

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Násilí v raných filmech Michaela Hanekeho

Bakalářská práce

Bc. Veronika KUSÁ

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně, uvedla v ní veškerou použitou literaturu a dodržela předepsaný počet znaků.

V Olomouci 30. 10. 2010

.....

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Lubošovi Ptáčkovi, Ph.D. za příkladné vedení bakalářské práce, poskytnutí cenných rad a vhodných připomínek a především za vstřícnost a pozitivní přístup k diplomantům; mamince JUDr. Renatě Kusé za morální podporu a kamarádovi Ing. Jiřímu Melmerovi za inspirativní půlnoční rozhovory vedenými nad šálkem kávy.

Anotace

Práce analyzuje přístup Michaela Hanekeho k násilí v jeho raných filmech vzniklých v rakousko-německé koprodukcí. Zahrnuje filmy *Sedmý kontinent*, *Bennyho video*, *71 fragmentů chronologie náhody* a *Funny Games*. Neformalistickou analýzou vymezuje filmové prostředky vztahující se k tématu násilí ať už v jeho psychické či fyzické podobě. Cílem práce je postihnout režisérovo uchopení tohoto fenoménu a popsat specifický způsob jeho prezentace.

Klíčová slova

Haneke, *Sedmý kontinent*, *Bennyho video*, *71 fragmentů chronologie náhody*, *Funny Games*, trilogie znečitlivění, neoformalismus, mediální násilí, násilí ve filmu, média a násilí, mediální svět, fragmentace, odcizení, emoční vyprahlost, citový chlad, neschopnost komunikace, ztráta morálních a etických hodnot, zcizující postupy, imunita vůči násilí, hromadná sebevražda, vražda, masový vrah, sérioví vrazi, princip hry.

Annotation

The thesis analyses Michael Haneke's perception of violence in his early films made in austrian-germany production. Thesis includes *The Seventh Continent*, *Benny's video*, *71 Fragments of a Chronology of Chance* and *Funny Games*. Using the neoformalism analyse it defines film instruments relating to the theme of violence in it's psychical and physical forms. Thesis aspires to define director's style about work with this phenomén and describe his special way of it's representation.

Key words

Haneke, *The Seventh Continent*, *Benny's video*, *71 Fragments of a Chronology of Chance*, *Funny Games*, glaciation trilogy, neoformalism, medial violence, film violence, media and violence, medial world, fragmentation, alienation, emocional emtiness, emcional coldness, inhability of comunication, loss of moral and ethic values, princip of alienation, violence imunity, mass suicide, murder, mass murderer, serial killer, game princip.

Obsah

1. Úvod	5
2. Metodologie	8
3. Násilí skutečné a filmové (teoretická východiska)	12
4. Michael Haneke - portrét	21
5. Sedmý kontinent	24
6. Bennyho video	33
7. 71 fragmentů chronologie náhody	42
8. Funny Games.....	49
9. Závěr	57
10. Literatura a prameny	64
11. Příloha.....	72

1. Úvod

Všechny mé filmy jsou o násilí.

Michael Haneke

Michael Haneke, jedna z nejméně výraznějších postav současného autorského filmu, vstoupil na pole kinematografie již v roce 1989, zaslouženého uznání se dočkal ale až o dvacet let později¹, kdy na festivalu v Cannes obdržel Zlatou palmu za poslední film *Bílá stuha* (*Das weiße Band*, 2009), který se odehrává těsně před vypuknutím první světové války v malém protestantském městečku v Německu. Jak Haneke sám tvrdí², chtěl zasazením příběhu do zmíněného prostředí poukázat na pozdější události 20. století³, potažmo na ty dnešní. A přesně takový Haneke je, svými filmy nahlíží na problémy současné společnosti a zobrazuje jejich možné projevy, řešení však nenabízí. Jak Haneke několikrát zmínil⁴, jeho filmy jsou fackou do tváře publika. Překvapí, šokují a zanechají nesmazatelný otisk. „*Pokud vážně vnímáte diváka jako partnera, jedinou věcí, kterou můžete udělat, je důrazné položení otázky. V takovém případě možná naleznou nějakou odpověď. Pokud dáváte odpovědi, lžete.*“⁵ Otevřenost díla je jedním z aspektů jeho tvorby, která si za více než dvacet let získala svůj nezaměnitelný rukopis.

Ačkoli se Michael Haneke věnuje filmové režii již delší dobu, výraznějšího zájmu publika se dočkaly až jeho pozdější filmy. Dokladem toho je, že prvním snímkem uvedeným v české distribuci je až *Pianistka* (2001). Jeho prvním filmům se nejen u nás dostalo minimální pozornosti a jsou reflektovány až zpětně v kontextu pozdější tvorby. Tato míra však neodpovídá důležitosti, kterou rané snímky v rámci celého díla

¹ To ale neznamená, že by do této doby byl Haneke kritikou zcela opomenut. Jeho první film nominovaný na Zlatou palmu je *Funny Games* (1997). Haneke byl mimo jiné také dvakrát nominován na cenu BAFTA a získal více než třicet různých ocenění. Více <<http://www.imdb.com/name/nm0359734/awards>>.

² HORWATH, Alexander. *The Haneke Code*. *Film Comment* Vol. 45, 2009, Issue 6, p26. ISSN 0015119X.

³ Zejména na druhou světovou válku.

⁴ Např. BINGHAM, Adam. *Life, or Something Like It. Michael Haneke's Der siebente Kontinent* [online]. *Kinoeye* Vol. 4, 2004, Issue 1. ISSN 1475-2441. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/bingham01no2.php>> nebo LANG, Čestmír. Jak ztvárnit násilí ve filmu. Rozhovor s Michaelem Hanekem o *Funny Games USA*. Vybral a přeložil Čestmír Lang. *Film a doba* 54, 2008, č. 3, s. 167. ISSN 0015-1068.

⁵ FOUNDAS, Scott. *Interview: Michael Haneke, the Bearded Prophet of Code Inconnu and The Piano Teacher* [online]. [cit. 11. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <http://www.indiewire.com/article/interview_michael_haneke_the_bearded_prophet_of_code_inconnu_and_the_piano1/>.

zaujímají. Ze stran zahraničních kritiků se jim dostalo pozitivních (byť minimálních) ohlasů a uvedení na filmových festivalech a nekomerčních přehlídkách svědčí o tom, že se jimi Haneke okamžitě zařadil mezi osobité evropské autory. Výraznějšího ohlasu se dočkal až jeho čtvrtý film *Funny Games* z roku 1997, možná právě pro jeho nominaci na Zlatou palmu. Haneke jím vystoupil z úzkého diváckého okruhu a oslovil širší publikum, o to víc kontroverznější názory na jeho tvorbu se poté objevovaly. U nás však zůstaly jeho rané filmy poněkud opomenuté, a tím hůře si hledaly a dodnes hledají cestu k širšímu diváckému publiku.

Zmíněné okolnosti se staly důvodem vzniku této práce, v jejímž zájmu stojí Hanekeho českou kritikou dosud opomíjené první celovečerní filmy, tedy ‚trilogie znečitlivění‘⁶ a *Funny Games*. Výběr podporuje i několik dalších důvodů. Všechny čtyři snímky vznikly v německo-rakouské koprodukcii, jsou německy mluvící a představují první celistvou a uzavřenou etapu Hanekeho tvorby.⁷ *Sedmý kontinent*, *Bennyho video* a *71 Fragmentů chronologie náhody* tvoří trilogii, na *Funny Games* pak lze s nadsázkou nahlížet jako na její tematické vyústění, formální vyvrcholení či epilog. Propojení filmů dokládá i sám Haneke⁸, když poukazuje na princip fragmentace narativu v *Sedmém kontinentu* a *71 Fragmentů chronologie náhody*, čímž mezi oběma snímky vzniká vzájemný vztah stejně jako mezi *Bennyho videem* a *Funny Games*, které uchopují stejné téma. Všechny snímky byly produkovány Veitem Heiduschkou, trilogii stříhala Marie Homolkova. Dalším společným prvkem je tematická a motivická příbuznost všech čtyř snímků. Haneke zde představuje např. současnou společnost se ztrátou morálních a etických hodnot, pocit osamění, odcizení a izolace nejen od okolního světa, ale také od vlastní rodiny a vlastního já, neschopnost komunikace, frustraci nebo emoční vyprahlost.

Primárním tématem, které spojuje dané filmy, je násilí a jeho reprezentace v médiích. Haneke svými filmy reflektuje úlohu médií, jež nám místo obrazů světa nabízejí jejich zdeformovanou podobu, kterou vystihuje termín simulacrum Jeana

⁶ ‚Vergletscherungs-Trilogie‘, ‚the glaciation trilogy‘, známá také jako ‚rakouská trilogie‘

⁷ FREY, Mattias. *A Cinema of Disturbance: the Films of Michael Haneke in Context* [online]. Senses of Cinema, August 2003. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html>>.

⁸ CIEUTAT, Michel. Interview with Michael Haneke: The Fragmentation of the Look. Přeložil Peter Brunette. In BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010, p144. ISBN 978-0-252-07717-3.

Baudrillarda⁹. Haneke věří, že neustálé klamné zobrazování světa v médiích nás vede k vnímání reality pouze skrze obrazy.¹⁰ Toto pojetí dokládá jeho slavný výrok: „*Nikdy neukazujete realitu, ale pouze její zmanipulovaný obraz*“¹¹. Z této základní premisy Haneke¹² vyvozuje naši domnělou představu, že víme o všem, co se kolem nás děje, ale ve skutečnosti nevíme nic. To v nás vyvolává nepříjemný vnitřní konflikt, který přerůstá v úzkost, jež se může proměnit v agresi a ta zase v násilí. Jak předznamenává motto v úvodu kapitoly, všechny Hanekeho filmy se určitým způsobem zabývají násilím, které tak lze označit za leitmotiv jeho tvorby. „*Společnost, ve které žijeme, je prosáknutá násilím. Reprezentuji ho na plátně, protože se ho bojím a myslím, že je důležité o něm přemýšlet. Všechny mé filmy pojednávají o tématech, která jsou pro společnost závažná, a všechny mé filmy pojednávají o mém vlastním strachu.*“¹³ Tématem násilí v Hanekeho raných filmech se zabývá také tato práce, jejímž cílem je postihnout režisérovo uchopení daného fenoménu a popsat specifický způsob jeho prezentace.

⁹ Více BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 2006. 165 s. ISBN 0-472-06521-1.

¹⁰ FALCON, Richard. The Discreet Harm of the Bourgeoisie. *Sight and Sound* Vol. 8, 1998, Issue 5, p12. ISSN 0037-4806.

¹¹ CIEUTAT, Michel, ROUYER, Philippe. Interview with Michael Haneke: You Never Show Reality, Just It's Manipulated Image. Přeložil Peter Brunette. In BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010, p152. ISBN 978-0-252-07717-3.

¹² SHARRETT, Christopher. The World that is Known. An Interview with Michael Haneke. *Cineaste* Vol. 28, 2003, Issue 3, p31. ISSN 00097004.

¹³ BADT, Karin. *Family is Hell and So Is the World* [online]. Bright Lights Film Journal, Issue 50, 2005, p215-219. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://brightlightsfilm.com/50/hanekeiv.htm>>.

2. Metodologie

S ohledem na charakter zkoumaného objektu a na cíl, kterého chce práce dosáhnout, byla zvolena kvalitativní výzkumná strategie. Jan Hendl¹⁴ spatřuje výhody tohoto postupu především v získání podrobného popisu daného fenoménu, kdy výzkumník nezůstává pouze na jeho povrchu, ale provádí podrobnou komparaci, sleduje vývoj a zkoumá příslušné procesy. Silverman¹⁵ uvádí, že kvalitativní výzkumníci jsou oproti výsledkům kvantitativních výzkumů schopni zprostředkovat hlubší porozumění společenským fenoménům. Zvoleným přístupem ke zkoumání násilí v Hanekeho trilogii a *Funny Games* je neformalistická filmová analýza. Kristin Thompsonová¹⁶ ve své stati zdůrazňuje přednosti tohoto přístupu oproti ostatním především tím, že neoformalismus vychází ze samotné podstaty filmu, kdežto ostatní přístupy se analýzou snaží pouze potvrdit nebo vyvrátit stanovené předpoklady. Tento způsob spatřuje jako nedostatečný zvláště z důvodu nemožnosti uchopení všech aspektů, které film nabízí, a díky nimž se analýza stává pouhým *sebepotvrzováním*. „*Domnívám se, že analýza zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných.*“¹⁷

Dominantním prvkem neformalistické analýzy je tzv. ozvláštnění a představuje primární princip umění, kdy jsou různé aspekty našeho života vytrženy ze všedního vnímání a ukázány v novém a neobvyklém světle. Thompsonová dodává, že ozvláštnění jde dosáhnout dvěma způsoby, buď silnějším ozvláštněním reality nebo ozvláštněním konvencí stanovených předchozími uměleckými díly. Neoformalismus přistupuje k filmovému dílu jako k souboru formálních prvků, vyhýbá se ale klasickému rozdělení díla na formu a obsah a pracuje s pojmem *prostředek*. Tím je myšlen každý prvek nebo struktura, která hraje ve filmu určitou roli. Takovýmto prostředkem může být např. význam, jenž „*není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Umělec buduje dílo mimo jiné z významů. Význam je zde chápán jako*

¹⁴ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

¹⁵ SILVERMAN, David. *Ako robiť kvalitativný výzkum: praktická príručka*. Bratislava: Ikar, 2005. 327 s. ISBN 80-551-0904-4.

¹⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Přeložil Zdeněk Böhm. *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 6. ISSN 0862-397X.

¹⁷ Tamtéž, s. 7.

system klíčů k denotacím a konotacím“¹⁸ Thompsonová dále uvádí, že prostředky analyzujeme pomocí konceptů funkce a motivace. „Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v tom či onom kontextu.“¹⁹ Motivací je pak myšleno zdůvodnění, proč se v daném filmovém díle konkrétní prostředek objevil. Thompsonová ve své stati zmiňuje čtyři typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká. Kompoziční motivace „ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoli prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času.“²⁰ Pokud se divák obrací k pojmům reálného světa, aby objasnil určitý prostředek, je veden realistickou motivací. Odkaz k ostatním uměleckým dílům představuje motivace transtextuální, umělecká se pak podílí na vytvoření estetických kvalit díla. Ve filmu je tou nejdůležitější, jelikož může existovat sama o sobě, kdežto předchozí tři motivace jsou s tou uměleckou vždy spojeny.

Filmové dílo musíme rovněž analyzovat v širším kontextu, který je ve stati nazván *pozadím* a představuje kontext předchozí divácké zkušenosti (svět, ostatní umělecká díla). Thompsonová dále zdůrazňuje, že tuto zkušenost je třeba prodloužit a komplikovat prostředky s cílem oddálit závěr až do vhodně zvolené chvíle. Soubor prostředků, které odklánějí vyprávění od přímého vyvrcholení, nazývá *komplikovanou formou* a jejím častým projevem jsou tzv. *odklady*, tedy volné motivy, které pozdržují závěr. „Všechny filmové techniky mají ve filmu svou motivaci a funkci a všechny mohou sloužit vyprávění nebo existovat vedle něj a vytvářet ne-narativní struktury, které jsou zajímavé samy o sobě.“²¹

Práce si klade za cíl postihnout Hanekeho uchopení fenoménu násilí. Úvodní kapitoly jsou věnovány vymezení pojmu násilí a problematice prezentování násilí ve filmové tvorbě. Vlastní analýza Hanekeho filmů je pak koncipována tak, aby v souladu s neformalistickou analýzou vymezila v jednotlivých filmech takové prostředky, jejichž funkce a motivace se k násilí určitým způsobem vztahuje. „Vždy se můžeme ptát, proč je zde určitý prostředek přítomen; obvykle zjistíme, že funkcí velkého množství

¹⁸ THOMPSONOVÁ, cit. 16, s. 14.

¹⁹ Tamtéž, s. 12.

²⁰ Tamtéž, s. 15.

²¹ Tamtéž, s. 35.

*filmových prostředků je vytvářet a uchovávat vlastní struktury filmu. (...) Prvním úkolem každého filmu je co možná nejvíce zaměstnat naši pozornost, a mnoho, ne-li většina z jeho motivací a funkcí bude, mimo jiné, sloužit tomuto cíli.*²² Tyto prostředky budou v práci analyzovány rovněž v kontextu s pozadím, jak o něm dále píše Thompsonová. Vymezení a popis těchto prostředků umožní získat specifičtější představu o přístupu k násilí a způsobu jeho zpracování v jednotlivých Hanekeho filmech. V závěru práce jsou pak uvedeny zjištěné poznatky spolu s jejich vzájemnou komparací a klasifikací, jež umožní vztáhnout dané prostředky na všechny čtyři analyzované filmy, a určit tak platnost přístupu Michaela Hanekeho k fenoménu násilí v jeho německo-rakouském období tvorby.

Práce vychází zejména ze seriálových publikací, které obsahují jak recenze daných filmů, tak i kritické reflexe a rozsáhlejší studie. Cenným přínosem jsou také rozhovory poskytnuté samotným autorem ať už v tištěné podobě či ve formě videosouborů. Sergio Toubiana vedl s Hanekem rozhovor o každém prací reflektovaném filmu, který byl součástí vydaných DVD. Tyto rozhovory jsou vedeny ve francouzštině s německými titulky, jinak naprostá většina textů je v českém a anglickém jazyce v souladu se zvolenou neformalistickou analýzou, kterou prezentuje především americká škola. Výjimkou je německy psaný text *Gewalt und Medien*²³, který je v práci reflektován nejen pro svou relevantnost k tématu, ale také že jeho autorem je sám Michael Haneke. Soupis literatury a pramenů je uveden v závěru práce.

Zatím u nás nebyla vydána žádná kniha, která by se rozsáhleji věnovala Hanekeho tvorbě, proto práce vycházela především z nejnovější knihy Petera Brunetteho *Michael Haneke*²⁴, která patří do edice Současných filmových režisérů. Literatura vztahující se obecně k násilí má většinou výčtový charakter, mediální násilí a násilné filmy jsou poskrovnu reflektovány v seriálových publikacích. Ačkoli se neustále mluví o přítomnosti násilí ve filmu a počítačových hrách, není české literatury vztahující se k tomuto tématu dostatek a ta existující se jím zabývá většinou z psychologického

²² THOMPSONOVÁ, cit. 16, str. 29.

²³ HANEKE, Michael. *Gewalt und Medien*. In LARCHNER Gerhard, GRABNER Franz, and WESSELY Christian (eds), *Visible Violence: sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*. Münster: Lit, 1998, p93-98. ISBN 3-8258-3756-4.

²⁴ BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. 1. vyd. Urbana: University of Illinois Press, 2010. 168 s. ISBN 978-0-252-07717-3.

hlediska ve vztahu k dětem a mladistvím²⁵. Výjimku tvoří nově vydaná kniha Zdeňka Hudece *Sam Peckinpah a jeho filmy*²⁶, která obsahuje ucelenou interpretaci motivů a funkci násilí v díle konkrétního režiséra. Hudec Peckinpahovou tvorbu analyzoval v souladu s etologickými a antropologickými názory, které původ násilí spatřují v evolučně vrozené predispozici člověka. Vymezil filmům společná témata, jimiž se v jednotlivých kapitolách zabýval a nahlížel je v kontextu Peckinpahovy tvorby. Jeho metodologický postup, cíleně uzpůsobený Peckinpahově tvorbě nelze uplatnit na analýzu Hanekeho vybraných filmů. Tato práce postupuje odlišným způsobem a neklade si za cíl vymezit obecné principy zobrazení filmového násilí, ale spíše postihnout, jakým způsobem k němu přistupuje autor, jenž je kritikem mediálního násilí, ačkoli sám tvrdí, že ve všech jeho filmech je násilí přítomno.

²⁵ Např. SUCHÝ, Adam. *Mediální zlo – mýty a realita. Souvislost mezi sledováním televize a agresivitou u dětí*. 1. vyd. Praha: Triton, 2007. 168 s. ISBN 978-80-7254-926-9 nebo ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1999. 204 s. ISBN 80-902614-1-8.

²⁶ HUDEC, Zdeněk. *Sam Peckinpah a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2010. 454 s. ISBN 978-80-87292-02-0.

3. Násilí skutečné a filmové (teoretická východiska)

Nalézt univerzální definici násilí, která by byla schopna postihnout všechny jeho aspekty, se jeví být trochu obtížné vzhledem k tomu, že se tímto fenoménem zabývá hned několik vědních oborů²⁷ a přístupy k němu se tak mírně odlišují podle potřeb daného z nich. Pro uvedení do dané problematiky se zdá vhodné použít definici Světové zdravotnické organizace, kterou uvádí Haškovcová: „*násilí je úmyslné použití či hrozba použití fyzické síly nebo moci proti sobě, jiné osobě, proti skupině či komunitě, a to síly (moci), která má, nebo s vysokou pravděpodobností bude mít, za následek poranění, smrt, psychickou újmu, poruchu vývoje či osobnosti.*“²⁸ Haškovcová dále uvádí několik druhů násilí, mezi něž zahrnuje také násilí mediální, které postihuje mimo jiné i prezentaci násilí v hraných filmech. Svůj druhový výčet rozšiřuje o další položky (násilí rasové, vůči slabším, vůči mentálně postiženým apod.), takže lze nakonec usoudit, že množství druhů násilí je nevyčísitelné a záleží na společenském jevu, ke kterému násilí vztáhneme. Tato nemožnost definitivně rozlišit druhy násilí zároveň znemožňuje přesně specifikovat, co vlastně násilím je a co už není, v čemž nám brání především individuální hranice subjektu. Práce nahlíží na násilí v souladu se zmíněnou definicí, a zahrnuje tak násilí psychické a fyzické, násilí vůči sobě a vůči okolí, násilí skryté a otevřené, nebo navrhované a vykonané. Práce si všímá nejen vnějších projevů, jako je např. agresivita, ale také psychických stavů (frustrace, úzkost, ztráta emocí), které mohou být důsledkem násilí nebo naopak jeho příčinou.

Sporným bodem je také původ násilí. Psychologie vymezuje dva základní proudy, jež se od sebe odlišují právě pojetím původu agrese, jeden proud jej vnímá jako vrozený, druhý jako získaný.²⁹ Zakladatelem instinktivismu, směru, jenž vnímá násilí jako vrozený pud, je Darwin, nejvýraznějšími představiteli jsou pak Sigmund Freud a Konrad Lorenz. Jak uvádí Erich Fromm³⁰, Freud se přes období sexuálního pudu a pudu sebezáchovy dostal k nové dichotomii pudu života a pudu smrti, jehož cílem je zánik organismu samotného nebo okolního. Agresivita tak „*není reakcí na určité*

²⁷ Např. psychologie, sociologie, filozofie, antropologie, mediální studia ad.

²⁸ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Manuálek o násilí*. 1. vyd. Brno: Národní centrum ošetřovatelství a nelékařských zdravotnických oborů v Brně, 2004, s. 11. ISBN 80-7013-397-X., str. 11.

²⁹ Více ČERMÁK, cit. 25, nebo FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 520 s. ISBN 80-7107-232-4.

³⁰ FROMM, cit. 29, s. 28.

*podráždění, ale je trvale působící silou, zakořeněnou v samotném lidské organismu.*³¹ Dále zmiňuje Lorenzův hydraulický model agrese, který je založen na představě hromadění agresivní energie v nervových centrech v duchu přísloví ‚tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu, až se ucho utrhne‘. Jak zmiňuje Fromm, tato teorie ‚oslovuje většinu našich současníků, kteří rádi věří, že k násilí a k jaderným konfliktům směřujeme kvůli své biologické podstatě, kterou nemůžeme ovládat. Je to pohodlnější než otevřít oči a přiznat si, že svou situaci jsme si způsobili sami, sociálními, politickými a ekonomickými podmínkami, které jsme si vytvořili.*‘³² Druhý proud, behaviorismus, jehož zakladatelem je J. B. Watson, eliminuje veškeré subjektivní faktory a násilí je podle něj naučeným vzorcem chování, který jsme odpozorovali. Fromm toto pojetí původu násilí shrnuje tvrzením, že ‚jednáme, cítíme a myslíme způsobem, který se nám osvědčil jako úspěšná metoda k dosažení toho, co jsme chtěli mít. Agresivita je jako jiné formy chování jen a jen naučená a založená na tom, že se snažíme dosáhnout co největších výhod.*‘³³ Existuje však i třetí proud, který zastává názor, že lidskou přirozeností je neagresivita, a agrese je jen odpovědí na frustraci ve smyslu akce-reakce. Suchý³⁴ dochází k závěru, že agrese je kombinací vlivů předchozích směrů.**

Fromm, Freudův žák, přichází s vlastním dělením agrese na maligní a benigní³⁵. Benigní agrese je reakcí na určitý podnět ohrožení a má obranný charakter, je společná zvířatům i lidem, není spontánní, nehromadí se a odezní po odstranění nebezpečí. Oproti tomu staví maligní agresi, jež podle něj znamená destruktivitu a krutost. Tento typ agrese lze najít pouze u člověka a její projevy poskytují útočnickovi potěšení, přestože je biologicky škodlivá a narušuje sociální struktury. ‚*Maligní agrese není instinktivní, je to čistě lidský potenciál, zakořenění v podmínkách samotné lidské existence.*‘³⁶ Fromm³⁷ na rozdíl od Haškovcové dosáhl jisté celistvosti a stanovil vlastní typologii násilí, jejímž principem je rozlišení násilí přirozeného a patologického. Do své

³¹ FROMM, cit. 29, s. 29.

³² Tamtéž, str. 30.

³³ Tamtéž, str. 43.

³⁴ SUCHÝ, cit. 25. s. 30.

³⁵ FROMM, cit. 29, s. 190.

³⁶ Tamtéž, str. 191.

³⁷ FROMM, Erich. *Lidské srdce*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. 132 s. Bez ISBN.

typologie zařadil násilí hravé, jež je konané pouze naoko, tedy jakási hra na násilí. Patří sem také násilí reaktivní, jež zahrnuje i násilí z frustrace a představuje obranu života a pramení především ze strachu. Fromm vyčlenil také násilí pomstychtivé, jehož živící silou je až patologická touha po pomstě; násilí způsobené ztrátou víry nebo násilí kompenzační, které nahrazuje produktivní činnost. Člověk má potřebu být aktivní a jestliže ztratí smysl své práce, může se to projevit protipólem – destruktivitou. Fromm uvádí také násilí sadistické, jehož cílem je dosáhnout kontroly nad obětí, a násilí krvežíznivé, jehož původce prolévá krev, aby se cítil výjimečný a nadřazený.

Ať už je agrese maligní či benigní, je násilí pevnou součástí lidského života. Jelikož umění reflektuje lidské zkušenosti a poznání, notně musí zaznamenat také násilí. Lze říci, že každý se v průběhu svého života s jistou formou násilí setká, ať už přímo, tak zprostředkovaně skrze masmédiá. Protože je současná společnost doslova obklopena médii, je téměř nemožné určité formě násilí uniknout. Vzájemnému vztahu mezi médii a násilím bylo věnováno hodně pozornosti, zejména pak ze strany filmové psychologie, u nás se jím zabýval např. Čermák, který dospěl k závěru, že *„přímý vliv mediálního násilí na růst agresivního chování je patrný snad jen u agresivně disponovaných jedinců, kteří jsou v jistém smyslu připraveni jednat agresivně. Je jen otázkou času, kdy vhodná konstelace vnějších a vnitřních podnětů a širšího sociálně-kulturního kontextu agresivní chování spustí.“*³⁸ Mnohem větší problém spatřuje v mýtu hrdiny v triadickém pojetí hrdina-pachatel-oběť a ve způsobu jeho mediální prezentace, která může být výzvou pro modelování chování při tvorbě vlastní identity. Mediální ztvárnění mýtu hrdiny v triadické podobě podle Čermáka přispívá k udržování atmosféry násilí v kultuře a větší toleranci vůči němu. K podobnému závěru dochází i Pondělíček, když píše, že *„účinky násilných a nekrofilních filmů a z nich pramenících pudových a afektivních podnětů nemění ani tak strukturu mozku, nýbrž strukturu vztahů ke světu.“*³⁹ Riziko spatřuje v nadměrném množství násilnických stimulů, jež se každodenně linou z filmů, jelikož nabídka takovýchto programů, stejně jako poptávka po nich, je značně vysoká. Hovoří tak o kumulaci násilí a jeho stereotypním opakování, které ohrožuje lidskou psychiku tím, že unaví obranné mechanismy, jimiž agresivní impulsy potlačujeme. Diváci tímto získají nekritický postoj a mohou přejímat různé

³⁸ ČERMÁK, cit. 25, str. 145.

³⁹ PONDĚLÍČEK, Ivo. Čtyři poznámky k násilí ve filmu. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 6. ISSN 0015-1068.

asociální jevy do svého chování. „*Divák se tak postupně stává otrlým, cynickým a morálně vyprahlým.*“⁴⁰ Hacker zdůrazňuje, že „*rozhodující na televizním násilí není to, jak brutální, sadistické, realistické nebo nerealistické je. Rozhodující je to, co scéně dodá patřičný punc spravedlnosti.*“⁴¹ Zároveň mluví o tzv. trivializaci násilí a s ní spojených efektech jako např. prezentace násilí jako toho nejdůležitějšího a nejspravedlivějšího řešení. Násilí prezentované jako nutnost a samozřejmost tak přestává být agresí a stává se obranou. Krahe a Möller⁴² poukazují na výsledky výzkumů mediálního násilí, podle nichž média agresí prezentují skrze atraktivní a líbivé postavy, jejichž špatné činy jsou legitimizovány ‚dobrymi důvody‘ a jsou odměněny pozitivními výsledky. Pondělíček upozorňuje na „*možnosti uměleckého filmu nejenom násilí zobrazit, ale už ve své koncepci a celou svou strukturou ho ‚zprostředkovávat‘.*“⁴³ Pokud film zobrazuje násilí v jakékoli formě, ať už ho přijímá nebo odmítá, vždy, když si vymezíme postoj vůči nějakému jevu, stáváme se zároveň součástí diskursu daného jevu. S násilím páchaném ve jménu dobra se mohou diváci ztotožnit, jak ale upozorňuje Haneke⁴⁴, jakákoli konzumace násilí znamená spoluvinu.

Ohledně filmového násilí existují dvě protichůdné premisy. První z nich předpokládá, že filmové násilí plodí násilí reálné, druhá vnímá filmové násilí jako katarzi. Pondělíček⁴⁵ upozorňuje, že už Freud věřil v regulaci svého násilí plodícího pudu. Suchý⁴⁶ rovněž zmiňuje, že Freud i Lorenz se shodují na tom, že je nezdravé, pokud se agresivita nemůže vybit v akci. Pondělíček uvádí, že vznik a projev agrese může být posilován vnějšími stimuly a jedním z takových stimulů může být i násilný film. Na druhé straně uvádí hypotézu, že násilné filmy mohou být vnímány naopak jako náhradní objekty, na nichž si lze agresivitu vybit. Čermák uvádí příklad Feshbachových experimentů, jehož výsledky potvrzují, že „*film s agresivními scénami poskytl prostor*

⁴⁰ PONDĚLÍČEK, cit. 39, s. 6.

⁴¹ HACKER, Friedrich. Model násilí. Přeložila Alexandra Zikešová. *Film a doba* 37, 1991, č. 2, s. 107. ISSN 0015-1068.

⁴² KRAHÉ, Barbara, MÖLLER, Ingrid. Longitudinal effects of media violence on aggression and empathy among German adolescents. *Journal of Applied Developmental Psychology* Vol. 31, 2010, Issue 5, p401-409. ISSN 0193-3973.

⁴³ PONDĚLÍČEK, Ivo. Násilí ve filmu. Přednáška z profesorského řízení na FF UK. *Illuminace* 7, 1995, č. 3, s. 73. ISSN 0862-397X.

⁴⁴ LANG, cit. 3, s. 167.

⁴⁵ PONDĚLÍČEK, cit. 43, s. 75.

⁴⁶ SUCHÝ, cit. 25, s. 27.

*pro symbolickou, imaginativní ventilaci, odreagování nebo katarzi hostility.*⁴⁷ Další výzkumníci⁴⁸ např. zjistili, že osoby, které zhlédli vítězství hrdiny, jsou méně agresivní než ty, kterým byl promítnut tragický závěr. Čermák vyvozuje, že „*šťastný konec jako by přispíval k navození stavu pozitivního emočního ladění, jenž pravděpodobně zmírňuje případnou touhu jedince být agresivní.*“⁴⁹ Pondělíček obě teze shrnuje v tvrzení, že „*agresivní projev nebo jeho spoluprožívání má katarzní účinek, ale jen krátkodobý. Je-li však opakovaně dávana možnost agresivní impulsy odreagovávat, znamená to vlastně trénink či učení se agresí.*“⁵⁰ Tento názor neodpovídá závěrům Hackera⁵¹, jenž navzdory výzkumem podpořené teorie, že spektakulární násilí dodává odvahu a stimuluje jeho použití v praxi, kdežto drasticky předvedené brutální násilí má účinky zmírnění agrese, dochází k závěru, že nelze jednoznačně určit, zda má filmové násilí odlehčující či konfliktní funkci. Richmond a Wilson⁵² docházejí k závěru, že čím více si divák užívá mediální násilí, tím více jej bude aktivně vyhledávat. Fanti aj.⁵³ zdůrazňují také divákovo emoční znečitlivění⁵⁴, které je způsobeno opakovaným sledováním násilí v médiích.

Jiroušek⁵⁵ nabízí trojí klasifikaci způsobu zobrazení násilí ve filmu. Prvním z nich je násilí tělesné, které je zobrazováno přímo a představuje fyzickou interakci mezi postavami. Tento typ násilí je většinou spjat se sexualitou a s ní spojenými násilnými činy. Násilí anonymní neobsahuje přímou interakci mezi postavami, je většinou

⁴⁷ ČERMÁK, cit. 25, s. 95.

⁴⁸ Výsledky dalších výzkumů viz KRAHÉ, MÖLLER, cit. 42 nebo FANTI, A. Kostas, VANMAN, Eric, HENRICH, C. Christopher, AVRAAMIDES, N. Marios. Desensitization of Media Violence Over a Short Period of Time. *Aggressive Behavior* Vol. 35, 2009, Issue 2, p179-187. ISSN 1098-2337.

⁴⁹ ČERMÁK, cit. 25, s. 96.

⁵⁰ PONDĚLÍČEK, cit. 43, s. 75.

⁵¹ HACKER, cit. 41, s. 107.

⁵² RICHMOND Jill, WILSON, Clare J. Are Graphic Media Violence, Agression and Moral Disengagement Related? *Psychiatry, Psychology and Law* Vol. 15, 2008, Issue 2, p356. ISSN 1321-8719.

⁵³ FANTI aj., cit. 48, s. 181.

⁵⁴ Tento termín je v práci zvolen pro označení Hanekeho trilogie, která reflektuje nejen zmíněný nárůst imunity vůči násilí, ale také celkové emoční ochladnutí způsobené životem v současném zautomatizovaném světě.

⁵⁵ JIROUŠEK, Martin. Násilí tělesné, anonymní a hravé. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 11. ISSN 0015-1068.

vyjádřeno pomocí střelby či bomby a díky anonymnímu a nezúčastněnému charakteru se stává denní rutinou. Třetím typem je násilí hravé vyjádřené pomocí nadsázky.

Zobrazování násilí ve filmu se v průběhu vývoje kinematografie proměňovalo. První film ve kterém je zobrazeno násilí, *Velká vlaková loupež*, pochází už z roku 1903. Již takhle brzké natočení filmu tematizující určitý druh násilí a závěrečná scéna s revolverem namířeným do řad publika ukázala, jakou cestou se převážná část kinematografie bude ubírat. První filmy většinou tematizovali násilí obranné (western), až s příchodem gangsterského filmu se násilí využívalo pro osobní prospěch a začalo se tak tematizovat násilí maligní. Pondělíček píše, že ve westernu „*nebyl divákův pohled zaměřen na utrpení poražených, ale na postoj hrdiny. Kolt v rukou muže ze Západu nereprezentuje samo násilí, nýbrž jen styl, jenž v sobě sice může násilí zahrnovat, ale jímž je především obhájeno právo proti viníkovi.*“⁵⁶ Oproti tomu k hrdinovi v gangsterských filmech diváci sice mohli cítit jisté zaujetí, nedocházelo tu však ke ztotožnění. Jak dále uvádí Pondělíček, jistou výjimkou je mladé publikum, u kterého ke ztotožnění se zápornou postavou dochází často, což může být předmětem dalších úvah nad filmovým násilím a jeho vlivu na mládež. Tohoto jevu se začala obávat cenzura, první pokusy omezit dění na plátně vyvrcholily Haysovým kodexem v třicátých letech. Další výrazná vlna násilí ve filmu se tak objevila až v 50. letech, kdy britské studio Hammer produkovalo filmy, jenž byly „*více krvavější než jejich předchůdci*“.⁵⁷ Dalším pomyslným milníkem ve zobrazování filmového násilí byl film *Bonnie a Clyde* (r. Arthur Penn, 1967) a nástup Nového Hollywoodu, který s sebou přinesl novou vlnu gangsterských a exploatačních filmů a filmů tematizujících válku ve Vietnamu. Tuto dobu charakterizuje autor se svým specifickým vztahem k filmovému násilí, Sam Peckinpah. „*Kritici se dodnes dohadují, zda jeho lyrické zobrazení masakru nás od něho distancuje, vzrušuje nás, či podněcuje k reflexi našich vlastních choutek.*“⁵⁸ Nejvýraznější se však jeví italská a americká produkce 70. let, která přinesla velké množství hororů a hororových subžánrů. Objevují se tak postavy vraždících psychopatů a monster. Snad nejdiskutovanějšími filmy v souvislosti s násilím a jeho zobrazením

⁵⁶ PONDĚLÍČEK, cit. 43, s. 77.

⁵⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 469. ISBN AMU 978-80-7331-091-2. ISBN NLN 978-80-7106-898-3.

⁵⁸ Tamtéž, s. 533.

ve filmu byl *Mechanický pomeranč* (r. Stanley Kubrick, 1971) se svým násilným zobrazením nenásilí, a *Pulp Fiction* (r. Quentin Tarantino, 1994), jenž z násilí udělal vtipnou rutinu. Jak píše Pondělíček, „v těchto kultovních filmech teenagerů se jeví vraždění jako sport, zábava a vytržení z nudy, hledání a únik z této nudy do absurdity, a tím do další nudy. Je to sadistický karneval krve a mozků vyhřezlých na sedadla aut, bludný kruh zabíjení...“⁵⁹ Płażewski⁶⁰ spatřuje invazi násilí především ve filmech devadesátých let, které zvláště díky rozmachu technologie používají k tematizaci násilí mnohem drastičtější výrazové prostředky než kdy dřív. Płażewski tento jev vysvětluje obecným pádem morálních autorit ve společnosti, v níž se vytratily zakořeněné hodnoty. Poukazuje také na to, že vedlejším projevem násilných filmů je vytvoření imunity vůči němu a následné nahlížení na tento fenomén jako na běžnou součást každodenního života. „Nejzápornější funkcí jistého typu filmů bylo využívání motivů barbarského násilí, vraždění, znásilňování, banditismu, ukrutnosti, sadismu, zvířecí zvrhlosti, hrubosti či vandalství k tomu, že se jisté odpudivé vlastnosti lidské povahy začaly považovat za běžné a obecně platné (a to i ty zcela výjimečné!).“⁶¹

Pokud přistoupíme na tvrzení o neustále narůstajícím množství filmů obsahujících násilí, které zároveň zvedají hranice brutality jeho zobrazení, pokud akceptujeme teorie o vlivu filmů zobrazujících nebo tematizujících násilí na diváky, vyvstane otázka, proč vlastně lidé mají potřebu se na tyto filmy dívat. Pondělíček spatřuje „základ zájmu o filmy kriminálního a násilného druhu v agresivních impulzech či sklonech, jež jsou potenciální složkou duševního života všech lidí – i těch, kdož jsou jinak mírumilovnými občany dbalými zákona.“⁶² K cenzuře se svým způsobem vyjadřuje i Blažek⁶³, který je přesvědčen, že potlačení fyzického násilí může vést k jeho přeměně v násilí duševní. Problém tedy nezmizí, jen se transformuje do jiné podoby. Takže pokud bychom zabránili produkci filmů zobrazujících násilí, zabránili bychom tím zároveň katarzi a společenská agrese by si hledala jiné místo svého uvolnění. Zdá se, že možné řešení této problematiky nabízí Hlobil, podle nějž filmové násilí „můžeme buď odmítnout,

⁵⁹ PONDĚLÍČEK, cit. 39, s. 4.

⁶⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

⁶¹ Tamtéž, s. 627.

⁶² PONDĚLÍČEK, cit. 43, s. 74.

⁶³ BLAŽEK, Bohuslav. Účinky mediálního násilí: špatné východisko k řešení problému. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 7-9. ISSN 0015-1068.

nebo nijak neomezovat, či se ho pokusit zapojit do – snad uskutečnitelné – estetické výchovy člověka.“⁶⁴

Přenést úlohu na diváka nebo vytvářet díla, která se proti bezduché konzumaci násilí vymezují, může být rovněž ohlasem na invazi filmového násilí. Příkladem obojího je právě Michael Haneke, jehož specifický přístup k násilí je tématem této práce. Jak sám uvádí⁶⁵, zobrazení násilí k některým druhům příběhů patří. „*Westernové, kriminální, válečné a dobrodružné filmy stejně jako horory definují násilí jako ne nepodstatnou část sebe sama. Slovo akce je v těchto snímcích upřednostněno a spolu se slovem film –přinejmenším pohledem konzumentů – fungují jako synonymum násilnické podívané.*“⁶⁶ Haneke srovnává filmové médium s výtvarným uměním, podle něj obrazy ukazují až důsledky činů, kdežto film zobrazuje čin sám o sobě. Rovněž uvádí, že obraz s ohledem na diváka se soustředí na oběť, ale film staví do popředí pachatele.

Haneke předkládá tři předpoklady mainstreamové produkce násilí, na něž můžeme nahlížet jako na klasifikaci filmového násilí v rámci žánru. První představuje oddělení násilných situací od situací běžného života (science-fiction, horor, western), druhý naopak násilí v každodenních situacích⁶⁷ (kriminální a válečné filmy) a nakonec zapojení násilí vtípem nebo satirou (jak Haneke uvádí, tato kategorie zahrnuje němé filmy i rvačky Terence Hilla a Buda Spencera, spaghetti-westerny stejně jako válečné grotesky typu Hlava 22 nebo postmoderně cynické Pulp Fiction).

Płażewski vidí nástup intenzivní vlny násilí v 90. letech způsobené digitálními technologiemi, Haneke posouvá hranici ještě dál a z všudypřítomnosti násilí viní především televizi, která umožnila dostat násilné scény přímo do obývacích pokojů. Kino podle něj reaguje na ztrátu diváckého zájmu novými a novými prostředky usilujícími o autentičtější zážitek, ale tato taktika nakonec byla televizí integrována do jejího vlastního systému. Navíc se tím přesunula pozornost od obsahu a divák se stává bezduchým konzumentem samoúčelného násilí. „*Forma obrazu rozhoduje o účinku obsahu.*“⁶⁸ Podle Hanekeho ale není otázkou, jakým způsobem násilí divákovi ukázat,

⁶⁴ HLOBIL, Tomáš. Řecké podněty k úvahám o filmovém násilí. *Cinepur* 16, 2007, č. 54, s. 19. ISSN 1210-678x.

⁶⁵ HANEKE, cit. 23, s. 93.

⁶⁶ Tamtéž, s. 93.

⁶⁷ V tomto případě má násilí obrannou funkci a je vnímáno jako pozitivní.

⁶⁸ HANEKE, cit. 23, s. 97.

ale jak ho přimět, aby rozpoznal svou vlastní pozici ve vztahu k násilí a jeho zobrazení. Stejně důležitá je imanentní sebereflexe filmového média. Jak uvádí v závěru své práce, „*Technická inovace elektronického média změnila svět i porozumění reality, a bylo by na čase, aby na tento vývoj sama reagovala i po obsahové stránce.*“⁶⁹ Nakolik jeho vlastní tvorba odpovídá uvedeným názorům, je rovněž součástí této práce.

⁶⁹ HANEKE, cit. 23, s. 98.

4. Michael Haneke - portrét

Michael Haneke se narodil 23. března roku 1942 v Mnichově, vyrůstal však v Rakousku, kde žije dodnes. Oba rodiče byli herci, matka divadelní, otec televizní. Haneke se již od mládí zajímal o hudbu, literaturu a divadlo, chtěl se stát dokonce pianistou. Nakonec vystudoval psychologii a filozofii na Vídeňské univerzitě, psal divadelní hry a přispíval do rakouských deníků svými filmovými a divadelními kritikami.⁷⁰ Postupem času se stal divadelním režisérem. Režiroval např. Goetheho, Strindberga nebo Brucknera a spolupracoval s vídeňskými, mnichovskými či berlínskými divadly. Koncem šedesátých let získal práci editora a dramaturga v rakouské televizní stanici Südwestfunk. Počátkem 70. let začíná psát scénáře k rakouským a německým televizním filmům, které i sám režíruje.⁷¹ „Z jeho strany ovšem nešlo o jakkoli záměrnou, dvě dekády trvající nechuť točit celovečerní filmy pro kina. Haneke pouze neuvěřitelně vytrvale a z dnešního pohledu mimořádně důsledně pracoval na osobním uměleckém rukopise – osvojoval si a cizeloval svůj vlastní kinematografický jazyk, svou naléhavou řeč.“⁷²

Celovečerním debutem natočeným pro kinodistribuci byl *Sedmý kontinent* (Der siebente Kontinent, 1989), jenž byl promítnut také na festivalu v Cannes. Scénář byl původně určen pro televizní film, ale televize tento snímek odmítla. V roce 1992 následuje film *Bennyho video* (Benny's video, 1992) a za další dva roky snímek s neobvyklým názvem *71 Fragmentů chronologie náhody* (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994). Všechny tři po sobě jdoucí snímky Haneke⁷³ označuje jako ‚trilogii znečitlivění‘. Posledním filmem uzavírající toto období je *Funny Games* (1997), poté následuje tvorba francouzsky mluvených filmů, jako jsou *Kód neznámý* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000), *Pianistka* (La Pianiste, 2001), *Čas vlků* (Le Temps du loup, 2003) a *Utajený* (Caché, 2005). Zvláštním počinem pak bylo natočení remaku vlastního filmu, tentokrát však v americké produkci (*Funny Games U.S.*, 2007-8). Zvláštností je, že tento remake kopíruje svou předlohu záběr po

⁷⁰ Jeho zájem o hudbu však přetrvává a hudební složka tvoří podstatnou rovinu jeho filmů.

⁷¹ K jeho ranné televizní tvorbě více BRUNETTE, P. Michael Haneke and the Television Years: Reading of Lemmings. In: *A Companion to Michael Haneke*. Ed. Roy Grundmann. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. ISBN 978-1-4051-8800-5.

⁷² STUHLÝ, Aleš. Michael Haneke. *Cinepur* 12, 2003, č. 28, s. 44. ISSN 1213-516X.

⁷³ Jak ale sám poznamenal v rozhovoru s Toubianou, nemá toto označení rád, protože jednou zmínil, že trilogie je o znečitlivění a od té doby jí tak všichni říkají, aniž by reflektovali její další přesah.

záběru. Haneke zřejmě chtěl svůj zásadní film přiblížit tamějšímu publiku, z některých recenzí⁷⁴ je však patrné, že kvůli odlišným socio-kulturním kontextům není vyznění americké verze tak výrazné a naléhavé. Svým posledním již zmiňovaným filmem *Bílá stuha* se vrátil lokačně, jazykově i tématicky k německo-rakouské produkci.⁷⁵ Od televizní tvorby však úplně neodstoupil a filmografický výčet je tak třeba doplnit zejména o televizní adaptaci románu *Zámek* (Das Schloß, 1997), zvláště pro Kafkovský existencialismus obsažený v Hanekeho ranných filmech. Za zmínku stojí také skutečnost, že Haneke ke všem svým filmům napsal scénáře a naprostá většina z nich je původní, výjimkou je pouze *Pianistka*, jejíž scénář je napsán podle románu spisovatelky Elfriede Jelinek.

Thompsonová a Bordwell⁷⁶ řadí Hanekeho do souvislosti s evropských proudem kinematografie v devadesátých letech, jež oproti fascinaci a estetizaci obrazu podává své filmy v syrovém a těžko stravitelném stavu. Płażewski⁷⁷ uvádí další rakouské filmy vztahující se výrazným způsobem k tématu násilí - *Jugofilm* (r. Goran Rebić, 1997) a *Psí dny* (r. Ulrich Seidl, 2001), tvorbu Michaela Hanekeho však považuje za „*prozíravou účast umělce v boji s ukrutnostmi světa odlišnou od komerčních podívaných na potoky krve, určených jen k pobavení voyerů*“.⁷⁸ Na Hanekeho je dnes nahlíženo jako na provokatéra, jež vychází z Antonioniho a je ovlivněn Kafkovským existencialismem stejně jako filosofií Theodora W. Adorna⁷⁹. Jisté však je, že si Haneke za více než dvacetiletou kariéru vybudoval specifický režijní styl, jehož základem je ponechat divákovi určitou svobodu. Jak sám říká⁸⁰, dosahuje toho dvěma způsoby – offscreenem⁸¹ a neuzavřenou dramaturgií, která nechává volný prostor pro interpretaci.

⁷⁴ Srovnej např. HOLÝ, Zdeněk. Když jeden dělá totéž. *Funny Games USA*. *Cinepur* 16, 2008, č. 59, s. 29. ISSN 1210-678x nebo MÁCA, Miloš. Haneke podruhé odstartoval své zábavné hry. *Film a doba* 54, 2008, č. 3, s. 168. ISSN 0015-1068.

⁷⁵ *Bílá stuha* vznikla koprodukcí Německa, Rakouska, Francie a Itálie. Výčet produkcí jednotlivých filmů viz příloha.

⁷⁶ THOMPSONOVÁ, BORDWELL, cit. 57, s. 647.

⁷⁷ PŁAŻEWSKI, cit. 58, s. 692.

⁷⁸ Tamtéž, s. 627.

⁷⁹ Více např. BRUNETTE, cit. 24, HORWATH, cit. 2, GRUNDMANN, Roy. Auteur de Force: Michael Haneke's „Cinema of Glaciation“. *Cineaste* Vol. 32, 2007, Issue 2, p6-14. ISSN 00097004 nebo WOOD, Robin. Michael Haneke: Beyond Compromise. *Cineaction* Issue 73/74, 2007, p 44-55. ISSN 0826-9866 nebo SHARRETT, cit. 11 aj.

⁸⁰ ANDREW, Geoff. The Revenge of Children. *Sight and Sound* Vol. 19, 2009, Issue 12, p17. ISSN 0037-4806.

Haneke se svým publikem spolupracuje, kritizuje ho a nutí k přemýšlení nejen nad obsahem filmů, ale také nad vlastním přičiněním vedoucí k aspektům, jež ve svých filmech reflektuje. Několikrát se inspiroval skutečnými událostmi, které ho znepokojily natolik, že byl nucen se k nim prostřednictvím svých filmů vyjádřit. Haneke ale divákovi neříká, co si o nich má myslet, spíše naznačuje všeobecné podmínky současného světa, ve kterých k daným událostem dochází.

⁸¹ Akce se odehrává mimo obraz.

5. Sedmý kontinent

Haneke se při psaní scénáře k *Sedmému kontinentu* inspiroval novinovým článkem informujícím o rodině, jež spáchala hromadou sebevraždu. Tento námět rozpracoval do příběhu středostavovské rodiny (Georg, Anna a jejich dcera Evi), která se přes zdánlivě pohodlný a bezstarostný život rozhodne ukončit existenci. Divák by mohl předpokládat, že jejich rozhodnutí je zapříčiněno nějakým výrazným a neřešitelným problémem. O to víc šokuje zjištění, že je to právě normálnost a neměnnost každodenního života, která je pro ně již dále nesnesitelná.

Již první detailní záběr na poznávací značku auta nám rodinu nepředstaví pod určitým jménem (samotná jména postav se divák dozví až mnohem později), ale pod identifikačním číslem. Tím se tato rodina stává odosobněným prototypem současné rodiny žijící v moderním světě, a divák nesleduje konkrétní hrdiny se specifickými problémy, ale obrazné znázornění tíhy existence v současném moderním světě. Odcizení, emoční vyprahlost, citový chlad, neschopnost komunikace či ztráta iluzí, to jsou jedny z témat, které se ve snímku objevují a dále variují v Hanekeho následující tvorbě. Autor ve svém celovečerním debutu zprvu nabízí pohled na rodinu žijící normálním stylem života (ranní vstávání, příprava snídaně, odvoz dítěte do školy apod.), divák si až postupem času uvědomí, že tento pohled není idealizován ve stylu hollywoodské produkce, ale představuje každodenně se opakující rutinu, která postavy obklopuje a způsobuje jejich citové vyprázdnění. „*Oni nežijí, pouze dělají věci. Opakují gesta. Jsme zatíženi těmito gesty a celý náš život je jen součtem těchto gest.*“⁸²

Vzájemná komunikace se omezuje na ty nejnужnější projevy nebo naopak na banální tlachání, které nedovolí nahlédnout pod povrch skutečných emocí. Stejný odstup, jaký je mezi postavami, panuje i ve vztahu postav a publika, kterému Haneke nedovolí se s postavami ztotožnit. Ve filmu nejsou zobrazeny scény, ve kterých rodina diskutuje nebo plánuje společnou sebevraždu, v centru zájmu stojí zobrazení systematické automatizace života postav a následných příprav na jeho ukončení. Jak píše Bingham⁸³, autor nenabízí psychologický pohled na stav jejich myslí nebo objasnění tohoto šokujícího rozhodnutí. O postavách nevíme téměř nic, cítíme stejné

⁸² TOUBIANA, Sergio. *Le Septième Continent*. DVD. Wega Filmproduktion, 1992. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=0jfqY3Xo0b8&feature=related>>.

⁸³ BINGHAM, cit. 4.

odosobnění jako ony samy. Jak poznamenal Wood⁸⁴, Haneke nám *neříká*, ale *ukazuje*, čímž nechává konečný soud na divácích, a jak sám autor pravil, „*účelem mých filmů je pokládat jisté otázky, a bylo by kontraproduktivní, kdybych na tyto otázky sám odpovídal.*“⁸⁵ Hanekeho celovečerní debut vyniká nejen svým tématem, ale také vytříbenou propracovanou formou, která odpovídá myšlenkám filmu, a stává se tak nejen formálním prostředkem, ale přímo koncepcí tvorby. Ztrátu komunikace Haneke vyjadřuje minimem dialogů, ticho přerušuje jen diegetický zvuk televize, rádia nebo okolního prostředí. Kamera je chladná, neosobní, zachovává si odstup. Citovou vyprahlost podporuje absence emotivních záběrů včetně tváří postav, divák vidí jen detailní záběry na předměty a činnosti každodenního života. Střih je rytmizovaný, vyvolává dojem mechanizace a automatizace, čímž reflektuje autorův pohled na současný svět.

Podle Brunetteho⁸⁶ je dobře známo, že Hanekeho kritika moderní společnosti má často podobu zkoumání násilí a jeho reprezentace v médiích. Píše, že násilí se v tomto filmu, kromě ústřední hromadné sebevraždy, zdá být omezeno do nezajímavé podoby, která v našich každodenních životech pracuje především podvědomě⁸⁷. Haneke však už v tomto filmu nastínil, jakým způsobem bude s násilím pracovat v následující tvorbě. Objevuje se zde technika offscreenu, kdy se násilí odehrává mimo obrazový rám a divák slyší pouze jeho zvukové projevy. V *Sedmém kontinentu* je tak ukázána facka, kterou Anna udělí své dceři poté, co se přizná, že ve škole předstírala slepotu. Kamera zabírá pouze obličej Anny, políček uslyšíme a vidíme Evinu hlavu, jak se cuknutím dostane do středu záběru. Dalším postupem, kdy násilí nevidíme, ale slyšíme, je využití rádia, ze kterého se linou informace o válečných konfliktech, únosech, atentátech apod. Další situací, kdy by Haneke mohl nabídnout divákům krev, je autohavárie, kolem které rodina projíždí. Vidí však jen těla přikrytá plachtou, to ale neubírá nic na naléhavosti scény, zvláště když poté následuje sekvence v myčce, kde se Anna „bezdůvodně“ rozbřečí. Na tento moment lze nahlížet jako na okamžik, kdy si poprvé uvědomí, že vysvobozením z jejich prázdné existence by mohla být smrt. Zatímco násilí konané na lidech je většinou zobrazováno v offscreenu, co se týče zvířat, je Haneke mnohem

⁸⁴ WOOD, cit. 79, s. 47.

⁸⁵ SHARRETT, cit. 12, s. 29.

⁸⁶ BRUNETTE, cit. 24, s. 11.

⁸⁷ Tamtéž, s. 11.

přímočařejší. V jedné scéně rozbíjí George akvárium a ryby se zmítají na podlaze, lapají po dechu a pomalu umírají. Publikum vidí v přímém záběru přicházející smrt, která v tomto případě není vysvobozením, ale spíše týráním nevinných obětí. Za nevinnou obět' lze považovat také Evi, která kvůli svému nízkému věku jistě nedosáhla takového stupně pocitu bezmocnosti jako její rodiče. Divák tak může přemýšlet o určité podobě násilí spáchaném na dítěti, které bylo k sebevraždě přinuceno. Evi symbolizuje dětskou nevinnost, jež je pohlcena prostředím, ve kterém žije, a tím je eliminován i minimální náznak naděje.

Forma sebevraždy, spolýkání prášků, nemá sama o sobě násilnou podobu, je to akt, který vykonáváme dennodenně. Dítě je léky pouze uspáno, jed mu je do těla vpraven injekční stříkačkou, a Evi se tak vyhne pomalému a bolestnému umírání, které podstupují její rodiče. Ti jsou svým způsobem vrahové vlastního dítěte a od sebevraždy se tak dostáváme vraždě, která má svou specifickou podobu, jelikož s ní obět' souhlasí. Jak už bylo napsáno výše, je ale otázkou, nakolik Evi chápe rozsah svého rozhodnutí. Haneke ani samotný proces umírání nezobrazuje přímo. Nevidíme vpravení smrtící injekce do Evina těla, pouze záběr na prázdnou stříkačku ležící vedle mrtvého dítěte; když umírá Anna, v záběru je George a my slyšíme pouze Annin sípot; George vidíme až mrtvého a v poloze, jež evokuje sledování televize. Haneke neukazuje vše a způsobem, jakým zobrazuje střípky události, nechává na divákovi, aby věc nazřel v její celistvosti.

Násilí je v *Sedmém kontinentu* spojeno především se sebevraždou, a je tak zaměřeno proti konajícímu subjektu. Dle Frommovy dichotomie je destrukce, v tomto případě sebedestrukce, případem maligního typu agrese. Přes mnohé sporné dohady⁸⁸, panuje všeobecná představa, že sebevraždu jsou schopni vykonat pouze lidské bytosti, u zvířat jsou sporná úmrtí spíše následkem změny v jejich přirozeném prostředí. Hanekeho rodina spáchá tento čin v důsledku neschopnosti vyrovnat se s tíživým pocitem uvěznění v současném světě. Není to tedy změna, ale naopak každodenně se opakující rutina, zapřičiňující jejich smrt. Jak bylo zmíněno v předcházející kapitole,

⁸⁸ Viz ŽÁRSKÝ, Radim. *Sebevražda zvířat? Nesmysl!* [online]. 21. století. [cit. 26. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.21století.cz/view.php?cisloclanku=2008031922>> nebo TUČEK, Josef. *Proč velryby páchají sebevraždu?* [online]. [cit. 27. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://aktualne.centrum.cz/veda/clanek.phtml?id=623650>>.

práce reflektuje nejen zobrazení fyzického násilí, ale také jeho psychické podobu, která může být příčinou nebo důsledkem té fyzické. Následující text se zabývá způsobem zobrazení výše zmíněných příčin a důsledků, jejichž vyvrcholením je v tomto případě hromadná sebeustrukce.

Klíčovým slovem se stává odcizení, jenž je v *Sedmém kontinentu* jedním z nejvýraznějších motivů a objevuje se také v následujících filmech. Tento jev reprezentuje Hanekeho pocit ze života v moderní době, kdy jsou morální a etické hodnoty devalvovány stejně jako mezilidské vztahy. Člověk žije konzumním způsobem života v uspěchané době, která nezná slitování. Je izolován nejen od okolního světa, ale také od vlastní rodiny a vlastního já. Není schopen komunikovat, natož projevit, či dokonce cítit emoce. Citová bariéra panuje i mezi postavami, a ačkoli se v jistých chvílích snaží projevit určitý cit (manželský sex, objetí matky s dcerou), má vždy jen tělesnou podobu a i ta působí nepřirozeným, umělým dojmem. Projevuje se zde totální ztráta komunikace, postavy jsou izolovány a vzájemně odcizeny, ať už ve vztahu k ostatním členům rodiny, tak i k dalším lidem. S prarodiči komunikují pouze formou dopisu, emoční zhroucení Annina bratra vyvolá tichý údiv a neschopnost reakce, která panuje také mezi Georgem a jeho nadřízeným. Citový chlad rodiny se projevuje i ve volbě zvířecích mazlíčků, které nemohou pohladit, na akvárium lze nahlížet také jako na metaforu jejich vlastního světa. Rybičky přežívají v uměle vybudovaném prostředí, nejsou schopny citu, jsou jen němými pozorovateli čekajícími na smrt.

Odcizení se projevuje i ve vztahu k okolnímu světu. Georg prochází prázdnou tovární halou obklopen výrobními stroji, symboly mechanizace a automatizace současného světa. Tyto motivy se pak několikrát opakují v podobě myčky aut, která představuje „*perfektní metaforu mikrokosmu rodiny: uvěznění v autě, pomalu, tiše a mechanicky se pohybující dopředu skrze své životy a snění o nemožném úniku*“⁸⁹. Evi je izolována od ostatních dětí ve škole, silným momentem je její předstírání slepoty, které jí samotnou zůstane nevysvětleno a jen z novinového článku o dívce, která je slepá, a přesto není sama, může divák tušit její pohnutky. Motiv vidění a slepoty se objevuje i v jiných rovinách. Kromě toho, že Anne pracuje jako oční lékařka nebo že kamera nám záměrně neukazuje celistvé obrazy, Haneke rozvíjí také tematiku

⁸⁹ BINGHAM, cit. 4.

společenské slepoty ve vztahu k okolnímu světu prezentovanému skrze média. Nedůvěru v mediální obraz nastiňuje mimo jiné situací, kdy Anne slíbí dceři, že ji nepotrestá, pokud se přizná, že slepotu předstírala, a v zápětí ji uhodí. Patří sem i závěrečná scéna, kdy rodina leží před televizí a vidíme tvář mrtvého George, jak s otevřenýma očima hledí na televizní obrazovku.

Na zdůraznění odcizení se podílí také kamera. Užívá omezené barevné spektrum, v němž převažují chladné tóny. Je statická a stále si zachovává určitý odstup. Pro *Sedmý kontinent* jsou typické záběry v detailu, které jsou zaměřeny především na zobrazení stereotypních činností, což dokresluje princip mechanizace a odcizení, zvláště když záběry neobsahují tváře postav. Stejného účinku dosahuje také stříhová skladba. Příběh je odvyprávěn ve třech částech znázorňujících tři po sobě jdoucí roky (1987-1989). První dvě části zobrazují jeden den v daných letech, část třetí se odehrává v rozmezí dvou dnů, čímž formálně i tématicky narušuje zaběhlý stereotyp. Jednotlivé části jsou od sebe odděleny strohým titulkem informujícím pouze o časovém posunu do dalšího roku. Tímto upozorněním autor zdůrazňuje absolutní neměnnost životů postav den za dnem, rok za rokem. Obě první části začínají stejnými detailními záběry každodenních úkonů, které jsou o to naléhavější, že i když se odehrávají v různých letech a v různých ročních obdobích (což divák rozpozná podle odlišného svícení), jsou prakticky neměnné. Brunette⁹⁰ vidí vybraný den jako druh synekdochy představující celý rok a tři dny pak dohromady vytvářejí představu o celkovém životě této rodiny. Periodizace a fragmentarizace spolu s mechanickým a opakujícím se zobrazováním stejných úkonů tak neúprosně směřuje k pocitu omezení lidské existence na pouhé bezmyšlenkovité stereotypní činnosti. Podle Stuchlého „*celý snímek formálně určuje repetitivní frázování běžných, všednodenních činností odhalující naprosté citové vakuum hlavních postav a potažmo i celé moderní společnosti zmítající se mezi pasivitou a odcizením.*“⁹¹ Haneke tedy zvolil jako prostředek pro vyjádření příčin následné sebevraždy nejen přímé zobrazení opakujících se činností, ale také stříh a specifickou syntax, která vyvolává identický účinek, a dovolí tak divákovi pocítit stejnou tíhu prázdnoty a odcizení. Tento pocit posiluje využitím prázdných černých záběrů (black shot), které následují po určitých sekvencích. Jak řekl Haneke⁹², délka

⁹⁰ BRUNETTE, cit. 24, s. 15.

⁹¹ STUHLÝ, cit. 72, s. 44.

⁹² CIEUTAT, cit. 8, s. 143.

černých záběrů přímo souvisí s hloubkou předcházející scény. Pokud je v ní mnoho aspektů k zamyšlení, trvají black shoty déle.

Důsledky pocitu prázdnoty a odcizení můžeme sledovat ve třetí části filmu, která se zabývá sebevraždou a přípravami na ni. Haneke však divákům prozrazení pravého záměru postav oddaluje, zprvu to vypadá, že se rodina stěhuje do jiné země, o to více je šokující zjištění, že plánuje hromadnou sebevraždu. Sedmým kontinentem tak není Austrálie, jak by se mohlo zdát vzhledem k opakovanému záběru na pláž z billboardu, ale smrt. „*Ani Austrálie není dostatečně daleko, a tak rodina Schoberových mizí v krajině nedefinovatelného sedmého kontinentu.*“⁹³ „*Oni totiž netouží změnit, ale zcela zničit příběhy svých životů. A jejich smrt je stejná jako jejich život: promyšlená, odosobněná, systematická, nesmiřitelná.*“⁹⁴ Skutečný záměr je nakonec vyřčen voiceoverem představujícím Georgův dopis adresovaný rodičům, který doplňuje záběr Evi malující pastelkami obrázků. Věta „Myslím, že vzhledem k životu, který jsme vedli, je představa konce snadná,“ zazní do black shotu, a divák tak poprvé plně pochopí, co bude následovat. Když je tato pravda vyřčena, následuje sekvence společné večeře odehrávající se v tichosti a postavy se na sebe poprvé usmívají. Tento akt je přerušen zásahem zvenčí, kdy zazvoní telefon, který se i následující den stane pojátkem s okolním světem, když vyvěšené sluchátko přivolá opraváře telefonní společnosti.

Poslední den jejich života začíná stejnými detailními záběry na přípravu snídaně, které jsou však prolunty záběry na shromažďování náradí. Poté následuje více než patnáctiminutová sekvence detailně zobrazující postupnou destrukci veškerého vybavení bytu. Kousek po kousku systematicky rozbíjejí symboly jejich uvěznění v moderním světě. „*Tato sebevražda musí být úplná – ne pouhá fyzická smrt, ale naprosté vymýcení všeho, co vytváří jejich životy, ne jen akce, ale výpověď.*“⁹⁵ Haneke⁹⁶ poukazuje na to, že scéna, kdy rodiče splachují peníze do záchodu, vyvolala u diváků mnohem větší rozrušení, než fakt, že zabili své dítě. Téměř jediný projev emocí se objeví v okamžiku rozbití akvária. Anna zakřičí „Ne!“, do pokoje vtrhne Evi, ale matka jí nedovolí rybičky zachránit, a tak v jejím náručí přihlíží jejich pomalé smrti. Tyto

⁹³ STUHLÝ, cit. 72, s. 45.

⁹⁴ HEJČOVÁ, Helena. Hanekeho šokující lekce. *Kino Revue* 5, 1995, č. 11, s. 26. ISSN 1211-3832.

⁹⁵ WOOD, cit. 79, s. 48.

⁹⁶ TOUBIANA, cit. 82.

záběry jsou šokující, obě pláčou na rybkami, přitom za chvíli Anna svou dceru zabije. V přímé konfrontaci se smrtí, která je bolestná, ani jeden z nich nevyřkne ono „ne!“, kterým by tento proces přerušil.

Jejich smrt je rovněž odosobněná a svým způsobem ironická. Odehrává se před televizní obrazovkou, jediným kusem nábytku, jenž nebyl zničen, a z něhož se line píseň *Power of Love*. Poslední okamžiky s dítětem, které umírá jako první, jsou neosobní, matka Evi obejmě aniž by zpustila oči z obrazovky. Poslední věta filmu zazní z úst Evi, když odříká svou modlitbu „Pane Bože, vroucně věřím v tebe, abys mě vzal do nebe.“ Haneke nezobrazí její umírání, smrt divák vytuší z detailu na nehybnou paži. Dále sledujeme Annu ve chvíli, kdy si v koupelně připravuje smrtící nápoj. Haneke tento silný okamžik ukazuje z profilu v jednom dlouhém záběru, čímž posiluje pozici tichého pozorovatele. Anna pak pláče nad mrtvolou své dcery, Georg však pasivně leží dál (i když mu mrtvé dítě leží na nohou), takže Anna zůstává ve svém trápení sama. Následující záběr pak ukazuje v polodetailu Georgovu tvář, jak leží opřen o stěnu, drží Annu za ruku a ticho je přerušováno jejím sípáním. Když se Georg vyzvrací a dojde si pro další dávku prášků, napíše pak na zeď jména manželky a dcery spolu s datem a časem jejich úmrtí. U svého jména udělá otazník. Další záběr pak ukazuje mrtvou rodinu ležící před televizí, z níž se line už jen zrnění. Obrazovku vidíme z pohledu Georg a záběry na ni jsou prostřihány obrazy myčky aut, mrtvých ryb, rodičů, Anny, dcery a obrazu pláže symbolizující sedmý kontinent – smrt.

Násilí se v *Sedmém kontinentu* objevuje v několika rovinách. Ústředním prvkem se stává sebevražda, v tomto případě sebevražda bilanční, která se vymezuje zvážením pro a proti a následným vědomým ukončením života.⁹⁷ Dle Frommovy dichotomie⁹⁸ je sebedestrukce maligním typem agrese a dle jeho typologie můžeme sebevraždu v *Sedmém kontinentu* vidět jako typ reaktivního násilí, které je vyvrcholením frustrace ze současného světa. Podle typologie Emila Durkheima⁹⁹ tento čin odpovídá anomickému typu sebevraždy, jenž je mimo jiné charakterizován také kulturním odcizením. Manželé spáchají sebevraždu dohromady, jedná se o tzv. párovou

⁹⁷ *Sebevražda* [online]. Psychoweb – informace a pomoc. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.sebevrazda.psychoweb.cz>>.

⁹⁸ FROMM, cit. 29, s. 191.

⁹⁹ ROBERTSON, Michael. Books reconsidered: Emile Durkheim, Le Suicide. *Australasian Psychiatry* Vol. 14, 2006, Issue 4, p 365-368. ISSN 1039-8562.

sebevraždu, která je zároveň spojena s rozšířeným typem, jelikož se rozhodli vzít s sebou i své dítě. Tím se dostáváme k druhé rovině, a tou je otázka úmyslného zabití nezletilé třetí osoby. Haneke tento čin zobrazuje ze strany Evi jako dobrovolný, Georg v dopise svým rodičům píše, že Evi sama řekla, že se těší na smrt. O to víc má tato rovina existenciální význam, když už tak malé dítě ztratilo naději na lepší život. V předstírání slepoty však můžeme vidět volání o pomoc, které je potrestáno a otázkou tak zůstává, zda-li by se Evi těšila na smrt, kdyby vyrůstala v jiné rodině, v jiném prostředí. Další rovinou je násilí v okolním světě, které se je bezprostředně nedotýká a které je v jejich životě přítomno skrze média. Pokud se setkají s násilím nebo smrtí ve svém okolí, jsou od něho určitým způsobem izolováni např. když projíždějí kolem mrtvých těl, jsou v autě, nemohou zastavit a tento okamžik je ještě posílen deštěm, který vytváří další pomyslnou bariéru. Další rovinou je celková destrukce jejich existence, která se projevuje nejen sebevraždou, ale systematickým ničením všech věcí, které je v životě obklopovaly. Nejnaléhavější však působí psychická rovina násilí, která je příčinou jejich sebedestrukce a projevuje se mimo jiné ve ztrátě komunikace, emočním vyprahnutí, izolaci, vzájemném odcizení a citovém vyhasnutí.

Haneke posiluje vyznění snímku black shoty, jinak využívá spíše zcizovací postupy. Kamera je statická a většinou nezabírá tváře postav, takže divák není schopen vcítit se do jejich pocitů. Ty se nedozví ani skrze dialogy. Už v tomto filmu Haneke zavedl princip offscreenu, kdy se násilí odehrává mimo obrazový rám a k divákovi doléhají pouze jeho zvukové projevy. Offscreen lze spatřit také ve střihu, který eliminoval klíčové scény v ději a divák je nucen si je domyslet. Hudba je až na jednu výjimku¹⁰⁰ diegetická, čímž rovněž divákovi nepomáhá naladit se na emoční vyznění scény. Specificky využívá prezentaci násilí skrze médium, v tomto případě rádio. Hlavní myšlenky filmu – pocit odcizení v současném světě – dosahuje pomocí filmové syntaxe. Kamera je chladná a odosobněná, střih je rytmický a vyvolává stejné pocity automatizace a mechanizace jako činnosti, které zobrazuje. Haneke využívá také princip periodizace a synekdochy, kdy si zobrazenou část musí divák do celistvosti domyslet. Předpokládá divákovu spolupráci a snaží se jej zaskočit, vyhýbá se proto filmovým konvencím. V *Sedmém kontinentu* se nedostaví katarze, není zde nabídnuto rozřešení.

¹⁰⁰ Scénu, kdy se Evi dívá na loďku vyplouvající z přístavu, zatímco její otec prodává auto, dokresluje hudba Albana Berga s názvem *Na paměť anděla*. Tato píseň vznikla na památku dcery Almy Mahlerové Mannon, která v mládí tragicky zemřela.

Ba naopak v dodatku, kdy prarodiče navzdory dopisu zanechaném na rozloučenou, nepřistoupili na verzi o sebevraždě, je znejistěno vše, co jsme doposud viděli. Haneke nám ukazuje, co se stalo, ale neříká přímo, proč se to stalo, konečné rozhodnutí i soud nechává na publiku. Jirouškova klasifikace filmového násilí (tělesné, anonymní a hravé) na *Sedmý kontinent* nesedí. Nesetkáme se s přímým zobrazením tělesného násilí, není zde ani násilí anonymní, jež je prezentováno střelbou, a už vůbec to není násilí hravé. Je tedy jasné, že Haneke již ve svém debutu nakročil zcela jiným směrem a přijal specifický způsob prezentace násilí, který nelze zaškatulkovat.

6. Bennyho video

Druhý film Hanekeho trilogie se opět kriticky vyjadřuje k současné společnosti. Hlavním tématem se stává násilí a jeho reprezentace v médiích, které se objevilo už v *Sedmém kontinentu*. Naopak hlavní téma debutu, odcizení, se v Bennyho videu přesouvá do pozadí. Oba filmy jsou tak vzájemně propojeny. V *Sedmém kontinentu* např. rádio poskytovalo zprávy o násilných činech a televize představovala vyplnění komunikačního ticha a existenciální prázdnoty. V *Bennyho videu* se motiv odcizení opět projevuje v rodinných vztazích i ve vztahu k okolnímu světu. „*Odcizení je velmi komplexní problém, televize je však jeho nedílnou součástí.*“¹⁰¹ Všechny snímky ‚trilogie znečitlivění‘ tak v různé míře pracují s tématem médií a jejich vztahu k odcizení a násilí. Pocit prázdnoty a izolace v moderním světě je většinou spouštěčem násilí, které má buď destruktivní či sebedestruktivní podobu. A moderní svět je Hanekem znázorněn především technologickým pokrokem, za jehož představitele můžeme považovat všudypřítomnost médií. „*Film poskytuje množství sociologických detailů, naznačujících, proč život mladých lidí může být zbaven veškerého cítění, a jak se vnímání stává zprostředkovaným skrze technologie, kterými jsou lidé obklopeny.*“¹⁰²

Haneke v tomto snímku svou kritiku prezentuje prostřednictvím Bennyho. Tento dospívající chlapec z dobře situované rodiny opět prožívá citovou deprivaci. Náhradou za rodiče, kteří jsou celý den v práci, mu je fikční svět hororů. Pokud není Benny se svým spolužákem Riccim, tráví čas ve svém zatměném pokoji vybaveném veškerou videotechnikou. Za zvuku metalové hudby si dělá úkoly do školy a usíná při sledování násilných filmů. Pojítka se světem představuje videokamera nepřetržitě namířená do ulice. Tu občas využije také pro natočení vlastních videozáznamů. Jedním z nich je také zabíjačka, u níž byl s rodiči přítomen. Záběrem na porážku snímek začíná, a divák je tak ihned vystaven přítomnosti násilí a smrti. V okamžiku, kdy se zvíře zmítá na zemi, je záběr zastaven, přetočen zpět na smrtící výstřel a zpomaleně puštěn znovu, jakoby chtěl přesně postihnout okamžik smrti. Stopáž je ukončena zněním překrytým sytě

¹⁰¹ SHARRETT, cit. 12, p30.

¹⁰² PEUCKER, Brigitte. *Effects of the real. Michael Haneke's Benny's video* [online]. Kinoeye Vol. 4, 2004, Issue 1. ISSN 1475-2441. [cit. 14. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/peucker01.php>>.

červenými titulky oznamujícími název filmu. Divák si tak poprvé uvědomí, co je ve skutečnosti tím Bennyho videem.

Haneke se zrněním vrací ke svému předchozímu snímku zakončenému zrněním v televizi, na které se ‚dívá‘ mrtvý George. I v *Bennyho videu* symbolizuje zrnění smrt, mrtvé prase již Bennyho dále nezajímá, proto své natáčení zastavil. Fascinace přímým okamžikem smrti se ukáže být pro vývoj dalších událostí klíčová. Benny se ve videopůjčovně seznámí s dívkou a pozve ji k sobě domů. To, co zprvu vypadá jako počátek určitého vztahu, končí katastrofou. Benny dívku bez nejmenšího důvodu zabije jateční pistolí, která byla použita při porážce prasete. Vražda dívky je natočená na Bennyho kameru a stává se tak jeho dalším videem. Tím posledním je natočení rodičů rozmlouvajících nad osudem svého syna poté, co se dozvědí o jeho hrůzném činu. Rozhodnou se jej chránit a matka s Bennym odjede na dovolenou, zatímco otec se zbavuje těla mrtvé dívky. Tímto však příběh nekončí. Tak jako si Benny opakovaně pouštěl záběry zabíjačky a vraždy dívky, i poslední video se ve filmu přehraje znovu. Tentokrát však na policejní stanici, kam přišel Benny udat své rodiče.

Z celé trilogie působí *Bennyho video* nejkonvenčnějším dojmem.¹⁰³ Brunette píše, že se „režisérův zájem a kritika posunula k pevné režii obrazu – směrem k reprezentaci.“¹⁰⁴ Film není rytmizován detailními záběry jako v předchozím snímku, ani rozdělen do fragmentů jako ve snímku následujícím. Narativ ke konci směřuje lineárně, občas je přerušen flashbaky v podobě videí natočených Bennym. Brunette označuje první video ze zabíjačky jako interpretační klíč provázející diváky celým filmem. Homevidea Haneke bez varování prokládá s profesionálními záběry filmu a tím nastiňuje prolínání fikce a reality. Fikci představuje Hanekeho film *Bennyho video*, realitu pak domácí videa, jejichž autorem je postava filmu. Tato homevidea jsou natáčena ruční kamerou a ‚neprofesionálním stylem‘, mají horší kvalitu obrazu, nemají střih a končí zcela nečekaně. Princip prolínání fikce a reality je zdůrazněn tím, že první homevideo, které divák vidí (a zároveň první záběr filmu), zobrazuje opravdovou reálnou smrt prasete bez využití jakýchkoli filmových triků. Peucker¹⁰⁵ tento záběr

¹⁰³ Frey píše, že právě proto je divák šokován tím, že Benny dívku zabije, jelikož očekává (po vzoru tradičních filmových narativů), že dojde k určitému milostnému zážitku. „*Chlapec potká dívku, dívka potká chlapce, chlapec políbí dívku.. Oproti tomu v tomto filmu chlapec potká dívku, chlapec zabije dívku.*“ FREY, cit. 7.

¹⁰⁴ BRUNETTE, cit. 23, s. 24.

¹⁰⁵ PEUCKER, cit. 101.

označuje jako vrchol obrazného realismu, kdy je natočena opravdová smrt, nikoli filmová. Haneke tímto způsobem poukazuje na problematiku současné doby, kdy „*nevnímáme realitu, ale televizní reprezentaci reality. Naše zkušenost je velmi omezená, náš svět je jen o trochu větší než svět mediální. Nemáme realitu, ale sekundární realitu, která je však mnohem nebezpečnější...*“¹⁰⁶ Znázorněním prolínání fikce a reality Haneke navozuje stejný pocit, jaký zažívá Benny, který neustálým sledováním násilných filmů přestává postupně vnímat rozdíl mezi fikcí a realitou, a stává se tak nejen citově otupělým, ale zároveň fascinovaným násilím a smrtí. Jak píše Grundman, „*Benny je možná znečitlivěn, ale není napálen. Dobře ví, že video není realitou. Pointou je, že stále preferuje video. Chtěl by, aby realita byla jako video, přesněji doufá, že jednou jím přetvořená realita bude lepší než všechna videa dohromady.*“¹⁰⁷

To odpovídá Pondělíčkově¹⁰⁸ tezi, že sledováním násilných filmů se proměňuje divákův vztah ke světu. Benny tak unavil své obranné mechanismy a stal se vůči násilí imunním. Odpovídá to i určité stupňovitosti, stále dokola zkoumaná smrt zvířete už mu přestala stačit, a proto zabil člověka, aby „věděl, jaké to je“. Haneke v rozhovoru poznamenal¹⁰⁹, že s touto větou se poprvé seznámil v novinovém článku o dítěti, jenž zabilo jiné dítě. Byl tím zprvu šokován, ale pak všimnul, že se tento důvod objevoval i v dalších případech násilného chování dětí. Stejně jako v *Sedmém kontinentu* se tak i v tomto filmu nechal inspirovat reálnou skutečností. Narůstající imunita vůči násilí je vyjádřena i dalšími prvky. Benny dívku při demonstraci vtipu násilně chytí a zkroutí ji ruku za záda (dle Frommovy typologie násilí hravé), aniž by reflektoval, že je to dívka a může jí to bolet. Násilné filmy sleduje bez nejmenšího zaujetí, „Není to opravdové, je to jen kečup a plast“. Proto opakovaně a všemi způsoby sleduje vlastní video ze zabíjačky fascinován opravdovou smrtí. Když se jej dívka zeptá, jaké to bylo, pokrčí rameny a řekne: „Bylo to jen prase.“ Smrt se objevuje i v Bennyho vzpomínce na pohřeb dědečka; když jej otec zvedl, aby se podíval do otevřené rakve, Benny, zavřel oči. Tehdy jako malé dítě se smrti bál, dnes však lituje, že propásl šanci vidět mrtvé tělo. Násilné filmy tak nejen že zobrazují násilí a smrt, ale vzbuzují v Bennym touhu

¹⁰⁶ SHARRETT, cit. 12, p30.

¹⁰⁷ GRUNDMANN, cit. 79, s. 10.

¹⁰⁸ PONDĚLÍČEK, cit. 39, s. 6.

¹⁰⁹ TOUBIANA, Sergio. *Benny's Vidéo*. DVD. Wega Filmproduktion, 1992. Kino International, 2006. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=gbeWO1XndME&feature=related>>.

zažít tyto pocity doopravdy, a fungují tak jako stimuly násilí, což rovněž odpovídá Pondělíčkově pohledu. Zobrazované násilí tak plodí násilí reálné, jak ale píše Čermák¹¹⁰, agresivita může být tímto spuštěna jen u předem disponovaných jedinců. Haneke tuto predispozici spatřuje v odcizení, a vnímá ji tedy jako důsledek života moderní společnosti, ve které je jedinec izolován a citově frustrován.

Haneke i v tomto snímku zaměřil svou pozornost na rodinu. V *Sedmém kontinentu* bylo dítě jak symbol nevinnosti zničeno ztrátou iluzí svých rodičů. V *Bennyho videu* je to naopak, hybatelem je zde Benny a tentokrát to jsou rodiče, kteří jsou postihnuti jeho jednáním. Mezi Benny a Evi panují jisté podobnosti¹¹¹: oba jsou z rakouského města, jedináčci (Benny sice sestru má, ale ve filmu ji vidíme pouze skrze homevideo a sám Benny ji zapře) z dobře situovaných rodin, ve kterých se vytratila vzájemná komunikace, oba obklopeni moderními technologiemi (v *Sedmém kontinentu* jsou dveře garáže otevírány na dálku, zde je mechanizace dovedená ad absurdum použitím elektrických kartáčků na zuby), z nichž nejdůležitější je televize nahrazující citové pouto s okolním světem. Ke stejnému závěru dochází také Hejčová, když píše, že Benny „hledá únik z emocionální frustrace ve světě videa. Denním konzumováním akčních filmů a hororů se pomalu jeho chápání reality i hierarchie hodnot mění, aniž by si toho kdokoli z okolí povšimnul.“¹¹² To vyvrací hypotézy¹¹³, že sledováním násilných filmů dochází k určitému vybití agrese. V Bennyho případě tyto filmy nemají katarzní účinek, ale stávají se naopak stimuly násilí. Ale ne v tom smyslu, že Benny vidí násilný film a pocítí náhlou potřebu někoho zabít. Pro Bennyho jsou naopak tyto filmy ‚slabým odvarem‘ a on pocítuje spíše zvědavost zažít tyto nastíněné pocity doopravdy, aby tak zaplnil vlastní citovou vyprahlost. „*Benny a jeho video je nejjobraznější příklad zvrhlých vztahů ve filmu, který je stejně tak sociální kritikou, jako zkoumáním zvyků a chování mladých lidí ovlivněných jistým druhem zobrazovaných jevů.*“¹¹⁴ Pro Bennyho ale ani vražda dívky není vrcholem, Haneke nám jej neukazuje jako uspokojeného zvědavce, ale jako zcela emočně vyhaslého chlapce, který stírá dívčinu krev z podlahy se stejně chladným výrazem ve tváři, jako když utírá rozlité mléko. A ve

¹¹⁰ ČERMÁK, cit. 23, s. 98.

¹¹¹ Je tedy otázkou, zda-li by se Evi ze *Sedmého kontinentu*, zachovala stejně jako Benny, kdyby jí byla dána možnost žít.

¹¹² HEJČOVÁ, cit. 93, s. 26.

¹¹³ Viz Čermák, cit. 23.

¹¹⁴ YATES, R. Benny's video. In: *Sight and Sound*, Vol. 3 Issue 9, Sep 1993, p42.

smyslu rčení násilí plodí násilí, dochází i k jisté změně Bennyho chování vůči okolí, např. když ve škole fyzicky napadne svého nejlepšího kamaráda.

Jak Haneke řekl¹¹⁵, patří ke generaci, která nevyrostala se stálou přítomností televize, a tak vnímal svět mnohem přímější cestou. Podle něj se dnes děti učí realitu poznávat pouze prostřednictvím filmů a tato realita je v televizi prezentována dvěma způsoby: dokumentárním a fikčním. Proto se domnívá, že ve ztrátě vědomí o realitě hrají důležitou roli právě média. „*Zaměřuji se především na televizi jako na klíčový symbol zejména mediální reprezentace násilí a mnohem obecnější krize, kterou spatřuji v kolektivní ztrátě reality a sociální desorientace.*“¹¹⁶ Ve filmu se objevuje hned několik typů médií. Televize, která stejně jako v předchozím snímku přináší informace o násilí dějícím se ve světě a zahrnuje nás tak nepřetržitým tokem informací o násilí, smrti, katastrofách apod. Noviny, ve kterých matka hledá informace o pohřešované dívce, a tím určuje jejich poslání – nositel špatných zpráv. Video, na kterém Benny sleduje násilné filmy, jenž způsobí jeho otupělost, a videokamera, která násilí posiluje principem přímé reality. Benny je tak obklopen přítomností médií, symboly dnešního modernizovaného a odosobněného světa.

Filmové médium pak vytváří ve filmu vlastní roviny. Násilné filmy vyvolají v Bennym potřebu natáčet homevideo (být blíže k realitě), video ze zabíjačky vede k zabití dívky (prase není to samé jako člověk), jejíž vražda je opět natočena na Bennyho videokameru. Záznam je pak užit k přiznání se rodičům, jejichž následný rozhovor je Bennym opět natočen a užit k přiznání se na policejní stanici. Tak jako první záběr filmu (zabíjačka) byl ‚filmem ve filmu‘, je tímto způsoben vystavěn i poslední záběr filmu, kterým sledujeme Bennyho rodiče skrze monitor na policejní stanici. Využitím média Haneke vytváří další rovinu, dvojité obraz, film ve filmu, zde spíše homevideo nebo dokument. Jak sám říká, „*Záměrem je divákovi sdělit, že sleduje artefakt a ne realitu, právě díky dvojité obrazovce – divá se na obrazovku a v ní je další obrazovka. Tento způsob divákovi pomáhá uvědomit si, kde je, zejména ve scénách, u kterých hrozí, že bude naprosto zmanipulován vzrušujícími pocity.*“¹¹⁷ Otázkou však

¹¹⁵ CIEUTAT, cit. 8, s. 140.

¹¹⁶ SHARRETT, cit. 12, s. 30.

¹¹⁷ TOUBIANA, cit. 109.

je, nakolik je tento způsob zcizující nebo naopak navozující pocit reality, právě díky opravdové nefilmové smrti prasete. Prostřednictvím videokamery se rodiče také dozvídají informace o své dceři, která se jinak v příběhu neobjevuje (když za ní Benny jde, není doma). Bennyho kamera také funguje jako zprostředkovatel jednoho z nejsilnějších momentů filmu – vraždy.

Tato scéna je klíčová a vyjadřuje se k hlavnímu tématu snímku – násilí a jeho reprezentace v médiích. Je vyvrcholením Bennyho citového otupění a imunity vůči násilí a smrti získané neustálým sledováním násilných filmů. Vražda je nejhorším činem, který může člověk spáchat jiné osobě, a bezdůvodnost tohoto jednání pak ukazuje na absolutní ztrátu citu a zodpovědnosti vůči společnosti a jejím pravidlům. Haneke tento stav připisuje moderní době, jejíž nedílnou součástí jsou média. Tento náhled pak stejně jako v *Sedmém kontinentu* vyjadřuje způsobem, který sice čerpá z filmového média, není však konvenční a častý v tvorbě mainstreamové produkce. Při kritice určitého jevu neváhá využít jeho specifických vlastností k podtržení autorské výpovědi. Proto (a zvláště) při kritice médií a jejich vztahu k násilí využívá média a násilí jako filmových prvků. Motiv v tématické rovině se stává prostředkem v rovině filmové. Videokamera snímá vraždu dívky, která je divákovi zprostředkována skrze monitor – médium zobrazující násilí. Haneke jej ale podává netradiční metodou, jejíž aspekty nastínil už v předchozím snímku. Když Benny přepne na monitoru zdroj a na obrazovce tak už nevidíme ulici, ale Bennyho pokoj, ztratí pojitko s vnějším světem a ocitá se tak v realitě vlastních filmů. Ukáže dívce jateční pistoli, kterou zprvu namíří na sebe a řekne jí, ať vystřelí. Dívka odmítne a když se situace obrátí, Benny vystřelí. Tento detailní záběr je ustanoven tak, že hlavu dívky vidíme zezadu a pozornost je zaměřena na Bennyho tvář, která ale neprozrazuje žádné emoce. Následující záběr už zobrazuje monitor, na kterém vidíme Bennyho pokoj a jeho postavu, sklánějící se nad dívkou. Filmová kamera je statická stejně jako Bennyho kamera, která nám dovoluje nahlédnout do událostí. Tento vhled je ale omezený, zabírá jen určitou část pokoje a Haneke tak poprvé zcela využil princip offscreenu, který byl naznačen už v *Sedmém kontinentu*. Haneke staví akci mimo rám a nechává na divákovi, aby si domyslel, co se za ním odehrává. Skrze monitor tak vidíme pouze záběr na prázdný pokoj a doléhá k nám jen hrozivý křik. Násilí se odehrává mimo obraz a jak Haneke¹¹⁸ řekl, důvodem

¹¹⁸ TOUBIANA, cit. 109.

je podnícení divákovy představivosti. Brunette¹¹⁹ si ale pokládá otázku, jestli je možné označit díky offscreenu Hanekeho zobrazování násilí jako neexploatační, když ve filmu zvuk funguje jako silný a manipulativní prostředek. Dochází k závěru, že je těžké vynést definitivní soud, každopádně je jisté, že zvuk v Hanekeho filmech má mnohem větší funkci než jen být popudem k imaginaci.

Stejně jako v předchozím snímku Haneke nevysvětluje, ale ukazuje určitý příběh inspirovaný skutečnými událostmi. Proto zůstává na divákovi, zda-li nahlíží na smrt dívky jako na promyšlenou vraždu či nehodou. Promyslel si Benny tento čin předem? Přivedl si dívku pod záminkou domů, aby ji mohl zabít (jejich seznámení probíhá za výlohou videopůjčovny a divák neslyší, co si říkají)? Nechal kameru zapnutou schválně (ve filmu vidíme, že pootočil objektivem, aby byl obraz komplexnější)? Pouštěl jí video ze zabíjačky, aby pak mohl vytáhnout jateční pistoli? Byl výstřel promyšlený („chtěl jsem vědět, jaké to je“), náhodný (omylem zavadil o spoušť) nebo se nechal vyprovokovat („zbabělče“)? Zpanikařil a chtěl umlčet její nářek, proto jí střelil celkem třikrát? Haneke nechává tyto otázky záměrně nezodpovězeny. *„V tomto případě je jakákoli odpověď jen ujištěním a uklidněním diváka. Říci ‚jeho matka ho nemilovala‘ je směšné. Tak to není. Myslím, že důvod zločinu nebo nehody je vždy mnohem komplexnější, než co můžete popsat v sedmdesáti minutách.“*¹²⁰

Stejným způsobem Haneke přistupuje i k událostem po vraždě, Benny bez výrazu ve tváři, zcela bez emocí, s ledovým chladem uklízí krev a mrtvé tělo. Jak bylo zmíněno výše, zprvu jsme mohli o seznámení s dívkou uvažovat jako o určité intimnosti mezi mladými lidmi (první sexuální zážitek?). Když Benny vidí svůj odraz v zrcadle a všimne si krve na svém těle, začne natáčet sám sebe, jak si dívčinu krev rozmazává po těle, a dochází tak k autoerotickému prožitku. Dle Frommovy typologie násilí toto jednání odpovídá násilí krvežíznivému, kdy pachatel díky svému činu získává jistý punc výjimečnosti. Benny si také filmuje mrtvé tělo dívky a dokonce jí urovná vyhrnutou sukni, má tedy nad ní určitou kontrolu, což je podle Fromma cílem násilí sadistického. Zajímavé také je, že až s kamerou v ruce, se Benny dívku odváží otočit a podívat se tak na její mrtvou tvář (když stíral krev z podlahy, dívka stále ležela čelem k zemi), kamera se tak stává prostředkem nedotknutelnosti a výjimečnosti, Benny je schopen díky ní bez

¹¹⁹ BRUNETTE, cit. 24, s. 29.

¹²⁰ TOUBIANA, cit. 109.

zábran komunikovat s okolním světem. Tohoto prostředku je také využito při přiznání rodičům, když jim bez nejmenšího varování a beze slov pustí záznam vraždy. I zde je využit offscreen, kdy se Haneke zaměřuje na jejich tváře, v nichž lze vyčíst fascinaci a neschopnost uvěřit zároveň, zatímco divák opět slyší dobře známý nárek. Následuje rozhovor rodičů s Bennym, ale je rovněž bez emocí, nevidíme, že by křičeli nebo se snažili pochopit důvod jeho činu, ale čistě pragmaticky mu pokládají otázky, zda-li ho někdo viděl, jestli o tom s někým mluvil apod. Pošlou ho spát a přemýšlejí, jak budou jednat dál. Netrvá moc dlouho, než se otec rozhodne, že si nemůžou zkazit dobré jméno a postavení (Hanekeho kritika povrchnosti buržoazní společnosti). Benny odjíždí s matkou do Egypta, zatímco otec se zbavuje těla rozřezáním na malé kousky, „aby prošly odpadem“. Toto však Haneke nezobrazuje, soustředí se na dovolenou v Egyptě, která je snímána v teplejších odstínech (moderní západní svět je snímán v chladných odstínech v souladu s pocitem odcizení) a představuje Hanekeho návrat k tradičním hodnotám (v *Sedmém kontinentu* to byli prarodiče), které současný svět postupně vytlačuje. Ve snímku je to prezentováno nejen jiným kulturním prostředím, ale také vírou, kdy Benny natáčí interiéry chrámů a poslouchá chorální zpěv.¹²¹

Z rodičů se stávají spoluviníci, ale „ukáže se, že jejich oběť byla zbytečná: synova nenávisť k tomu, co reprezentují, je tak nesmiřitelná, a jeho citová prázdnota tak propastná, že svede vinu za zločin na ně a dovednou manipulací s videozáznamy a tajně natočenými rodičovskými rozhovory podpoří své obvinění.“¹²² Rodiče jsou příkladem, že morální či etické hranice každého z nás mohou být pod vlivem okolností různě pohyblivé. Benny spáchá násilí na rodičích tím, že je udá na policii s vědomím, že za jeho trest teď budou pykat oni. Yates¹²³ poukazuje na to, že je to nakonec právě Benny, kdo prosazuje tíhu vraždy a obnovuje morální autoritu. Otázkou ale zůstává, zda-li sám Benny cítí odpovědnost za svůj čin. Určité náznaky očisty můžeme spatřit v ostříhání vlasů, tím, že „vypadá jako z Auschwitzu“ staví sám sebe do oběti. Jako zpověď může fungovat homevideo natočené v Egyptě, ve kterém se poprvé objevuje Benny, jeho tvář a slova, která však nemluví o lítosti, hanbě, odpuštění apod. Brunette¹²⁴ tvrdí, že

¹²¹ Mnohé kritiky se zabývaly otázkou, zda-li je to právě víra, kterou Benny znovuobjeví v Egyptě a jež ho přiměje k následnému pokání a udání rodičů, jelikož nedokáže žít s pocitem viny a nepotrestání. Více např. BRUNETTE, cit. 24, s. 36 nebo GRUNDMANN, cit. 79, s. 11.

¹²² HEJČOVÁ, cit. 93, s. 26.

¹²³ YATES, cit. 113, s. 42.

¹²⁴ BRUNETTE, cit. 24, s. 36.

v okamžiku, kdy se matka nekontrolovatelně rozpláče v hotelovém pokoji a Benny k ní natáhne ruku, aby jí utěšil, poprvé plně pochopí význam toho, co udělal, a tento okamžik jej pak donutí přijít na policejní stanici. Avšak když se ho policisté ptají, proč s tím za nimi přišel, odpoví „jen tak“.

Haneke v tomto snímku pracuje s násilím na několika rovinách. Ukazuje nejen přímé zobrazení zabití zvířete, ale tím, že je zvíře zabito doopravdy, zároveň odkazuje k realitě stojící mimo filmový diskurs. Zmiňuje také hru na násilí, která přes svou ‚nereálnost‘ může rovněž způsobit bolest a strach. V tomto případě skrývá fascinaci násilím a je předzvěstí jejího pozdějšího projevu. Nakolik je hra na násilí opravdu jen nevinnou hrou, tuto otázku tematizuje Hanekeho následující film. Hlavní prvek násilí, vraždu, představuje technika obraz v obraze, přičemž v obraze vlastně nic nelze vidět, divák rekapituluje událost skrze zvukovou složku. Při prezentaci tohoto násilí se Haneke nesoustředí na jeho přímé zobrazení, ale na výrazy tváře a to nikoli obětí, ale svědků násilí (když se rodiče skrze Bennyho video dozvídají o jeho činu). Své postavy staví na roveň diváků filmu, kteří rovněž přihlížejí zobrazovanému násilí. Záběrem na rodiče tak divákům ukazuje i je samotné, přičemž zobrazením jejich následného jednání zároveň kritizuje i samotné diváky.

7. 71 fragmentů chronologie náhody

Haneke¹²⁵ nahlíží na svou trilogii jako na portrét společnosti, ve které žije a pro níž je typický chlad, odcizení a ztráta komunikace. „*Lidé mluví a mluví, ale vzájemně nekomunikují a čím blíže se dostanete, tím je to horší.*“¹²⁶ Množství slov pod jejichž povrch se nelze dostat spatřuje také v mediální reprezentaci reality. Televize nás zahrnuje slovy a obrazy, ale jejich význam a dopad nám uniká. Katastrofy, neštěstí, násilí a smrt se staly běžnou součástí našeho života. Informace přijímáme, ale už o nich dále nepřemýšlíme. Toto téma nastínil už v předchozích filmech¹²⁷, vrcholí ale v jeho posledním snímku ‚trilogie znečitlivění‘, v němž tentokrát svůj zorný úhel odvrátil od rodinného kruhu k mnohem širšímu průřezu společnosti. I zde se Haneke inspiroval skutečnou událostí – devatenáctiletý mladík bezdůvodně zastřelil v pobočce vídeňské banky několik osob a poté sám sebe. Tuto informaci autor podává už na samém začátku filmu a informuje tak nejen o jeho vyvrcholení, ale také o odkazu k reálné skutečnosti. Realita však dle Hanekeho nemůže být komplexní, a tak „*nazřena z typického Hanekeho pohledu, je film amorfním, fragmentovaným a vysoce abstraktním, nevysvětlením této tragédie.*“¹²⁸

Nejen titulkem informujícím o masakru, ale také samotným názvem filmu poskytuje Haneke divákovi vodítko k jeho interpretaci. Snímek je složen ze 71 fragmentů, přičemž každý z nich má různou délku počínaje od pár vteřin až k několika minutovým statickým záběrům. Syntax záběrů působí náhodným dojmem (stejně jako jejich počet a délka), chaos je však zdánlivý, skladba dodržuje časovou chronologii. Všechny záběry směřují k vyvrcholení filmu, jež je umístěno na závěr a zobrazuje vraždu tří osob, které se náhodně potkaly v bance. V předchozích fragmentech divák sleduje nástin jejich životů a je si vědom toho, že mezi nimi neexistuje žádné vědomé propojení. Spojuje je pouze to, že se náhodou staly oběťmi téhož masového vraha. Postavy nezemřou vlastním přičiněním nebo nejsou ‚potrestány‘ za život, který vedly, a činy, které spáchaly; jejich smrt zapříčiní náhoda. Nejen, že se náhodou ocitnou na

¹²⁵ TOUBIANA, Sergio. *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard*. DVD. Wega Film, Camera Film, ZDF/Arté, 1994. Kino International, 2006. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=xOIEINgWdNg&feature=related>>.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Např. v Bennyho videu, kdy se otec ptá matky a Bennyho sledujících zprávy, co se děje. „Nic.“

¹²⁸ BRUNETTE, cit. 24, s. 39.

místě, kde dojde ke střelbě, ale zároveň jsou náhodnými oběťmi, vrah nestřílel na konkrétní lidi, ale do davu. Autor postupuje jakoby od konce. Vezme náhodně zastřelenou oběť a divákovi ukáže její v podstatě nezajímavý život. Haneke představuje každodenní rutinu a běžné nevýrazné problémy objevující se v současné moderní době. Postavy jsou tak výjimečné pouze tím, že na konci snímku zemřou.

Nejvýraznějším prvkem filmu je fragmentace¹²⁹, kterou Haneke vyjadřuje svůj pohled na každodenní vnímání okolního světa, které se podle něj odehrává skrze fragmenty.¹³⁰ „*Vidíme velmi málo, rozumíme ještě méně.*“¹³¹ Podle režiséra divák kvůli mainstreamové kinematografii předpokládá, že ví vše. Ale opravdový příběh může autor povědět pouze fragmentací, protože ukazováním malých kousků příběhu nechává divákovi prostor pro možnost volby a využití vlastních zkušeností. „*Není to fascinace, ale přirozený výsledek nutnosti.*“¹³² Stejným způsobem, jakým poznáváme svět, poznáváme i lidi kolem nás, proto Haneke využil fragmentaci také k zobrazení příběhů postav, jež podává rovnoměrně a stejně nezúčastněně, čímž zároveň dosahuje toho, že nelze určit hlavní postavu filmu.

Haneke fragmentací odkazuje také na televizní médium a především zpravodajství, které kritizuje už v předchozích filmech. To nám podává informace z našeho okolí a ze světa právě skrze krátké fragmenty – reportáže. Ale ani zpravodajství není objektivní a manipulací s fakty může dosahovat různých významů a diváka ovlivnit. Ve snímku je tento jev vyjádřen reportáží o rumunském chlapci, na jejímž základě se rodina rozhodne jej adoptovat a zároveň tím odvrhnout dívku, o jejíž adopci doposud usilovala. Televize mění naše vnímání reality, na což Haneke poukázal už snímek *Bennyho video*. V *71 fragmentech* začlenil motiv televizního zpravodajství do filmu skrze zpravodajské reportáže tvořící samostatné fragmenty nebo skrze kulisu v pozadí v podobě zapnuté televize. Vliv médií tak není vyhrocen, naopak je ukázána jejich plíživá moc nenápadně zasahující do života postav. Haneke však zpravodajství kritizuje především pro jeho zjednodušování určitých jevů, díky němuž nelze vyjevit skutečnost v celé své šíři, i když je tato vlastnost nepřiznána. Snímek končí

¹²⁹ Na podobném principu jsou vystavěny i další filmy např. *Memento*, *Magnólie ad*. Režisér, který hojně pracuje s tímto žánrem je Alejandro González Iñárritu - *21 gramů*, *Amores Perros*, *Babel*.

¹³⁰ TOUBIANA, cit. 125.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² CIEUTAT, cit. 8, s. 140.

„zpravodajským fragmentem“ informujícím o neštěstí v bance. Nepídí se po možných příčinách, naopak rozhovorem s pracovníkem přilehlé benzinové pumpy navozuje vlastní podání události, které je mírně odlišné od toho, co divák před chvílí viděl. Zprostředkovaná verze světa (skrže respondenta, skrže média) není objektivní realitou, což je pohled, na který se Haneke snaží svou tvorbou upozornit. Sekvencí zpravodajských záběrů se Haneke vrací k prvnímu záběru filmu, v němž jednoduchým titulkem na černém pozadí informuje o tomtéž. Informaci ale podává v její nejzákladnější podobě bez jakýchkoli příznaků či manipulací, a zdůrazňuje tak tíhu daného činu, který nikdy nemůže být vyobrazen natolik, aby odhalil jeho komplexnost.

Nejednoznačnost obrazů předkládá publiku již v předchozích filmech a ani tento není výjimkou. Odosobněním a odklonem od psychologie postav se divák nedozví, proč Maxmilian B. neustál stresující situaci a rozhodl se k tak radikálnímu činu (divák zpravodajství ve filmové rovině se nedozví ani tyto stresující okolnosti). „*Zdánlivě nevysvětlitelný akt násilí směřuje k vysvětlení skrze prázdnotu a absurditu života v konzumní společnosti.*“¹³³ Divák tak musí skládat jednotlivé kousky příběhu stejně jako postavy skládají dílky puzzle.

Ačkoli Haneke již v předchozích filmech kritizoval současnou společnost, odehrávala se tato kritika na úzce vymezeném prostoru rodiny. Tak jako je v *71 fragmentech* jeho záběr širší (průřez společností), má i násilí daleko rozsáhlejší podobu a to nejen co se týče tématu, ale také v počtu lidí jím zasažených.¹³⁴ Největší rozměr má násilí mediální, které je zde zaměřeno především na televizní médium a prezentováno formou zpravodajských reportáží (oproti *Bennyho videu*, kde byl tento jev tematizován násilnými filmy). Haneke využívá autentických zpráv o válečných konfliktech, čímž rovněž odkazuje k postavě Maxmiliana, jenž studuje vojenskou školu. Autor tak nejen poukazuje na světové problémy (Haiti, Somálsko, Jugoslávie), ale zároveň vyjadřuje jistou nezúčastněnost publika. Zprávy o katastrofách se staly obchodní komoditou, zpravodajské relace informují většinou pouze o negativních událostech a diváci se staly jeho konzumenty. Reálné násilí nechává diváky chladným,

¹³³ HEJČOVÁ, cit. 94, s. 26.

¹³⁴ V *Sedmém kontinentu* po sobě rodina zanechala jen Georgovy rodiče a Annina bratra. Zavražděná dívka v *Bennyho videu* nejen že nemá jméno, ale ani se nedozvíme, že by po ní rodina pátrala. V *71 fragmentech* však sledujeme mnohem širší okruh poznamenaných lidí, oběti mají své rodiny, zraněných jistě bylo více, svědků také. Jak informuje zpravodajství: „Zaražení lidé tváří v tvář aktu šílenství“.

stalo se běžnou součástí jejich životů, nad jejichž závažností a dopadem se mnohdy ani nepozastaví. Tento jev je umocněn tím, že tragická smrt postav, které divák v průběhu filmu sleduje, je vměstnána do krátké reportáže a stává se jedním z mnoha negativních aspektů všedního života, který zůstane bez větší pozornosti. Ironie je posílena tím, že ve stejném zpravodajském bloku informujícím o tragických neštěstích, je zařazena také reportáž o Michaelu Jacksonovi a popkultura tak získává stejnou (a mnohdy i větší) důležitost jako války, neštěstí a utrpení jiných lidí.

Jak poznamenává Brunette¹³⁵, Haneke se sice příběhem rumunského chlapce snaží navodit určitý dojem, že nás televize může spojit, nakonec ale stejně způsobí neštěstí – na straně odvrhnutého děvčátka. Násilí na dětech je další rovinou filmu. Setkáváme se s chlapcem žijícím na ulici a dívkou z dětského domova. Malé dítě se narodí manželům, mezi nimiž se vytratila komunikace. Komunikace je také motivem pojícím rumunského chlapce a děvče z dětského domova, kterého se potenciální adoptivní rodina zřekla právě z důvodu její citové odtažitosti a neochoty komunikovat, přičemž rumunského chlapce, který neumí ani slovo německy, trpělivě učí mluvit. Haneke tak zároveň zdůrazňuje vliv médií na lidské jednání, kdy se rodina pod vlivem emočně příznakové reportáže rozhodne chlapce adoptovat. Příběhy těchto dětí jsou svědectvím o selhání společnosti a lidí.

I tomto snímku se objevuje Hanekeho téma psychického násilí (odcizení, emoční vyprahlost, ztráta komunikace ad.), které může vést k násilí fyzickému. Příkladem je fragment zobrazující večeři dvou manželů, do jejíhož ticha muž pronese „Miluji tě“, což vyvolá ale zcela nečekanou reakci „O co ti jde? Jsi opilý nebo co?“. Následná hádka pak vyústí ve facku. Tento projev domácího násilí je však zdůrazněn spíše v psychologické rovině, přes chvíli váhání, manželka nakonec u stolu zůstane, muže pohladí a společně pak pokračují v jídle. S fyzickým útokem se ve filmu ještě setkáme v bance, kdy Maxmiliana napadne muž stojící ve frontě. Oba záběry zobrazující fyzické násilí, které nekončí smrtí, jsou zobrazeny přímo a v rámu se objevují obě zúčastněné postavy. Kromě fyzického útoku se setkáme také s útokem verbálním – Maxmilianovi nadává muž v projíždějícím autě, ale Haneke opět nechává vše na naší představivosti, muž má zatažené okénko a my neslyšíme, co říká (stejného principu užil i v *Bennyho videu*, kdy se Benny seznamuje s dívkou za výkladní skříní).

¹³⁵ BRUNETTE, cit. 24, s. 45.

Nejtragičtější podobu násilí nabývá ve filmu vražda a následná sebevražda, tedy spojení předcházejících snímků. V *71 fragmentech* se motiv sebevraždy objevuje hned dvakrát. Stěžejní je samozřejmě ta závěrečná, v průběhu filmu se však několikrát setkáme se sebevraždou Maxmilianova spolužáka. Ta je zprvu zmíněna v dialogu, poté k ní odkazuje Maxovo rázné otevření okna a vykrouknutí z něj, nakonec se s ní setkáváme v podobě siluety nakreslené křídou na místě dopadu, kolem níž Max prochází. Vražda je rovněž mnohem rozsáhlejší, divák se setkává s masovým vrahem, jenž v jeden okamžik zabije několik obětí. Tato vražda není promyšlená, je vyústěním několika náhod (Maxmilián nemá hotovost, pumpa nebere kreditní karty, jediný bankomat nefunguje, v bance je dlouhá řada, úředník mu nevyhoví, i když autem blokuje provoz). Násilí je tak reakcí na frustraci a to nejen krátkodobou, představovanou zmíněnými projevy náhody, ale také přetrvávající, jejíž náznaky Haneke naznačuje např. v podobě náhlého a nečekaného záchvatu agrese, kdy Maxmilian vyskočí a svrhne ták, přičemž se okamžitě za své chování omluví. Divák netuší, co je příčinou tohoto zcela náhlého záchvatu, Haneke mu k rozluštění neposkytuje žádná vodítka. Tak jako divák nevidí do psychiky postavy, nezná ani její minulost či rodinné poměry. Haneke tímto potvrzuje své tvrzení, že nelze vztáhnout vysvětlení určitého jevu na pouhé konstatování „Udělal to, protože mu matka neposkytovala dostatek lásky.“¹³⁶

Maxmilian je studentem vojenské školy, která sama o sobě představuje určitou institucionalizovanou podobu násilí. Ta je navíc vnímána jako činnost ve jménu dobra a blaha státu, čím je násilí podporováno společenskými autoritami. Není tajemstvím, že na vojně dochází k psychickým a fyzickým útokům, jejichž cílem je vojáka posílit, mnohdy však může mít zcela opačný účinek. Tak jako byl Benny vystaven proudu násilí prostřednictvím filmového média, Maxmilian se setkává s násilím v jeho skutečné podobě a stává se součástí jeho každodenní rutiny. Tento fakt ale ve filmu není rozveden, a na divákovi proto zůstává domyslet si, zda-li Maxmilian přejal vzorec řešení problému násilím. Vojenská škola předpokládá až nepřirozenou disciplínu a přísný řád¹³⁷, který je schopen učinit z lidských bytostí necitelné stroje. Na to Haneke poukazuje scénou, kdy Maxmilian trénuje ping-pong se zařízením, jenž mu nahazuje

¹³⁶ TOUBIANA, cit. 109.

¹³⁷ I tento jev Haneke zpracoval jako možného původce násilí ve svém filmu *Bílá stuha*. Viz HORWATH, cit. 2, s. 31.

míčky. Tento fragment je snímán statickou kamerou, trvá několik minut a představuje další výraznou Hanekeho metodu, již dosahuje zvýraznění prezentované výpovědi – long shot¹³⁸. „*Mohli bychom informaci ukázat v jedné minutě (chlapec hraje proti stroji), ale tím, že trvá déle, vnímáte jí jinak. Tajemstvím je najít správnou délku zobrazování, aby na ni divák mohl reagovat.*“¹³⁹ Divák sleduje několikaminutový statický záběr na trénujícího Maxmilianu, jenž se stává součástí zautomatizovaného a mechanizovaného světa (tak jako v *Sedmém kontinentu*). Působí jako stroj, jenž se nesmí dopustit žádné chyby – tak jako je v jiném fragmentu peskován svým trenérem, že se při hře moc naklonil. Z mladého muže žijícího mezi příkazy a zákazy bez bližšího vztahu k ostatním učiní souhra náhod masového vraha, který zabíjí se stejně nezúčastněným výrazem na tváři, jako když hraje ping-pong.¹⁴⁰

Smrt obětí se opět odehrává v offscreenu, pozornost je věnována Maxmilianovi a divák tak zjistí, že jeho střelba není zaměřena konkrétním směrem (muž ve frontě, jenž ho napadl), ale je zcela náhodná. Fyzický útok Haneke zobrazil přímo, útok končící smrtí však ponechal v offscreenu. Vražda není osobní a vrah připomíná spíše zvíře kopající kolem sebe. Násilí, jehož podnětem je frustrace, označuje Fromm jako násilí reaktivní. V tomto případě je možno uvažovat také o násilí sadistickém a to ne ve smyslu, že by se Maxmilian ve svém činu vyžíval, ale že zbraň v ruce a absolutní nevyzpytatelnost mu poskytují status nadřazené osoby. Díky ní se stal pánem situace, která jej předtím frustrovala. Maxmilian (možná díky studiu na vojenské škole) necítí žádnou odpovědnost za lidský život, je mu jedno, kolik nábojů vystřelí a kolik lidí zasáhne (střelí i při přechodu ulicí na zastavující auta). Kamera je po celou dobu zaměřena pouze na něj, on a jeho zbraň se stávají středem pozornosti a vyplňují celý rám. Divák jej vidí střílet, ale mrtví a ranění jsou v offscreenu a Haneke tak opět nechává pracovat divákovu představivost. Kamera sleduje Maxmilianu střílejícího kolem sebe i při přecházení ulice zpět k autu, tento záběr je snímán shora a Haneke tak umně vyřešil jeho sebevraždu, aniž by ukázal jediný krvavý záběr. Maxmilian si sedne do auta, které je stále snímáno stejným záběrem shora (a divák tak vidí jen kapotu), a po chvíli se ozve výstřel. I v *71 fragmentech* je to zvuk, jenž je nositelem informace a zároveň představitelem násilného aktu. Divák do této chvíle nevidí žádnou krev ani

¹³⁸ Jeden dlouhý záběr bez střihu.

¹³⁹ TOUBIANA, cit. 125.

¹⁴⁰ Jiný úhel pohledu nabízí také možnou interpretaci agresivního stylu hry.

mrtvé tělo, díky úvodnímu titulku však ví, co se stalo. Haneke to potvrzuje tichým detailním záběrem na část lidského těla, zpod kterého se line krev. Tento výmluvný záběr je potvrzen ‚zpravodajskou rekonstrukcí‘ informující o předešlých událostech. Motivace činu však zůstane nevyjasněna. Vražda je v tomto případě reakcí na frustraci a nabízí se otázka, zda lze na Maxmiliana nahlížet nejen jako na vraha, ale také jako na oběť. Vzhledem k tomu, že Maxmilian nakonec spáchá sebevraždu, nabízí se spíše druhý přístup. Náhoda tak z něj učinila nejen vraha, ale zároveň oběť.

8. Funny Games

Na *Funny Games* lze nahlížet jako na epilog ‚trilogie znečitlivění‘, na niž plynule navazuje.¹⁴¹ Stejně jako předchozí filmy se zabývá násilím a mediální realitou, tentokrát ale Haneke nenatočil tichou výpověď, ve které s odstupem nahlíží na danou problematiku, ale výraznou studii mediálního násilí, v níž nepokládá zneklidňující otázky, ale přímo burcuje publikum z jeho apatičnosti. Tak jak ve své trilogii naznačoval, že násilí v médiích a násilné filmy mohou diváka ovlivnit, šel v této kritice ještě dál a natočil zcela násilný film, který násilí tematizuje a zároveň odsuzuje stejně jako diváka, jenž toto násilí ve filmu konzumuje. „*Film stupňuje svou kritiku mediálního násilí a diváckého zanícení skrze dekonstrukci – někdo by mohl říci temnou parodii – žánru thrilleru a násilného obsahu videoher.*“¹⁴² Zápletka filmu je jednoduchá a typická právě pro žánr hororových filmů a thrillerů; divák se zde opět setkává s tříčlennou zámožnou rodinou, která jede strávit dovolenou na svou chatu u jezera. Dva mladí muži¹⁴³ si přijdou půjčit vejce a tato zdánlivě banální situace vede k naprosto nečekanému zvratu, když se z mladíků stanou sadističtí vrahové, jež pomalým a nesnesitelným způsobem psychicky i fyzicky týrají rodinu Schoberových, až postupně zabijí všechny její členy.

Leitmotivem filmu se stává hra. Ta se podle Grundmanna¹⁴⁴ odehrává ve třech rovinách. První z nich je slovní hra, s jejíž pomocí dva mladíci, Peter a Paul, uvězní rodinu. Maloměšťácká slušnost se jim stane osudná, nedovolí jim rázně se vzepřít nezvaným hostům, ačkoli je jim nastalá situace nepříjemná. Verbální předeheru ukončuje fyzický útok na George a začíná Hanekeho druhý level – hra o přežití. Peter a Paul si při zvráceném psychickém i fyzickém týrání pohrávají se svými oběťmi jako kočka s myší. Rodina si sáhne téměř na samé dno psychických a fyzických sil, které odhalí až animální způsob chování, např. když si nevšímají mrtvého syna. Poslední rovinou, kterou Grundmann uvádí, je hra s divákem. Projevuje se u postavy jednoho

¹⁴¹ FREY, cit. 7.

¹⁴² GRUNDMANN, cit. 79, s. 12.

¹⁴³ Práce je nazývá Peter a Paul, ačkoli to nejsou jejich pravá jména a sami si je v průběhu filmu libovolně pozměňují např. Tom a Jerry, Beavis a Butthead, čímž autor rovněž odkazuje k moderní společnosti a popkultuře.

¹⁴⁴ GRUNDMANN, cit. 79, s. 12.

z trýznitelů¹⁴⁵ pohledem do kamery, mrknutím na diváka či přímým oslovením publika. Kromě těchto rovin se motiv hry objevuje v celém filmu a předznamenává ho již samotný úvod, kdy manželé v autě hrají hru na poznávání hudebních autorů. Také když pes na nezvané hosty neustále štěká (a stejně jako v *Bennyho videu* předznamenává nebezpečí, smrt) a Anna se hostům omluví slovy „Chce si jen hrát“, odpoví jí Peter „Zábavná hra“ (v překl. funny games). Anna také jako první začne cítit určité nebezpečí: „Pánové, poslyšte, nevím, jakou hru tady hraje, ale já se přidat nehodlám.“ To ale ještě netuší, že už je dávno ve hře, a tato nepříjemná situace je jen slabou ukázkou toho, co bude následovat.

Pomocí golfové hole (symbolu ‚hry bohatých‘) Peter a Paul zabijí psa a zraní manžela. Tím ‚vyřadili ze hry‘ nejsilnějšího hráče a s jistotou tak mohou Schoberovým nabídnout nejděsivější hru – sázku, že nepřežijí do devíti hodin rána. „*Hra je ale zvrhlá v tom, že její výsledek je jedné straně dopředu známý. (...) Se svými oběťmi si pohrávají, dávají jim na oko šance na přežití, ale pravidla hry drží pevně ve svých rukou.*“¹⁴⁶ Zvrácená hra o přežití v sobě zahrnuje také nevinné dětské hry, které však v tomto kontextu přinášejí Schoberovým jen další utrpení. Hádanka s golfovým míčkem rodině napoví, že pes je mrtvý, Anna díky ‚přihodivá‘ pak objeví jeho tělo, ‚koťátko v pytli‘ se stane svědkem matčina ponížení. Nejděsivější je však ‚ententýky‘, kterým se Peter a Paul rozhodují, koho zabijí jako prvního. Divák stále může doufat, že vše je jen ‚hra‘ a k smrti nedojde, ale tím, že jako první zemře dítě, symbol nevinnosti, pochopí, že trýznitelé myslí svou hru smrtelně vážně. ‚Milující manželka‘ nutí Annu vybrat si, jakým způsobem umře její manžel. Puška, nůž, golfová hůl, to vše jsou jen hračky, nástroje děsivé hry. I ta má však vlastní pravidla, např. „nezastřelíš člověka, kterého jsi napočítal, ale který ti zůstane.“ Její stvořitelé nutí Schoberovy hrát s nimi různými způsoby, přičemž spoléhají zejména na jejich vzájemnou lásku vyvěrající z principu rodiny, kdy je člověk ochoten pro záchranu blízké osoby podřídít se čemukoli. To se projeví také v okamžiku, kdy Anna před svými sousedy ‚hraje roli‘, že je vše v pořádku, zatímco zbytek její rodiny je uvězněn v domě.

¹⁴⁵ Postavu ztvárnil Arno Frisch, představitel Bennyho (mimochodem George hraje Ulrich Mühe, Bennyho otec). Opět lze položit otázku, zda-li je postava trýznitele odkazem k Bennymu, je však jasné, že díky jeho schopnostem mluvit s publikem mu je přiznána specifická úloha.

¹⁴⁶ LANGPAULOVÁ, Edita. Funny Games. *Cinepur* 13, 2004, č. 34, s. 51. ISSN 1210-678x.

Hra znamená něco, co se neděje doopravdy, není to realita stejně jako film, který se tak rovněž stává hrou. Haneke toto tvrzení podtrhuje principem odcizení, kdy se filmové postavy dívají do kamery a s diváky komunikují. Divák si tím více uvědomuje filmové médium, nesleduje realitu, ale její nápodobu. Jak píše Vicari¹⁴⁷, reprezentace reality však může být reálnější než realita sama. Otázkou je, proč má publikum potřebu sledovat tyto násilné filmy. Haneke na to odpovídá jedním slovem – pro potěšení. Jak sám řekl¹⁴⁸, byl znepokojen, když znovu a znovu nacházel články pojednávající o kriminálních činech mladých lidí z dobrých rodin, jejichž činy nelze vysvětlit sociálními faktory. Činili to jen pro potěšení, chtěli zažít vzrušující poznání. Stejně jako Peter a Paul tyranizují své oběti čistě pro potěšení, divák ze stejného důvodu sleduje film a to z něj dělá jejich komplice.

Haneke již v předchozích filmech kritizoval násilí a jeho reprezentaci v médiích, zejména pak násilné filmy. „*Pravidlem hry v naší současné společnosti mediální zábavy je produkce potěšení, dokonce skrze násilnou akci.*“¹⁴⁹ Podle Grundmanna¹⁵⁰ mainstreamové filmy násilí u kladných hrdinů obhajují a neumožní tak zaměřit se na utrpení obětí. *Funny Games* upřednostňují toto pojetí skrze přímou adresaci publiku, mezi nímž a zobrazeným násilím existuje přímý vztah. Haneke tak pokládá otázku, nakolik se divák podílí na násilí prezentovaném na plátně. „*Chtěl jsem znázornit, že při sledování tohoto druhu filmu se vždy staneme vrahovými komplici. Ne v sebereflexivním filmu jako je tento, ale ve filmech, které ukazují násilí akceptovatelným způsobem.*“¹⁵¹ Haneke¹⁵² dává jako příklad film *Takoví normální zabijáci* (r. Oliver Stone, 1994), který je vnímán jako kultovní film a v němž střih doplňuje obrazy násilí a prezentuje je tak převážně v pozitivním světle. Film vytváří lákavé obrazy násilí, zatímco divákovi neposkytuje žádný prostor. *Bennyho video* a *Funny Games* podle něj však představují

¹⁴⁷ VICARI, Justin. *Films of Michael Haneke: The Utopia of Fear* [online]. Jump Cut 48, Winter 2006. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/Haneke/index.html>>.

¹⁴⁸ TOUBIANA, Sergio. *Funny Games*. DVD. Attitude Films and Fox Lorber Home Video, 1998. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo&p=ABFB0B4CF3B14268&playnext=1&index=12>>.

¹⁴⁹ LAIN, Tarja. „*What are you looking and why?*“ *Michael Haneke's Funny Games with his audience* [online]. In: Kinoeye, Vol. 4 Issue 1, Mar 2004. ISSN 1475-2441. [cit. 29. 9. 2010] Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/laine01.php>>.

¹⁵⁰ GRUNDMANN, cit. 79, s. 13.

¹⁵¹ TOUBIANA, cit. 148.

¹⁵² SHARRETT, cit. 12, s. 29.

jiný druh obscenity. „Dělá mi radost dát publiku probouzející facku: Podívejte, na co se normálně díváte!“¹⁵³

„Otázce nastolené filmem, jak nás ovlivňuje sledování cynického a samoučelného násilí, čelí Haneke tím, že se s obdivuhodným úspěchem snaží podávat násilí takové, jaké vždy ve skutečnosti je: jako nestravitelné.“¹⁵⁴ Haneke ve svém filmu posouvajícím žánrové hranice thrilleru přistupuje k násilí zcela ojedinělým způsobem. Stejně jako v předchozích filmech je nejvýraznějším prostředkem offscreen. V *71 fragmentech* nebo *Bennyho videu* stále zachovával prostorovou jednotu, v bance divák sledoval střelce, v *Bennyho videu* byl od přímého zobrazení oddálen pomocí další obrazovky. Tentokrát však šel v offscreenu ještě dál a násilí se odehrává na zcela jiném místě, než které je zobrazeno. Zatímco Paul zabíjí psa golfovou holí, divák sleduje rozhovor Anny s Paulem, kteří jsou v domě uzavřeni od okolního světa a na rozdíl od George se synem k nim nedoléhá bolestné zavytí, zvukový projev násilí. Narušení prostorové jednoty se odehrává také v okamžiku zastřelení malého George, kdy kamera sleduje Paula v kuchyni nezaujatě si připravujícího něco k snědku. Divák zde může násilí opět pouze slyšet v podobě výstřelu ze zbraně, zatím však netuší, kdo byl zabit (kdo prohrál ve hře ‚ententýky‘). Následující záběr zobrazuje televizní obrazovku potřísněnou krví, symbol násilí v médiích. Obraz doplňuje rozhovor Petera a Paula, který stále neprozradí, kdo zemřel; zastřelený je jen hračkou, která byla odstraněna dřív a hra se tak zbytečně zkrátí.

Identitu první oběti nám prozradí až záběr do místnosti, ve které vidíme na gauči sedět svázanou Annu a mezi křesly ležet George, jejich syn leží v krvi před televizí. Haneke tak v případě narušení prostorové jednoty zobrazuje až důsledky násilného aktu. Tento záběr je velmi výrazný a je natočen v polocelku jako long-shot. Divák není konfrontován s násilím v podobě detailních záběrů na oběť či na tváře přeživších postav, ale je nucen zpozdáli přihlížet jejich utrpení, přičemž vzlyky jsou přehlušovány televizí. Překvapivě první činností, kterou Anne vykoná, je přeskočení mrtvého syna, aby mohla televizi vypnout.

Další metoda offscreenu, jež se objevila i v předchozích filmech a nenarušuje prostorovou jednotu, představuje detailní pohledy na tváře trýznitelů, obětí nebo svědků

¹⁵³ TOUBIANA, cit. 148.

¹⁵⁴ STUHLÝ, cit. 72, s. 45.

v okamžiku aktu násilí, takže divák vidí jeho projevy ve tvářích postav – chladných, nezúčastněných, vystrašených, bolestných, trpících aj. „*Ve Funny Games je to zejména Anina zničená tvář, které musíme čelit znovu a znovu: tvář, která opakovaným mučením postupně ztrácí všechny znaky lidské důstojnosti, zničená neustálým ponižením vynuceným jejími trýzniteli.*“¹⁵⁵ Ve filmu se objevují také fyzické útoky, které buď díky střihu nebo rámu kamery nejsou viditelné, ale divák si je vědom jejich aktuální přítomnosti.

Přímé zobrazení násilí se ve filmu také objeví, ale není nijak výrazné (Paul položí nohu na Georgovo zlomené koleno, drží jednou rukou syna na zemi, když se chce prát apod.), kromě stěžejní scény, kdy se Anna zmocní zbraně a Petera zastřelí. Tento akt je zobrazen přímo a se vši parádou typickou pro hororový žánr (a netypický pro Hanekeho tvorbu). Výstřel zasáhne Peterovu hrud', náraz jej odmrští na stěnu, která se okamžitě zabarví krví. Haneke je však nekompromisní a tento záběr ‚onscreen násilí‘ je Paulem okamžitě přetočen a puštěn od začátku, tentokrát s jiným koncem pro vrahy přijatelnějším. Haneke tímto neobvyklým zvratem upozorňuje na několik skutečností. Nejenže potlačí jediné onscreen násilí, ale zároveň zdůrazní fikční svět filmu, čímž jakoby divákovi říká ‚Tohle v mém filmu nečekejte, takové věci se tady nedějí‘. Do filmu tímto vstupuje i samotný autor, jenž tímto záběrem rovněž posunuje/ironizuje zvolený žánr, protože zneškodní naději na záchranu. Haneke pracuje s divákovým očekáváním a každé vodítko, které by mohlo vést k záchraně Schoberových, je nekompromisně zavrhnuto (Georgův či Annin útěk, návštěva sousedů, fungující telefon, spadlý nůž v lodi). Divák je tak nucen sledovat mučivé směřování k nevyhnutelnému konci s vědomím, že zlu a násilí nelze zabránit. Stejně jako rodina Schoberových si tak začíná přát rychlou smrt, protože její pomalé oddalování, aby se naplnila délka filmu a všichni byli uspokojeni, začíná být nesnesitelné. „Vybízením diváka soucítit s oběťmi násilí, se Haneke snaží zobrazovat násilí ne jako zábavu nebo dokonce přirozenou část našeho života, ale jako čistou bezútěšnost.“¹⁵⁶ Zabití jednoho z trýznitelů filmu naruší jejich hru, přičemž Paul díky přetočení záběrů nad ní získá opětovnou kontrolu. „*Během*

¹⁵⁵ FELIX, Jürgen, STIGLEGGER, Marcus. *Austrian psycho killers & home invaders: the horror-thrillers Angst & Funny Games* [online]. In: *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*, ed Steven Jay Schneider. FAB Press, Surrey, 2003. Str. 175-84. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://stiglegger.wordpress.com/2010/07/01/psycho-killers-and-home-invaders-the-austrian-horror-thrillers-angst-and-funny-games-by-jurgen-felix-and-marcus-stiglegger/>>.

¹⁵⁶ LAIN, cit. 149.

*filmu se postupně vytváří komplexní síť vztahů mezi terorizovanou rodinou, dvojicí vetřelců, vypravěčem/autorem a diváky. Divák pak přechází mezi jednoduchou empatií k terorizované rodině, vztahem komplicovství s dvojicí vetřelců – když ti vybízivými pohledy do kamery oslovují diváky –, až po osamělé setkání s autorem, který nechá prostřednictvím jednoho z mladíků film přetočit, aby nabídl alternativní verzi jedné scény.*¹⁵⁷

Haneke s publikem manipuluje i v jiné rovině. Jak píše Hacker¹⁵⁸, divák se může ztotožnit s násilím ve jménu spravedlnosti. Stejně tak se Paul obrací přímo na publikum a říká, že diváci přeci jen stojí na straně Schoberových, nevinných obětí. Haneke v rozhovoru¹⁵⁹ uvedl situaci, kdy se tento film promítal na festivalu v Cannes a v okamžiku, kdy Anne zastřelila Petera, začalo publikum tleskat. Ve chvíli, kdy došlo k přetočení scény, byli diváci v šoku. Nejenže jim Haneke nenabídl katarzi, ale usvědčil je ze stejné krvežíznivosti, kterou před tím odsuzovali. Zároveň autor pokládá divákům otázku, do jaké míry se podílejí na zobrazování násilí ve filmu tím, že jej konzumují. Tuto kritiku pronáší skrze postavu Paula, který se na diváky obrací slovy: „Ještě nemáte dost?“ nebo „Nemůžeme je hned zabít, musíme dodržet obvyklou délku celovečerních filmů“.

Haneke násilí vyjadřuje především zvukovou rovinou, a to nejen pro odkaz k násilnému aktu (výstřel, zavytí), ale také k násilí psychickému, které je prezentováno prostřednictvím vzlyků, pláče a křiku. Čím to tedy je, že tento snímek popouzí publikum mnohem více než ostatní snímky se stejnou tematikou a s mnohem názornějším zobrazením násilí? Je to především odepření jakéhokoliv vysvětlení. Tento způsob Haneke zvolil už v předchozích filmech, kdy dané události nahlížel z odstupu a nesnažil se o objasnění jejich příčin či motivace. Ve *Funny Games* je tento přístup upřednostněn. Rodina se ničím neprovinila, jak poukazuje Wood¹⁶⁰, jsou Schoberovy sympatičtí a pokud by divák byl schopen uvažovat o provinění a potrestání v případě rodičů v Bennyho videu, v tomto snímku se s ničím takovým neseťká. Otázka o původu násilí a vině je zobrazena také v situaci, kdy malý Georg utíká z rodinného sídla

¹⁵⁷ HOLÝ, cit. 74, s. 29.

¹⁵⁸ HACKER, cit. 41, s. 107.

¹⁵⁹ TOUBIANA, cit. 147.

¹⁶⁰ WOOD, cit. 79, s. 54.

a schovává se u sousedů. Ve scéně, kdy míří puškou na Paula, nakonec svou zbraň skloní. Tento okamžik je klíčový, mohl z dítěte učinit vraha. Zároveň autor nastiňuje otázku, zda-li je akceptovatelné násilí při sebeobraně. Divák je usvědčen z jisté krvežíznivosti, když si přeje, aby nevinné dítě bylo poskvrněno aktem vraždy. Haneke nakonec popírá vrozenou potřebu násilí stejně jako agresivní chování napodobující viděné (chlapec byl před malou chvílí svědkem mučení svých rodičů) a dává zvítězit nevinnosti, toto vítězství je však dočasné, neboť chlapec je v zápětí první postavou filmu, která je zabita. Haneke řekl: „*Téma viny je přítomno v každém mém filmu. Funny Games byly míněny jako metafora pro společnost, která se obrátila dovnitř a vymezila se vůči okolnímu světu. Lidé dnes žijí ve vězení, které si sami vytvořili. Nemůžou utéct, protože jsou to právě oni, kdo vytvořili stěny, které je obklopují. Takže je to jejich vlastní chyba. Odtud vychází pocit viny u každé oběti. V mém filmu není žádná oběť, která by byla naprosto nevinná.*“¹⁶¹ Této metafory Haneke dosahuje zobrazením jejich sídla, které je natolik chráněno proti okolnímu světu, že se jim nakonec stane vězením, ze kterého nemohou utéci. Do tohoto prostoru proniknou dva nezvaní hosté, kteří však nesplňují diváckou představu vrahů: jsou oblečeni v nevinné bílé, slušně vychovaní a inteligentní, působí dojmem, že pocházejí ze stejné společenské vrstvy jako Schoberovy, což je pro ně nepochopitelné a ptají se po jejich motivaci: „Proč tohle všechno děláte?“. Na to jim Paul ironicky odpovídá typickými klišé, které se v takových filmech objevují: rozvod rodičů, incest, alkoholismus, drogová závislost. „*Být zavražděn z nerozpoznatelných důvodů naprostým cizincem je pravděpodobně více zneklidňující než být zavražděn pro nějaký konkrétní, srozumitelný a pochopitelný důvod někým, koho známe, nebo si myslíme, že ho známe – jakoby koneckonců výsledek nebyl pro oběť stejně katastrofální.*“¹⁶²

Jelikož se o chladnokrevných vrazích divák nic nedozví, Haneke tím maže spor o původu násilí (vrozené či naučené), Peter a Paul jsou ztělesněním maligní agrese, která je ryze zhoubná právě pro svou nevysvětlitelnost. Wood nakonec dochází k závěru, že na ně nelze nahlížet jako na lidské bytosti, ale na ztělesnění čistého zla. Haneke tak poráží reaktivní násilí, symbol života, a staví nad něj násilí sadistické a krvežíznivé, které je ztělesněno Peterem a Paulem. Sám autor¹⁶³ je nevnímá jako

¹⁶¹ CIEUTAT, cit. 8, s. 146.

¹⁶² VICARI, cit. 147.

¹⁶³ TOUBIANA, cit. 148.

postavy, ale jako archetypy. Ty se neřídí žádnými pravidly, naopak je sami vytvářejí a přizpůsobují k dosažení svého cíle, což je pro jejich oběti daleko děsivější. Felix a Stiglegger (2003) spatřují motivaci těchto zabijáků v zábavě, potěšení, kratochvíli nebo v satisfakci ryzí sadistické touhy typicky evokované a přítomné v mainstreamových ‚sex-and-crime‘ filmech, zejména pak v hororech. Ve filmu *71 fragmentů chronologie náhody* Haneke zobrazil masového vraha, nyní se divák setkává se dvěma sériovými vrahy, kteří se potloukají z místa na místo a bez zjevných příčin, čistě pro potěšení, týrají a zabíjejí rodiny, přičemž toto jednání je vnímáno a prezentováno jako zábavná hra, ve které nemůžou prohrát. Tím, že Haneke nenabízí happyend, mučí i samotné diváky, kteří se mohou s rodinou Schoberových identifikovat. Odkazy na přímý vztah mezi zobrazovaným násilím a publikem, pak činí z diváků samotné trýznitele.

9. Závěr

*Mediální násilí žije z diváka, který si nechá namlouvat,
že se bez jeho velkých dávek neobejde.*

Bohuslav Blažek

Práce se věnuje fenoménu násilí v raných filmech rakouského režiséra Michaela Hanekeho. Zahrnuje snímky vzniklé v rakousko-německé koprodukcí, tedy v pořadí první čtyři filmy vzniklé v letech 1989 – 1997. *Sedmý kontinent*, *Bennyho video* a *71 fragmentů chronologie náhody* tvoří trilogii, na kterou volně navazuje *Funny Games* a představuje její pomyslný epilog. Teoretická část se zabývá násilím a aspekty jeho filmové prezentace, obsahuje rovněž i autorovo explikační vyjádření k tématu. Následující kapitoly se věnují analýzám jednotlivých snímků, ve kterých jsou neformalistickou analýzou zjištěny filmové prostředky, jež se svou funkcí a motivací vztahují k násilí v jeho psychické i fyzické podobě. Cílem práce je nalézt Hanekeho uchopení fenoménu násilí a způsob jeho zobrazení v analyzovaných filmech.

V každém filmu lze nalézt výrazný aspekt, kterým se odlišuje od ostatních. Debut je výrazný automatizovanými detailními záběry na stereotypní činnosti, přičemž je potlačeno zobrazení tváří postav. V *Bennyho video* je využit princip filmu ve filmu, poslední film trilogie je nápadný fragmentací a ve *Funny Games* jsou uplatněny zcizovací postupy. K potvrzení originality každého snímku přistupují také jednotlivé analýzy, jež jsou rovněž vystavěny odlišným způsobem a každá se zaměřuje na jiný aspekt (v souvislosti s násilím a daným filmem). V *Sedmém kontinentu* to jsou příčiny a důsledky sebevraždy, v *Bennyho video* analýza reflektuje média jako nositele násilí, v *71 fragmentech chronologie náhody* se zaměřuje na fragmentaci jako na způsob vnímání okolního světa a v posledním analyzovaném snímku vystupuje do popředí princip hry.

Haneke ve svých filmech kromě násilí nastiňuje mimo jiné i odcizení, citový chlad, ztrátu iluzí, emoční vyprahlost, izolaci a neschopnost komunikace, jevy příznačné pro život v současné společnosti. Moderní doba pro Hanekeho znamená především rozvoj technologie, všudypřítomnost médií, zautomatizované a mechanizované prostředí, kde není místo pro lidský cit. Pocity prázdnoty pak mohou být spouštěčem agrese, ať už psychické či fyzické, která může vyvrcholit destrukcí, či dokonce sebedestrukci. Pro Hanekeho jsou charakteristickým rysem moderní doby právě média, která společnosti zprostředkovávají okolní svět. Haneke poukazuje na to, že tato zprostředkovanost

nemůže být komplexní, a proto média s publikem manipulují, když mu nabízejí vlastní interpretaci událostí. Tento aspekt spatřuje především ve filmech mainstreamové produkce, proto zvolil specifický přístup a nechává svou dramaturgii otevřenou. Předpokládá diváckou spoluúčast, když publiku svými filmy pokládá otázky, odpovědi už ale nikoli. V tomto přístupu lze vidět i určitý didaktický ráz, kdy se snaží své publikum nejen přinutit k vlastní interpretaci, ale zároveň k uvědomění si vlastní důležitosti. Tento přístup vrcholí ve snímku *Funny Games*, ve kterém se postava filmu přímo obrací k publiku a pokládá mu otázky, kterými ho obviňuje z participace na zobrazovaném násilí.

Hanekeho filmy si všímají zneklidňujících aspektů moderní doby a stávají se kritikou současné společnosti. Postavy fungují jako její zástupci, jde většinou o tříčlennou rodinu z vyšších vrstev s obvyklými jmény jako je George nebo Anna, kteří jsou tak předobrazem celé společenské vrstvy, jež reprezentují. Rodina je vždy odsouzena k zániku a to třemi různými způsoby. Buď se sama rozhodne k sebeustrukci (*Sedmý kontinent*), nebo je zničena zásahem zvenčí (*Funny Games*) či její destrukci způsobí vnitřní konflikt (*Bennyho video*). Důležitou roli v každém snímku zaujímají postavy dětí. Jsou nejen pachatelé násilí, ale také jeho oběťmi. A to buď ve přímém kontaktu, kdy násilí způsobí zánik existence, nebo následně, kdy násilí ovlivní jejich budoucí životy (*71 fragmentů chronologie náhody*). Symbol nevinnosti je popřen (dítě se stává vrahem) nebo zcela zničen (ani dítě není vraždy ušetřeno), čímž Haneke potvrzuje své přesvědčení, že žádná oběť není nevinná.

Haneke prezentuje násilí v rovině filmového stylu především užitím offscreenu. Užívá ho dvojnásobem; první nenarušuje prostorovou jednotu, druhý ano a násilí se tak odehrává na zcela jiném místě, než je zobrazeno. Pokud jednotu není narušena, Haneke zobrazuje detaily na tváře pachatelů či obětí a divák tak vnímá násilí skrze jejich emoce. Při užití offscreenu funguje zvuková složka jako nositel informace. Pokud je násilí užito onscreen, má charakter hry na násilí, nebo není ve zobrazeném gestu násilí přítomno samo o sobě (pití ze sklenice – sebevražda polknutím jedu). Ve *Funny Games* dochází k přímému zobrazení násilí, je však autorem eliminováno v podobě přetočení scény. Dalším výrazným filmovým prostředkem autora je long shot, přičemž jejich délka se různí. Již ve svém debutu Haneke zavedl užití black shotů, jimiž prokládá jednotlivé sekvence. I jejich délka je libovolná podle závažnosti předcházející scény. Prolínání long/black shotů s dynamickými detailními záběry způsobuje

proměnlivost tempa snímku, výrazný je ovšem rytmický střih. Kamera je oproti tomu statická a postavy vstupují či vystupují z rámu. Kamera v určitých sekvencích užívá omezené barevné spektrum a filtr, aby podtrhla rozdíl nejen prostorový, ale také kulturní.

Haneke své filmy prokládá autentickými záběry nejčastěji v podobě zpravodajských reportáží. V *Bennyho videu* využívá také samotné filmové médium, kdy profesionální záběry prokládá homevideem. Tyto prostředky jsou funkčními ekvivalenty usilujícími o zdůraznění prolínání fikce a reality. Haneke užívá i další zcizovací postupy, jež vyvrcholí ve *Funny Games*, když postava filmu nejen mluví do kamery na diváky, ale zároveň přetočí ovladačem scénu tak, aby vyhovovala jejímu záměru. Funkcí těchto prostředků je uvědomění si vlastního postavení publika ve vztahu k zobrazovanému. Haneke se odklání od zobrazení psychologie postav, dokonce eliminuje klíčové scény, které by mohly osvětlit jejich motivaci. Autor nevysvětluje, proč postavy jednají tak, jak jednají, zaměřuje se spíše na samotný čin a i ten pomocí offscreenu zobrazuje značně omezeně. Stejného výsledku dosahuje také minimalizací dialogů a ty, které ve filmu zazní, jsou banální a nemají kompoziční motivaci. Tento princip zavedený v trilogii stojí v protikladu k snímku *Funny Games*, který je od počátku založen na komunikaci mezi trýzniteli a oběťmi, ale tato komunikace je pouhou hrou a ani obětem, ani divákovi neposkytne žádné vysvětlení. Haneke neváhá při kritice určitého jevu užít prostředky, které tento jev charakterizují (médiá v *Bennyho videu*, žánr thrilleru ve *Funny games*).

Funkčními ekvivalenty podporujícími diváckou samostatnost v interpretaci daných filmů jsou také periodizace, fragmentace a synekdocha, které se nejvíce projevují v *Sedmém kontinentu* a *71 fragmentech chronologie náhody*. Autor rovněž užívá prostředků umělecké motivace, jako jsou metafory (rybičky, továrna, zabíjačka, slepota aj.) nebo symboly (např. injekční stříkačka, kaluž krve nebo golfová hůl). Násilí publiku předkládá trojím způsobem: momentem překvapení (*Sedmý kontinent*), náznaky v ději (*Bennyho video*, *Funny Games*) nebo přímou informací v podobě titulku na samém začátku filmu (*71 fragmentů*). I když divák přihlíží zobrazovanému násilí, je motivace těchto činu neobjasněná. Haneke s divákem spolupracuje, nechává dílo otevřené a spoléhá na jeho vlastní interpretaci viděného. Tím nejen že ponechává divákovi určitou svobodu, ale zároveň poukazuje na to, jak je divák filmovým médiem lehce zmanipulovatelný. Haneke neusiluje o to, aby divák přejal jeho náhled na danou

problematiku, ale směřuje ho k vlastním závěrům. Motivace činů zůstává neobjasněná. Uvědomění si vlastní role publika jde ve *Funny Games* až do extrému, když jej autor obviňuje ze samotné participace na zobrazovaném násilí.

Primární funkcí prostředků vztahujících se k násilí v rovině filmu je podnícení diváckého uvědomění a poskytnutí svobody při interpretaci. Tato pozice může být pro diváka mnohdy nepříjemná a ani Haneke nepopírá negativní postoj, jenž v některých případech vygraduje až k odchodu z kina. Je však přesvědčen, že jakékoli stanovisko je dobré, protože nutí člověka o filmu přemýšlet. A o to Haneke jde – probudit diváka z letargie. Autor užívá těchto filmových prostředků rovněž k ozvláštňení konvencí stanovených předchozími uměleckými díly. Na ty odkazuje také užitím prostředků transtextuální motivace, především hudební složkou díla, která je většinou diegetická. Primární místo však zaujímají prostředky motivace realistické, což odpovídá funkci divácké samostatnosti. Výrazné jsou také prostředky motivace kompoziční, které byly výše zmíněny (periodizace, rytmizace, synekdocha aj.). Určitým bodem sporu by však mohly být prostředky estetické motivace. Haneke neozvláštňuje realitu, ale ukazuje ji takovou, jaká je. Užitím např. neobvyklých kompozičních prostředků dochází k jisté estetizaci zobrazovaného, ale ta není primárním cílem a vyvěrá ze samotné povahy filmového díla. Haneke neusiluje o estetizaci násilí, ale jeho násilí je estetické díky užití prostředků ozvláštňení s jinými motivacemi, jejichž společným jmenovatelem je snaha o překročení dosavadních filmových konvencí a upozornění na společenské důsledky zobrazovaného násilí.

Násilí spojuje všechny čtyři snímky, autor ho variuje i v jednotlivých rovinách příběhu. V debutu se divák setkává se sebevraždou, v dalším snímku s vraždou, *71 fragmentů* tematizuje masovou vraždu a *Funny Games* vraždu sériovou. Kromě těchto čtyř stěžejních uchopení tématu násilí si Haneke všímá i rodinného násilí, násilí na dětech či zvířatech nebo násilí psychického. Důležitým motivem je také mediální násilí, které se v různé míře obraznosti objevuje ve všech filmech a vrcholí v *Bennyho videu* a *Funny Games*. Ty tematizují také bezúčelné násilí, potěšení z týrání a mučení. Psychologická podoba násilí je jen tušená díky Hanekeho eliminaci psychologie postav. Autor divákovi nepředkládá emoce postav, ale dává mu je přímo zakusit (např. pomocí automatizovaných detailních záběrů na denní činnosti cítí stejnou tíhu stereotypu jako rodina v *Sedmém kontinentu* nebo díky long shotu zažívá stejné pocity bolesti a bezmoci jako ženské postavy v *Bennyho videu* a *Funny games*). Otázkou tak je, nakolik je divák

schopen se s postavami ztotožnit, zvláště když autor odsouvá jejich psychologii. Ve vztahu k oběti je to snadné, jelikož publikum cítí stejné emoce jako oběti násilí. S jeho pachateli se pak může ztotožnit racionální sebereflexí, kterou Haneke na publikum útočí a obviňuje ho.

Haneke se zabývá také dopady násilí na okolí, ale ani ty nejsou emočně zatíženy (např. divák ví, že Bennyho udáním budou rodiče stíháni, ale ve chvíli, kdy se setkají, jejich tváře neprozradí žádnou emoci nebo ví, že rumunský chlapec přijde o náhradní matku, ale tento jev už není dál reflektován). Autor ve svých filmech uchopuje násilí v různých tématech, zároveň se však vyhýbá přímému pojmenování jeho příčin a využívá spíše filmových prostředků. Ani ty však nejsou definitivní a divák tak může příčiny pouze tušit. V *Sedmém kontinentu* je to pocit odcizení v současné společnosti, které je pro rodinu již dále nesnesitelné, a proto se rozhodne pro sebevraždu. Bennyho vraždu zřejmě způsobila imunita získaná sledováním násilných filmů a potřeba procítit okamžik pravé smrti. Maxmiliana dohnala k masové vraždě a následné sebevraždě frustrace, dvojice trýznitelů mučí své oběti pro potěšení. To jsou jen možné příčiny motivace postav a Haneke opět nechává konečný soud na divákovi. Stejně tak otázku viny. Podle Hanekeho nelze žádný čin přesně pojmenovat a vysvětlit, je totiž mnohem více komplexní a stopáž celovečerního filmu nikdy nemůže stačit objasnit veškeré aspekty. V otázce viny záleží na úhlu pohledu, ale jak Haneke zmínil, žádná z obětí není naprosto nevinná. Otázku viny řeší i v tématické rovině, např. ve snímku *Funny Games*, kdy vrahové své oběti chladnokrevně mučí a zabíjejí mez nejmenšího projevu emoce či pocitu viny.

Haneke dle Frommovy dichotomie zobrazuje především maligní násilí v podobě bezdůvodného a samoučelného násilí, které až nese prvky zvrácenosti, když je konáno čistě pro potěšení či ze zvědavosti. Benigní násilí se sice objevuje, ale je popřeno ať už neschopností postav někoho zabít, tak samotným autorem, kdy ve *Funny Games* vstoupí do děje a scénu přetočí. Lze uplatnit také Frommovu typologii násilí, v Hanekeho filmech se z ní objevuje násilí hravé, sadistické, kompenzační, krvežíznivé a také reaktivní, které je sporné zejména v jeho podobě, jež je reakcí na frustraci. Pokud je vražda v *71 fragmentech* Maxmilianovou reakcí na frustraci, lze na něj nahlížet jen jako na vraha nebo je také obětí? Haneke se přiklání spíše k druhému pohledu a nastiňuje tak problematiku původu násilí, které je způsobeno vnějšími vlivy. Mezi ně patří tíha existence v moderní společnosti, pocity odcizení a izolace, ztráta morálních a etických

hodnot, emoční vyprahnutí, neschopnost komunikace, konzumace samoúčelného násilí, jenž ovlivňuje naši psychiku nebo potřeba prolomit citový chlad emočně silným prožitkem – utrpením a smrtí. Haneke se tak svou tvorbou přiklání k behavioristické teorii o původu násilí, jehož kořeny spatřuje ve společnosti.

Hanekeho tvorba je kritikou současné společnosti. Tematizuje jevy, které se v dnešní době vyskytují a kterých se sám obává. Neřeší jen rakouské problémy, ale postihuje obraz západního světa, který je doplněn o zpravodajské relace z jiných částí světa. Haneke chce diváky probudit z apatie vůči událostem a jevům, jež se dnes odehrávají a zůstávají bez výraznějšího povšimnutí. Na tomto stavu se podílejí sami diváci a autor je chce přimět k uvažování o vlastní participaci. Platí obzvláště v souvislosti s násilím a především v jeho mediální podobě. Diváci se podle Hanekeho na násilí sami podílejí tím, že ho konzumují pro potěšení. Násilí se stalo běžnou součástí našeho života a mediální násilí je předmětem zábavy (vždyť i zpravodajství je dnes tvořeno formou infotainmentu¹⁶⁴). Haneke tento jev kritizuje i jako možnou příčinu násilí (*Bennyho video*), zdůrazňuje, že jakákoli konzumace násilí znamená spoluvinu. Na přítomnost násilí ve filmech má vliv poptávka a Haneke poukazuje na všudypřítomnost médií v dnešním světě, které vyplňují existenciální prázdno a nahrazují kontakt s realitou. Média jsou představitelem moderní doby s jejími technickými vymoženostmi, která postupně vytlačuje tradiční hodnoty. Divák již nevnímá svět přímou cestou, ale zprostředkovaně, a tento obraz může být pokřivený stejně jako jeho psychika, v níž se zrodí potřeba násilí ať už destruktivního či sebedestruktivního.

Sám Haneke vymezil rozdíl v zobrazení násilí ve výtvarném a filmovém umění. Obraz ukazuje důsledek násilí, kdežto film čin násilí sám o sobě. Stejný princip se objevuje i v jeho filmech; zobrazí samotný akt násilí, ale bez jakéhokoli vysvětlení, to nechává (stejně jako malíř obrazu) na divákovi. Haneke reflektuje výskyt násilí v každodenních situacích, o to je jeho výpověď naléhavější, když si divák uvědomí, že se s zobrazovaným násilím může setkat i ve vlastním životě. Haneke se v souladu se svými názory snaží o spolupráci s publikem, kdy se diváka snaží přimět, aby si uvědomil vlastní pozici ve vztahu k násilí. Tento přístup uplatnil již ve své trilogii

¹⁶⁴ Spojení informace a zábavy, z angl. originálu information & entertainment.

a vrcholí ve snímku *Funny Games*, jímž zároveň dosáhl cíle, který sám vytyčil – imanentní sebereflexe filmového média.

10. Literatura a prameny

Literatura:

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 2006. 165 s. ISBN 0-472-06521-1.

BADT, Karin. *Family is Hell and So Is the World* [online]. Bright Lights Film Journal, Issue 50, 2005, p215-219. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://brightlightsfilm.com/50/hanekeiv.htm>>.

BINGHAM, Adam. *Life, or Something Like It. Michael Haneke's Der siebente Kontinent* [online]. Kinoeye Vol. 4, 2004, Issue 1. ISSN 1475-2441. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/bingham01no2.php>>.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Provokace jako vyšší princip mravní. *Mladá fronta Dnes* 21, 2010, č. 61, s. 38-39. ISSN 1210-1168.

BLAŽEK, Bohuslav. Účinky mediálního násilí: špatné východisko k řešení problému. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 7-9. ISSN 0015-1068.

BROPHY, Philip. Bring the Noise. *Film Comment* Vol. 42, 2006, Issue 5, p16. ISSN 0015119X.

BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. 1. vyd. Urbana: University of Illinois Press, 2010. 168 s. ISBN 978-0-252-07717-3.

BRUNETTE, Peter. Michael Haneke and the Television Years: Reading of Lemmings. In GRUNDMANN, Roy (ed.). *A Companion to Michael Haneke*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. ISBN 978-1-4051-8800-5.

COMBS, Richard. Living in Never-Never Land. Michael Haneke Continues the Search for a New European Cinema. *Film Comment* Vol. 38, 2002, Issue 2, p26-28. ISSN 0015119X.

CORTI, Axel. Konzum násilí. Přeložila Alexandra Zikešová. *Film a doba* 37, 1991, č. 2, s. 108-109. ISSN 0015-1068.

ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1999. 204 s. ISBN 80-902614-1-8.

FANTI, A. Kostas, VANMAN, Eric, HENRICH, C. Christopher, AVRAAMIDES, N. Marios. Desensitization of Media Violence Over a Short Period of Time. *Aggressive Behavior* Vol. 35, 2009, Issue 2, p179-187. ISSN 1098-2337.

FALCON, Richard. The Discreet Harm of the Bourgeoisie. *Sight and Sound* Vol. 8, 1998, Issue 5, p10-12. ISSN 0037-4806.

FELIX, Jürgen, STIGLEGGER, Marcus. *Austrian psycho killers & home invaders: the horror-thrillers Angst & Funny Games* [online]. Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe, ed Steven Jay Schneider. FAB Press, Surrey, 2003. Str. 175-184. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://stiglegger.wordpress.com/2010/07/01/psycho-killers-and-home-invaders-the-austrian-horror-thrillers-angst-and-funny-games-by-jurgen-felix-and-marcus-stiglegger/>>.

FOUNDAS, Scott. *Interview: Michael Haneke, the Bearded Prophet of Code Inconnu and The Piano Teacher* [online]. [cit. 11. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <http://www.indiewire.com/article/interview_michael_haneke_the_bearded_prophet_of_code_inconnu_and_the_piano1/>.

FREY, Mattias. *A Cinema of Disturbance: the Films of Michael Haneke in Context* [online]. Senses of Cinema, August 2003. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/haneke.html>>.

FREY, Mattias. *Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video* [online]. Cinetext: film & phylosophy. September 2002. ISSN 1605-6035. [cit. 11. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html>>.

FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 520 s. ISBN 80-7107-232-4.

FROMM, Erich. *Lidské srdce*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. 132 s. Bez ISBN.

GREGOR, Jan. Násilí, které drásá. *Respekt* 21, 2010, č. 3, s. 52-53. ISSN 0862-6545.

GRUNDMANN, Roy. Auteur de Force: Michael Haneke's „Cinema of Glaciation“. *Cineaste* Vol. 32, 2007, Issue 2, p6-14. ISSN 00097004.

GRUNDMANN, Roy. *Michael Haneke: A Cinema of Provocation* [online]. [cit. 6. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2007fall/haneke.html>>.

HACKER, Friedrich. Model násilí. Přeložila Alexandra Zikešová. *Film a doba* 37, 1991, č. 2, s. 107. ISSN 0015-1068.

HANEKE, Michael. Violence and Media. In LARCHNER Gerhard, GRABNER Franz, and WESSELY Christian (eds), *Visible Violence: sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*. Münster: Lit, 1998, p93–98. ISBN 3-8258-3756-4.

HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Manuálek o násilí*. 1. vyd. Brno: Národní centrum ošetrovatelství a nelékařských zdravotnických oborů v Brně, 2004. 83 s. ISBN 80-7013-397-X.

HEJČOVÁ, Helena. Hanekeho šokující lekce. *Kino Revue* 5, 1995, č. 11, s. 26. ISSN 1211-3832.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.

HLOBIL, Tomáš. Řecké podněty k úvahám o filmovém násilí. *Cinepur* 16, 2007, č. 54, s. 18-19. ISSN 1210-678x.

HORWATH, Alexander. Michael Haneke: Abstrakce naplněné světem. Přeložila Anna Vondřichová. *Cinepur* 17, 2010, č. 67, s. 34-39. ISSN 1210-678x.

HORWATH, Alexander. The Haneke Code. *Film Comment* Vol. 45, 2009, Issue 6, p26-31. ISSN 0015119X.

HUDEEC, Zdeněk. *Sam Peckinpah a jeho filmy*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2010. 454 s. ISBN 978-80-87292-02-0.

JIROUŠEK, Martin. Násilí tělesné, anonymní a hravé. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 10-11. ISSN 0015-1068.

KERMODE, Mark. Funny Games. *Sight and Sound* Vol. 8, 1998, Issue 12, p44-45. ISSN 0037-4806.

KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu*. Diplomová práce. Filozofická fakulta Palackého univerzity. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007. 106 stran. Vedoucí práce Mgr. Zdeněk Hudec, PhD. Dostupné z: <http://theses.cz/id/wtqkyv/17809-977778619.pdf>

KRAHÉ, Barbara, MÖLLER, Ingrid. Longitudinal effects of media violence on aggression and empathy among German adolescents. *Journal of Applied Developmental Psychology* Vol. 31, 2010, Issue 5, p401-409. ISSN 0193-3973.

LAIN, Tarja. „What are you looking and why?“ *Michael Haneke's Funny Games with his audience* [online]. *Kinoeye* Vol., 2004, Issue 1. ISSN 1475-2441. [cit. 29. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/laine01.php>>.

Michael Haneke: Film direktor profile [online]. [cit. 10. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.alt-flix.co.uk/direcgui/haneke.htm>>.

Neoformalismus a textová analýza [online]. [cit. 24. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/neoformalismus.pdf>>.

PEUCKER, Brigitte. *Effects of the real. Michael Haneke's Benny's video* [online]. *Kinoeye* Vol. 4, 2004, Issue 1. ISSN 1475-2441. [cit. 14. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.kinoeye.org/04/01/peucker01.php>>.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

PONDĚLÍČEK, Ivo. Čtyři poznámky k násilí ve filmu. *Film a doba* 50, 2004, č. 1, s. 2-6. ISSN 0015-1068.

PONDĚLÍČEK, Ivo. Násilí ve filmu. Přednáška z profesorského řízení na FF UK. *Illuminace* 7, 1995, č. 3, s. 73-82. ISSN 0862-397X.

PRICE, Brian. Pain and the Limits of Representation. *Framework: The Journal of Cinema & Media* Vol. 47, 2006, Issue 2, p22-29. ISSN 0306-7661.

PRICE, Brian. Dossier on Michael Haneke. *Framework: The Journal of Cinema & Media* 47, 2006, Issue 2, p6-16. ISSN 0306-7661.

RICHMOND Jill, WILSON, Clare J. Are Graphic Media Violence, Agression and Moral Disengagement Related? *Psychiatry, Psychology and Law* Vol. 15, 2008, Issue 2, p350-357. ISSN 1321-8719.

ROBERTSON, Michael. Books reconsidered: Emile Durkheim, Le Suicide. *Australasian Psychiatry* Vol. 14, 2006, Issue 4, p365-368. ISSN 1039-8562.

SHARRETT, Christopher. Michael Haneke and the Discontents of European Culture. In: *Framework: The Journal fo Cinema & Media* Vol. 47, 2006, Issue 2, p17-21. ISSN 0306-7661.

SHARRETT, Christopher. *The Seventh Continent* [online]. Senses of Cinema, February 2005. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/34/seventh_continent.html>.

SILVERMAN, David. *Ako robíť kvalitatívny výskum: praktická príručka*. Bratislava: Ikar, 2005. 327 s. ISBN 80-551-0904-4.

Sebevražda [online]. Psychoweb – informace a pomoc. [cit. 16. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.sebevrazda.psychoweb.cz>>.

SPECK, Oliver. The New Order: Metod of Madness in the Cinema of Michael Haneke [online]. In THOMAS, Rebecca (ed.) *Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. [cit. 12. 10. 2010] Dostupné na Internetu: <http://www.people.vcu.edu/~ocspeck/Speck_Chapter_22.pdf>.

STUHLÝ, Aleš. Michael Haneke. *Cinepur* 12, 2003, č. 28, s. 44-46. ISSN 1213-516X.

SUCHÝ, Adam. *Mediální zlo – mýty a realita. Souvislost mezi sledováním televize a agresivitou u dětí*. 1. vyd. Praha: Triton, 2007. 168 s. ISBN 978-80-7254-926-9.

TESAŘ, Antonín. *Michael Haneke – film jako provokace* [online]. [cit. 6. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.houser.cz/film/portret/3820-michael-haneke-film-jako-provokace.htm>>.

TUČEK, Josef. *Proč velryby páchají sebevraždu?* [online]. [cit. 27. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://aktualne.centrum.cz/veda/clanek.phtml?id=623650>>.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Přeložil Zdeněk Böhme. *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 5-35. ISSN 0862-397X.

THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN AMU 978-80-7331-091-2. ISBN NLN 978-80-7106-898-3.

VOGEL, Amos. Of Nonexisting Continents. The Cinema of Michael Haneke. *Film Comment* Vol. 32, 1996, Issue 4, p 73-75. ISSN 0015-119X.

WHEATLEY, Catherine. Unkind rewind. *Sight and Sound* Vol. 4, 2008, Issue 18, p19-22. ISSN 0037-4806.

VICARI, Justin. *Films of Michael Haneke: The Utopia of Fear* [online]. Jump Cut 48, Winter 2006. [cit. 12. 10. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/Haneke/index.html>>.

WOOD, Robin. Michael Haneke: Beyond Compromise. *Cineaction* Issue 73/74, 2007, p44-55. ISSN 0826-9866.

WYNTER, Kevin. Excesses of Millennial Capitalism, Excesses of Violence. Several Critical Fragments Regarding the Cinema of Michael Haneke. *Cineaction* Issue 70, 2006, p39-45. ISSN 0826-9866.

YATES, Robert. Benny's video. *Sight and Sound* Vol. 3, 1993, Issue 9, p41-42. ISSN 0037-4806.

ŽÁRSKÝ, Radim. *Sebevražda zvířat? Nesmysl!* [online]. 21. století. [cit. 26. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <<http://www.21století.cz/view.php?cisloclanku=2008031922>>.

Prameny:

ANDERSON, Thomas Paul. *Magnolia* [film]. USA, 1999.

ANDREW, Geoff. The Revenge of Children. *Sight and Sound* Vol. 19, 2009, Issue 12, p14-17. ISSN 0037-4806.

BOEHM, von Felix. *Michael Haneke on Violence*. Interview. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=VOx3rpKMTY8>>.

CIEUTAT, Michel. Interview with Michael Haneke: The Fragmentation of the Look. Přeložil Peter Brunette. In BRUNETTE, Peter. *Michael Haneke*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010, p139-147. ISBN 978-0-252-07717-3.

CIEUTAT, Michel, ROUYER, Philippe. Interview with Michael Haneke: You Never Show Reality, Just It's Manipulated Image. Přeložil Peter Brunette. In BRUNETTE,

Peter. *Michael Haneke*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010, p148-156. ISBN 978-0-252-07717-3.

FOUNDAS, Scott. *Interview: Michael Haneke, the Bearded Prophet of Code Inconnu and The Piano Teacher* [online]. [cit. 11. 9. 2010]. Dostupné na Internetu: <http://www.indiewire.com/article/interview_michael_haneke_the_bearded_prophet_of_code_inconnu_and_the_piano1/>.

Funny Games. *Sight and Sound* Vol. 16, 2006, Issue 10, p10. ISSN 0037-4806.

GRUNDMANN, R. Unsentimental Education: An Interview with Michael Haneke. *Cineaste* Vol. 35, 2009, Issue 1, p8-13. ISSN 00097004.

HANEKE, Michael. *Bennyho video* [film]. Benny's video. Rakousko/Německo, 1992.

HANEKE, Michael. *Sedmý kontinent* [film]. Der Siebente Kontinent. Rakousko/Německo, 1989.

HANEKE, Michael. *71 fragmentů chronologie náhody* [film]. 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls. Benny's video. Rakousko/Německo, 1994.

HANEKE, Michael. *Funny Games* [film]. Rakousko/Německo, 1997.

HANEKE, Michael. *Zámek*. Das Schloss [film]. Rakousko/Německo, 1997.

HANEKE, Michael. *Kód neznámý* [film]. Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages. Francie/Německo/Rumunsko, 2000.

HANEKE, Michael. *Pianistka* [film]. La Pianiste. Rakousko/Francie/Německo, 2001.

HANEKE, Michael. *Čas vlků* [film]. Le Temps du loup. Francie/Rakousko/ Německo, 2003.

HANEKE, Michael. *Utajený* [film]. Caché. Francie/Rakousko/ Německo, 2005.

HANEKE, Michael. *Funny Games* [film]. USA, 2007-8.

HANEKE, Michael. *Bílá stuha* [film]. Das weisse Band. Německo/Rakousko/ Francie/Itálie, 2009.

HOLÝ, Zdeněk. Když jeden dělá totéž. *Funny Games USA. Cinepur* 16, 2008, č. 59, s. 29. ISSN 1210-678x.

IÑARRITU, González Alejandro. *21 gramů* [film]. 21 Grams. USA, 2003.

IÑARRITU, González Alejandro. *Amores perros – láska je kurva* [film]. Amores perros. Mexiko, 2000.

IÑARRITU, González Alejandro. *Babel* [film]. Francie/USA/Mexiko, 2006.

- JAROŠ, Jan. Jak se rodí násilí? *Film a doba* 55, 2009, č. 3-4, s. 235-236. ISSN 0015-1068.
- JOHNSTON, Sheila. Interview: Michael Haneke. *Sight and Sound* Vol. 4, 2008, Issue 18, p20. ISSN 0037-4806.
- KOLÁŘ, Jan. Zlo mezi námi. Bílá stuha. *Cinepur* 17, 2010, č. 67, s. 62. ISSN 1210-678x.
- KUBRICK, Stanley. *Mechanický pomeranč* [film]. A Clockwork Orange. Velká Británie, 1971.
- LANG, Čestmír. Jak ztvárnit násilí ve filmu. Rozhovor s Michaelem Hanekem o Funny Games USA. Vybral a přeložil Čestmír Lang. *Film a doba* 54, 2008, č. 3, s. 167-168. ISSN 0015-1068.
- LANGPAULOVÁ, Edita. Funny Games. *Cinepur* 13, 2004, č. 34, s. 51. ISSN 1210-678x.
- LIŠKA, Eugen. Otrlý divák a obraz hrůzy. *Film a doba* 54, 2008, č. 2, s. 75-77. ISSN 0015-1068.
- MÁČA, Miloš. Haneke podruhé odstartoval své zábavné hry. *Film a doba* 54, 2008, č. 3, s. 168-169. ISSN 0015-1068.
- Michael Haneke Trilogy. *Sight and Sound* Vol. 17, 2007, Issue 1, p86. ISSN 0037-4806.
- NOLAN, Christopher. *Memento* [film]. USA, 2000.
- PENN, Arthur. *Bonnie a Clyde* [film]. USA, 1967.
- Peřina přes hlavu nic nevyřeší, říká režisér Michael Haneke. *Respekt* 16, 2005, č. 23, s. 13. ISSN 0862-6545.
- PORTER, S. EDWIN. *Velká vlaková loupež* [film]. The Great Train Robbery. USA, 1903.
- REBIĆ, Goran. *Jugofilm* [film]. Rakousko, 1996.
- SEIDL, Ulrich. *Psí dny* [film]. Hundstage. Rakusko, 2001.
- SHARRETT, Christopher. The World that is Known. An Interview with Michael Haneke. *Cineaste* Vol. 28, 2003, Issue 3, p28-31. ISSN 00097004.
- TARANTINO, Quentin. *Pulp Fiction: Historiky z podsvětí* [film]. Pulp Fiction. USA, 1994.

TOUBIANA, Sergio. *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard*. DVD. Wega Film, Camera Film, ZDF/Arté, 1994. Kino International, 2006. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=xOIEINgWdNg&feature=related>>.

TOUBIANA, Sergio. *Benny's Vidéo*. DVD. Wega Filmproduktion, 1992. Kino International, 2006. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=gbeWO1XndME&feature=related>>.

TOUBIANA, Sergio. *Le Septième Continent*. DVD. Wega Filmproduktion, 1992. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=0jqY3Xo0b8&feature=related>>.

TOUBIANA, Sergio. *Funny Games*. DVD. Attitude Films and Fox Lorber Home Video, 1998. Dostupné na Internetu: <<http://www.youtube.com/watch?v=c2U9kcpepoo&p=ABFB0B4CF3B14268&playnext=1&index=12>>.

11. Příloha

Sedmý kontinent (Der siebente Kontinent, The Seventh Continent)

Rakousko/Německo, 1989

Produkce: Wega Film

Scénář: Michael Haneke a Johanna Teichtová

Produkce: Veit Heiduschka

Kamera: Anton Peschke

Střih: Marie Homolkova

Hudba: Alban Berg

Režie: Michael Haneke

Hrají: Dieter Berner (Georg), Birgit Doll (Anna), Leni Tanzer (Evi)

Bennyho video (Benny's video)

Rakousko/Německo, 1992

Produkce: Bernar Lang a Wega Film

Scénář: Michael Haneke

Produkce: Veit Heiduschka

Kamera: Christian Berger

Střih: Marie Homolkova

Režie: Michael Haneke

Hrají: Arno Frisch (Benny), Angela Winkler (matka), Ulrich Mühe (otec), Ingrid Stassner (dívka)

71 fragmentů chronologie náhody (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 71 Fragments of a Chronology of Chance)

Rakousko/Německo, 1994

Produkce: Wega Film

Scénář: Michael Haneke

Produkce: Veit Heiduschka

Kamera: Christian Berger

Střih: Marie Homolkova

Režie: Michael Haneke

Hrají: Gabriel Cosmin Urdes (rumunský chlapec), Lukas Miko (Maxmilian), Otto Grünmandl (Tomek), Anne NEJNENT (Inge Brunner), Udo Samel (Paul Brunner), Branko Samarovski (Hans), Claudia Martini (Maria), Georg Friedrich (Bernie)

Funny Games

Rakousko/Německo, 1997

Produkce: Wega Film

Scénář: Michael Haneke

Produkce: Veit Heiduschka

Kamera: Jürgen Jürges

Střih: Andreas Prochaska

Režie: Michael Haneke

Hrají: Susanne Lothar (Anna), Ulrich Mühe (Georg), Arno Frisch (Paul), Frank Giering (Peter), Stefan Clapczynski (syn)

Jméno: Veronika Kusá

Fakulta: Filozofická fakulta

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název práce: Násilí v raných filmech Michaela Hanekeho

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaků: 139 794

Počet znaků včetně poznámek pod čarou: 154 675

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury a pramenů: 85

Klíčová slova:

Haneke, Sedmý kontinent, Bennyho video, 71 fragmentů chronologie náhody, Funny Games, trilogie znečitlivění, neoformalismus, mediální násilí, násilí ve filmu, média a násilí, mediální svět, fragmentace, odcizení, emoční vyprahlost, citový chlad, neschopnost komunikace, ztráta morálních a etických hodnot, zcizující postupy, imunita vůči násilí, hromadná sebevražda, vražda, masový vrah, sérioví vrazi, princip hry.

Anotace:

Práce analyzuje přístup Michaela Hanekeho k násilí v jeho raných filmech vzniklých v rakousko-německé koprodukcí. Zahrnuje filmy *Sedmý kontinent*, *Bennyho video*, *71 fragmentů chronologie náhody* a *Funny Games*. Neformalistickou analýzou vymezuje filmové prostředky vztahující se k tématu násilí ať už v jeho psychické či fyzické podobě. Cílem práce je postihnout režisérovo uchopení tohoto fenoménu a popsat specifický způsob jeho prezentace.