

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

KOMIKA VE FILMECH ROYE ANDERSSONA

Bakalářská diplomová práce

Petra FUJDLOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Jan KŘIPÁČ, Ph.D.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na
základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne
.....

Petra Fajdlová

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky.

Anotace

Tématem této práce je narativní a stylistická analýza filmů *Písně z druhého patra* a *Ty, který žiješ* švédského režiséra Roye Anderssona s cílem nalézt mezi filmovými prostředky ty, které jsou zdrojem komiky. Východiskem je teorie filmové komiky rozpracovaná Geraldem Mastem v knize *The Comic Mind*. Na základě příkladu současné filmové tvorby s výrazným stylem odlišným od filmových konvencí se práce snaží nalézt příčinu komického účinku filmových scén a poukázat na rozdíl pojmání vážných témat komickými filmy oproti melodramatům. Žánr komedie je pojednáván v sémanticko-syntaktickém přístupu Ricka Altmana a metodologickým přístupem k analýze je neoformalismus podle Kristin Thompsonové.

Annotation

This bachelor thesis is aimed at narratological and stylistic analysis of feature films *Songs from the Second Floor* and *You, the Living* by Swedish director Roy Andersson. It's object is to find cinematic techniques which produce comic effects. Theory of film comic revealed by Gerald Mast in study *The Comic Mind* is a starting-point. Andersson's films are used as example with significant style and aesthetic contrasting with film conventions to find reasons that create a comic climate. This work tries to show the differences between the way how comedy and melodrama communicate serious ideas. Thesis is based on semantic-syntactic approach to film genre by Rick Altman and neoformalist film analysis approach by Kristin Thompson.

Obsah

Úvod	6
1. Filmová komika v pojetí Geralda Masta.....	15
1.1 Komická osnova	15
1.2 Prostředky komična	16
1.3 Záměr komična.....	19
2. Narativní analýza filmů	22
2.1 Narativní forma	22
i. Shrnutí fabule obou filmů	22
ii. Fabule/syžet	23
iii. Příčinnost, čas, prostor.....	27
iv. Motivy	29
v. Postavy	31
2.2 Shrnutí a srovnání <i>Písní z druhého patra</i> a <i>Ty, který žiješ</i>	32
2.3 Komika vycházející z narativní formy.....	32
3. Stylistická analýza filmů	35
3.1 Mizanscéna.....	36
i. Výprava	36
ii. Postavy ve vztahu k prostředí.....	38
iii. Rekvizity	39
iv. Kostýmy a líčení.....	41
v. Herectví	42
3.2 Kamera	42
3.3 Zvuk	44
i. Diegetická a nediegetická hudba.....	44
3.4 Formy ozvláštnění - shrnutí	45
3.5 Komika vycházející ze stylu.....	46
4. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru	48
Závěr	51
Prameny a literatura	54
Přílohy.....	57

Úvod

Tvorba švédského režiséra Roye Anderssona se svými výrazovými prostředky vymyká současné filmové produkci. Jedním z předpokladů neoformalistické analýzy podle Kristin Thompsonové je fakt, že nás na filmu něco znepokojuje, a proto ponouká k podrobnějšímu rozboru, „je v něm něco, co nedokážeme vysvětlit na základě předpokladů našeho existujícího přístupu. Zůstává po zhlédnutí neuchopitelný a záhadný.“¹

Neklid, jaký Anderssonovy filmy vzbuzují, jejich neobvyklost oproti konvencím klasického filmového vyprávění i v rámci žánru komedie, byl pro mne jednou z motivací ke zvolení právě tohoto tématu pro diplomovou práci. Tím druhým podnětem je osobní fascinace teorií komiky. Zajímá mne humor jako fenomén vnímaný automaticky, jako naprosto přirozený, a právě proto také stojí za hlubší pohled a zkoumání, např. jako širší společenský ukazatel a výpověď o národní kultuře. Také to se pokusím v následujících stranách dokázat.

Mým požadavkem byla aplikace teorie komiky na současnou evropskou tvorbu, jejíž znalost je dle mě podstatná k uchopení i vlastní národní kinematografie, má-li být pojímána v kontextu. Zvolila jsem režiséra Roye Anderssona a s ohledem na rozsah práce se zaměřím na v Anderssonově tvorbě zatím poslední dva celovečerní snímky (*Písně z druhého patra*, *Ty, který žiješ*), které vykazují stylistickou podobnost. Andersson za takřka čtyřicet let své filmařské tvorby natočil jen čtyři celovečerní filmy. Po prvních dvou filmech z let 1970 a 1975 nastala dlouholetá tvůrčí odmlka, způsobená především finančními obtížemi. Debut *Švédská lovestory* a následující film *Giliap* se vyznačují jinou poetikou a nevykazují prvky komična v tak soustředěné míře jako v této práci analyzované filmy.

Navazující otázkou je, jakými prostředky, tedy i stylistickými, umění dosahuje vytvoření efektu směšnosti. Cílem této práce je popsat způsob, jakým je vystavěno komično a na základě toho vyvodit důvody, které vedou diváka k tomu, aby mu scény ve filmech Roye Anderssona připadaly směšné. Analýza stylu poslouží k vyvození obecnějších závěrů o účincích a dopadech komedie. Komiku budu pojímat jako základní složku žánru komedie. Právě u Anderssonových snímků je otázka komičnosti o to

¹ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: *Illuminace* 1998, č. 1, s. 6. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988) ISSN 0862-397X.

zajímavější, o kolik fabule jeho filmů obsahuje tragických, a přesto komicky vyznívajících prvků.

I když žánrově bývají řazeny ke komediím (*Filmový přehled* označuje *Ty, který žiješ* za smutnou komedii a za symbolický film v případě *Písní z druhého patra*²), při pečlivějším pohledu lze žánr těchto filmů těžko jednoznačně určit.

Přístup k filmovému žánru podle Ricka Altmana umožňuje vnímat různé roviny filmu v rámci jednoho díla, a tak si uvědomovat možnosti kombinací různých žánrů. K uchopení teorie žánrů jsem vycházela ze sémanticko-syntaktického přístupu k filmovému žánru Ricka Altmana.³ V jeho pojetí je propojení sémantické a syntaktické roviny filmu spojeno s očekáváním diváka, který ve filmu použité sémantické prvky, tedy významy, spojuje se syntaktickými signály pro něj známými z předchozí zkušenosti. Fakt, že víme, do jakého žánru filmové dílo zařadit, nám říká, čeho si máme všimnout. Uplatnění teorie žánru konkrétně na Anderssonovy filmy budu věnovat samostatnou kapitolu.

Metodologickým východiskem k přístupu k filmům mi bude neoformalistická analýza rozpracovaná zejména ve studii Kristin Thompsonové *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Neoformalisté vycházejí z ruských literárních formalistů, vedle Thompsonové k hlavním představitelům patří David Bordwell. Jejich přístup staví na univerzálnosti a flexibilitě dostatečné k uplatnitelnosti na jakýkoliv filmový titul. „Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva. [...] Mohou být užity ke zkonstruování metody speciálně vhodné pro problémy nastolené každým jednotlivým filmem.“⁴ Z pohledu neoformalismu (na rozdíl například od komunikačních modelů umění) nejsou zábavná díla méně hodnotná nebo náležící do kategorie „nizkého“ umění. Vedle akcentace díla samotného před teorií a soustředění se na diváka („Divák se angažuje v rovinách vnímání, emocí a poznávání. [...] umělecká díla nás zaměstnávají na všech úrovních a mění naše způsoby vnímání, cítění a myšlení.“⁵) vychází neoformalismus ze základní premisy, že film ozvláštňuje divákovo vnímání každodenní reality. Autorství termínu „ozvláštění“ náleží Viktoru Šklovskému, zjednodušeně

² FIKEJZ, Miloš. *Ty, který žiješ*. *Filmový přehled* 2008, č. 2, s. 25. ISSN 0015-1645., KORBAŘOVÁ, Kateřina. *Písně z druhého patra*. *Filmový přehled* 2001, č. 12, s. 23. ISSN 0015-1645.

³ ALTMAN, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X.

⁴ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 7-8. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

⁵ Tamtéž, s. 10.

znamená komplikování a prodlužování percepce transformováním prostředků filmové řeči do nového kontextu. Každé umění ozvláštňuje běžnou realitu a to tím, že zobrazuje předměty, s nimiž se jako lidé běžně setkáváme a které se tím staly automatickými a přehlíženými. Takto nás donutí „pocítit věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe.“⁶ Originální díla ozvláštňují za účelem vyhnoutí se žánrovým klišé a konvencím, které ustanovily filmy předešlé. Z norem vzniklých ze zkušeností z minula se utváří pozadí ideálního diváka.

Kristin Thompsonová dále předkládá několik termínů neoformalismu a jejich vysvětlení. Tvůrce buduje film z významů, jichž rozlišujeme čtyři druhy: za první referenční, denotační význam vycházející z divákovy znalosti reálného světa, za druhé explicitní významy, které kladou vyšší nároky na logické spojení předchozích znalostí pro uvědomění si filmem sdělovaných abstraktnějších myšlenek, za třetí implicitní významy, konotační, kdy divák vkládá do filmové scény vlastní interpretaci a poslední význam, symptomatický, míří naše úvahy za hranice filmového světa a zároveň film, nebo celé období kinematografie vztahuje ke světu reálnému.

Silným prostředkem ozvláštňování jsou rozdíly mezi syžetem a fabulí. Najdeme-li takovéto podněty ve filmu, předkládá dále neoformalistický přístup, uvažujeme o reakcích hypotetického, ideálního diváka. K jeho zmatení dochází v případě, kdy jeho hypotéza (jako základní kámen divákovy aktivity) nebude ani potvrzena ani vyvrácena. Důležitým předpokladem analytika je uvědomovat si, že film má cíl a výsledek a že umělec ke svému záměru vybíral prostředky k dosažení ozvláštňování, po jejichž funkcích a motivacích se ptáme. Častou motivací je prostě zaměstnání naší pozornosti.

Dalšímu odkazování k neoformalismu a vykládání dalších pojmů se budu věnovat v závislosti na jejich konkrétním využití v průběhu textu. V analýze jednotlivých rovin a určování ozvláštňujících prvků budu postupovat po jednotlivých oblastech a složkách filmového díla, přičemž se na závěr každé kapitoly pokusím shrnout podobnost či případnou odlišnost mezi oběma rozebíranými filmy. Skrze analýzu stylu a narativní výstavby se pokusím interpretovat, které výrazové prostředky plní funkci komiky, jsou těmi vzbuzujícími smích.

V první řadě je třeba vymezit, v jakém smyslu budu pojmy týkající se komiky, humoru a smíchu používat. Literatury věnující se teoriím komiky není mnoho. A ta týkající se výhradně filmu je takřka okrajovou záležitostí. Ve své práci budu vycházet z teorie

⁶ Tamtéž, s. 11.

komických filmů Geralda Masta rozpracované v knize *The Comic Mind*. Na jeho přístupu je poutavé mimo jiné to, že připouští přítomnost tragična v komediálních filmech. „Nejlepší komedie (dokonce i ty nejzábavnější komedie) jsou takové, které dosáhnou něčeho víc než pouze zábavy.“⁷ Jeho přístupu a aplikaci na Anderssonovy snímky budu věnovat samostatnou kapitolu.

Ze světových publikací se komice věnuje soubor textů pod editorským vedením Andrewa Hortona. *Comedy/Cinema/Theory* je charakteru sbírky různorodých pojednání spojených jedním tématem. Jednotlivé kapitoly se zaměřují na konkrétní teoretický problém (např. Noël Carroll: *Notes on the Sight Gag*) nebo analýzu filmového díla, tvůrce či období kinematografie, primárně Hollywoodu (např. Ruth Perlmutter: *Woody Allen's Zelig: An American Jewish Parody*). V úvodu Horton cituje z *Comic Mind* Geralda Masta, jakožto jediné předcházející teoretické práce o filmové komice, a také on zastává názor možnosti splynutí tragédie a komedie.⁸

V českém prostředí o teorii komiky psal především Vladimír Borecký. Téma komiky mapuje komplexně, takřka přehledovou formou, v knize *Teorie komiky*, která zahrnuje dějiny komiky se shrnutím významných představitelů a zástupců rozdílných pohledů na komiku, vývoj, rysy komiky a taxonomii, neboli vymezení terminologie.

Komika má čtyři sobě podřízené projevy: ironii (ve vyhraněnější podobě cynismus a sarkasmus), humor, absurditu a naivitu. Podstatné je také oddělení pojmů směšnost a smích. Smích, jako fyziologický projev, nemusí být nutně vázaný na komiku a komika (neboli směšnost) nemusí bezpodmínečně vzbuzovat smích. Groteskno naproti tomu je charakterem bližší smíchu než komice, a je propojeno s naivitou a absurditou. Slovo komika pochází z řeckého slova komikos, bezprostředně se vážící ke komedii. Obecným prvkem komiky je dvojznačnost, související s její inkongruitou. Podle hlediska subjektu můžeme rozlišit naivitu jako nevědomý, bezděčný dojem směšnosti patrný pro druhé, a nikoliv pro subjekt samotný. Ironii jako vědomé zaměření na předmět, s cílem zesměšnit ho. Humor je výsměchem sobě samému, na druhé se soustřeďuje až sekundárně, s uvědoměním si sama sebe. Absurdita zmíněné pohledy překračuje o náhled světa, vědomě klade subjekt a objekt do vztahu protikladnosti, čímž se také liší od

⁷ MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merill Company, 1973. s. 2. ISBN 0-672-51768-X. („The best comedies (even the funniest comedies) are those which achieve something that is more than simply funny.“)

⁸ HORTON, Andrew S. (ed.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press, 1991. 251 s. ISBN 0-520-07040-2.

humoristického sebevýsměchu.⁹ Absurdita má rysy „lehkovážnosti a hravosti. Operuje s nesmyslem záměrně jako s určitou metaforou světa a je si plně vědoma své absurdity.“¹⁰ Absurdnímu humoru Borecký věnoval samostatnou knihu *Odvrácená tvář humoru*, komickým konfiguracím práci *Imaginace a kultura*. Jak Borecký zmiňuje v úvodu práce, povaha komiky je interdisciplinární. Může na ni být pohlíženo z různých úhlů: z pohledu biologie, psychologie, sociologie, filozofie, jako na estetickou kategorii či z hlediska lingvistiky nebo kulturologie.

Současné encyklopedie popisují komiku jako „umění vzbuzovat smích, komično, směšnost, žertovat. [...] Vzniká z nesouladu mezi obsahem a vnější formou.“¹¹ Případně jako „významnou estetickou kategorii, zobrazení rozporu např. mezi dokonalostí a nedokonalostí, hloupostí a moudrostí v takové situaci, která vyvolává smích, úsměv, pobavení.“¹²

Komikou v umění se jako první zabýval Aristoteles, v nedochovaném spisu *Komedie*, zmínky o rozdílu komedie a tragédie najdeme ve spisu *O básnictví vůbec*, části díla *Poetika*. V Aristotelově pojetí umění jako nápodoby se od sebe jednotlivé druhy liší tím, co napodobují, jak to napodobují a jaké k tomu užívají prostředky. Předmětem zobrazování v případě komedie je špatná povaha lidí, na rozdíl od tragédie, která vyobrazuje lidi lepší, než je známe. „Komedie je zobrazením lidí horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné je částí ošklivého. [...] O vývoji komedie ale nemáme zpráv, protože zpočátku nebyla brána vážně.“¹³ V *Rétorice* zmiňuje, že komika „může být i reakcí na nějaké neuspořádanosti (inkongruence).“¹⁴ Za druhého z průkopníků teorie komiky bývá považován Platón. Podle něj „komedie zvláštním způsobem propojuje dobro a zlo, libost a nelibost [...] Sekundárně se objevuje úvaha o převaze získané zesměšněním druhého.“¹⁵

Ze zástupců moderních názorů a teorií se, podle přístupu Geralda Masta, dostáváme k patrně nejznámějšímu teoretikovi komiky Henri Bergsonovi, francouzskému filozofu a autoru eseje *Smích* z roku 1929. Smích „přisuzuje výlučně rozumu a popírá u něj jakýkoliv

⁹ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha: Hynek, 2000. 210 s. ISBN 8-08620-265-8.

¹⁰ Tamtéž, s. 35.

¹¹ *Universum, všeobecná encyklopedie.: 5. díl*. Praha: Odeon, 2000. s. 52. ISBN 80-207-1067-1.

¹² *Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích: A-L*. Praha: Ottovo nakladatelství - Cesty, 2003. s. 627. ISBN 80-7181-938.

¹³ ARISTOTELES. *Rétorika, Poetika*. 2. vyd. Rétoriky, 9. vyd. Poetiky. Přel. Antonín Kříž. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1999. 555 s. 345. ISBN 80-86027-14-7

¹⁴ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha: Hynek, 2000. s. 49. ISBN 8-08620-265-8.

¹⁵ Tamtéž, s. 49.

podíl citu. Smích je necitlivý, vyhýbá se soucitu. [...] Komédie vytváří typy místo charakteru.“¹⁶ Za nejvyšší stupeň komiky Bergson považuje humor a satiru.

„Zkoumal jsem, jaký je úmysl společnosti, když se směje. [...] Proč by disharmonie jako taková mohla u části svědků vyvolat takový zvláštní projev jakým je smích, zatímco jiné vlastnosti, přednosti či nedostatky zůstanou u diváků bez odezvy. [...] Co je zvláštní příčinou disharmonie, která má komický efekt? [...] V příčině komična musí být něco úkladného vůči společenskému životu, takže společnost odpovídá gestem, které vypadá jako obranná reakce, gestem, jež trochu vzbuzuje strach.“¹⁷ Vskutku se možná bráníme, když na scény připomínající nám tragiku lidského života, jaký možná známe i ze zkušenosti, reagujeme smíchem. Bergsonův přístup je akcentován na sociální rovinu smíchu, tudíž v analýze uměleckých prostředků dosahujících komična nebude k významnějšímu užitku. Jak podotýká i Gerald Mast, Bergson v některých případech selhává. „Bergsonovo trvání na sociální prospěšnosti smíchu, kterým se napravuje mechanické chování, neodpovídá zkušenosti. Nesměji se Chaplinovi nebo Keatonovi v touze po nápravě jejich chování.“¹⁸ Smích je v nejzřejmější formě výsměchem, na tom se shoduje Platón, Aristoteles i Bergson. A v konečném důsledku ve vyznění filmů i Roy Andersson.

Antická, středověká a renesanční díla jako historické zdroje komiky vynesl literární teoretik Michail Michajlovič Bachtin. Lingvistickou stránkou se zabývá americký časopis *Humor* vydávaný Mezinárodní společností studia humoru (ISHS). Dvacáté století je stoletím komiky, alespoň podle literárních kritiků. „Naši největší spisovatelé jsou humoristé (Shaw, Joyce, Beckett, [...]) a komika, ironická reakce literatury dvacátého století je pochopitelně lidskou, opodstatněnou a zdravou odpovědí destruktivnímu chaosu života, politiky, morálky a vědy tohoto století.“¹⁹

O Royi Anderssonovi bylo publikováno několikero textů v českých médiích napříč deníky i kulturními magazíny, mimo jiné v reakci na jeho účast na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1995, o třináct let později byl hostem

¹⁶ Tamtéž, s. 82.

¹⁷ BERGSON, Henri.: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. s. 90. ISBN 80-206-0404-9.

¹⁸ MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merill Company, 1973. s. 4. ISBN 0-672-51768-X. („Bergson's insistence on the social utility of laughter as a means of correcting that mechanical behavior does not conform to experience. That is not the reason I laugh at Chaplin or Keaton – to urge them to correct their behavior.“)

¹⁹ Tamtéž, s. 1. („Our greatest novelists and playwrights are comedians [...], and that the comic, ironic reaction of twentieth-century literature is an understandably human, reasonable, and healthy response to the devastating chaos of twentieth-century life, politics, morality, and science.“)

v České republice podruhé, na pražském Febiofestu. O Anderssonovi se také psalo díky zařazení jeho filmů do Projektu 100, který film *Písně z druhého patra* uvedl do české distribuce v roce 2002, *Ty, který žiješ* v roce 2008.

Textů odborného zaměření je méně, avšak česká odborně zaměřená filmová periodika *Cinepur* a *Film a doba* věnovaly rozboru Anderssonovy tvorby několik článků. Rozhovory s ním vedli Jan Křipač, Margareta Hruza, Čestmír Lang či Antonín Tesař.

Ze světových časopisů vyšel např. v *Sight & Sound* článek s názvem *Reasons to be cheerful*. Roger Clark v něm shrnuje Anderssonovy filmy a reklamy skrze své i tvůrčovy názory, přínosem jeho textu je zařazení specifičnosti Anderssonova tvůrčího stylu do kontextu podobných režisérů.²⁰ Odkázání se na Anderssonovy výroky je vůbec obvyklým znakem textů, což dokládá potřebu kritiků opřít se ve svých interpretacích o autorovy záměry. Z dalších filmových periodik se mu věnovalo italské *Cineforum*, francouzské *Jeune Cinéma* nebo dánské *Kosmorama*. S filmy *Lion's den* Pabla Trapera a *Eccentricities of a Blonde-Haired Girl* Manoela de Oliveiry Anderssonův poslední film srovnává William Johnson v článku *Going Offbeat* v kalifornském *Film Quarterly*.²¹

K jedněm z Anderssonových inspirací patří César Vallejo, *Písně z druhého patra* tomuto peruánskému básníkovi dokonce věnoval. Film jako adaptaci Vallejovy básně, jako rozhovor dvou umělců, pojímá Dominique Russelová ve svém textu *The Ghost of the Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo*, publikovaném v *Literature/Film Quarterly*, nejdéle vycházejícím akademickém periodiku zaměřeném na adaptace.²² Russelová upozorňuje, jak málo kritické pozornosti bylo filmu *Písně z druhého patra* věnováno, navzdory jeho ocenění cenou poroty v Cannes 2000. Opakování motivů a stylistických prostředků ve filmech přirovnává k anaforám ve Vallejových básních. Styčné body nenachází jen ve výrazu, nahrazení narativu tematickými variacemi jako principu formální jednoty, ale i v samotných tématech: zhroucení hranic mezi náboženstvím a obchodem, přerušení kontaktu mezi lidmi. Ve srovnání Valleja a Anderssona dochází také k názoru, že jak Vallejova poezie, tak Anderssonova grotesknost všednosti a absurdní humor mají blízko k Busteru Keatonovi. V závěru textu se krátce dotýká tématu komična. Východiskem je jí

²⁰ CLARKE, Roger. Reasons to be cheerful. *Sight & Sound* 18, 2008, č. 4, s. 34-36. ISSN 00374806.

²¹ JOHNSON, William. Going offbeat. *Film Quarterly* 63, 2009/2010, č. 2, s. 10-13. ISSN 00151386.

²² RUSSELL, Dominique. The Ghost of The Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008, č. 4, s. 315-326. ISSN 00904260.

esej Marcela Gutwirtha *Laughing Matter. An Essay on the Comic*²³, ve které je komika pohlížena ryze z pohledu literatury. V porovnání s jeho tvrzením, že humor je „dvojsmysl ústící v pozitivní vyznění“²⁴, je soud o komičnosti u Anderssona i Valleja následující: užívají sice mechanismy humoru, ale vyznění jejich děl je negativní, obsahují zároveň kritiku absurdnosti lidského chování. Závěrem Russelové je, že oba jsou příkladem vítězství triviality nad patosem.²⁵ Podobně jako Russelová analyzuje i Borjana Dodovová *Písně z druhého patra* jako básnický tvar, film poměřuje s názory André Bretona v článku *Případ němého básníka*.²⁶

Mnozí kritici Anderssonovy filmy přirovnávají k obrazům malířů Otto Dixe, Vilhelma Hammershoie, Illya Repina, Edwarda Hoopera či Vermeera.²⁷ Vytvářet zátiší podobná výtvarnému umění je autorovým záměrem, jak rozvedu v následujících kapitolách.

Na tyto kritické texty a odborné studie se pokusím navázat rozbořem výhradně komického účinku obou Anderssonových filmů, kterému se přímo nevěnuje žádný z nich.

Anderssonovu neobvyklou tvorbu lze z historie filmu přirovnat ke komediím Jacquese Tatiho, především co se týče epizodického syžetu, pojetí mizanscény, inspirace groteskami, černého humoru těžícího z prostředí městské civilizace a moderních technických vymožeností a rituálů, jež jsou zdrojem prostě lidských omylů a komických situací. K připodobnění těchto režisérů se nabízí i způsob jejich práce při natáčení. Oba vytvářeli své filmy v dlouhém časovém úseku, s notnou pečlivostí, např. při stavbě kulis v ateliéru. Veškeré scény v Anderssonových filmech, i ty exteriérové, vznikly v ateliéru, stavba jedné ze scén v *Ty, který žiješ* trvala dva měsíce.²⁸

O samotném Anderssonovi, jeho záměrech, historii jeho tvorby a osudech na pozadí politické proměny Švédska by mohla vzniknout samostatná práce. Osobnější stránky a pozadí vzniku filmů se tedy dotknu jen místy a jen v případě souvisejícím s mým primárním zájmem: analýzou posledních dvou celovečerních filmů. Mým původním

²³ GUTWIRTH, Marcel. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*. Ithaca: Corneli UP, 1993. 224 s. ISBN 0-8014-2783-5.

²⁴ RUSSELL, Dominique. The Ghost of The Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008, č. 4, s. 322. ISSN 00904260. („ambiguity resolved in positive“)

²⁵ Tamtéž, s.320-322.

²⁶ DODOVOVÁ, Borjana. Případ němého básníka. Bretonovské zamyšlení nad Písněmi z druhého patra. *Film a doba* 52, 2006, č. 2, s. 88-91. ISSN 0015-1068.

²⁷ CLARKE, Roger. Reasons to be cheerful. *Sight & Sound* 18, 2008, č. 4, s. 34-36. ISSN 00374806., HRUZA, Margareta. Ty, který žiješ. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 69. ISSN 0015-1068.

²⁸ HRUZA, Margareta. Ty, který žiješ. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 69-70. ISSN 0015-1068.

záměrem bylo soustředit se i na analýzu reklamní tvorby, ta ovšem čítá přes 300 reklam a kampaní (na veskrze švédské firmy, jejich původní motivací byla potřeba financí na dokončení zvukové stopy filmu *Giliap* v roce 1975), tudíž by se má práce vzhledem k omezenému rozsahu stala příliš povrchní. Zaměřila jsem se proto raději na podrobný rozbor, popis a vyvození důsledků a závěrů z omezenějšího počtu audiovizuálních děl. Věřím, že tak lépe a pregnantněji dosáhnou stanovených cílů a práce bude sloužit jako příklad dalšího možného rozboru komiky v dílech podobných.

1. Filmová komika v pojetí Geralda Masta

Gerald Mast v práci *The Comic Mind* volně zaměřuje výrazy komický film a komedie, budu je tedy v jeho duchu také používat jako synonymní. Teorii komiky v knize předkládá ve dvou kapitolách a na základě třech rozlišných měřítek rozděluje typy komických filmů.

1.1 Komická osnova²⁹

Mast rozlišuje osm osnov filmového příběhu, které mohou být vnímány jako komické: příběh milenců, kteří přes všechna úskalí na konci slaví svatbu, parodování, absurditu, paralelní linie, gagy, příběh podobný melodramatu a omyl postavy.

Většinu Mastem navrhovaných komických osnov musíme odmítnout, jelikož vychází z charakteristiky hlavní postavy. V Anderssonových filmech je těžko určit jeden charakter za hlavní. Jako nepoužitelné k analýze filmů Roy Anderssona vylučuji fabule s hlavní postavou picara, fabule pojednávající o mileneckých dvojicích, o postavě překonávající nějakou potíž a nakonec o postavě, která odhalí, že ve svém životě chybovala.

Na analyzované filmy můžeme aplikovat třetí z osnov příběhu: „reductio ad absurdum“, vymezení příběhu na absurdno, na nesmysl. Jediný zvrat úvodu, kterým může být obyčejná lidská chyba či sociální otázka, postupně dovede syžet až k finálnímu chaosu. Tato struktura filmového vyprávění je typická pro grotesku a frašku. Film s touto osnovou má často za cíl upozornit na směšnost lidských postojů, nemusí být ale vždy výchovný, jsou i případy prostého vyhocení lidských vlastností do krajnosti. Příkladem z *Písní z druhého patra* je banální každodenní problém, jako je dopravní zácpa, ta ale následně paralyzuje celé město, pokus obyvatel o řešení spěje od sebebičování k obětování malé dívky.

Částečně lze zahrnout osnovu čtvrtou, v níž komika vyplývá ze dvou či více paralelních linií. „Porovnává výpovědi jedné sociální skupiny či třídy s jinou, dává do protikladu rozdílné výpovědi lidí na stejné podněty a podobné odpovědi na rozdílné podněty.“³⁰ Vzhledem k epizodickému syžetu obou Anderssonových filmů vznikají

²⁹ V původním názvu „comic plot“.

³⁰ MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. 2nd ed. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merill Company, 1973. s. 6. ISBN 0-672-51768-X.

komické situace z kontrastu po sobě následujících scén, ze srovnání jednoho okamžiku z běžného dne bohatého obchodníka a obyčejného člověka, který mu ukradne peněženku a v důsledku obohacení přejímá chování vyšší třídy. V *Písních z druhého patra* se opakuje úryvek z básně „Milován budiž ten, kdo se posadí“ a v *Ty, který žiješ* promluva „Zítra je taky den“, pokaždé ústy jiného mluvčího a v reakci na jinou situaci. Výrok barmana „Poslední objednávky“ lze do této kategorie také zařadit, opakující se podnět z jeho strany vyvolá vždy nějakou reakci mezi hosty baru a tak tento motiv spojuje jednotlivé části filmu do celku.

Dále lze Anderssonovy filmy srovnávat s osnovou příběhu číslo šest, ryze filmovou, s tím rozdílem, že je pomalého namísto rychlého tempa. Mast ji nazývá „riffing“ nebo „goofing“, českým ekvivalentem by mohly být „legrácky“. Gagy spojené s určitým místem, událostí nebo osobou či zvířetem, typickým příkladem jsou Chaplinovy grotesky. Film díky rychlému navazování gagů, které jsou spojeny jen postavou, získává rytmus a pohyb. Anderssonovy filmy jsou jejich svébytnou variantou: scénky spojené místem v pomalém tempu na sebe navazují jen díky opakujícím se motivům.

Jako o parodii na jiný žánr lze uvažovat o *Ty, který žiješ* (o *Písních z druhého patra* v případě scény, kde lidé cestující v metru, s výjimkou jedné z postav filmu stojící uprostřed, začnou zpívat do nediegetické hudby), jehož zpívané části do jisté míry postupy muzikálu parodují. Andersson se přiznává i k inspiraci groteskou, jejíž postupy ve filmu variuje. Podrobnějšímu rozboru odkazování ke grotesce se budu věnovat v následujících kapitolách stylové analýzy.

1.2 Prostředky komična³¹

Dalším způsobem vymezení komedie podle Masta je „comic climate“, nebo-li výrazové prostředky způsobující komičnost. Tvůrce vkládá do filmu náznaky a vodítka, které mají divákovi říci, že se jedná o komedii. Ač seznam těchto pravidel divák nikdy neviděl, automaticky komedii pozná.

Komedie se zabývá vážnými věcmi, životem a smrtí. Hlavními katalyzátory děje v *Písních z druhého patra* je utrpení postav (zranění fyzické způsobené často jinými lidmi, či psychické odmítnutí blízkou osobou) či jejich osobní selhání (propuštění ze zaměstnání,

³¹ V původním názvu „comic climate“.

podnikatelský debakl), zhroucení celého života i lidské společnosti, jednu z postav pronásledují přízraky zemřelých. V *Ty, který žiješ* mají postavy jen materiální zájmy, cítí se osaměle, ale vzájemně si neumí pomoci, ani mezi sebou komunikovat. Zpovídají se z deprimujících zážitků, nešťastné lásky, alkoholismu, naříkají, že jim nikdo nerozumí. A tento svět končí válečným útokem.

Divák je přesto vnímá jinak než melodramata či tragédie. Cílem komedie je předložit vážné věci jako triviální, čehož dosahuje odlišnou formou a zacházením s obsahem než tragédie. A tvůrce má k označení komična k dispozici zřetelné filmové prostředky: titul filmu, expozici, postavy, absurdnost námětu, dialog, upozornění na iluzi filmového média a překvapení.

Nejdůležitější místo k přípravě publika na atmosféru filmu je na začátku v expozici. Anderssonovi se ustanovení divácké reakce v úvodu *Písní z druhého patra* daří: dva muži spolu vedou konverzaci komplikovanou tím, že jeden z nich leží v soláriu a vidět mu jsou pouze chodidla. V *Ty, který žiješ* nese komickou funkci sled scén v šesté minutě: starý pán za sebou nevědomky táhne psa s vodítkem omotaným kolem krku, hráč na suzafon ruší hlasitou hrou souseda pod sebou, který koštětem klepe do stropu, až mu spadne lustr, vše z povzdálí sleduje muž z domu odnaproti.

Prostředkem komična může být už titulní název filmu. *Písně z druhého patra* může znít absurdně, spojení domovního podlaží a písně v název podobný zpěvníku vykazuje určitý předpoklad diváka, že by mohlo jít o film zábavný. Pravděpodobnější ale je, že název bude vykládán jako poetický obrat. Název *Ty, který žiješ* je spíše apelem na diváka, který je (možná na rozdíl od postav příběhu) tím, který ještě žije. To je ovšem výzva, kterou si divák uvědomí až po zhlédnutí, věta sama o sobě i tak v sobě nic komického nenese.

Dalším vodítkem pro rozpoznání komična jsou charaktery představované známými komediálními herci, nejlepším příkladem je Charles Chaplin. Komický charakter určují také fyzické a psychické vlastnosti postavy, identifikujeme čtyři: „podlý“, „skromný“, „mechanický“ nebo „směšný“. Mast toto rozčlenění, užívané kritiky, odmítá, protože většinou není k užitku či může přímo překážet při charakterizování výrazné originální postavy. V případě Anderssonových filmů, kde postavy ztvárňují takřka výhradně neherci, nesedí ani předpoklad komiky vycházející ze strnulosti vedlejších postav oproti poddajnosti a originalitě postav hlavních.

Třetím znamením komičnosti je téma, předmět filmové fabule. Něco tak absurdního jako odsouzení k trestu smrti za rozbití starožitného servisu, pomatení myslí ze skládání básní, či samovolný pohyb domu divák nebere vážně. Případně je závažné téma redukováno na triviální. Soud ve filmu *Ty, který žiješ* končí rozsudkem elektrického křesla, situace je zlehčována postavou obhájce, který místo obhajoby pláče a odsouzenému doporučuje, aby se uvolnil.

Dialog mezi postavami, který je komický sám svým obsahem nebo je podán neobvyklým, zábavným způsobem, je čtvrtou možností. Řada komických situací vychází z dialogu, především se to týká *Ty, který žiješ*, např. hádka kadeřníka se zákazníkem, která strana je levá a která pravá. Průkaznější příkladem budiž rozhovor dvou manželů, ironizující prázdné partnerské výměny otázek. Muž hledí ven z balkonu, skoro se neotočí, ženu nevidíme, pouze slyšíme její hlas. „*Olle, co děláš?*“ „*Stojím tu.*“ „*To vidím, ale co děláš?*“ „*Stojím tu, to dělám.*“ „*Ale přemýšlíš u toho, je to tak?*“ „*Jasně že jo.*“ „*A o čem přemýšlíš?*“ „*Jak ses zeptala, tak jsem to zapomněl.*“ „*A myslíš vůbec na mě?*“ „*To asi nebylo ono.*“ „*Ty o mně nikdy nepřemýšlíš.*“ „*Přeháníš.*“ „*Nepůjdeš do postele, zítra je taky den.*“ „*Co říkáš?*“ „*Nepůjdeš si lehnout?*“ „*Asi jo, zítra je taky den.*“ „*Co jsi říkal?*“ „*Zítra je taky den.*“³²

Pátou možností je přiznání procesu výroby film, tvůrce tak vytrhne diváka z iluze filmového média a dá mu najevo, že děj nemá brát vážně. Tento postup bývá uplatňován skrze filmové triky v parodii na aktuální témata, na ostatní filmy či žánry. Tento komický odstup se Anderssonových filmech objevuje v již zmíněném zpěvu postav variujícím muzikály, pohledech do kamery a dalších postupech, které zmíním později.

Šestým znamením pro diváka, že se film odehrává ve světě humoru, je překvapení. Tím nejsilnějším je již zmíněná komická scéna na začátku filmu. Mast jako ideální příklad uvádí začátek filmu *Světla velkoměsta*, kde při slavnostním odhalení památníku „Mír a prosperita“ věnovaného občanům města nastane překvapující moment: po strhnutí plátna soše leží na klíně pospávající tulák Charlie.

Nepopíratelný význam, i když nelze uplatnit žádná přesná pravidla, má volba techniky a metody: kombinace svícení, rytmu střihu, hudby, úhlu kamery, výpravy a

³² *Ty, který žiješ* (Roy Andersson, Švédsko/ SRN/ Francie/ Dánsko/ Norsko/ Japonsko, 2007), 0:07:57.

dalších. Filmová řeč je, podle Masta ještě více než drama, závislá na melodii a podívané, jako estetických kategorií ustanovených již Aristotelem.

Komika u Anderssona vychází z dialogů, z překvapení a z expozice a z některých témat fabule. Z Mastem předložené teorie však nelze vycházet bezvýhradně striktně. Jestliže tvrdí, že u komedie je obvyklé jasné a stejnoměrné svícení, Anderssonovy tmavé a zasmušilé obrazy umocňují komično právě rozporem mezi výrazem a významem, tímto způsobem paroduje a ozvláštňuje zažitě konvence komedie. Závěrem těchto dvou oblastí je, že komický film nemusí nutně mít komický syžet, ale komiku vytvářející výrazové prostředky ano.

1.3 Záměr komična³³

Podle Masta existují tři styly komedií, podle komického úmyslu - záměru a podle toho, jakým způsobem prezentují v sobě obsažená náročná témata.

Funkcí komických momentů ve vážných filmech může být přesvědčení publika o věrohodnosti jinak nadsazených hrdinských příběhů, k přijetí děje jako pravdivého, postav jako ztotožnitelných. U komedie je to naopak: cílem je přimět publikum nevěřit v realnost, uskutečnitelnost a vůbec nějaký význam dobrodružství a napětí. Komedie podvrací divákovu víru ve viděné.

Jedním z typů komedie jsou sekvence událostí, které se ve skutečnosti nemohly nikdy udát, nebo je tak autor alespoň prezentuje. Druhým typem jsou komedie prezentující události, jež se možná udát mohly, ovšem s určitými trhlinami, mezerami v pravděpodobnosti, většinou jsou dílem náhody, propletenců zápletky. Podle Thompsonové je ale divák na překombinovanost syžetu a jeho případnou nižší důvěryhodnost ochoten přistoupit v rámci postupu filmového děje, znalosti zákonitostí filmové iluze. Anderssonovy filmy spadají do druhé kategorie, méně realistických, ale možných událostí. Ovšem až na několik výjimek, kdy se v syžetu filmů vyskytují duchové a pohybující se domy. Vnímat je můžeme jako metafory či imitace uskutečnitelného děje. Díky tomu, že divák si uvědomuje imitaci a v realnost komedie ve skutečnosti nevěří, vzniká emocionálně-intelektuální lhostejný odstup, nazývaný „katastasis“.

³³ V původním názvu „comic thought“.

Oddělit od komedie sentiment a napětí ale také nelze, důkazem možnosti přítomnosti patosu v komedii jsou díla Chaplina nebo Shakespeara. Skrze výrazové prostředky určující komičnost jsme ujištěni, že smutná část pomine skrze blížící se vtip. Díky přechodům mezi smutným a zábavným získává divák větší odstup, vidí paralely a je připraven na ironii.

Andersson prozrazuje iluzi filmu pomocí postav hledících a promlouvajících do kamery, zprostředkovaně přímo do obličeje diváka. Jejich bíle nalíčené obličeje odkazují na grotesku, a strnulé postoje připomínají odtrženost, vzdálenost od reality. Stejně tak naaranžovaná, vyprázdněná zátiší vytrhávají diváka z pasivního sledování fikce.

Komedie podněcuje diváka k úvaze pomocí ironie, nejasností a protikladů. Záměrem mnoha komedií je interpretace nereálného děje jako metaforického vylíčení lidského jednání. Tento Mastův předpoklad souzní s Anderssonovým záměrem předkládat lidem až apokalyptickou verzi lidské materialistické civilizace, aby si uvědomili absurdnost hodnot jejich vlastních životů.

Divák se s postavami v Anderssonových filmech, postavami nešťastných lidí, kteří podléhají své roli oběti a netečnému okolí to dávají na odiv hysterickým nářkem a fňukáním, neztotožňuje. Stejně charaktery by mohly být prezentovány vážným způsobem v melodramatu. Anderssonovy filmy fabuli podávají v epizodickém vyprávění, charaktery se v obraze vyskytují jen krátkou dobu na to, aby se s nimi divák stihl ztotožnit. Díky zvolené narativní výstavbě a stylistickým prostředkům, jako je do detailů propracovaná mizanscéna a pomalé tempo, si divák udržuje odstup a vnímá postavy jako obecný princip, jako sdělení, nikoli emoci.

Do prvního typu právě zmíněných komedií s černým humorem a ironií, zesměšňujících i tak závažná témata jako je smrt, jejichž záměr je ryze intelektuální, podněcujících úvahu a nechávajících divákovi volný prostor k vlastní reakci, spadají Anderssonovy filmy.

Druhý typ závažná témata předkládá otevřeně, nebo je i vyzdvihuje. Diváci jsou vedeni přímo, často dokonce osobou mluvčího, „každé intelektuální sousto je jim předžvýkáno“³⁴. Každá jednotlivá událost v syžetu se vztahuje k hlavní morální otázce. Jako příklad hlubšího závažnějšího tématu užitého v komedii Mast zmiňuje střet hodnot venkovana a dravého městského života v komedii *Mr. Deeds Goes to Town*.

³⁴ MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. 2nd ed. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merrill Company, 1973. s. 17. ISBN 0-672-51768-X. („...by the audience every intellectual morsel it is expected to swallow...”)

I ta nejjednodušší, nejprostší zábava obsahuje hodnotu vážného tématu, už jen proto, že imituje lidský svět, ačkoliv si jí divák nemusí zabývat a ani nemusí být tvůrčím záměrem. Zatímco první typ komedie vědomě dovoluje divákovi odvodit si významy, a druhý typ je přímo říká, tento typ třetí významy jen naznačuje. A komický efekt těchto filmů není ovlivněn tím, zda jej divák vnímá, nebo nevnímá. Důvodem, proč populární a bezduché komedie neprovokují diskuzi o svých hlubších tématech, je tvůrcův ústup v zájmu přístupnosti filmu, ke sdělení záměrně užívá prostředky obsahující klišé a průměrné běžné fráze. V tomto místě Mast upozorňuje i na možné omyly kritiků, kteří šroubují intelektuální témata tam, kde nejsou.

Obecnou představou je komedie jako žánr nicotný, bezcenný a bez hlubšího významu. Komedie ale neuvěřitelnost, nereálnost staví na odiv, nechává divákovi prostor pro intelektuální aktivitu, odděluje jeho emoce od iluze filmu. Skrytá závažná témata filmu divák vnímá prostřednictvím:

- odvozením ze záměrné ironie a bizarních momentů filmu
- tím, že tyto problémy přímo slyší nebo vidí prezentované
- odvodí si je z nevyslovených hodnot, z nichž vychází postavy a události filmu

Záměrem jednoduchých komedií je pouze produkovat zábavu. Emocionální efekt komedie, kterým je smích, má ale rozumové základy, smích není ničím jiným než fyzicky-emoční reakcí vyvolanou rozumovým poznáním.

2. Narativní analýza filmů

2.1 Narativní forma

i. Shrnutí fabule obou filmů

„Milování buďte ti, kdo se usadí.“

Písně z druhého patra sledují příběhy obyvatel města, kterým obvyklý průběh každodenní činnosti narušila nekonečná dopravní zácpa. Kalle zapálil vlastní knihkupectví, aby získal peníze od pojišťovny, pokrytý popelem to jede oznámit své manželce. Druhým pokusem, jak získat peníze, je investice do nákupu krucifixů, jejich plánovaný prodej ale neskončí předpokládaným úspěchem vázaným na konec milénia a dvoutisící narozeniny Krista. Kalle, kolem kterého se točí většina epizod filmu, má dva syny. Tomas ze skládání básní skončil v psychiatrické léčebně, a tak za něj jeho bratr Stefan zaskakuje v taxikářském řemesle, veze také muže, který se zpozdil na oslavu stých narozenin generála, sklerotického starce, jednoho z nejbohatších mužů v zemi a bývalého nacisty. Stefana vyhodila z domu dívka, momentálně tráví volný čas v baru u piva a pomáhá bratrově manželce, která je pravděpodobně i jeho milenkou. Kalleho začne pronásledovat duch sebevraha, jemuž dlužil peníze. Přidá se k němu i duch mladíka, kterého Němci za války oběsili.

Představitelé města se pokouší vyřešit problém svízelné dopravní situace, k ničemu spějící jednání přeruší panika, protože protější dům se začne pohybovat směrem k budově, kde politici zasedají. Dokument, který měl vysvětlit, proč nejsou lidé schopni pracovat, se ztratil. Reakcí na nevysvětlitelné události je návrat k rituálům, skupinky lidí se na silnici bičují, shozením ze skály za přítomnosti představitelů církve i politiky je obětována malá dívenka. Oběti ale v době, kdy jsou jediným měřítkem peníze, nepřinášejí žádné výsledky/ nejsou schopny účinku, veškeré lidské chování i historie jsou vztaženy k penězům, k podnikání, které je alfou a omegou. Majetnější se pokouší z města zmizet, cestu k letištním přepážkám jim ale ztěžuje abnormální tíha jejich zavazadel a vypadávající golfové hole. Kalle se na smetišti na okraji města setkává s podnikatelem Uffem likvidujícím neprodané

krucifixy. Za zády osamocené Kalleho se začínají srovnávat duchové, mladík, obětovaná dívka a další. Celý obzor je pokrytý postavami blízcími se k naříkající postavě Kalleho.

Povrchní praktikování víry lidstvo nezachrání před apokalypsou a totálním chaosem. Odkazy na křesťanství, druhou světovou válku a nacistické zločiny, nenávist k cizincům jsou volně prolнутy s tématy osobní existenční krize a tísně, jako je nefunkční manželství, propuštění ze zaměstnání či fyzické zranění od nehody s přiskřípnutou rukou ve dveřích vlaku po vážné zranění při kouzelnickém triku.

„Buď spokojený, ty, který žiješ, ve své vyhřáté posteli, dříve než ledová vlna řeky Léthé olízne tvou unikající nohu.“ J.W.Goethe

Ty, který žiješ je myšlenkově ucelenější, zaštitěný tématem snu. Zato je více roztržštěný do epizodních příběhů, jen několik postav se objeví vícekrát. Sledujeme krátké gagy obyvatel jednoho města, mladé Anny zamilované do zpěváka Mickea, alkoholičky Miy odhánějící od sebe svého přítele se zoufalými povzdechy, že jí nikdo nerozumí, pohřební kapelu, psychiatra, který dospěl k jediné léčebné metodě: silným medikamentům, muže, který zemře při jednání, kapesního zloděje, manželského páru, který se pohádal. Svět, kde otec ustupuje synovi, který ho vydírá, a dcera se marně snaží vzbudit vzpomínky své matky, ukončí nálet bombardérů v závěru. Nabízí se i druhá možnost výkladu: celý film byl jenom sen, o němž mluvil muž v úvodu. Ve filmu vyslechneme sny celkem čtyři, z nich dva, podle interpretace snu s náletem tři, vyprávěné i obrazem. Nejprve vypráví muž, který dostal elektrické křeslo za rozbití porcelánového nádobí při nepodařeném triku strhnutí ubrusu. A později Anna, jíž se zdá o svatbě s Mickym a o putujícím domě, kdy jim na nádraží gratulují cizí lidé.

Oběma filmy prostupuje nadpřirozený jev, prvek přicházející z vnějšku - v lidech budí strach, především proto, že ho nejsou schopni vysvětlit a ovládat. Ulice města jsou paralyzovány nekontrolovatelnou dopravní zácpou, z polí se vynořují duchové, silná bouřka zažene obyvatele do domů a autobusových zastávek, oblohu zahálí bombardéry.

ii. Fabule/syžet

Nejcharakterističtější rysem obou filmů je epizodický syžet. Krátké, relativně samostatné scény čítají do počtu takřka padesát, při celkové délce filmu hodiny a půl. Ozvláštnění je

přítomno skrze kontrast s konvenčním způsobem vyprávění. Od samotné vyprávěcí formy divák očekává dramatický příběh, hlavní postavu, vyvíjející se zápletku a provázanost událostí navazujících na sebe ve vztahu příčina-následek. Ani jedno z toho v *Písni z druhého patra* ani v *Ty, který žiješ* nenajdeme. Začátek filmu diváka vrhá do děje přímo in media res, bez expozice, informačních titulků o místě či času děje, bez představení postav. Samotnému titulku s názvem filmu předchází krátká uvozující scéna a průvodní motto filmu. Titulek filmu *Písně z druhého patra* se objeví až ve druhé a půl minutě. V případě *Ty, který žiješ* je to sekvence čtyř vzájemně nesouvisejících scén v různých prostorech, spojených nediegetickou hudbou, jíž prostupují diegetické prvky, např. hráč na suzafon přítomný v obraze. Spojuje je také pohled postav směřující do kamery. Titulek se objeví až v šesté minutě.

Komplikovaná forma ztěžuje divákovu vnímání, ozvláštnění probíhá jak v rovině narativní, tak v rovině stylistických prostředků, kdy na sebe filmový výraz poutá velkou pozornost. V případě *Písní z druhého patra* lze film rozdělit na dvě části, v polovině začnou absurdní situace z první části postupně gradovat a stupňovat ve své nevysvětlitelnosti a nadpřirozenosti ve skutečnou přítomnost nadpřirozených jevů, příznaků zemřelých. O struktuře *Ty, který žiješ* můžeme uvažovat jako o rámcovém příběhu, tedy že celý film je prezentací snu, který muž vyprávěl v první scéně.

Zvláštnost narativní výstavby je dána i způsobem režisérovy práce: „Nepoužívám pevný scénář. Mám jen základní představy o scéně, někdy doplněné o dialog.“³⁵ I do jednotlivých scén vstupuje divák nepřipraven, informace mu byly zatajeny, ale jeho zájem byl vzbuzen náznaky v syžetu. Divák si zpětně domýšlí fabuli, odvozuje události, které se odehrály před začátek scény. Namísto toho, aby v okamžiku vyvrcholení přišel střih, scéna pokračuje, i když fabule již skončila. Scéna trvá dál, ačkoliv v obraze se nic neděje, postavy stojí zmrazené v postoji. Divák je v napětí, jeho očekávání je nenaplněno a vznikající frustrace je převedena do neustálého kladení si otázky po záměru díla s každou následující scénou.

Informace jsou omezené jen na krátké období ze života postav, zastavení třeba i v jediném okamžiku, propuštění ze zaměstnání nebo učení dcerky jezdit na kole, nic víc se o nich nedozvíme. Míra zatajení informací v syžetu je značná, doplnění fabule je v podstatě z větší částí na svobodné volbě a fantazii diváka. Časté jsou i zcizující prvky,

³⁵ KŘIPÁČ, Jan. Roy Andersson. Každý může být hercem. *Cinepur* 16, 2008, č. 57, s. 12. ISSN 1213-516X.

jako jsou pohledy postav do kamery či omezenost záběrů jen na celky (tvář postavy nikdy neuvidíme v detailu), ve kterých je omezen i pohyb postav.

Elipsy, časové skoky mezi scénami, jsou značné a slouží k udržení logické návaznosti, v případě po sobě následujících scén týkajících se jedné postavy, častěji k udržení motivické návaznosti, jde-li o scény spojené jen místně, nebo vůbec. Muž v *Písních z druhého patra* se chystá do zaměstnání a skrze dialog s manželkou získává divák informaci, že ho čeká rozhovor se zaměstnavatelem. Stříhem do jiného prostředí následuje scéna, kde tentýž muž leží na zemi, drží za nohu svého šéfa a nařiká, že byl propuštěn. Jinak řečeno na scénu, kde žena prosí muže, aby neodcházel do zaměstnání, zrcadlově navazuje druhá scéna: muž poníženě prosí svého šéfa. Jiným příkladem je sled událostí v *Ty, který žiješ*: od návštěvy kadeřníka, jeho pronásledování za nepodařený účes, přes účast ostříhaného zákazníka na jednání, se dostáváme až na pohřeb muže, který jednání vedl.

Film je kombinací obou typů narace co do rozsahu informace příběhu. V některých případech je neomezená, divák je v informovanosti napřed před postavami. Například ve scéně gratulace ke stým narozeninám starému generálovi v domově důchodců ve filmu *Písně z druhého patra*. Divák z předchozího děje ví, že generál sedí na míse a právě vykonává potřebu a ví, že jeden z hodnostářů se k němu do nemocnice nestihl dostavit, protože se opil, zaspal a následně uvízl v dopravní zácpě. Následující scéna vážného ceremoniálu gratulací k životnímu výročí generála zástupem oficiálních gratulantů tedy působí na diváka komicky. Vrchol komické scény přichází ve chvíli, kdy generál reaguje salutováním pravačkou a výzvou k pozdravení Göringa. V jiných případech je narace omezená, divák ví stejně jako postavy. Hra s předstihem informování v pořadí divák - postavy nebo postavy - divák je umocněna prostorem a uspořádáním postav v něm. Příkladem je scéna z *Písní z druhého patra*: pohybující se budovu za okny si divák pouze představuje ve své fantazii či pochybuje o soudnosti postav, protože v záběru na interiér zasedací místnosti se o pohybu protější budovy dozvídá pouze skrze komentáře postav, výhled z okna je skryt.

Jediným autorovým komentářem v průběhu filmu je úvodní citát, z básně Césara Valleja, nebo J. W. Goetha. O ději se dozvídáme skrze promluvy postav, časté jsou i filozofující monology na témata marnosti života, obtížnosti užít se a další obecné abstraktní úvahy. Mnohdy ale obsah hovoru nijak neslouží posunu v ději. V několika případech je vypravěčem postava sama, kdy se obrací přímo na diváka pohledem do

kamery. Vedle apelační a do aktivity vytrhávající funkce má i efekt ozvlášťující od klasické vyprávěcí konvence a reflektuje samotné filmové médium.

Chronologická prezentace událostí je narušena vyprávěním některé z postav či flashbacky, které nejsou nijak vizuálně ohraničené. V *Ty, který žiješ* jsou vyprávěcími postavami přímo označeny za sny. Část snu odvypráví postava zedníka přítomná v obraze, ozvlášťující konvence filmového vyprávění pohledem přímo do kamery. Následující dvě scény jsou obrazovou reprezentací snu, kde díky pracovnímu oblečení identifikujeme muže z předchozí scény.

Postavy v několika případech vypráví zážitek, který je v následující scéně vizualizován. Například v *Písních z druhého patra* je nejprve převyprávěn příběh mrtvého, oběšeného Rusa, který se zjevil postavě Kalleho. Následuje flashback, ve kterém je bez komentáře zobrazen akt samotného oběšení mládence vedle jeho již mrtvé sestry. Scéna končí krátce předtím, než mladík zemře, ve chvíli, kdy bychom očekávali podkopnutí bedny, a střihem ukončuje flashback a vrací nás s místním a časovým posunem k hlavní postavě. Kalleho společník (taktéž mrtvý) se věnuje analýze události slyšené i viděné, pojmenovává ji jako tragickou. Díky tomu vyznívá komičtěji a opět prodlužuje divákovu vnímání opakováním toho, co ví, co je zřejmé. Dublování sdělovaných informací podporuje délku vnímání scén, prodlužuje diváckou percepci. Jakmile si divák uvědomil podstatu vyprávění a její závěr, je s ní konfrontován opět, v obrazové verzi prezentace. Jediným východiskem, jak může naložit s podruhé předloženou, ničím neprohloubenou či obohacenou informací, s úvahami, jakou funkci ve fabuli má, je identifikace scény jako směšné. Divák se znovu obrací k procesu vlastní percepce, ve chvíli, kdy si film pohrává s médiem samotným a jeho omezenostmi a možnostmi, tedy prezentuje informace nejprve pouze zvukově, nechá prostor divákově fantazii k vytvoření vlastní vizualizované verze události a následně předloží skutečnou vizualizaci. Navíc je v okamžiku obrazové prezentace oběšení v informování napřed před postavami, takže si získává větší odstup. Přestože její význam scény (oběšení mládence a jeho sestry fašisty) je v základu tragický, výraz, jakým je prezentována, nutí diváka obrátit se k vlastnímu a samotnému procesu sledování audiovizuálního díla, odpoutat se tak od významu a výraz prezentace vyhodnotit jako směšný.

Obecně lze každou scénu charakterizovat následovně: divák se v ní ocitá *in media res*, v některých případech s vodítkem motivu (např. dopravní zácpy v pozadí nebo z předchozích scén známé postavy). Postávající postavy působí dojmem jakoby zastavené

v pohybu nebo jakoby uplynulo již pár minut jejich aktivity či řeči před začátkem scény. Například v *Písních z druhého patra* scéna ve vyhořelém knihkupectví začíná odpovědí jejího majitele vedle stojícím zástupcům pojišťovny, pravděpodobně na předtím jimi vznesenou otázku. Krátké výjevy vznesou nějaké téma, ale než stačí dojít k vrcholu nebo pointě, scéna končí a navazuje další ilustrace dílčího problému, přičemž všechny jsou variací na ústřední lidskou mizerii. Žádnou jasnou odpověď nenabízí ani otevřený konec, kdy je závěrečná scéna střižena bez vyústění, přesně v napínavém okamžiku.

Film těmito způsoby získává až poetický nádech, forma odlišná od konvencí filmové tvorby upozorňuje diváky na autorovy záměry ležící dál než v rovině zábavy. Do jiného modu vnímání se divák dostává především skrze délku záběrů, dlouhé statické záběry bez jediného dialogu či komentáře jen s doprovodem instrumentální hudby.

Díky průřezovému zobrazování napříč sociálními třídami je navozen dojem kritické výpovědi o celé společnosti a díky výběru pouze jejich špatných rysů o jejím úpadku. Kusý výběr krátkých výjevů lidských osudů ilustruje povrchnost lidských hodnot současné konzumní společnosti a vytváří celkový obraz sobeckosti, bezradnosti civilizace. Scény ve výsledku nesou více symbolický význam, než aby sloužily vývoji narace.

iii. Příčinnost, čas, prostor

Syžet není v případě ani jednoho z filmů řetězením kauzálních událostí, Andersson postupuje v souladu se zásadami postmoderních filmů: „Fabule oproštěná od divadelních pravidel dějové stavby. Scény nenavazují podle linie příčina – následek, nedodržují vyústění v pointu.“³⁶

Na první pohled shluk nahodilých událostí, bez logické či narativní návaznosti, je spojen vodítky motivů. Některé scény dojdou rozvinutí skrze postavy, které se objeví v dalších následujících scénách. Kromě několika málo postav (*Písně z druhého patra* – Kalle a jeho syn Stefan, *Ty, který žiješ* – zamilovaná Anna, alkoholička Mia) jejich přítomnost v obraze netrvá déle než pár minut. Nepozornému divákovi mohou souvislosti snadno uniknout a může je vnímat jako pouze další nemotivovaný výjev ze života zapadající do mozaiky celého filmu. Například jsme svědky nepodařeného kouzelnického triku, ve kterém je zraněn dobrovolník z publika, jež měl být přeříznut v půli jen iluzí. Tato

³⁶ PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu*. 1.vyd. Praha: Academia, 2009. s. 617. ISBN 978-80-200-1689-8.

scéna motivuje scény následující: kouzelník a asistentka vedou zraněného k doktorovi, sestřička spílá doktorovi v ordinaci a později na zastávce, zraněného vidíme v noci v posteli, jak pro bolest nemůže usnout a stejně tak kouzelníka nešťastně sedícího na posteli. Kouzelníka později čeká na autobusové zastávce a vedle kufrů si sebou nese divákovi dobře známou pilu.

Postavy jsou spojujícím prvkem namísto příčinného kauzálního navázání, známe jednu postavu a díky tomu, že se setká s postavou novou, je představena i divákovi, např. bratr poblázněného syna muže, který zapálil svůj obchod, za něj provozuje taxislužbu. Informace vznesená v dialogu je pro diváka následně výchozí k rozpoznání a identifikaci scény následující, příp. pozdější. Scény jsou také, jak jsem zmínila dříve, vzájemně provázány opakujícími se motivy či hudbou. Informace o jednotě místa je v divákovi udržována pomocí motivů, např. druhý plán v pozadí zahrnuje takřka v každé druhé scéně auta stojící v dopravní zácpě, navíc o ní přítomné postavy mluví.

Některé scény jsou k sobě vázány pevněji než jen vodítky motivů nebo postav. Jako relativně samostatná část vystupuje sekvence obětování dívky. Scéna, kde na připravenou hromadu kamenů pod dohledem několika úředních osob dopadne figurína lidské postavy, která je následně odnesena na nosítkách, startuje divákův zájem o vyprávění vytvořením hádanky, je mu odepřena informace. Psycholožka klade otázky malé dívce v přítomnosti starších mužů, hodnotí ji, mluví o vzdělání, zkušenosti a o tom, že člověk nemůže vždy dostat vše, co chce. Zformovaná hypotéza diváka je potvrzena ve scéně třetí, kdy je dívka vedena ke srážu a shozena dolů.

Jedním z prvků usnadňujících vnímání a logickou návaznost scén je ve filmu *Ty, který žiješ* kapela Louisiana Brass Band. Opakovaně se objevují jednotliví hráči ve vlastních epizodních příbězích, díky čemuž jsou propojeny scény jinak nesouvisející. Hráč na suzafon v úvodu ruší sousedy, později si stěžuje své manželce, bubeník doma trénuje podle nahrávky, zamilovaná Anna zabloudí na jejich zkoušku, podle melodie známé z bubeníkovy nahrávky poznáme pochod, ve kterém již skutečně hraje, celá kapela hraje na pohřbu jedné epizodní postavy a zpěvačka kapely si zpívá ve vaně chvíli před tím, než začnou přilétat bombardéry.

Oba filmy se odehrávají v současnosti, v *Písních z druhého patra* je dokonce zmíněn rok 2000 (což je také rok, kdy měl film premiéru). Ani jeden z filmů neobsahuje přímou informaci o čase, fabule se pravděpodobně odehrává v řádu několika málo dní. V obou filmech se několik scén odehrává v noci a z vývoje některých událostí je patrné, že

více jak dva či tři dny od začátku do konce uplynout nemohly. K ohraničení syžetu časovým rozměrem jsou ve filmu užita vodítka pomocí typických činností denní doby: jinak nemotivovaná scéna lidí vycházejících za ranní mlhy z tramvaje s pracovními taškami do zaměstnání, postavy za tmy ležící v postelích.

Závěr obou filmů je otevřený, u *Ty, který žiješ* můžeme mluvit o „spřažené“ konstrukci.³⁷ Letecký záběr přes křídlo bombardéru odhaluje pohled na město a nad ním se srocující letadla. V tuto chvíli si divák připomene úvodní scénu filmu a uvědomí si, že závěr je opakováním počátku. Ve vůbec první scéně filmu se náhle probudí muž a sděluje, že se mu zdálo o náletu na město. Závěr je tedy jen vizuální reprezentací jeho snu a film tím získává ohraničení a uzavření do jednoho celku.

iv. Motivy

Motivy v obou filmech pomáhají divákově orientaci při napojování scén. V *Písních z druhého patra* je tím nejvýraznějším dopravní zácpa ve městě, jejíž obraz či zmínka ve zvukové stopě je přítomna takřka v pravidelných intervalech. Např. v jedné scéně o koloně mluví pouliční poeta rozmlouvající s náhodným kolemjdoucím. Kam všichni ti lidé jedou, kam mají namířeno, ptá se. „*Vypadá to, že celé město vyjelo do ulic. Každý stejným směrem...*“³⁸ I zvuková stopa, ruchy troubících aut v nočním tichu, v téže scéně napomáhá prostorové orientaci, je součástí ozvláštnění. Následující scéna po časovém skoku do ranních hodin představuje majitele knihkupectví, které sám zapálil a který právě hovoří se zástupci pojišťovny. V pozadí za okny rozbité výlohy vidíme kolonu aut. V několika nočních scénách je dopravní situace přítomná v druhém plánu, skrze průhledy okny vidíme světla kolony aut.

Podobným motivem v *Ty, který žiješ* je déšť, s tím rozdílem, že prostupuje a propojuje dohromady jen část filmu, nikoliv celek od začátku dokonce. Tuto roli zde plní myšlenka snů a jejich převyprávění několika postavami, divák je na jejich prezentaci po několikátém opakování připraven a vnímá tak celý film uceleněji.

Jedním z motivů jsou křesťanské symboly, především postava Ježíše Krista. Zmínky o něm se opakují ve zvukové podobě, např. pacienti zavření v psychiatrické

³⁷ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 32. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

³⁸ *Písně z druhého patra* (Roy Andersson, Švédsko/Dánsko/Norsko/ Německo, 2000), 00:22:42.

léčebně komentují ukřižování. Legenda a důležitá součást křesťanství je v kontrastu s hovory o drobnostech Ježíšovy povahy. Polemika o tom, zda Ježíš při ukřižování plakal, neměl hlavu na podnikání, byl to ubožák, a že byl přibit na kříž jednoduše proto, že to byl laskavý člověk, ne proto, že by to byl boží syn. Kristus je přítomný i v obraze: ironicky vyznívá scéna, v níž duch sebevraha ukazuje podřezané zápěstí, a když rozpaží ruce, nelze si nepovšimnout paralely s proklátnými zápěstími ukřižovaného Krista, jehož takřka životní model právě pár metrů před sebevrahem svírá Kalle v rukou. Mimo to se objevuje Ježíš v podobě krucifixu, ovšem nikoliv jako předmět náboženského uctívání, ale jako prostředek obohacení, výnosného obchodu, díky milénium, kdy Ježíš „slaví“ dva tisíce let od svého narození. Na výstavišti, kde jsou krucifixy nabízeny, se část jedné figury Ježíše oddělí od svého kříže a začne se houpat na jedné ruce, zatímco majitel hledá hřebíky. Ve chvíli, kdy tento podnik ztroskotá, je do nejznámějšího symbolu křesťanství kopáno, je házen na smetiště, přejet kolem auta s dostatečně hlasitým zvukem. Pro diváka, ať už věřícího, nebo nikoliv, je tato scéna momentem překvapení, což je podle Masta jedno z autorových vodítek k rozpoznání komična. Křesťanský symbol je sice hanoben a znesvěcen, ale v nevážném podání. Muž, který s krucifixem pohazuje, lituje své hlouposti, že vstoupil do takového obchodu. Neříká, že by se červenal za to, že symbol křesťanství, s nímž je obvykle zacházeno velmi opatrně, vyhazuje do smetí, a to vzbuzuje v divákovi překvapení z nečekaného spojení. Ve finále vezme poslední zbývající kříž a na chvíli nám připomene slavný biblický výjev Krista nesoucího si svůj kříž. Tentokrát však nikoliv v symbolickém smyslu, že by tento muž kráčel hrdě ke svému konci, nesl si svůj osud. Jednoduše banálně vynáší odpad. Ozvláštňení v tomto případě spočívá také v porušení filmových konvencí užívání symbolů.

V *Písních z druhého patra* se opakuje úryvek z básně „Milován budiž ten, kdo se posadí“. Motivem je opakování motta filmu a vůbec téma sezení jako demonstrace pasivity postav a jejich každodenního jednotvárného opakování všedních činností. Kalle sedí na zbytku uhořelé sedačky, když ukazuje zničený obchod jednatelům z pojišťovny, Stefanova žena na jeho zvolání „Milován budiž ten, kdo se posadí“ vstane, odejde do zadní místnosti a sedne si na postel. Opilá psychologka přítomná obětování děvčete sedí na zemi pod barovým pultem a s nářkem, že se nemůže zvednout, se plazí po židli v zoufalé snaze změnit svou polohu ze sedu, což se v celém filmu zdá být nemožné. Několikrát se také objevuje manželčina výtka „Mohl jsi zavolat“.

Jako motiv prochází filmem *Ty, který žiješ* promluva „Zítra je taky den“, pokaždé ústy jiného mluvčího a v reakci na jinou situaci. Výrok barmana „Poslední objednávky“ lze do této kategorie také zařadit, opakující se podnět z jeho strany vyvolá vždy nějakou reakci mezi jinak pasivními hosty baru a tak tento motiv spojuje jednotlivé části filmu do celku.

V obou filmech se prolíná motiv postele, symbolizující partnerskou disharmonii. Doplnuje celkové sdělení filmů o neschopnosti soužití lidí s pochopením a vzájemnou pomocí. Partneři, i když leží vedle sebe, si jsou vzdálení a ignorují utrpení, bolest druhého z nich, případně postavy vůbec nespí, jen na posteli nešťastně posedávají, či jsou probuzeni pozdním příchodem partnera.

v. Postavy

Jedním ze zdrojů vytváření narativních hádanek a formulování hypotéz je odepírání informací o postavách. Některé se objeví na tak krátkou dobu, že se o nich divák nedozví takřka nic.

Postavy neprochází vývojem, o jejich minulosti se dozvídáme minimálně. Výjimkou jsou postavy Stefana a jeho otce Kalleho v *Písních z druhého patra*. Z rozhovoru Stefana s bezdomovcem vyplývá, že jej před neurčenou dobou vyhodila přítelkyně z bytu, bratrovi sděluje, že jeho ženě a dětem se daří dobře a že je navštěvuje, jeho častou přítomnost v barech a houpavé opilecké pohyby podtrhne pozdní příchod domů s omluvou, že si zašel na víc než pár piv. Kalleho dostihne jeho minulost v podobě Svena, kterému Kalle dluží obnos peněz, ovšem vzhledem k tomu, že Sven spáchal sebevraždu, neexistuje možnost, jak by je nyní splatil. V *Ty, který žiješ* jsou častěji zobrazovanými postavami alkoholička Mia, zamilovaná fanynka Anna, vývoj jejich charakteru ale neprobíhá, zůstávají typem.

O charakteru postav získáváme informace více prostřednictvím mizanscény, než skrze naraci, např. skrze rozpoznání postav rekvizitami v jejich blízkosti, skrze předměty přítomné v obraze. Tento aspekt podrobněji rozeberu v analýze mizanscény.

Komický efekt vzniká kontrastem předpokládaného a očekávaného chování zástupců povolání či určitých sociálních skupin lidí a jejich reálných projevů. Učitelka se rozbrečí před svými dětmi, kadeřník se rozčílí tak, že zákazníkovi vyholí prostředek hlavy. Kněz v kostele přežvykuje a muži, který se k němu přišel vyzpovídat z rodinného neštěstí,

odpoví, že každý je v koncích, že i on sám se čtyři roky neúspěšně pokouší prodat dům a přijde proto o spoustu peněz. Cílem těchto typů je doložit nefunkčnost složek společnosti, její postupný rozpad a rozklad dříve uznávaných hodnot.

2.2 Shrnutí a srovnání *Písní z druhého patra* a *Ty, který žiješ*

Protože narativní forma je poměrně rozvolněná, sjednocujícím faktorem jsou opakující se stylistické prostředky a motivy. Spojitost mezi scénami je udržována výrazovými prostředky, jako je pokračování hudby z předchozí scény, opakování zvuků či promluv postav. Záměrem ani jednoho z filmů není vyprávění dramatického příběhu, ale předložení myšlenky, názoru a apelu.

Ty, který žiješ je, co se týče prolínání a opakování postav, ucelenější, je více komediální a zábavný, chybí mu „antikapitalistický duch a převládající atmosféra apokalyptické beznaděje“³⁹ příznačné pro *Písně z druhého patra*.

2.3 Komika vycházející z narativní formy

Komika vyplývá z odstupu, který divák získává díky tomu, že se film nezabývá zápletkou, vyvrcholením ani psychologizací postav. Dalším ze zdrojů je neomezená narace, divák je v informovanosti napřed před postavami, tudíž mu přijde komická probíhající událost, kterou postavy vedou jako vážnou a z kontrastu vzniká komický efekt.

Prodlužování divákovy percepce, například oddalováním pointy, několik minut dlouhou scénou, ve které zdlouhavé chování protagonistů nedospěje k žádnému výsledku nebo k výsledku absurdnímu, který nebyl nijak motivován předchozími zobrazenými událostmi, je také jedním ze zdrojů komiky.

Jedním z předpokladů Geralda Masta o zdrojích komiky ve filmu je prozrazení iluze filmového média. Příkladem je zmiňovaný pohled postav do kamery, např. při

³⁹ RUSSELL, Dominique. The Ghost of The Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo. *Literature/Film Quarterly* 4, 2008, č. 36, s. 324. ISSN 00904260. („...anti-capitalist spirit and prevailing mood of apocalyptic despair.“)

objednávání jídla v restauraci, absurdita pokračování scén do ticha, přestože pointa skončila.

Kalle se synem Stefanem jsou na návštěvě v nemocnici a domlouvají Tomasovi, který se zbláznil ze psaní básní. Na chodbě vedle nich postává doktor a pročítá si záznamy pacienta. Zezadu chodby se začnou blížit tři muži, jeden z nich v košili „doktorovi“ vezme fonendoskop a poté i plášť, zbývající dva jej uchopí za ramena a odvedou. Bezděky je odhalen omyl postav, ale i divákův. Komika spočívá v prozrazení filmové iluze: přijali jsme automaticky viděné za filmovou realitu, nechali jsme se oklamat syžetem, který nám zpětně odhalí další rovinu fabule: v jedné scéně se neodehrával jen rozhovor otec-synové ale i záměna doktorů. Postupné odhalení zároveň aktivizuje, divák si vytváří hypotézu o pacientovi, který doktorovi ukradl plášť a nástroj a v převleku za něj asistoval rodině při návštěvě nemocnice. Scénka vrcholí otázkou pravého doktora po peněžence, kterou posléze nahmatá ve své kapse u kalhot. Roztržitost doktora je také zdrojem komiky, protože otevírá další možnost divákovy hypotézy o způsobu, jakým pacient získal plášť od tak roztržitého doktora.

Podstatným zdrojem komiky je ozvláštnění vyplývající z porušení konvencí filmového vyprávění. Komika vychází ze způsobu, jakým jsou scény na sebe napojeny, na jednu stranu vyplývá z poznání, že autor záměrně porušuje konvence kauzálního vyprávění, na druhou stranu také z kontrastu užitých prostředků, např. doznívající varhanní hudba z předchozí scény v kostele na sebe navazuje scénu následující: v kamenné autobusové čekárně. Směšnost v tomto případě vyplývá ze spojení typicky městského prostoru, který je asociován s tématy nudy, čekání a pozorování cizích lidí, a prostoru svatostánku, kam člověk přichází rozjímat a vyzpovídat se osamoceně z hříchů. Varhanní kostelní hudba pokračuje ještě po několik dalších záběrů a ovlivňuje jejich vnímání. Nejsou přijímány jako melodramatické, ale ve vyhrocené kombinaci vážné sváteční hudby a vážného tématu jako parodie na melodrama, tedy jako komické.

Komičnost je umocněna opakováním, divákovo očekávání je ovlivněno předchozí zkušeností s komickou scénou, ve které vystupovaly stejné postavy. Spojením těchto aspektů ve výsledek s komickým efektem je například scéna, v níž se zdravotní sestra podruhé táže doktora, kdy se rozvede. Scéna by mohla být podána melodramaticky, směšnou se stává banalizováním konfliktu díky doktorově nulové reakci a apatičnosti v rozporu s hysterickými vzlyky sestry. Zároveň naznačuje uplynutí času (poprvé byli

v ordinaci a sestra na něj jen upřeně zírala, podruhé na stejném místě již položila otázku, potřetí ve chvíli čekání na odjezd z práce), čímž je komičnost umocněna.

Dále komika vychází ze znalosti symbolů z reálného světa – symbol ukřižovaného Ježíše zastoupený krucifixem je konfrontován s denní realitou a zasazen do kontextu vytrženého z jeho původního a tak získává nové, právě komické významy. Postavě Kalleho v *Písních z druhého patra* se zjeví mrtvý známý, který spáchal sebevraždu, a Kalle, zatímco s ním hovoří, drží v rukou takřka životní model ukřižovaného Krista, jehož zaťatá pěst vyčuhuje z papíru, v němž je krucifix zabalen.

Některé scény jsou bez narativní funkce a slouží jen komickému efektu. Tyto scény jsou variacemi na postupy grotesky, vizuálními gagy: bez slovního komentáře, často podkresleny jen instrumentální hudbou a jejich komičnost vychází z prostě lidských omylů a neobvyklého spojení známých předmětů. Na těle muže, který byl při kouzelnickém triku omylem skutečně částečně přeríznut, vyniká rozpůlená kravata v části, kudy prošla pila. Starý pán, který se pohybuje pomocí opěrných berlí, za sebou nevědomky táhne svého psa, kterému se kolem krku a celého těla omotalo vodítko. Nápadník čeká před dveřmi s pugetem květin schovaným za zády, když žena otevře, nabídne jí je nataženou rukou, ovšem je odmítnut přibouchnutím dveří a květiny zůstanou v nezměněné poloze uvíznuté mezi dveřmi a stěnou. Muž hladí svou manželku romanticky po noze, ve snaze usmířit se poté, co přišel pozdě domů, protože mu shořel obchod, ovšem protože má ruce celé špinavé od popele, nechává za sebou na jejím těle jen popelavé skvrny.

Komika výrazně vychází z Mastovy teorie redukce vyprávění na absurdno. Vyprávění je zastaveno v čase, nic se nevyvíjí, nemá cíl ani výsledek, bezradnost postav je absolutní, zobrazovány jsou situace, jak v konkrétním prostoru posedávají, polehávají, či postávají. Pozornost poutá „strnulost postav a vyprávění. Vše se zastavilo, čeká se pouze na to, co se stane.“⁴⁰

Právě proto, že chování postav či vůbec jejich zařazení do syžetu a konkrétní scény nemá žádnou motivaci a vysvětlení, proto, že je volně, bez narativní motivace nakládáno s délkou záběrů a jejich začátkem či koncem, uchyluje se divák ve své interpretaci ke komedii a komičnosti vyplývající z porušení konvencí klasického vyprávění.

⁴⁰ DODOVOVÁ, Borjana. Případ němeého básníka. Bretonovské zamyšlení nad Písněmi z druhého patra. *Film a doba* 52, 2006, č. 2, s. 90. ISSN 0015-1068.

3. Stylistická analýza filmů

Vzhledem ke zmíněné rozvolněné struktuře narativní formy slouží k propojení scén více stylistické prostředky. Styl takřka všech scén je jednotný: jsou natočeny ve statickém záběru bez střihu v šedém prostředí s umocněnou perspektivou do hloubky a druhým plánem odehrávajícím se v průhledu skrze dveře. V duchu terminologie neoformalistů můžeme v případě Anderssonových filmů mluvit o speciálním typu umělecké motivace prostředků: o parametrické formě. Pozornost diváka je na úkor narace přitahována uměleckými vzorci, opakovanými a variovanými prostředky, které se stávají parametry.⁴¹

Roy Andersson vysvětluje svůj přístup k tvorbě následovně: „Pracuji s opakováním, mnohdy rozvíjím děj velmi pomalu, aby každý měl dostatek času nad těmito tableau vivant (oživenými zátišími) uvažovat, podobně jako před obrazy v muzeu moderního umění. Jde mi o to, aby filmy byly vnímány také jako výtvarné umění – odtud jejich často nereálná atmosféra.“⁴²

K osvětlení role uměleckých prostředků ve stavbě filmů budu používat neoformalisty užívané termíny funkce a motivace. Nelze určit pevnou a neměnnou funkci každého výrazového prostředku, jeden stejný prostředek může mít v každém filmovém díle jinou funkci. K určení toho, co prostředek označuje, je podstatné znát vztah k ostatním prvkům a kontext, protože v průběhu historie dochází k proměnám užití prostředků.

Druhým termínem je motivace čili odpověď na to, proč byl daný prostředek ve filmu užit, co tvůrce motivovalo k jeho zařazení. Kompoziční motivace „ospravedlňuje zahrnutí prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času“⁴³, pro vysvětlení realistické motivace se divák obrací ke své znalosti z reálného světa, v případě transtextuální motivace k předchozí zkušenosti s filmovými postupy z jiných děl, zároveň tak vzniká silné očekávání, což může být na straně autora využito ke

⁴¹ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 18. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

⁴² LANG, Čestmír. Mezi Godotem a Rublevem. Rozhovor s Royem Anderssonem. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 67. ISSN 0015-1068.

⁴³ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 15. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

hře s pravidly, např. v podobě parodie. Uměleckou motivaci, zmíněnou výše, má v první řadě každý užítý prostředek, v některých případech ale může být více viditelný.⁴⁴

3.1 Mizanscéna

Všechny scény obou filmů vznikly v ateliéru. „Každý záběr, dokonce i velké exteriérové celky jsou postaveny v ateliéru, aby měl (Andersson) ‚stoprocentní kontrolu nad obrazem, která je nutná, chcete-li dosáhnout abstraktního charakteru filmu‘.“⁴⁵

i. Výprava

Stylizované studiové scény se většinou odehrávají v interiérech, přičemž se nevzdálí z prostředí jednoho města, které ovšem není nijak místně ani názvem určeno. Zobrazeným interiérem jsou nejčastěji domácnosti, resp. jedna místnost, nejčastěji kuchyň, obývací pokoj, další informace získáváme skrze pootevřené dveře v pozadí. Druhou variantou místo pohledu za dveře je výhled z okna. Další výjevy se odehrávají v prostředí barů, kanceláří, chodeb domů, v tramvaji, z exteriérů jsou to nádraží, ulice. Prostory nevybočující z míst, s nimiž se lidé setkávají v běžném městském dni.

Prostor je důkladně a promyšleně uspořádán, každá přítomná dekorace má svou funkci. Anderssonovo vyjádření k jeho přístupu je následující: „Myslím, že to byl Matisse, kdo řekl, ‚odstraňte z obrazu všechno, co není absolutně nezbytné‘. Scény v mých filmech jsou proto v porovnání s realitou mnohem zhuštěnější.“⁴⁶

Charakteristickým rysem je využití hloubky pole. Perspektiva je zdůrazněna geometrickými liniemi vytvářenými dekoracemi přítomnými v obraze: nábytek podél stěn, čtyřhranné dlaždice na podlaze, lustry na stropě.

Typická kompozice scény vychází ze zlatého řezu, v němž se nachází roh zobrazené místnosti, ke kterému se sbíhají zmíněné prvky mizanscény včetně postav. Druhým případem je komponování na střed, místo rohu je na místě poutajícím pozornost

⁴⁴ Tamtéž, s. 14-18.

⁴⁵ HRUZA, Margareta. Ty, který žiješ. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 70. ISSN 0015-1068.

⁴⁶ TESAR, Antonín. Filmy a reklamy se příliš neliší. S Royem Anderssonem o klaunech a čistotě stylu. *A2* 4, 2008, č. 17, s. 14. ISSN 1801-4542.

přítomná dekorace, lampa, elektrické křeslo, či postávající postava. Zhuštěnost přítomných dekorací, rekvizit a postav vyúsťující v organizaci, komponování na střed nebo do zlatého řezu je motivováno umělecky i kompozičně. Motivací zdůrazněné hloubky pole je potřeba vměstnat vše do jednoho záběru, vzhledem k autorově volbě snímání filmu v celcích.

Také rozložení prostoru na přední a zadní plán umocňuje vnímání prostoru. V popředí se odehrává hlavní děj a jsou zde umístěny ústřední postavy, oproti tomu v zadním plánu probíhá děj zdánlivě, nebo skutečně k ději hlavnímu nepodstatný, čilý pohyb a grotesce se blíží mikroscény. Například za dveřmi probíhající lidé, jež vidíme jen skrze obdélník rámu dveří náhodou otevřených z místnosti, kde postávají dvě postavy. Nebo průhled z kanceláře skrz okno, kde si právě někdo opřel kolo, paní zvědavě nakukující skrze výlohu na vzlykajícího prodavače koberců. Proskleným plochám se dostává důležité úlohy informování o dvou či více paralelních událostech. Skrze okna či dveře se divákovi naskýtá pohled ne nepodobný pocitu šmírování do soukromí cizích lidí. Pozice se obrací ve chvíli, kdy filmový obraz skýtá pohled na osoby hledící z okna či výlohy ven, s očima upřenýma přímo do kamery.

Zadní plán realizovaný také prostřednictvím průhledů skrze okna či dveře plní často komickou funkci. Zákazník s vyholeným prostředkem hlavy a kadeřník se hádají, zatímco za oknem za jejich zády dopadají do kontejneru různé předměty; ve chvíli, kdy scéna končí, na místo dopadne ústřední topení. Dalším příkladem je scéna popravu na elektrickém křesle. Pozice pozorovatele je v tomto případě obrácena, v popředí vidíme rozměrné dřevěné elektrické křeslo umístěné ve středu obrazu, zadní nohou na úhlopříčce od rohu místnosti a nejbližší ke kameře, takže později připoutanému odsouzenému nevidíme do obličeje. Čí výrazy ale vidíme, jsou lidé pozorující popravu vsedě a s kyblíky popcornu v proskleném průhledu vlevo v obraze. Vpravo v obraze se nachází dveře, kterými je vláčen odsouzený a přichází jeho vzlykající obhájce. Akcentování pohledu na přihlížející popravě namísto oběti a celková absurdita jejich počínání přispívá ke komickému vyznění scény, namísto melodramatického.

Výhledy z oken nabývají kompoziční funkce obzvláště v případě *Ty, který žiješ*. Z okna hledící postavy nebo divákovi se naskýtající nečekané momentky odehrávající se v průzoru z domu se tímto filmem proplétají jako motiv. Předjímá je již scéna z *Písní z druhého patra* – jednající v konferenční místnosti jsou vyrušeni pohledem z okna na pohybující se dům.

Výhledy z oken slouží také k identifikaci prostředí, např. v úvodní scéně *Ty, který žiješ* obraz domů v okně ve spojení se zvukem projíždějícího vlaku napovídá, že se byt nachází na nádraží.

Mizanscéna, především omezenost prostoru, do značné míry determinuje i možnosti narace. Postavy jsou „uvězněny“ v jedné místnosti. Nikdy nevidíme scénu vcházení či vycházení dveřmi. Převládající barvou interiérů je šedá či hnědá, všechny působí dojmem omšelosti a stárí, v případě *Písní z druhého patra* převládají tmavé barvy. Odcizené prostory chladných barev a členěné liniemi záměrně upomínají na interiéry z filmů Jacquese Tatiho.

ii. Postavy ve vztahu k prostředí

Ani v jednom z filmů nenajdeme, až na několik málo výjimek (závěr *Ty, který žiješ*), scénu, která by ilustrovala jen prostředí bez přítomnosti postav, a v jen málo scénách se nachází postava sama jediná. V některých scénách jsou postavy v prostoru centralizované s pohledem mířícím vpřed do kamery nebo se ohlížejí přes rameno směrem k ní. Nejčastěji se ale za postavou nachází v druhém plánu postava druhá. Často je to manželská dvojice v bytě. Jednoho z nich vidíme v pozadí, skrze otevřené dveře průhledem do zadní místnosti, např. manželku v kuchyni. Vyniká i rozdíl mezi partnery, korpulentní rázná žena v protikladu s hubeným vysokým mužem. Pohled na událost v zadním plánu se naskytá i prostřednictvím pohybu postavy v popředí, odkryje tak pohled na předmět či postavu sedící v pozadí, která byla dosud skryta. Volbou uspořádání postav vůči prostoru je zdůrazněna jejich osamělost, pasivita a zoufalství, v kontrastu absurdity přítomnosti ostatních postav se stejnými potížemi.

Uspořádání postav podporující perspektivu je v některých případech motivováno kompozičně. Díky tomu, že dva muži sedí za sebou v jedné úhlopříčce stolu, ten blíže ke kameře je otočený (jeho pohled je motivován výhledem z okna na zuřící bouřku) a druhý telefonuje, je umožněno třetímu muži, který sedí za nimi, bez povšimnutí ukrást vzdálenějšímu muži peněženku z bundy přehozené přes opěrku židle. Zloděj je navíc o kousek vychýlen z úhlopříčky, aby na jeho počínání bylo z pohledu diváka lépe vidět.

Jedním z výrazných prostředků ozvláštnění od klasických filmových konvencí jsou pohledy postav otočené směrem do kamery. Podle Thompsonové můžeme jejich motivaci pojmenovat jako odhalování prostředku, Mast prakticky totéž označuje jako jeden

z prostředků komična, odhalení či prozrazení filmových postupů a vytržení z iluze filmového média. Postava neurčitě hledí směrem dopředu nebo se zničehonic obrátí na diváka, aby mu sdělila svůj příběh, sen či osobní stanovisko k životu. Tento postup vytrhává diváka z pasivního sledování, ale také plní funkci apelu, pomáhá divákovi s uchopením postav, s nimiž není schopen se ztotožnit, ale jejichž nekončící utrpení mu není lhostejné. Na místo ztotožnění přichází uvědomění si vlastního procesu percepce a v důsledku toho srovnání vlastního chování s postavami v syžetu, možnost projití katarzí.

iii. Rekvizity

Propracované prostředí zahrnuje množství dekorací, většina z nich má zároveň funkci v narativní výstavbě. Rekvizity hrají, podobně jako motivy, podstatnou roli v navázání scén. Identifikujeme podle nich konkrétní postavy – kouzelníka podle jeho kouzelnické pomůcky (pily), kterou jsme předtím viděli ve scéně jeho vystoupení.

Jiné slouží k zařazení postavy do určité sociální třídy a v důsledku fungují i jako symbol rozpoznání poklesku bohatých oproti obyčejným lidem. Například golfové hole, s nimiž muž, který právě propustil věrného zaměstnance, odchází z práce, a které později sbírá rozsypané po podlaze, když se pokouší odjet s nákladem zavazadel z města pohlceného chaosem. Stejně jako několikero dalších přechajících, všem postupně popadají na zem golfové hole z vrcholku kupy zavazadel. Zmíněné přeplněné kufrы, které jsou tak těžké, že k jejich posunutí o centimetr směrem k odbavovacím přepážkám musí vynaložit obrovské úsilí, jsou symbolem úpadku materiální společnosti a nadsázkou vyhocenou do absurda.

Rekvizity mohou plnit i obě funkce. Muž, který vypráví svůj sen, je divákem identifikován jako zedník, protože si vzadu v autě veze míchačku. Díky tomu je rozpoznán v následující scéně vizualizace snu, kde má na sobě montérky. Sice vystupuje obklopen formálně oděnou společností, ale jeho oblečení pomáhá divákovi v udržení orientace. Zároveň je touto kombinací hosta slavnostní večeře v pracovním oděvu zdůrazněna absurdita hodná jediné snové reality. Zdrojem komiky je i ve smyslu kompoziční motivace, prozrazením filmové iluze: aby byl schopen divák identifikovat postavu, bylo třeba přisoudit jí typický předmět.

Annu, dívku zamilovanou do Mickea, charakterizují fialové kozačky, které tak pomáhají divákovi v určení postavy. Má je na sobě spolu se stejným oblečením v každé

scéně, v níž se objeví, dokonce i ve snové scéně, kde má oblečeny svatební šaty. Neobvyklá kombinace fialových bot a svatebních šatů, především v důsledku divákova uvědomění si bot jako rekvizity neoddělitelné od postavy, má také komický efekt. Na jednu stranu je prozrazena filmová iluze, divák získává odstup od příběhu díky uvědomění si nutnosti prostředků k udržení návaznosti scén. Na druhou stranu tento znak postavy odkazuje ke grotesce a jejím komickým figurkám, se kterými je obvykle spojován jeden či několik málo předmětů jako identifikační prostředky a zdroje komiky. Klasickým příkladem je Chaplinova postava Tuláka s hůlkou, buřinkou a natrženými příliš velkými kalhotami.

Postava se mnohdy objeví v jediné scéně, jediném okamžiku z jejího života a vícekrát se v syžetu nevyskytne. Divák tak informace o ní získává v několika vteřinách až minutách a častokrát prostřednictvím prostředí, ve kterém se nachází a které je pečlivě do detailu sestaveno. Starce sedícího v bílé košili na nemocničním lůžku s ohrádkou, připomínající mříže, identifikujeme jako generála pomocí fotografií a šavle zavěšených na stěně v pozadí. V noční scéně vidíme téhož muže, kdysi mocného a v současnosti jednoho z nejbohatších lidí, zoufale se zbytky sil slabýma rukama cloumat mřížemi.

Rekvizity dokáží vypovědět příslušnost k vyšší třídě během jediné scény: muž sedí v místnosti s bílým pudlem, za ním v průhledu skrze dveře do zadní místnosti vidíme zavěšené paroží, manželský pár má za svými zády ve svém bytě dvě ledničky vedle sebe a několik otevřených lahví vína.

Muž, který se v pokoji u vlakového nádraží právě probudil z noční můry náletu bombardérů, má na stěně pověšený obraz Dona Quichota a Sancho Panzy od Pabla Picassa. Quichote bývá spojován s bláznivým hrdinstvím, což lze vyložit jako ironický komentář ke spícímu muži, zatímco přímým odkazem ke snu je fakt, že Picassovým nejznámějším obrazem je Guernica, zpodobňující vybombardování španělského města za druhé světové války. Jiným příkladem je ordinace psychiatra, kterému na stěně visí makrofotografie klíčícího hrachu, jehož pučící klíčky připomínají zároveň vědecký i abstraktní obrazec. Psychiatr ve scéně vede filozofický hovor o nenapravitelnosti lidstva, z něž vychází pro obhajobu své odborné praxe léčby nemocných jen pomocí medikamentů. V jiném záběru z kavárny, kde vedou spor zákazník a kadeřník – turecký imigrant, je na zdi umístěn plakát se španělským toreadorem porážejícím býka. Vzhledem k pečlivosti, s jakou Andersson interiéry stavěné v ateliéru vytváří, můžeme vyloučit náhodné či samovolné umístění.

Komika a absurdita vyplývá z nelogického, neobvyklého spojení prvků, překvapivého začlenění rekvizity do prostředí. Např. popcorn v ruce diváků přítomných popravě elektrickým křeslem, püllitry piva, které jsou servírované soudcům v soudní síni nebo krucifix jako předmět obchodování a posléze i součást hromady odpadu na smetišti. Zdrojem komiky je také kontrast mezi postavami a s nimi spojenými předměty: rocker silnější postavy s potetovanými rukama drží v náručí malého chundelatého psíka.

iv. Kostýmy a líčení

Bílým líčením zvýrazněné obličeje postav vyjadřují bezmocnost a pasivitu charakterů, jeho funkcí je podtrhnout nemoc kolektivně zasahující všechny lidi i prostředí, ve kterém dobrovolně žijí. Líčení je motivováno také odhalením prostředku, upozorněním na nerealističnost filmového média a užívané postupy. Zároveň je motivováno transtextuálně: je dalším z projevů odkazování na postupy grotesky, výrazné líčení užívané v němém filmu. Jejich motivace je ale i mnohem jednodušší: zvýraznění obličeje umožňuje vidět mimiku herců vzhledem k faktu, že scény jsou snímány v celcích a možností vidět postavě zblízka do obličeje je minimum. Andersson užití bílého make-upu zdůvodnil následovně: „...chtěl jsem, aby se moje postavy proměnily v symboly – tak jako klauni.“⁴⁷

Kostýmy jsou většinou autentické, nenesou žádné další významy, divák je vnímá jako přirozené. V některých případech slouží k identifikaci povolání a sociálního postavení postavy, vzhledem k malému množství informací, jaké má divák o postavách k dispozici, jsou kostýmy indicií k určení funkce postavy právě přítomné v obraze, v jiných plní kostýmy roli rekvizit, podobně jako předměty přítomné v místnosti, kterou postava obývá.

⁴⁷ HRUZA, Margareta. Žít svůj život. Příběh Roye Anderssona. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 26. ISSN 0015-1068.

v. Herectví

„Mojí filozofií je, že každý může být hercem. My všichni jsme herci. Hrajeme celý svůj život.“⁴⁸

V obou filmech ztvárňují postavy neherci. Jediným profesionálním hercem je Bengt C. W. Carlsson. V *Písniích z druhého patra* hraje v úvodní scéně Lennarta, muže ležícího v přístroji v soláriu, vidět jsou mu pouze chodidla a v *Ty, který žiješ* roli šéfa, při jednání podlehnuvšího infarktu.

Neprofesionálové hrají postavy zastupující určité lidské typy, jejich fyziognomie vyjadřuje charakter. Jejich hereckým projevem je v první řadě přítomnost v obraze. Vzhledem k omezenosti prostoru, nepohyblivosti kamery a snímání v celcích nemají ani možnost většího pohybu, ani projevu prostřednictvím mimiky. Funkcí je zdůraznění jejich pasivity a také větší otevřenost pro divákovu interpretaci.

Vedle uspořádání postav na scéně je nositelem komiky také herecká gestika. Nadřizený vede zdvořilostní hovor se zaměstnancem, gestem ruky s nataženou dlaní metr nad zemí naznačí výšku jeho dětí, muž ho stejným gestem opraví, ale zatímco se od něj odkloní a soustředí se k naznačení správné výšky, nadřizený své gesto promění v podání ruky jiné osobě, se kterou se vítá.

3.2 Kamera

Scény jsou natáčené širokoúhlým objektivem a jejich raritou je, že všechny záběry jsou snímány jako celky: postavu vždy vidíme celou od hlavy až po paty. Každý záběr tak vypadá jeden jako druhý, žádné detaily nám nepřiblíží výrazy postav. Tato umělecká volba motivuje možnosti narace. Záměr natočení scény v jediném záběru vysvětluje Andersson následovně: „Vše plánuji tak, abych diváka vystavil stejnému dojmu, jaký by měl v realitě.“⁴⁹

⁴⁸ KŘIPAC, Jan. Roy Andersson. Každý může být hercem. *Cinepur* 16, 2008, č. 57, s. 13. ISSN 1213-516X.

⁴⁹ HRUZA, Margareta. Žít svůj život. Příběh Roye Anderssona. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 26. ISSN 0015-1068.

Výjimkou je závěrečná scéna *Ty, který žiješ*. Záběr z ptačí perspektivy přes křídlo letadla nabízí pohled na město a nad ním se rojící řady letadel. A jeden polocelek z vnitřního prostoru taxíku v *Písních z druhého patra*, kde jedinkrát za celý film pohlédneme postavě - taxikáři do tváře, abychom mohli sledovat v mimice jeho reakce na slova muže na zadním sedadle.

Většina scén je natočena ve statickém záběru bez jediného střihu. Výjimkou v *Písních z druhého patra* je jediná scéna. Kalleho na nádraží za jeho zády překvapí mužská postava. Ve chvíli, kdy se Kalle rozejde směrem ke kameře a muž za ním ho začne sledovat, pohne se ve stejném směru i kamera. Výsledkem je navození až nadpřirozené atmosféry, kdy se po takřka hodině statických obrazů vyskytl pohyb, předjímající následující informaci o tom, že muž v pozadí je duch mrtvého.

V *Ty, který žiješ* je jízda kamery použita několikrát: např. při příchodu psychiatra do ordinace. Její užití je motivováno kompozičně, potřebou zdůraznit jeho cestu od dveří přes chodbu plnou pacientů až do ordinace. Tato scéna má i komický efekt, vyplývající ze znalosti z předchozí scény, kde tento muž nestihl doběhnout výtah plný lidí a byl nucen jako jediný jít po schodech. Komika vzniká díky tomu, že prostřednictvím jízdy nejprve v udýchaném muži poznáváme onoho opozdilce a následně v něm identifikujeme psychiatra, kterého jeho pacienti jízdou výtahem předběhli.

Dalším příkladem je scéna, v níž pověřenec prochází zástupem zpívajících účastníků slavnosti až k muži, kterému má sdělit, že má důležitý telefon. Motivace je opět kompoziční, tvůrci se nenabízí jiná možnost, v jednom statickém záběru není možné tuto informaci sdělit. Jízdou je navíc umocněna perspektiva, pohybující se kamera sleduje záda zřízence krácejícího uličkou lemovanou podél obou stran řadou hostů, kteří si právě stoupí na židle a drží se za ruce. Navíc je otázkou, jak daleko bude muset jít až k žádanému muži, zvyšováno napětí. Posléze kráčí oba muži stejnou cestou zpět, což opět slouží k prodloužení divákovy percepce, přičemž zápleтка této scény pokračuje jen ve scéně následující a pak ji narativ bez pointy či dalšího rozvedení opouští. Funkce je v tomto případě také komická, slavnostní popěvek je ohraničen chůzí zřízence, začíná ve chvíli, kdy vyjde, a končí s jeho zastavením do původní pozice. Absurdní shoda náhod je divákem identifikována jako tvůrcova hra s konvencemi a záměrné upozornění na iluzi filmového média, podle Masta jeden z prostředků komična.

3.3 Zvuk

Zvuk slouží k orientaci v jinak málo motivovaném syžetu: např. prostřednictvím troubení aut a dalších zvuků dopravní zácpy jsou na sebe navazovány scény; zvuk také slouží k identifikování prostoru, v němž se výjev odehrává.

Pomáhá napojovat jinak nesouvisející scény a dávat jim nový význam. Příkladem je napojení dvou scén z *Ty, který žiješ*: muž se nemůže rozhodnout, do které řady na nádraží si stoupnout, pokaždé ho někdo předběhne, on rezignuje a otočí se směrem ke kameře, jakoby snad žádal diváka o radu. V tu chvíli začne znít nediegetický zvuk, naříkající ženský hlas „Pane, odpusť jim.“. Majitelka hlasu se objeví až ve scéně následující: žena klečí na zemi v domácí kapli a nahlas prosí boha, aby odpustil všem lidem, za hříchy, válku, mučení. Vztažení scény o všední honbě za materialistickou banalitou ke scéně motlitby jednotlivce za všechny hříchy světa je zpočátku pochopitelné jako upozornění na všední hamižnost lidí. Jak ale žena graduje svůj výčet katastrof až k prosbě za televizní stanice, které odvrací svou pozornost od důležitých věcí, stává se spojení scén absurdním a má komický efekt.

Dalším příkladem zvuku jako zdroje komiky z *Ty, který žiješ* je zasyčení otevřené lahve minerálky v nevhodnou chvíli jednání, navíc absurdně načasované ve chvíli, kdy vedoucího jednání skolí infarkt.

i. Diegetická a nediegetická hudba

Autorem hudby pro *Písně z druhého patra* je Benny Andersson ze skupiny ABBA, pro *Ty, který žiješ* pochodový orchestr New Orleans jazz.

Hra s propojením diegetické a nediegetické hudby je jedním z prvků ozvláštnění od filmových konvencí a je také zdrojem komiky. K úvodnímu nediegetickému hudebnímu podkresu v *Ty, který žiješ* se postupně přidává diegetická hudba: jedna z v obraze přítomných postav začne do hudby zpívat, o několik scén později se přidá hráč na suzafon. Podobným příkladem v *Písních z druhého patra* je scéna, ve které jede Kalle stísněn uprostřed davu v tramvaji. Do znějící nediegetické hudby začnou přítomné postavy, až na Kalleho, zpívat. Následující scéna na jiném místě pokračuje v tomto duchu: stejná hudba a žena do telefonu zpívá; po té, co hudba dohraje, pokračuje ona i další postavy v hovoru a pohybu po scéně jakoby se hudební předěl neodehrál.

Filmy mohou svou strukturou připomínat muzikál či hudební videoklip. Postavy svůj proslav místo řeči začnou zpívat (úvod *Ty, který žiješ*, kde Mia zpívá na kameru, že by chtěla mít motocykl a neznámý muž v pozadí jí odpovídá), ve scéně je skrze hudbu prezentována emoce jedné z přítomných postav (v předchozím odstavci zmíněná scéna, ve které je Kalle obklopen zpívající davem, zatímco uvažuje o svém podvodu se zapálením knihkupectví). Tyto scény můžeme dle neoformalistického přístupu charakterizovat jako transtextuálně motivované. Odkazování k jiným filmovým žánrům je podle Masta rovněž jedním ze zdrojů komiky.

Diegetická hudba sloužící v jedné scéně k vytvoření atmosféry, např. kapela hrající na pohřbu, překvapivě ve scéně následující pokračuje v podobě nediegetické hudby. V tomto příkladu po scéně pohřbu následuje žádným předchozím vodítkem nemotivovaná scéna zpoceného muže běžícího na trenažeru, zatímco na něj za ním volá jeho malý syn. Podobná je scéna z kostela, z níž diegetická varhanní hudba pokračuje přes několik dalších scén. Zdůrazněný okamžik v hudebním doprovodu slouží jako náznak blížícího se konce scény. Úvodní scénu *Písní z druhého patra* v jejím vyvrcholení doplní hudební motiv s dominující píšťalou, který se váže již ke scéně následující. Funkcí přechodů mezi scénami pomocí hudby je opět hra s prozrazením média a z ní vyplývající komičnost.

3.4 Formy ozvláštnění - shrnutí

Ozvláštněním v současném filmovém kontextu je natáčení všech scén v ateliéru. Podobně líčení obličejů na bílou barvu, které bylo v době němého filmu standardem, je v porovnání se současným kontextem neobvyklé a s ozvlášťující funkcí.

Divák je veden k uvědomění si filmového média a jeho prostředků reprezentace, jaké používá. Filmy považované za originální jsou ty, které „...realitu buď ozvlášťují silněji, nebo ozvlášťují konvence stanovené předešlými uměleckými díly – nebo kombinují obojí.“⁵⁰ Obě formy ozvláštnění můžeme u Anderssona najít.

⁵⁰ THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: *Illuminace* 1998, č. 1, s. 11. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

K prostředkům, jimiž je těchto forem dosaženo, patří pohledy postav do kamery, striktně daná větší vzdálenost kamery od postav a předmětů, statická kamera, pomalé tempo (závěrečná scéna *Písně z druhého patra* trvá bez střihu a jediného pohybu kamery šest minut), absence výraznější dějové akce a pohybu postav, minimum dialogů atd. Všechny tyto prostředky přetvářejí ustálené normy současné kinematografie a přispívají k budování svébytného, od reality vzdáleného uměleckého výrazu.

Navíc postavy postávající v pozadí za hlavní akcí a sledující děj v popředí, ale bez aktivní účasti, nás upozorňují na naši vlastní pasivní diváckou roli pouhých pozorovatelů cizího utrpení. Touto inscenační technikou je zpřítomněno pro Anderssona určující téma lidského odcizení, zároveň je ovšem divák vytržen z prožívání iluze reality a uvědomuje si svoji pozici vnímatele uměle zkonstruovaného fikčního světa.

3.5 Komika vycházející ze stylu

Jedním ze zdrojů komiky je mizanscéna. Komické momenty se často odehrávají v průhledu za okny či dveřmi jako dva paralelní děje v předním a v zadním plánu. Komický účinek mají také rekvizity charakterizující postavy zrychleně během několika minut, upozorňující diváka na postavu známou z předchozích scén nebo jednoduše vytvářející absurdní spojení, příkladem může být křišťálová koule v rukou jednajících politických činitelů. Uspořádání postav a dekorací na scéně mnohdy neodpovídá konvencím, zdůrazněny, např. umístěním na střed nebo na místo poutající pozornost, jsou nečekané prvky, volba je motivována cílem dosáhnout komického efektu.

Zmiňovaný odstup diváka od příběhu vzniklý prozrazováním filmové iluze je v rovině stylistických prostředků nejčastějším zdrojem komiky. K reflexi samotného filmového média vybízí hra s propojením diegetického a nediegetického světa, co se týče například zvuku, pohledy postav do kamery, ale také jednotný styl opakovaný v každé scéně: statičnost kamery, natáčení v celcích, šedivé interiéry a strnulá přítomnost postavy.

Ironickým komentářem se stává také kontrast hudebního doprovodu s obrazem: např. operní zpěv v kombinaci s ušpiněným mužem jedoucím v tramvaji, varhanní kostelní hudba kontrastující se scénou, kde si dva muži, milenci, objednávají jídlo v restauraci, pochodová hudba v kontrastu s nešťastnou dívkou postávající u okna, za kterým zuří bouřka.

Komiku vzbuzují také prostředky užité v transtextuální motivaci, např. přejaté z jiných filmových žánrů: muzikálu, grotesky. Na krátký film *Crimsonova permanentní pojišťovna* (který je součástí filmu *Monty Pythonův Smysl života*) odkazují scény v obou filmech. Úředníky alias piráty, kteří s budovou pojišťovny „vypluli“ do vod mezinárodního finančnictví a útočí na nepřátelské korporace a likvidují jejich zaměstnance, připomíná scéna v *Písních z druhého patra*, kde jsou politici v jednací místnosti ohrožováni pohybujícím se domem za okny. V *Ty, který žiješ* je to scéna zobrazující pohybující se dům se svatebčany Annou a Mickeym.

4. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. Žánrové vymezení. Komédie, nebo drama?

Písně z druhého patra jsou věnovány básníkovi Césarů Vallejovi, ve filmu jsou citovány jeho verše a celkový výraz filmu byl některými kritiky označen za básnický. Andersson mluví o postupech malířství jako o inspiraci pro své filmové obrazy, „oživená zátiší“. Do filmu *Ty, který žiješ* „...vložil muzikálové prvky, rovněž grotesku a živou hudbu.“⁵¹ V některých scénách můžeme vidět i podobnost s hudebními videoklipy.

Jen toto krátké shrnutí vlivů patrných v Anderssonových filmech dává tušit, že určit jednoznačně jejich žánr nebude možné. V pokusu rozhodnout, zda se jedná o komedii nebo ne, budu postupovat podle přístupu Ricka Altmana. Jeho článek *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* byl otištěn v roce 1984 v *Cinema Journal*, od roku 1994 začal Altman vyvíjet rozšíření konceptu o pragmatický pohled. Kombinaci sémantického a syntaktického přístupu zdůvodňuje Rick Altman snahu vyrovnat „...protiklad mezi obsažným, všezahrnujícím seznamem a výběrovým kánonem.“⁵² Význam složek je primární (lingvistický), sémantické prvky jsou žánrovými stavebními bloky, jako jsou opakující se lokace, charakterové typy či technické postupy. Sekundární (textový) význam je vytvářen syntaktickými vazbami mezi primárními prvky.⁵³

Jako sémantické prvky společné snímkům melodramatického žánru můžeme označit přítomnost postavy, která je nešťastná, prochází těžkým obdobím. *Ty, který žiješ* se prolíná postava Miy, ženy závislé na alkoholu, se sebelítostivými sklony a náhlými výpady odmítání a kritizování lidí: svého přítele a jeho matky. Druhou postavou je Anna, nešťastně zamilovaná do baskytaristy oblíbené kapely, který ji podle všeho ignoruje. Z *Písní z druhého patra* lze za takovou postavu považovat Kalleho, neúspěšného podnikatele a zdá se i otce, protože jeho syn zešílel. Děj se odehrává v lokacích nemocnice, blázince, domova důchodců, v soudní síni, divák je svědkem obětování dívky shozením ze skály, popravy elektrickým křeslem v *Ty, který žiješ* a pohřbu, oběšení sourozenců nacisty v *Písních z druhého patra*. Závěr obou filmů zobrazuje definitivní zkázu. Některými z postav jsou dokonce duchové zemřelých lidí. Časté jsou noční scény, prostředí je

⁵¹ KŘIPAC, Jan. Roy Andersson. Každý může být hercem. *Cinepur* 16, 2008, č. 57, s. 13. ISSN 1213-516X.

⁵² ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1. 1989, č. 1, s. 21. ISSN 0862-397X.

⁵³ Tamtéž, s. 17-29.

potemnělé, šedivé barvy a pohybují se v něm bledé postavy s obličejí zvýrazněnými bílým líčením.

Syntaktická rovina se zabývá vzájemnými vztahy, pravidly pro vytváření struktur složených ze sémantických prvků ze žánrového slovníku a nesoucích význam.⁵⁴ Vztahy mezi postavami se většinou odehrávají ve znamení konfliktů nebo vzájemné ignorace: syn pro půjčku peněz vydírá svého otce, muž je přes své úpěnlivé prosby propuštěn ze zaměstnání, imigrant je surově zbit na ulici, přestože neopodstatněnému útoku pasivně přihlíží desítka lidí. Komunikace mezi přáteli probíhá jen v rovině domluvy obchodu. Ani partnerské vztahy nejsou idylické, častými postavami jsou starší bezdětní manželé, hádky probíhají mezi nimi, ale i mezi rodiči a dospělými potomky. Osamělé postavy navazují kontakt i s divákem, hledí dopředu směrem do kamery a zpovídají se a svěřují se svými obavami či sny o idyličtějším světě.

Sémantické prvky komedie jsou ovšem ve filmech přítomné také. Oba filmy se odehrávají v městském prostředí, opakujícími se lokacemi je bar, domácnosti či ložnice představující místo, kde se manželé večer po celém dni setkávají. Ocítáme se také na slavnosti či kouzelnickém představení, prostorech obvyklých pro komické události komediálního žánru. Komická je postava upovídaného blázna, který rádoby poučeně komentuje každé pronesené slovo, nebo horkokrevného kadeřníka, jehož malicherný spor se zákazníkem vyústí v takřka klaunský účes a následně pleš. Komedii odpovídá obecné nakládání s postavami, které plní roli typů, zástupců určité části společnosti, nejsou psychologicky zpracovanými charaktery.

Pro syntaktiku komediálního žánru je typický epizodický syžet filmů, samostatné oddělené výjevy, které situaci se zábavnou pointou rozvíjí v krátkém čase a s charakteristickou úderností. Pocit šmírování, ať z pohledu diváka na postavy, či postav na postavy jiné, je realizován průhledy skrze rámy oken či dveří. Pro komedii je typické používání předmětů nesprávně podle jejich původního účelu, absurdní je spojení pojídání popcornu, které obvykle doplňuje sledování v kině, s prostředím popravy elektrickým křeslem. Krucifix oproštěn od funkce křesťanského symbolu je prodáván jako výhodný artikel na Expu. Ze stylistických postupů užívaných v komedii filmy obsahují navazování scén pomocí hudebního doprovodu či lidské řeči, přesahující z jedné scény do druhé a vytvářející v kombinaci nové významy.

⁵⁴ Tamtéž, s. 22.

Písně z druhého patra i *Ty, který žiješ* se pohybují na hranici obou žánrů, dramatického i komediálního. Oddělit je nelze, prolínají se celým dílem, díky jednotnému stylu je vnímání diváka udržováno, výkyvy v prožívání žánrů jsou tak vyrušeny. Nejcharakterističtějším, dominantním prvkem ale stále zůstává nelineárnost vyprávění, řetězec výjevů a scének nedovoluje melodramatické prožití akce či soucitu. Klíč k přiklonění se ke komedii leží v syntaktické rovině, filmy spojují primárně tragické prvky s jinými, komickými, či je zasazují do absurdního, logice odporujícího prostředí. Dopravní zácpa tragicky ovlivňující životy obyvatel se posunuje do komické roviny, když se lidé za zlepšení obtížné situace v houfech za pochodu ulicí bičují a muž v popředí, který právě maskuje pojišťovací podvod, situaci komentuje: „*Můžete se klidně přidat k demonstraci a udělat alespoň něco dobrého. Ceny na burze padají. Naše země na tom není vůbec dobře. Bije se za lepší časy a vy tady stojíte a dohadujete se o pohovce a pár židlích.*“⁵⁵

⁵⁵*Písně z druhého patra* (Roy Andersson, Švédsko/Dánsko/Norsko/ Německo, 2000), 00:27:42.

Závěr

„Humor není ve filmu nijak plánovaný, přichází sám, když dokážete zobrazit pravdu.“

Roy Andersson⁵⁶

V této práci jsem se pokusila nalézt zdroje komického účinku filmů *Písně z druhého patra* a *Ty, který žiješ* švédského režiséra Roye Anderssona. Pomocí neoformalistického přístupu jsem provedla analýzu narativní formy i stylu těchto filmů a skrze určení ozvlášťujících prostředků jsem klasifikovala přítomnost komické osnovy, prostředků a záměrů komična, podle rozdělení Geralda Masta. Zároveň jsem se pokusila obhájit komedii jako žánr s uměleckou i výpovědní hodnotou.

Nakolik absurdní se může zdát pokoušet se o objektivní určení příčin komiky ve filmu, myslím si, že na základě systematického přístupu a teoretickým podkladům filmové komiky Geralda Masta z knihy *The Comic Mind*, bude mít má práce přínos. Minimálně v příležitosti uvědomit si, nakolik je význam ovlivňován a určován výrazem. Stejný námět může být zpracován a podán melodramaticky, nebo také komicky.

Anderssonovy filmy *Písně z druhého patra* a *Ty, který žiješ* patří do kategorie komických snímků, které mají veskrze tragický námět a předmětem jejich komiky jsou závažná témata. Záměrem tohoto Mastem vymezeného typu komedie je komika vyžadující divákovu aktivitu, vlastní interpretaci a intelektuální odstup od děje a od ztotožňování se s postavami. Dokladem vratké hranice mezi komikou a vážnými tématy je scéna z *Ty, který žiješ*. Muž provádějící trik se strhnutím ubrusu ze stolu spadne na zem, spolu s látkou i veškerým starožitným servisem. Jen pozornějším divákovi v této komické scéně neunikne, že odtažením ubrusu je odhalen povrch stolu se dvěma hákovými kříži.

Gerald Mast dále rozlišuje komické prostředky, náznaky, kterými tvůrce signalizuje divákovi, že jeho záměrem je komedie, nikoliv vážný žánr. Jedním z prostředků je překvapení, v rovině stylu jich najdeme mnoho, opět častokrát od diváka vyžadují značnou pozornost. Příkladem je překvapivé spojení rekvizity, kostýmu či gesta s určitou postavou: např. přežvykující kněz či pivo v ruce soudců v soudní síni. Andersson používá i další

⁵⁶ HRUZA, Margareta. Žít svůj život. Příběh Roye Anderssona. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 30. ISSN 0015-1068.

prostředky komična: atmosféru komiky vytvářejí již úvodní scény předcházející titulku s názvem filmu či absurdnost samotného námětu. V některých případech je komika snadno identifikovatelná: jde např. o groteskní scénky a spojení nesouvisejících či odporujících si prvků v absurdní koláž. Komika také vychází z dialogů, např. ze stereotypizace rozhovoru ženy a muže, „Mohl jsi zavolat“ jako reakce ženy na mužův pozdní příchod domů se opakuje v několika situacích v různých rodinách. Zdrojem komiky je upozorňování na klam filmového média, obracení divákovy pozornosti na proces jeho vlastní percepce, a to prostřednictvím hry s diegetickou a nediegetickou hudbou nebo pohledů postav do kamery.

Přítomnost vyjmenovaných prostředků je ve filmu, má-li být komický, nezbytná, naproti tomu komickou osnovu, další z Mastových kritérií, mít nemusí. Na oba Anderssonovy filmy můžeme vztáhnout osnovu, ve které syžet přechází z úvodní situace až v závěrečný chaos, v *Písních z druhého patra* je to apokalyptická krize lidské společnosti a ze země vstávající mrtví, v *Ty, který žiješ* letecký válečný útok. Komiku vytváří také paralely mezi jednotlivými epizodními příběhy, a odkazy na jiné filmové žánry: zpívané části citují muzikál, na grotesku odkazuje bílé líčení, vizuální gagy a charakterizování postavy skrze jednu jí přisouzenou typickou rekvizitu.

Narativní výstavba obou filmů je poměrně volná, scény nejsou povětšinou vázány kauzálně, jedná se spíše o samostatné výjevy na jedno téma, které vytváří mozaiku z jednoho města, a jsou vzájemně propojené motivy či hudbou.

Největší pozornost poutá výrazný styl obou filmů. Pečlivost, s jakou je každá filmová scéna inscenována, má zdroj i ve výtvarném umění. „Na malířství obdivuji přesnost. Malíř něco zkouší a zkouší, až to nakonec nalezne. To je přesně ono. Když výjev zachytí, výsledkem je jeden konečný obraz. Ve filmu když pohnete kamerou, tak tuto přesnost ztratíte. Takže se snažím zůstat na jednom místě tak dlouho, jak jen to je možné. Abych nezničil kvalitu, které jsem dosáhl.“⁵⁷ Originalita Anderssonova jednotného stylu zahrnuje zmnožené rámování okny a dveřmi, symetrické uspořádání dekorací, na působivosti se podílí i využití předmětů a prostorů známých z běžného dne života každého člověka. Zajímavá je Anderssonova práce s odváděním divákovy pozornosti do popředí, zatímco se v pozadí odehrává jiná událost. Postavy představované neherci zastupují lidské typy, osamělé a zoufalé, s hodnotami jen v materiálním měřítku, nevšímavé k ostatním a samy netečným okolím pozorované, ale ignorované.

⁵⁷ KŘIPÁČ, Jan. Roy Andersson. Každý může být hercem. *Cinepur* 16, 2008, č. 57, s. 13. ISSN 1213-516X.

V hledisku sémanticko-syntaktického přístupu je důležité uvědomit si, že k žánru komedie se Anderssonovy filmy řadí především v syntaktické rovině, zasazením (mnohdy i dramatických) prvků do neobvyklých, překvapivých vztahů, vazeb a kombinací, které jsou ve výsledku komické.

Vedle otázek, které jsem si položila v úvodu, se v průběhu práce objevily i otázky další: Lze komiku intelektuálně, rozumem obhájit, či ospravedlnit, nebo se jen vysmíváme neštěstí druhých, což nám přináší úlevu? Argumentem proti zařazení mezi „nízké umění“ je požadavek komedií po divákově aktivitě, po jeho schopnostech pozorování a logického spojování významů. Díky získanému odstupu dovoluje komedie čerpat uvědomění z vážných témat výrazněji než díla sázející na emoce.

Prameny a literatura

Prameny

Písne z druhého patra (*Sångar Från Andra Våningen*, Švédsko/Dánsko/Norsko/Německo, 2000)

Scénář, režie, střih a produkce: Roy Andersson. **Kamera:** István Borbás, Robert Komarek, Jesper Klevenas. **Hudba:** Benny Andersson. **Hrají:** Lars Nordh (Kalle), Stefan Larsson (Stefan), Bengt C.W. Carlsson (Lennart), Torbjörn Fahlström (Pelle), Sten Andersson (Lasse), Rolando Núñez (cizinec), Lucio Vucino (kouzelník), Per Jörnelius (rozřezaný muž), Peter Roth (Tomas), Klas-Gösta Olsson (autor proslavů), Nils Eriksson (pacient), Hanna Erikssonová (Mia), Tommy Johansson (Uffe), Sture Olsson (Sven), Fredrik Sjögren (ruský chlapec). **Formát:** 35 mm, bar., švédsky, rusky, 94 min. **Česká premiéra:** 16. 1. 2002.

Ty, který žiješ (*Du Levande*, Švédsko/ SRN/ Francie/Dánsko/Norsko/Japonsko, 2007)

Scénář a režie: Roy Andersson. **Kamera:** Gustav Danielsson. **Střih:** Anna Marta Waern. **Produkce:** Pernilla Sandströmová. **Hudba:** Robert Hefter. **Hrají:** Jessika Lundberg (Anna), Elisabeth Helander (Mia), Leif Larsson (Carpenter), Eric Bäckman (Micke Larsson) a další. **Formát:** 35 mm, bar., švédsky, 94 min. **Česká premiéra:** 10. 1. 2008.

Citované filmy

Crimsonova permanentní pojišťovna (*The Crimson Permanent Assurance*, Terry Gilliam, Velká Británie, 1983) - *Monty Pythonův Smysl života* (*Monty Python's The Meaning of Life*, Terry Jones, Velká Británie, 1983)

Literatura

Universum, všeobecná encyklopedie.: 5. díl. Praha: Odeon, 2000. 716 s. ISBN 80-207-1067-1.

Ottova všeobecná encyklopedie ve dvou svazcích: A-L. Praha: Ottovo nakladatelství - Cesty, 2003. 1468 s. ISBN 80-7181-938.

ARISTOTELES. *Rétorika, Poetika*. 2. vyd. Rétoriky, 9. vyd. Poetiky. Přel. Antonín Kříž. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1999. 555 s. ISBN 80-86027-14-7.

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 2.vyd. London: British Film Institute, 2000. 246 s. ISBN 0-85170-717-3.

ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1. 1989, č. 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X.

BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. 91 s. ISBN 80-206-0404-9.

BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha: Hynek, 2000. 210 s. ISBN 8-08620-265-8.

CLARKE, Roger. Reasons to be cheerful. *Sight & Sound* 18, 2008, č. 4, s. 34-36. ISSN 00374806.

DODOVOVÁ, Borjana. Případ němého básníka. Bretonovské zamyšlení nad Písněmi z druhého patra. *Film a doba* 52, 2006, č. 2, s. 88-91. ISSN 0015-1068.

FIKEJZ, Miloš. Ty, který žiješ. *Filmový přehled* 2008, č. 2, s. 25-26. ISSN 0015-1645.

HORTON, Andrew S.(ed.). *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press, 1991. 251 s. ISBN 0-520-07040-2.

HRUZA, Margareta. Ty, který žiješ. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 69-70. ISSN 0015-1068.

HRUZA, Margareta. Žít svůj život. Příběh Roye Anderssona. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 18-32. ISSN 0015-1068.

JOHNSON, William. Going offbeat. *Film Quarterly* 63, 2009/2010, č. 2, s. 10-13. ISSN 00151386.

KORBAŘOVÁ, Kateřina. Písně z druhého patra. *Filmový přehled* 2001, č. 12, s. 23-24. ISSN 0015-1645.

KŘIPAC, Jan. Roy Andersson. Každý může být hercem. *Cinepur* 16, 2008, č. 57, s. 12-13. ISSN 1213-516X.

LANG, Čestmír. Mezi Godotem a Rublevem. Rozhovor s Royem Anderssonem. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 66-69. ISSN 0015-1068.

MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. 2nd ed. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merill Company, 1973. 353 s. ISBN 0-672-51768-X.

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu*. 1.vyd. Praha: Academia, 2009. 904 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

RUSSELL, Dominique. The Ghost of The Second Floor: Roy Andersson and César Vallejo. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008, č. 4, s. 315-326. ISSN 00904260.

STUHLÝ, Aleš. Roy Andersson. *Cinepur* 16, 2007, č. 54, s. 24-27. ISSN 1213-516X.

TESAŘ, Antonín. Filmy a reklamy se příliš neliší. S Royem Anderssonem o klaunech a čistotě stylu. *A2* 4, 2008, č. 17, s. 14. ISSN 1801-4542.

THOMPSON, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

Internetové zdroje:

<http://www.royandersson.com/>

Přílohy



Obr.č.1 - *Písně z druhého patra* - zlatý řez, pohled postavy do kamery, motiv krucifixu



Obr.č.2 - *Písně z druhého patra* - zdůrazněná perspektiva, rekvizity golfových holí



Obr.č.3 - *Ty, který žiješ* - snová scéna, umocněná perspektiva průhledy skrze dveře a okno



Obr.č.4 - *Ty, který žiješ* – snová scéna, centralizovaná dominanta obrazu, rekvizita popcorn



Obr.č.5 a Obr. č.6 – *Písně z druhého patra* - postava centralizovaná, interiér bytu, průhled skrze dveře, bílé líčení



Obr.č.7 - *Písně z druhého patra* – propojení diegetického zpěvu a nediegetické hudby



Obr.č.8 a Obr.č.9 - *Ty, který žiješ* - paralela mezi epizodními příběhy, propojení událostí v předním a zadním plánu



Obr.č.10 - *Ty, který žiješ* - promluva postavy na kameru, kostým pláště



Obr.č.11 - *Ty, který žiješ* - vizuální gag



Obr.č.12 - *Ty, který žiješ* - komická scéna nepodařeného triku strhnutí ubrusu, zároveň odhalení svastiky na stole