitu či dôležitosť okamihu.“²⁰ Spomalený pohyb mení energiu bežného pohybu a zvyšuje dôraz. S kombináciou zvukového efektu, keď postavy kričia, ako keby boli pod vodou, kamera s nimi pláva v priestore a v stave maximálnej opitosti: „V tomto prípade čas vnímame ako vzduchový vankúš resp. prekážku, ktorá drží telo a spôsobuje jeho pomalý pohyb. Ako diváci (aktéri zároveň) vnímame, že naša kinetická reakcia na vynaložené úsilie pri pohybe proti tejto prekážke sa zvyšuje, pretože sa zdá, že telo sa namáha, má problém s časopriestorom v ktorom sa akoby vznáša, neschopné alebo neochotné uvoľniť sa a pohybovať sa normálnym tempom v bežnej gravitácii.“²¹ Akákoľvek deformácia času a obrazu je subjektívnym stvárnením vnímania reality a vďaka tomuto výraznému efektu tvorcovia približujú divákovi zmenu vnímania reality postáv. Keď je človek opitý, mení sa jeho vnímanie času, priestoru aj pohybu. V tomto prípade tvorcovia efektne otáčajú kartu a totálna katarzia alkoholom je silne vizualizovaná. Umožňuje divákovi dostať sa do mysle postáv, kde čas plynie inak a obraz je deformovaný vplyvom alkoholu. Divák dostáva šancu lepšie pochopiť ich rozpoloženie, porozumieť ich pocitom. Táto, takmer monumentálna, scéna je vzápätí

²⁰ „The major function of slow motion is to prolong for the purpose of heightening whatever effect the gesture or action covered is meant to have; i.e., to make it more poetic, romantic, glorious, horrifying, or otherwise heighten the emotionality or importance of a moment.“ (vlastný preklad)

PEARLMAN, Karen. Cutting Rhythms. USA: Elsevier Inc, 2009. s. 200. ISBN: 978-0-240-81014-0.

²¹ „In this case, time becomes a sort of cushion of air holding a body up as it moves in slow motion. As viewers, our kinesthetic response to the effort involved is heightened as the bodies appear to strain against time or float within it, unable or unwilling to break free and move with normal gravity and tempo.“ (vlastný preklad)

PEARLMAN, Karen. Cutting Rhythms. USA: Elsevier Inc, 2009. s. 200. ISBN: 978-0-240-81014-0.

prerušená skokom v čase. Martin sa nad ránom oplachuje vodou z mora a potom všetci sedia opäť u Nikolaja (obr. č. 18a, 18b a 18c). Štúdia sa končí.



Obr. č. 18a



Obr. č. 18b



Obr. č. 18c

Striedanie detailov zdevastovaných postáv s vysvetľujúcim textom na čiernej obrazovke, ktorý je sprevádzaný len ťukaním do klávesnice, bez sprievodného Nikolajovho hlasu ako doteraz, necháva diváka v tichosti prežívať situáciu. Touto zmenou výrazovej formy vyvoláva Vinterberg hlbokú emóciu, podčiarkuje vážnosť situácie, vizualizuje následky bizarného alkoholického experimentu, sumarizuje jeho výsledky. Momenty tohoto typu

výrazne prispievajú k autenticite, divák získava hlbšiu perspektívu vnútorných zápasov v mysli postáv a zároveň sám premýšľa, aký tenký je ľad medzi zábavným pitím a závislosťou. Tommy sa stal obeťou experimentu, jeho postava končí tragicky. Pre ostatných sa experiment končí takpovediac úspešne. Martin si cez alkoholickú katarziu našiel cestu k študentom a napokon aj k manželke. Nikolajov a Petrov osobný život sa tiež posunul na lepšiu úroveň. Záverečná scéna je grande, aj keď treba zdôrazniť, že má ambivalentný charakter. Jeden z nich zaplatil za túto skúsenosť životom, no, ostatní sú nakoniec šťastní. Cez alkoholický experiment našli cestu k svojim študentom, aj sami k sebe. Príbeh zobrazuje krutosť alkoholu, no, na druhej strane ho aj oslavuje. Finálna scéna učiteľov so študentmi je scénou nádeje, šťastia a posolstva pre život samotný. Nezabudnuteľným Martinovým tancom a „freeze framom“ skoku do vody (obr. č. 19), má v sebe čaro oslobodzujúceho víťazstva hoci trpká príchuť ostáva.



Obr. č. 19

Na záver iba krátka poznámka. Thomas Vinterberg nakrúcal film *Chlast* v mimoriadnej životnej situácii. Krátko po začatí nakrúcania tragicky zahynula jeho devätnásťročná dcéra, ktorá bola súčasťou vzniku témy a mala vo filme aj účinkovať. Vinterberg niekoľkokrát verejne zdôraznil, že práve jej smrť zásadne ovplyvnila jeho prístup k téme filmu a jeho spracovaniu.

Záver

Skúmanie, hoci len niekoľkých, kľúčových scén z oboch filmov potvrdilo, že strihová skladba neslúži len ako mechanický prechodový nástroj medzi zábermi, ale strategickým výberom veľkostí záberov, postupným odhaľovaním emócií postáv, precíznou prácou so striedaním a dĺžkami záberov a scén, podporuje autenticitu a prepojenie medzi divákom a postavami.

V spojení s predošlým skúmaním tvorby Thomasa Vinterberga v bakalárskej práci (vo filme *Komúna* je hlavná postava tiež učiteľ), som prostredníctvom analýz dvoch filmov získala bližší náhľad do Vinterbergovej autorskej tvorby. Využitím identickej postavy, ktorá reprezentuje odlišné spoločenské problémy, sa preukázala jeho schopnosť umelecky vytvoriť autentické filmové dielo a to nie len znamenitým výberom a vedením hercom, ale aj zobrazením profesie, ktorá môže mať mnoho podôb. Spoločenská rola učiteľa nie je predurčená pre rovnaký archetyp osobnosti, realita je omnoho komplexnejšia, ako v stereotypne zaužívanom obraze učiteľa. Vinterberg svojou tvorbou borí stereotypy o učiteľoch, zobrazuje ich v rôznych spoločenských situáciách. Konkrétne, vo filme *Hon* je učiteľ, ktorý je obľúbený a stane sa nenávideným, naopak v *Chlaste* je postava učiteľa nevýrazná, no, v priebehu deja sa z nej stane „superstar“. Je to skvelá ukážka, ako je možné variovať a vytvárať vo filme rôzne oblúky pomocou identického herca a profesie, do ktorej je zasadený.

V konečnom dôsledku však nejde o to, či je hlavná postava pozitívna, alebo negatívna. Podstatná je práca režiséra, jeho prístup k téme, akým spôsobom napíše charakter postavy, akou formou príbeh nasníma a ako dokáže prostredníctvom strihovej skladby podporiť divákovo vnímanie postavy aj príbehu ako celku. V tomto kontexte zohráva dôležitú úlohu autenticnosť umeleckého stvárnenia témy. Mojou diplomovou prácou som sa snažila preukázať, že čím autentickjšie je príbeh interpretovaný, tým viac mu divák môže uveriť a tým ľahšie príjme postavy v ňom. Keď autor dosiahne stav, v ktorom divák verí príbehu a jeho nositeľom, otvára sa príležitosť, v ktorej sa identifikuje s pocitmi postavy a napokon aj s postavou v celku. K takémuto výsledku je možné dospieť precíznou kombináciou viacerých výrazových prostriedkov a vyjadrovacích postupov filmovej reči.

Zoznam použitých zdrojov

Literatúra

- REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Praha: Leda, 2004. s. 59. ISBN 8-085-92785-3
- WIKIMEDIA. *Autenticita*. [online]. Wikipedia, Jún 2009. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autenticita>
- RAJNOŠEK, Leo, Od autenticity k pravdě. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu. III*. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973. s. 255. ISBN 80-210-2189-6
- LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby*. Zlín: VeRBum, 2013. s.171. ISBN 978-80-87500-30-9
- BENDO VÁ, Helena. *Identifikace*. [online]. Cinepur.cz. Apr 2005. [citované 2023-07-29]. ISSN 12-13-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=123>
- SCHEPELERN, Peter. *Ide After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema*. [online]. Kosmorama. Dec 2013. [citované 2023-03-08]. ISSN 2245-9731. Dostupné z: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema>
- STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica: Santa Monica Press, 2003. s. 83. ISBN 1891661353
- MACAULAY, Scott. "The Script Had to be Drunk — Drunk Alongside the Characters" [online]. Filmmaker magazine. Mar 2021. [citované 2023-07-21]. ISSN 1063-8954. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/111474-the-script-had-to-be-drunk-drunk-alongside-the-characters-director-thomas-vinterberg-on-balancing-humor-and-sadness-in-his-unexpectedly-life-affirming-another-round/>
- BROWN, Phil, *TIFF 2012: Thomas Vinterberg Talks THE HUNT Interview* [online]. Dec 2012. [citované: 2023-08-05]. Dostupné z: <https://collider.com/thomas-vinterberg-the-hunt-interview/>
- MONACO, James. *Jak číst film*. Preklad Tomáš Liška, Jan Valenta. Praha: Albatros 2004. s. 412. ISBN 978-80- 00-01410-4
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: AMU 2011. s.129. ISBN 978-80-7331-217-6
- PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms*. USA: Elsevier Inc, 2009. s. 201. ISBN: 978-0-240-81014-0

Prameny

- *Rodinná oslava* [Festen] [film]. Réžia Thomas VINTERBERG. Dánsko, 1998.
- *Hon* [Jagten] [film]. Réžia Thomas VINTERBERG. Dánsko, 2012.
- *Chlast* [Druk] [film]. Réžia Thomas VINTERBERG. Dánsko, 2020.

