

# ZASTAVENÝ OBRAZ V RANÝCH FILMECH MICHAELA HANEKEHO

Adam Černich

---

Bakalářská práce  
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

\*\*\*nascannované zadání s. 1\*\*\*

\*\*\*nascannované zadání s. 2\*\*\*

Tímto bych rád poděkoval paní Mgr. Markétě Dvořáčkové, jakožto své vedoucí práce, Mgr. Janě Bébarové a Janě Svačinové.

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby 1);
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 2);
- podle § 60 3) odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 3) odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....

.....

Jméno, příjmení, podpis

---

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací: (1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. (2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny. (3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby. 2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3: (3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo). 3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo: (1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno. (2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení. (3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Práce se zabývá obrazovou estetikou raných filmů Michaela Hanekeho. Obsahuje rozbor klíčových scén z filmů - *Sedmý kontinent (1989)*, *Bennyho video (1992)* a okrajově se zabývá i filmem uzavírající volnou trilogii - *71 fragmentů chronologie náhody (1994)*. Skrze výrazové prvky kameramana se zaobírá problematikou míry sdělování informací divákovi, či skrytou formou emocí a neklidu, které navozuje odtažitý styl snímání akce. V závěrečné části bakalářské práce se nachází poohlédnutí po tvůrcích s podobným filmovým cítěním a potřebou vyhýbat se přílišné doslovnosti.

Klíčová slova:

Michael Haneke, *Sedmý kontinent (Der siebente Kontinent)*, *Bennyho video (Benny's video)*, trilogie, zastavený obraz, filmový styl, divák

## **ABSTRACT**

The work deals with the visual aesthetics of early films made by Michael Haneke. It includes a breakdown of the key scenes of movies - *Seventh Continent (1989)*, *Benny's video (1992)*, and *71 Fragments of a Chronology of Chance (1994)*. Through the expressive elements of the director of photography, it deals with the issue of the amount of information communicated to the audience, or the hidden form of emotions and restlessness which draws the detachment of an action-sensing action. In the final part of the bachelor thesis, there is a look at other artists with similar cinematic feelings and the need to avoid excessive literality.

Keywords:

Michael Haneke, *Seventh continent*, *Benny's video*, trilogie, frozen image, film style, audience

## OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST	
1) MICHAEL HANEKE A JEHO KAMERAMANI.....	13
2) ABSENCE EMOCÍ ZA POMOCÍ ODTAŽITÉHO STYLU.....	15
3) OBRAZOVÁ FORMA.....	19
4) ZTOTOŽNĚNÍ DIVÁKA S POSTAVOU.....	22
5) HYPNOTIZUJÍCÍ TEMPO.....	25
6) VYBLEDLÝ OBRAZ.....	27
7) UBÍJEJÍCÍ STEREOTYP A VYPRÁZDNĚNÁ AUTOMATIZACE.....	29
8) POROVNÁNÍ S TVŮRCEM PODOBNÉHO STYLU.....	30
ZÁVĚR.....	31
SEZNAM FILMOGRAFIE.....	33
SEZNAM POUŽITÝCH PUBLIKACÍ.....	35
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	36

## ÚVOD

Film, jakožto světelný paprsek šířený skrze filmové políčko v projektoru na plátno a následně odrážen mezi diváky, vzniká s první veřejnou projekcí dne 28. prosince 1895 v pařížském Grand Café. Na sklonku 19. století spatřili bratři Lumiérové v pohyblivém obraze potenciál sdělení nových informací pro širší publikum a zajistili si tím tak světový ohlas. Film se však za více než 100 let velmi rychle vyvinul a dnes funguje převážně jako atrakce pro masovou podívanou s účelem přenesení diváka do jiného, možná na moment bezproblémového, světa. Tento druh odpočinkového filmu dnes nejvíce ztvárňuje žánr rodinné komedie, kdy je film cíleně vytvářený pro co nejširší publikum a za účelem velkého výtěžku. Nabízí se i pohled opačný, více spadající do uměleckého odvětví. Myšlenka taková, že film vznikl jako spojení divadla, malby, fotografie a následovně i zvuku (hudby) a nemusí nutně obsahovat akcí nabitý děj. V tomto případě již nelze film považovat za pouhý zdroj zábavy, ale jako prvek autorova sdělení a pro rozklíčování je nutné se na dílo podívat několikrát a důkladně jej prostudovat. Mně osobně se tento druhý pohled na film zamlouvá více a proto se budu ve své bakalářské práci věnovat převážně snímkům určeným pro vzdělané publikum, tedy filmům s hlubším významem.

Cílem mé práce bude informovat čtenáře, potažmo diváka o tom, že mnohdy jednoduše vypadající, naturálně svícený<sup>1</sup> a netečný obraz v sobě skrývá více než se na první pohled může zdát. Toho se budu snažit docílit skrze rozbor scén z filmů. Dále bych chtěl dospět k přesvědčivému tvrzení, že obzvlášť v obrazové dramaturgii, může mít silnější dopad na diváka obraz, ve kterém autor záměrně nepřehuštuje obraz informacemi a řídí se heslem, kdy méně znamená více. Množství nezodpovězených otázek, které nekonkrétní konstatování obrazu vyvolává, je zároveň prostorem pro divákovu vlastní interpretaci a nutí jej o filmu zpětně přemýšlet, popřípadě diskutovat. Týká se to především emočně vypjatých

---

<sup>1</sup> Naturální svícení je druh osvětlení scény, ve kterém nepůsobí zdroje světla díky přehnané přesnosti uměle. Jedná se o specifický druh osvětlení, ve kterém neklade autor důraz na efektové vyznění scény, ale naopak zachovává autenticitu prostředí. Naturální osvětlení však neznamená, že by scéna nebyla jakkoliv dosvícená. Tento druh práce se světlem bych přirovnal k filmovým efektům z kategorie neviditelné (blesky, déšť). Opačem naturální stylizace osvětlení je stylizace akademická, se kterou se můžeme setkat ve většině vysokorozpočtových filmů.



scén, odsnímaných v širších záběrech, přes záda postav nebo dokonce z druhé strany místnosti. Díky pouze částečnému zobrazení situace vzniká podprahově velký prostor pro vlastní představivost, který je ve filmu vždy účinnější než posléze zobrazená realita. Jako příklad uvedu závěrečnou scénu z filmu *71 fragmentů chronologie náhody (1994)*, kdy při chladnokrevném a bezemočním jednání hlavní postavy sledujeme pouze střelce a nikoliv lidi, kteří jsou pod palbou zcela bezmocní. (0.1)

Práce je rozdělena do kapitol a obsahuje převážně nahlédnutí na problematiku míry sdělování informací divákovi skrze odtažitou kameru. Za pomoci rozboru klíčových scén dále zkoumá skrytou formu emocí, které díky své absenci vzbuzují neklid. Práce také obsahuje vysvětlení a přirovnání pojmů jako: minimalismus každodennosti, netečnost kamery, přezrálost záběru či autorský film. I přes konkrétní zaměření práce na jednoho autora, se zde nachází drobný rozhled po filmech podobných. Práce tak může posloužit jako drobný seznam obdobně uchopených filmů.

Vzhledem ke svému současnému zaměření, kterým je filmová kamera, se budu v práci převážně zabývat kamerovými prvky kterými jsou: délka, barva, velikost záběru či kamerový pohyb. Výrazové prvky díky kterým konkrétní film působí tak odtažitě a chladně. Jako vzor pro tento pohled na film, nezahrnující pouze masovou zábavu, jsem si vybral rakouského tvůrce Michaela Hanekeho<sup>2</sup>, představitele autorského filmu<sup>3,4</sup>. Jeho na první pohled nezáživné a zdlouhavé filmy v této práci důkladně rozeberu z hlediska formální stránky a přiblížím tak styl vyprávění i dalším divákům.

---

<sup>2</sup> Michael Haneke se narodil v Mnichově dne 23. března 1942. Poté se spolu s rodinou přestěhoval do Vídně, kde po vzoru obou rodičů zkoušel nejprve herectví. Před samotnou režii filmů se také několik let věnoval filmové kritice, střihu a divadelní dramaturgii.

<sup>3</sup> „Kritici soustředění kolem časopisu Cahiers du Cinéma vyhlásí tzv. politiku autorů. Ta autorství filmu přisoudí filmovému režisérovi. Přestože filmové, stejně jako např. divadelní autorství je autorstvím kolektivním, individuálním autorstvím měla být filmu dodána patina suverénního uměleckého druhu, prostředku, skrze nějž se může vyjádřit umělecký génius - režisér. V podání kritiků Cahiers jsou jejich oblíbení režiséři blízcí génium dějin hudby a výtvarného umění.“  
Holý, Zdeněk. „Autor“. Časopis pro moderní cinefilii Cinepur, 26-03-2003. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=51>, čerpáno 30. dubna 2017.

<sup>4</sup> Autorský film je druh filmu, u kterého je autorem filmu režisér, který má u výsledného snímku poslední slovo. Režisér bývá také často autorem, nebo alespoň spoluautorem scénáře. Jedná se o protipól takzvaných "filmů na zakázku", kdy za film zodpovídá producent a režisér je na projekt pouze dodatečně najat, stejně jako



0.1 - 71 fragmentů chronologie náhody (1994)

---

ostatní složky štábu. Mezi nejvýznamnější tvůrce v rozmachu autorského filmu (40. – 70. léta), patří jistě Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock a další.

## I. TEORETICKÁ ČÁST

*„Divák s Hanekeho filmy nesplývá a neidentifikuje se,  
je s nimi bezprostředně konfrontován.“<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> STUHLÝ, Aleš. *Cinepur, Michael Haneke*. Praha: Radek Vychytil, 1997, s. 44-46 -. ISSN 1213-516x.

## 1) MICHAEL HANEKE A JEHO KAMERAMANI

Michael Haneke je mezi filmovými kritiky a diváky známý pro svůj chladný a odosobněný styl zobrazování, kterým poukazuje na problémy současné společnosti. Mimo filmovou režii se před začátkem natáčení filmů do kin zabýval také režii televizní. Současně se věnuje také divadelní režii a publicistice. Z hlediska masovější divácké úspěšnosti, se tento rakousko-německý filmař více proslavil až filmem *Funny games* z roku 1997, za který získal nominaci na Zlatou palmu v Cannes. Zde posléze uspěl i o pár let později a to s filmem *Pianistka* (2001). Od té doby se jeho snímky objevují běžně v hlavních soutěžích na festivalech, například: Bafta Awards, San Sebastian IFF, Camerimage a další. To vše vrcholí nominací a následnou výhrou Oscara za film *Láska (Amour)*, v kategorii cizojazyčný film roku 2012. Jeho poslední film *Happy End* (2017) jsme mimo jiné (Cannes) mohli spatřit na 52. mezinárodního filmového ročníku festivalu v Karlových Varech.

Práce se podrobně zabývá Hanekeho filmy z roků 1989, 1992 a okrajově i filmem z roku 1994, které si trůfám říct, že na základě počtu hodnocení na filmových portálech, jako jsou IMBD, Rotten Tomatoes, ČSFD a další, nejsou širšímu publiku tolik známé. Dle mého názoru, se však jedná o filmy daleko více kritické než jeho současná tvorba (*Happy end 2017*) a to i díky daleko surovějšímu, nediváckému a tedy náročnějšímu stylu zobrazování. Kritika ve filmech poukazuje na anonymitu v rozrůstajících se velkoměstech a depresi plynoucí z přílišného blahobytu a spořádanosti. Hanekeho filmy jsou chladnou obžalobou stereotypu každodennosti dotažené do extrémních závěrů.

Debutující film *Sedmý kontinent*, v původním znění *Der siebente Kontinent* z roku 1989, uvedl Haneke ve svých 37 letech na mezinárodním filmovém festivalu v Locarnu, kde následně zvítězil. Film pojednává o kolektivní sebevraždě moderní rodiny, která se rozhodla „odcestovat na sedmý kontinent.“ Hlavním kameramanem zde byl Anton Peschke. Ten se po dokončení tohoto filmu uchýlil k televizní produkci a s Hanekem na filmech dále nespolečupracoval. Ve snímku skvěle pracuje s minimem kamerového pohybu, díky kterému dokáže ve správný okamžik akcentovat scénu. Náhlou změnou kamerového pohybu dokáže diváka probrat z lehce zhyponotizovaného stavu, navozeným předchozím odosobněným stylem snímání a zdůraznit tak důležitost konkrétní scény. Ve filmu je taktéž velmi cítit promyšlená práce s barvou, jakožto výrazovým prvkem poutající divákovu pozornost. Výrazné barevné

prvky dokážou po předchozím zobrazování „šedi“ velmi zaujmout. Tomu je však věnována samostatná kapitola (6 – Vybledlý obraz). Christian Berger<sup>6</sup>, jakožto dvorní kameraman, se kterým Haneke tvoří dodnes (film *Happy End* z roku 2017), se podílel na jeho dalších dvou filmech, kterými se bude zabývat tato práce. Jsou jimi *Bennyho video (Benny's video)* z roku 1992 a *71 fragmentů chronologie náhody (71 Fragmente einer chronologie des Zufalls)* 1994. Také on ve svých filmech minimalizuje kamerový pohyb a zaměřuje se spíše na barevnou složku filmu vytvářející depresivní atmosféru.

---

<sup>6</sup> Christian Berger tvořící s Hanekem štábový tandem se mimo kameramanskou činnost věnoval i samotné režii. Jeho filmy *Raffl (1985)* nebo *Hanna Monster, Liebling (1989)* však nejsou příliš známé a vznikaly ještě před letitou spoluprací s Hanekem. Od roku 1995 kdy natočil zatím svůj poslední film, krátkometrážní dokument *Landleben*, se věnuje již jen obrazové režii (D.O.P. - Director of photography).

## 2) ABSENCE EMOCÍ ZA POMOCÍ ODTAŽITÉHO STYLU

Odtážitý styl snímání je obsáhlý formální prvek, který se nechá v rozebíraných filmech hojně popisovat. Ve filmu *Sedmý kontinent* je tato forma dovedena do extrému a to tak, že prvních deset minut filmu nevidíme postavám do tváře a nemáme tedy žádnou možnost se s těmito charaktery jakkoliv sblížit či podvědomě ztotožnit. Úvodní scéna filmu nezačíná klasickým klíčovým celkem<sup>7</sup>. Film začíná obecnými záběry z prostředí veřejné automyčky, které symbolizují naprostou zautomatizovanost moderní společnosti.

Ve filmu *Sedmý kontinent* se klasické postupy rozzáběrování či přemíra informativnosti příliš nenachází. Tvůrce nemá za potřebí diváka příliš obeznamovat, ale pouze mrazivě konstatuje a netečně zobrazuje. Důvodů k přílišnému nevysvětlování může být spousta. Záměrně nekonkretizování pro následné překvapení, neseznamování z důvodu vytváření si vztahů s postavami, či prostě pozvolnější vykreslení scény. Čím větší prostor pro vlastní interpretaci divák má, tím více je do filmu zainteresován, jelikož je nucen vytvářet si různorodé závěry. Existuje však určitá hranice a tou je udržení míry pozornosti, pod kterou však filmy Michaela Hanekeho nikdy nespady. To je však pouze mé tvrzení a každý se mnou nemusí souhlasit, jelikož různorodost diváků je velká.

Úvodní titulková scéna se skládá ze šesti záběrů, z nichž prvních 5 je statických a trvá necelé čtyři minuty. Hned první záběr (2.1) je velkou metaforou konkrétnosti, jelikož kamera v detailním záběru snímá pouze poznávací značku auta. Předmět tak konkrétní, pro zaměstnance policie a zároveň nic neříkající divákovi o charakteru postav. Následují další dva detaily na části auta, opět pouze konstatují fakt, že auto je umýváno v myčce (2.2,2.3). Vybrané auto je navíc modro-šedé a nijak tedy nevyčnívá z prostředí sterilní automyčky a zaprášeného velkoměsta. Zde je vhodné zmínit pojem „minimalismus každodennosti“, kterým se budu zabývat níže. Čtvrtý záběr je o něco širší a je snímán přes kapotu auta. Záběr

---

<sup>7</sup> Klíčový celek nám představuje prostředí a následně býváme přeneseni do centra děje, kde začínáme poznávat postavy a jejich vzájemné vztahy.

„Klíčový celek ulehčuje divákovi sledovat příběh tím, že ukazuje divákovi celý prostor“

LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

na čelní sklo je však záměrně pořízen tak, aby přes mýdlové bubliny nebylo vidět do interiéru auta (2.4). To, že přes čelní sklo není vidět na postavy, vyvolává v divákovi zvědavost a dychtivost po tom postavy poznat. Zde je možné shledat záměr vyhnout se ukázání postav hned ze začátku filmu, tedy neseznamovat diváka s hrdiny filmu. Tento záměrný postup skrývání prohlubuje pocit neznalosti postav. Tvůrce tak poukazuje na problém anonymity ve velkých městech.

Motiv skrývání pokračuje i nadále, když se kamera přesouvá do interiéru auta (2.5), ve kterém zabírá postavy z úrovně zadních sedaček. Expozice obrazu je nastavena na prostředí myčky, nikoliv na interiér auta. Z dvou postav, strnule sedících na předních sedačkách, se tedy záměrně stávají pouze černé siluety a hra na „neukazování“ postav pokračuje. Záběr je takto nasnímán, jelikož v daný moment a nejspíš i po zbytek celého filmu, nejsou postavy vůbec důležité. V této scéně je tedy veškerý důraz kladen na prostředí automyčky. Záběr z interiéru auta je ke své nekonkrétnosti, navíc ještě dostatečně dlouhý a díky vnitřnímu rámu<sup>8</sup> složeného z postav a auta, je tento černý prostor hravě využit pro titulky. Postavy v záběru nemluví, rádio nehraje, jediná zvuková složka v této scéně jsou zvuky vody a kartáčů automyčky, což opět podtrhuje nedůraz na postavy. Automyčka pak dále napomáhá ve zbytku filmu podpořit zautomatizovanost dnešní společnosti, ale tím se budu zabývat až později.

Šestý a poslední záběr už není čistě statický a obsahuje horizontální švenk<sup>9</sup> z bodu A do bodu B. V bodě A je komponováno auto vyjíždějící z automyčky (2.6a). Kompozice je již celkem konkrétní a pozorný divák si všimne ještě třetí postavy v autě, malého dítěte. I přesto je ale tato scéna nasnímaná s dostatečným odstupem, takže tváře postav si zatím

---

<sup>8</sup> Vnitřní rám obrazu vzniká při zakomponování jakéhokoliv „průhledu“ do předkamerové mizanscény. Jedná se o velmi silný výrazový prvek, který může divákovi pomoci rozklíčovat některé vlastnosti postavy, nebo vyznění scény. Za nejvíce klasický příklad považuji scénu skrze rám dveří, odsnímanou zvenčí. Dalšími příklady jsou – odraz v zrcadle, postava pozorující dění z okna apod..

<sup>9</sup> „Slovo *švenk* pochází z původně německého „schwenken“ – změna směru pohledu. Kamera se pohybuje po horizontální nebo vertikální ose – otáčení kamery zleva doprava a obráceně, zdola nahoru a obráceně. *Švenk* se velmi často používá při snaze seznámit diváka s prostředím, zachytit jeho rozlehlost, převést pozornost z jednoho objektu na druhý atd.”

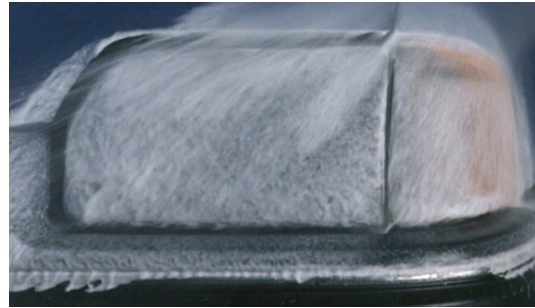
MASNER, Lukáš. „Pohyby kamery“. Filmový časopis 25fps, 25-07-2007. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/pohyby-kamery/>, čerpáno 25. dubna 2017.



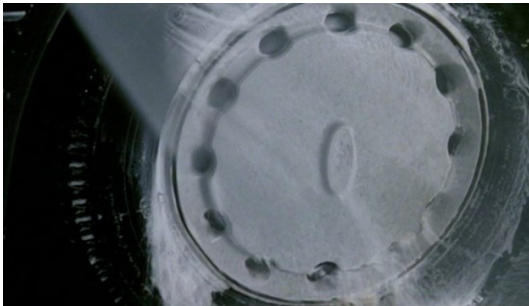
spíše domýšlíme. Kamera poté švenkuje spolu s výjezdem auta z myčky a zastavuje se až na velkoplošném plakátu s nápisem „Welcome to Australia“ (2.6b). Tento záběr by se dal nazvat jakýmsi prvním klíčem k tomu, kam se bude děj ubírat. Díky švenku na plakát v posledním záběru dostává scéna nové vyznění - rodina si nechává umýt auto, předtím než ho odstaví do garáže a pojedou na dovolenou. Myčka zároveň znázorňuje motiv automatizace konzumního světa, který je více rozebírán v kapitole 7 (Ubíjející stereotyp a vyprázdňená automatizace). Pokud by byla tato scéna, nejspíše jiného filmového žánru, natáčena vysokorozpočtovou produkcí a pro daleko širší publikum, byl by interiér auta dosvícen tak, aby byly postavy čitelné již od samého začátku. Divák by poté měl možnost se s postavami začít ihned seznamovat. V tomto filmu je však záměr zcela opačný.



2.1



2.2



2.3



2.4



2.5



2.6a



2.6b

### 3) OBRAZOVÁ FORMA

Výrazný formální prvek odtažitě kamery se dále prolíná skrze celý film. Postavy tedy nejsou nositelem emocí a jsou snímány jen tak mimochodem. Jde o autorův promyšlený záměr nebýt příliš konkrétní již od samého začátku. Prvních deset minut opravdu nevidíme postavám do tváře a sledujeme pouze jejich každodenní, stereotypní přípravu do nového dne. První detail tváře se ve filmu se nachází až v 11. minutě, kdy malá holčička Eva ve škole tvrdí, že oslepla. V tu chvíli se stává kamera, z původní statické a pouze konstatující fakta, více dynamickou a sleduje malou holčičku v náručí učitelky za pomoci švenku. Ke konci onoho záběru pak následuje ještě výrazný kamerový nájezd směrem k malé Evě, který celou scénu akcentuje. Holčička je navíc oděna do červeného svetru, který je v jinak poměrně sterilní a odbarvené mizanscéně<sup>10</sup> velmi poutavým prvkem. To vše napomáhá přitahovat divákovu pozornost již od začátku záběru, kdy je Eva snímána ještě z širšího úhlu v hloučku ostatních dětí.

Minimalismus je velmi obecný pojem. V Hanekeho filmu *Sedmý kontinent* bych ho proto více specifikoval, jako minimalismus každodennosti. Výrazný formální prvek nesoucí se skrze celý film. Projevuje se na výběru snímaných objektů a patřičném důrazu na obyčejné věci. Při rozhovoru dvou nebo tří postav u snídaně bychom pak marně čekali na záběr tváře nesoucí emoce. Místo toho kamera zabírá pouze prostřený stůl a postavy v obraze spíše jen cítíme skrze fragmenty těla či rozhovoru v mimo-obrazovém prostoru. Přeskočí-li již popsanou úvodní scénu, kdy jsou postavy záměrně snímány, tak aby nebyly hned ze začátku příliš konkretizované a divák se s nimi nestihl sblížit, pokračuje tento odtažitý styl i nadále.

Postavy jsou během filmu snímány jen tak mimochodem a kamera se zaměřuje spíše na předměty běžné domácnosti. Uvedu příklad - v 16. minutě filmu *Sedmý kontinent (1989)*

---

<sup>10</sup> Mizanscéna zahrnuje vše, co se v daný moment nachází před kamerou, nebo konkrétněji v prostoru úhlu daným objektivem. Konkrétně to jsou prvky jako kostýmy, rekvizity, lokace ale také herci, nebo třeba atmosféra vytvořená osvětlením scény. Jedná se o prvky vnímané primárně našim okem, které nám pomáhají charakterizovat prostředí, danou situaci, nebo třeba náladu herce.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

jde matka s dcerou nakupovat do supermarketu. Během takřka dvouminutové scény však kamera snímá pouze předměty, které matka s dcerou následně vkládá do košíku (4.2,4.3). Kamera tedy nesnímá tvář spokojené dcery, protože to stejné nadšení můžeme odčítat i z fragmentu poskakujícího těla podél nákupního košíku (4.1,4.4). Podobné rozzáběrování poté nacházíme i v následující scéně u pokladny, benzínové pumpy nebo v obchodu s nářadím, ve kterém v paralelní montáži<sup>11</sup> nakupuje manžel.

Nejvíce výraznou scénou, podporující tento styl, je pak snídaně znázorněná skrze záběr na misku s kukuřičnými lupínky. Záběr, v rozmezí 51. a 53. minuty, je komponován do pouhého detailu na prázdnou misku, do které jsou následně nasypány lupínky (4.5), ty jsou zality mlékem a posypány cukrem. Pro znázornění nově příchozí postavy do záběru, drkne malá Eva do stolu až následně spatřujeme její ruce (4.6). V mimo-obrazovém prostoru<sup>12</sup> cítíme pomocí zvuku přítomnost matky i otce, kteří spolu komunikují, těm však není záměrně rozumět. Kamera zůstává po celou dobu netečně na místě a to i chvíli po tom, co Eva od nedojedeného jídla odchází a miska je matkou ze stolu uklizena. Zde se setkáváme s později vyzdviženým pojmem: „přezralost záběru“. Scéna má poměrně jednoznačné vyznění. Stejně jako divák nerozumí rozhovoru rodičů, tak ani malá Eva zatím netuší, co se bude dít. Její rodiče už nejspíš plánují přemístění na onen „sedmý kontinent“

---

<sup>11</sup> Paralelní montáž: Umožňuje sledování několika dějů, nebo jednoho rozštěpeného, současně. Její návrh na zakomponování do příběhu je zachycen již ve scénáři a ve střihu se pak autor snaží o co nejčistší provedení. Hlavní kameraman má poté za úkol dostatečně odlišit paralelní linie tak, aby nebyl divák zmaten, nebo naopak, byl.

VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2.

<sup>12</sup> Prostor ve filmu, který však není fyzicky vidět, jelikož se nenachází v mizanscéně. Velmi často bývá vytvářen zvukovou dramaturgií. Jako klasikou ukázkou mimo-obrazového prostoru je například záběr na dveře, kde postava není vidět, ale ve zvuku slyšíme kroky po schodech nahoru. Dveře v záběru nám navíc předpovídají něčí příchod.



3.1



3.2



3.3



3.4



3.5



3.6

#### 4) ABSENCE EMOCÍ

„Divák s Hanekeho filmy nesplývá a neidentifikuje se, je s nimi bezprostředně konfrontován.“<sup>13</sup>

Absence emocí je jeden ze společných výrazových prvků pojících první tři Hanekeho filmy. Autor nemá potřebu příliš vysvětlovat a pouze chladně konstatuje za pomoci netečné kamery. Kompozice, v emočně přepjatých scénách, zůstává namísto konvenčního prostřihu na detaily tváří v celku, ve které setrvá než celá akce skončí. „Tvorbu filmů přirovnávám často k budování lyžařského můstku – samotný skok by pak měl být úkolem diváků.“<sup>14</sup> Konkrétní příklad se pokusím vysvětlit na scéně z filmu *Bennyho video*.

Čtrnáctiletý chlapec si pozve k sobě domů kamarádka a při záznamu své videokamery ji po vzájemném hecování zavraždí pomocí jateční zbraně (4.1,4.2). I přes tento hrůzný čin neprojevuje chlapec žádné známky lítosti. Během odklizení ještě vřískající dívky a následném dokončení vražedného procesu, sledujeme obraz přes malou CRT televizi, na kterou je přenášen obraz Bennyho videokamery (4.3). Tento záběr trvá něco přes dvě minuty, nicméně na diváka může působit i jako daleko delší. Podobně mrazivou a nekonečnou scénu jsem shledal v ukrajinsko-nizozemském filmu *Kmen* (2014), kde hluchoněmá dívka podstoupí potrat v otřesných podmínkách (K.1). Takto chladný styl snímání, za pomoci statické, od postav dostatečně vzdálené kamery, dává prostor vyniknout hrůzným scénám v plném rozsahu.

Benny si poté přehrává záznam znovu, načež v jeho tváři opět neshledáváme smutek či lítost. Scéna, i celý film, je skrze bezcitné jednání postav zbavena veškerých emocí. Celou tuto bez-emoční situaci ještě dotvoří flegmatické jednání rodičů, kteří Bennyho namísto trestu pošlou spolu s matkou na dovolenou, aby mohl otec zahladit stopy. Převážně statické

---

<sup>13</sup> STUCHLÝ, Aleš. *Cinepur. Michael Haneke*. Praha: Radek Vychytil, 1997, s. 44-46 -. ISSN 1213-516x.

<sup>14</sup> HORWATH, Alexander. *Cinepur. Michael Haneke – abstrakce naplněné světem*. Praha: Radek Vychytil, 1997, s. 34 – 39 -. ISSN 1213-516x.

snímání podporuje strnulost celé situace, nefunkčnost a také nezáměr o komunikaci moderní rodiny.

Ve filmu se i přes jeho celkové bez-emoční vyznění nachází pár odlišných scén, při kterých matka jakoby na chvíli procítá ze svého emocionálního spánku a na pár okamžiků se hroutí. Stane se to jak doma, při řešení nedávné situace vraždy, tak na nadcházející dovolené s Bennym v Egyptě, kdy se zdá být všechno na první pohled v pořádku. Podobné náhle změny se nachází i ve filmu *Sedmý kontinent (1989)*, kde je však akcentujícím prvkem kamerový pohyb.



4.1



4.2



5.3



K.1



## 5) HYPNOTIZUJÍCÍ TEMPO

Estetické vyznění vizuální stránky filmu není pouze zásluhou režiséra. Kameramani Anton Peschke a Christian Berger na tom mají jistě nemalý podíl. V obou případech rozebíraných filmů bych rád zmínil pojmy jako již více zmíněnou odtažitost či netečnost, ale také mnou oblíbený prvek – přezrálost záběru<sup>15</sup>. S tímto záměrným natahováním scény beze stříhu i po skončení akce pracuje více tvůrců a rozhodně se nejedná o prvek, který lze nalézt v běžných mainstreamových filmech.

Tvůrce autorských filmů Andrej Tarkovskij pracuje ve filmech *Stalker (1979)*, *Zerkalo (1975)* a *Solaris (1972)* s dlouhými záběry ještě efektivněji, kdy uvádí diváka i za pomoci filmového ticha ve spojení s mystickou krajinou takřka do hypnózy. Ruská tajga ve spojení s opuštěnými budovami poté do filmu přidávají prvky spirituality. Wim Wenders spolu s Wernerem Herzogem jakožto „senzibilističtí“ režiséři taktéž věřili v krásu obrazu namísto politického kontextu<sup>16</sup>, kterým se německý film v 70. a 80. letech zabýval. Tchaivanský Ming-Liang Tsai svojí teatrální tvorbu zasazuje do víru velkoměst. Jmenovitě pak například film *Sbohem Dragon Inn (Bu San) 2003*, jakožto melancholické existencionální drama ukryté pod nánosy všednosti. Maďarský zástupce Benedek Fliegauf, ve snímku *Dealer (2004)*, skvěle aplikuje hypnotizující a bezvýhodnou kamerovou jízdu v kruhu kolem zoufalého jedince. Ve filmu *Mléčná dráha (Tejút) 2007* pak Fliegauf experimentuje s hranicemi divácké pozornosti a trpělivosti a balancuje tak na hranici kompozic připomínající ožvlé fotografie. Dalším poetickým tvůrcem je rumunský režisér Corneliu Porumboiu, který tvoří v duchu stále dozívající rumunské nové vlny, do které přidává prvky ze stylu „slow-cinematography“<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Přezrálost záběru je formální prvek, kdy záběr pokračuje i po skončení akce a není přerušen stříhem. V divákovi tak může vyvolat například zvědavost a očekávání v dozívající akci, či ho naopak utvrdit v ukončení.

<sup>16</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>17</sup> Pojem slow-cinematography je filmový subžánr a současný trend uměleckého filmu. Snímky povětšinou obsahují dlouhé záběry a vyznačují se minimálním narativem. Příběh pak často bývá zasazen do odlehlých krajin, ze kterých vyzařuje deprese a vleknoucí se problémy bez východiska.

Takovýto druh filmů je pro hlubší analýzu zapotřebí vidět v kině, kde díky kvalitní obrazové a zvukové reprodukci naplno doceníme autorův záměr. Přestože se nejedná o komediální žánr, ve kterém velmi dobře funguje kolektivní smích nesoucí se během projekce sálem, je i přes to kino místo, ve kterém lze film vnímat daleko intenzivněji. Divák je zde oproštěn od veškerých rušivých elementů, kterými jsou například televizní reklamy, mobilní telefon, nebo hlučné spotřebiče sousedů v paneláku.

Z předešlého popisu je zřejmé, že se nejedná o klasický, nebo lépe, šablonovitý film. Všechny tři Hanekeho filmy z raného období obsahují velké množství dlouhých záběrů, ve srovnání například s konvenčnějším filmem z hollywoodské trilogie, taktéž z období přelomu 80. a 90. let., *Indiana Jones a poslední křížová výprava (1989)* se svojí stopáží 127 minut, který obsahuje přes 1500 záběrů. To je v průměru necelých pět vteřin na jeden záběr. Hanekeho filmy nedosahují s obdobnou celovečerní stopáží ani třetiny záběrů, počtažmo stříhů. Tempo filmu je zde záměrně velmi zpomalené a díky časté statické kameře má až hypnotizující tempo. Má to ovšem své důvody. Všechny tři Hanekeho filmy totiž spojuje to, že postavy ve svém konání příliš nespěchají.

Pominu-li novodobý trend jednozáběrových filmů (*Secuestrados 2010, Silent house 2011, Birdman 2014*), jsou dlouhé záběry výsadou umělecké a autorské kinematografie (*Victoria 2015*). Záběry s uplynulým časem získávají nový význam, jelikož kontinuita akce není uměle přerušena stříhem.

## 6) VYBLEDLÝ OBRAZ

Desaturované barvy v Hanekeho snímcích mají obdobný důvod, jako použití statické kamery. Záměrné zneutralizování výrazových prvků kamery poslouží k případné možnosti zesílení v případě potřeby. Uvedu příklad. První scéna filmu *Sedmý kontinent (1989)* v automyčce, symbolizující zautomatizovanost, je téměř bez barev. Chladná a depresivní. Po úvodu do filmu, převážně skrze obecné záběry fabriky v celku, následuje scéna ze školy, kdy vidíme malé holčičce poprvé do tváře, čímž se stane nositelem děje. Pro ještě větší důraz na tuto osobu je ve scéně použit rudý svetr (6.1), který přitahuje divákovu pozornost. Kamera se taktéž dostává do pohybu a skrze nájezd akcentuje dynamičnost scény.

Trochu jiným způsobem se pracuje s barvou ve filmu *Bennyho video (1992)*, kde můžeme film rozdělit na dvě části. První, tónovanou do studenějších barev (6.2), kde z malého bytu v anonymním velkoměstě sálá deprese a druhou v Egyptě, kde je naopak obraz tažen do teplejších barev a scény působí víc bezproblémově, jak už to na dovolené bývá (6.3). Tomu samozřejmě napomáhá i změna prostředí z chladného evropského města do Egypta.

Celému barevnému spektru složených převážně z šedších barev napomáhá fakt, že všechny tři filmy se odehrávají ve městě za chladného počasí. Studené barvy pomáhají jednak podprahově vmístit depresivní náladu a za druhé efektivně pracovat s náhlými změnami barev pro zdůraznění důležitých prvků.

Na barevném vyznění dnes dostupných digitálních souborů se samozřejmě také podepsal čas, jelikož filmy jsou téměř 30 let staré. Následná digitalizace do televize a ztrátové kompresní algoritmy za účelem zmenšení objemu dat, obrazové kvalitě filmu také jistě neprospěly. Některé video soubory se proto můžou zdát méně kontrastní. S novodobými tendencemi restaurace a následné digitalizace filmové suroviny však věřím, že v brzké době budou i Hanekeho filmy ke shlédnutí v kvalitě takové, v jaké je mohli diváci vidět v kině před 30 lety.



6.1



6.2



6.3

## 7) UBÍJEJÍCÍ STEREOTYP A VYPRÁZDNĚNÁ AUTOMATIZACE

Ubíjející stereotyp je motiv, který se nachází převážně v prvním filmu volné trilogie. Film *Sedmý kontinent (1989)* je alegorií na stereotyp moderní společnosti. Temná, cynická a misantropická studie zoufalství, která vyplývá z naprostého blahobytu a spořádanosti. Film tuto studii sleduje skrze průměrnou rodinu ze střední třídy, která plní bez odporu svojí úlohu ve společnosti. Vyprázdněná automatizace je zde metaforicky znázorněna například skrze opakující se proces v automyčce či prostředí fabriky, ve které pracuje otec rodiny.

Ve filmu *Bennyho video (1992)* se projev automatizace projevuje naplno, když chlapec, poté co zavraždí svojí kamarádku, odchází poklidným tempem do kuchyně, kde si z kohoutku natočí vodu a poté ještě sní jogurt z lednice. To vše předtím než začne uklízet tělo a vytírat krvavé stopy. Motiv mléka (zde bílého jogurtu) užívá Haneke ve svých filmech poměrně často. Často se objevují v kontrastu s předchozí vyhrocenou scénou, čímž následně rafinovaně zjemní brutalitu celé scény, která však v divákovi podprahově ještě doznívá.

## 8) POROVNÁNÍ S TVŮRCEM PODOBNÉHO STYLU

Pro srovnání s Hanekeho tvorbou bych rád vyzdvihl autorského tvůrce z Tchaj-wanu. Filmový tvůrce, Ming-Liang Tsai, se v určitých formálních prvcích a názorech skrze filmové sdělení, podobá právě tvorbě Michaela Hanekeho. Koneckonců i sám Haneke se o něm a jeho filmu *Řeka (He Liu) 1997* zmiňuje při dotázání na současnou filmařskou scénu v rozhovoru pro časopis Cinepur (01/02/2010, s. 39).

Mnou vysledovaná podobnost těchto dvou tvůrců se týká stylu snímání. Odtážitá a netečná kamera snímající děj v celku zabraňuje většímu ztotožnění se s postavami a teatralizuje scénu. Činy postav se tak stávají podprahově uvěřitelnějšími, jelikož nejsou přerušovány prostřihy na detaily tváře, nebo na jiné manuální činnosti postav. Dalším podobným prvkem je prostředí, ve kterém se depresivní snímky odehrávají. Filmy jako *Řeka (He Liu) 1997*, *Díra (Dong) 1998*, nebo *Sbohem Dragon Inn (Bu San) 2003* jsou všechny, podobně jako Hanekeho volná trilogie, situovány do prostředí velkoměsta. Lidé v takto velkých městech již nemají příliš silné sousedské vztahy a stávají se tak pro své okolí anonymními. Tomu je samozřejmě přizpůsobený i styl odtážitého, dekonkretizujícího snímání.

Dalším důležitým prvkem v porovnávaných filmech je práce s postavou. Tvůrci si zde nezakládají na známé tváři, která zaručí divácké ovace jako je tomu v Hollywoodském Star systému u již zmíněného *Indiana Jones a poslední křížová výprava (1989)* Stevena Spielberga, kde byl do role dobrodruha obsazen Harrison Ford. Tvůrci nemainstreamové kinematografie přemýšlí trochu jiným způsobem a ve filmu nepracují s hercem, ale s postavou. Často tedy do filmů bývají obsazování doposud neznámí herci, nebo v případě dětských postav (Eva ve filmu *Sedmý kontinent 1989* Benny ve filmu *Bennyho video 1992*) neherci. Ti se poté zpravidla opakují v dalších autorských filmech, jelikož si filmy bývají tematicky podobné. Kang-Sheng Lee se v hlavní roli objevuje ve všech třech zmíněných filmech Ming-Liang Tsaie. Poprvé se Kang-Sheng Lee na plátně objevil ve filmu *Rebelové neonového boha (Qing shao nian nuo zha) 1992*, který je rovněž celovečerním debutem Ming-Liang Tsaie. Obdobným způsobem obsadil Michael Haneke do role Bennyho ve filmu *Bennyho video (1992)* Arna Frische, který se o 5 let později objevuje v dalším Hanekeho filmu *Funny Games (1997)*.

## Závěr

V bakalářské práci jsem se zabýval rozborem raných filmů Michaela Hanekeho. V první řadě jsem se zaměřil na *Sedmý kontinent (1989)*, se kterým jsem se seznámil před více lety, při hledání nových tvůrců a jejich debutů. Už tehdy mě snímek velmi zaujal svou mrazivou atmosférou, která ve mně zůstala ještě několik dní poté. Po tomto zážitku jsem se rozhodl zhlédnout veškerou filmografii Hanekeho a završil ji návštěvou jeho posledního filmu na 52. ročníku mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Na základě kompletní divácké zkušenosti všech filmů tohoto autorského tvůrce jsem se rozhodl analyzovat pouze jeho rané filmy, jelikož mi přijdou nejvíce společensko-kritické a i z hlediska použité formy a stylu radikální.

Raná trilogie Michaela Hanekeho, zahrnující film *Sedmý kontinent (1989)*, *Bennyho video (1992)* a *71 fragmentů chronologie náhody (1994)*, je studií zoufalství, vyplývající z blahobytu konzumního a sterilního světa velkoměst. Tyto tři filmy nenabízejí rozřešení problémů, na něž se poukazuje, ale pouze je mrazivě konstatují za pomoci netečné a odtahované kamery. Tomu napomáhá i odosobněný styl snímání, podpořený povětšinou statickou kamerou a desaturovaným obrazem. V tomto případě se jistě jedná o autorův záměr. Příběhy postav jsou záměrně zasazeny do velkoměst, aby autor podpořil anonymitu a poukázal tak na nemalý problém dnešní přelidněné společnosti.

Vzhledem ke svému studijnímu zaměření, kterým je filmová kamera, jsem se v práci primárně zaměřil na zkoumání výrazových prvků, se kterými kameramani Anton Peschke a Christian Berger pracovali. Skrze zkoumání jednotlivých stylových postupů se v textu otevírají obecné problémy a souvislosti autorského filmu, mizanscény, přezrálости záběru, pojmu slow-cinematography, a dalších. Právě přezrálость záběru je výrazový prvek, který je pro mě velmi silný, a proto se s ním snažím efektivně pracovat i při své vlastní tvorbě. Práce také poukazuje na další problémy a témata, které by bylo možné rozvíjet: problematiku barvy ve filmu, souvislosti stárnutí digitálního filmu, či novodobé trendy jedno-záběrových filmů, atd. Skrze podrobné členění formálních prvků zkoumám jednotlivé aspekty vybraných scén. Výrazové prvky jako barva, velikost záběru, či kamerový pohyb, jsou ve filmech

vždy opodstatněné a nejedná se tak o podlehnutí současným trendům, nebo dokonce nadužívání efektových záležitostí, čímž dle mého názoru trpí většina současné mainstreamové produkce.

V závěru textu se nachází menší poohlédnutí po dalších autorských tvůrcích, jejichž filmy se tematicky, formálně, či účinkem na diváka přibližují Hanekeho stylu. Práce v této části zkoumá podobnost jednotlivých filmů a dává tak čtenáři možnost navázat na divácký zážitek.

Pomocí rozborů scén a důkladnou analýzou jednotlivých, na sebe navazujících záběrů, jsem dospěl k výsledku, že Hanekeho rané filmy v sobě záměrně skrývají potlačené emoce, které v divákovi podvědomě doznívají ještě dlouho po zhlédnutí filmu. Ve své práci jsem se také utvrdil v tom, že filmy Michaela Hanekeho v sobě skrývají daleko více, než je divák schopen vstřebat na jedno zhlédnutí. Zároveň si myslím, že snímky, které nepodléhají současným trendům, mají pro budoucí tvůrce daleko větší potenciál a mohou diváka oslovit ještě i o několik desítek let později.

Práce mě osobně obohatila, jelikož mi pomohla skrze vícenásobné zhlédnutí a následnou analýzu filmů pochopit autorův záměr. Dále jsem si skrze všemožné rešerše rozšířil své filmové obzory a divácké zkušenosti. Věřím tedy, že má práce bude přínosem nejenom pro mě, ale i pro případné čtenáře, kteří se chystají Hanekeho filmy teprve objevovat.



**SEZNAM FILMOGRAFIE**

*Sedmý kontinent (Der siebente kontinent, režie: Michael Haneke, Rakousko, 1989)*  
scénář: Michel Haneke, Johana Teicht. kameraman: Anton Peschke. hrají: Birgit Doll, Leni Tanzer, Udo Samel, Georg Friedrich, ...

*Bennyho video (Benny's video, režie: Michael Haneke, Rakousko/Švýcarsko, 1992)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Christian Berger, hrají: Arno Frisch, Angela Winkler, Ulrich Mühe, Ingrid Stassner, Hanspeter Müller, Paulus Manker, ...

*71 fragmentů chronologie náhody (71 fragmente einer Chronologie des Zufalls, režie: Michael Haneke, Rakousko/Německo, 1994)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Christian Berger, hrají: Lukas Miko, Georg Friedrich, Klaus Händl, Udo Samel, Claudia Martini, Anne Bennent, ...

*Funny Games (režie: Michael Haneke, Rakousko, 1997)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Jürgen Jürges, hrají: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, ...

*Pianistka (La Pianiste, režie: Michael Haneke, Francie/Rakousko, 2001)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Christian Berger, hrají: Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoît Magimel, Susanne Lothar, ...

*Láska (Amour, režie: Michael Haneke, Francie/Německo/Rakousko, 2012)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Darius Khondji, hrají: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert, William Shimell, ...

*Happy End (režie: Michael Haneke, Francie/Německo/Rakousko, 2017)*  
scénář: Michael Haneke, kameraman: Christian Berger, hrají: Isabelle Huppert, Toby Jones, Mathieu Kassovitz, Jean-Louis Trintignant, ...

*Raffl (režie: Christian Berger, Rakousko, 1985)*  
scénář: Christian Berger, kameraman: Christian Berger, hrají: Dietmar Schönherr, Arthur Brauss, Dietmar Mössmer, Günter Lieder, ...

*Hanna Monster, Liebling (režie: Christian Berger, Rakousko, 1989)*  
scénář: Christian Berger, kameraman: Christian Berger, hrají: Marika Green, Paulus Manker, Edie Samland, Claudia Holldack, ...

*Stalker (režie: Andrej Tarkovskij, Sovětský svaz, 1979)*  
scénář: Andrej Tarkovskij, Arkadij Strugackij, Boris Strugackij, kameraman: Alexandr Kňazinskij, Georgij Rerberg, hrají: Alexandr Kajdanovskij, Anatolij Solonicyn, Nikolaj Griňko, Alisa Frejndlich, ...

*Zrcadlo (Zerkalo, režie: Andrej Tarkovskij, Sovětský svaz, 1975)*  
scénář: Andrej Tarkovskij, kameraman: Georgij Rerberg, hrají: Margarita Těrechova, Oleg Jankovskij, Filipp Jankovskij, Ignat Danilcevm, ...

*Solaris (Solyaris, režie: Andrej Tarkovskij, Sovětský svaz, 1972)*  
scénář: Andrej Tarkovskij, kameraman: Vadim Jusov, hrají: Natalja Bondarčuk, Donatas Banionis, Jüri Järvet, Anatolij Solonicyn, ...

*Sbohem Dragon Inn (Bu San, režie: Ming-liang Tsai, Tchaj-wan, 2003)*  
scénář: Ming-liang Tsai, kameraman: Pen-jung Liao, hrají: Kang-sheng Lee, Shiang-chyi Chen, Tien Miao, Kuei-Mei Yang, ...

*Dealer, (režie: Benedek Fliegauf, Maďarsko, 2004)*  
scénář: Benedek Fliegauf, kameraman: Benedek Fliegauf, Péter Szatmári, hrají: Edina Balogh, Felícián Keresztes, Lajos Szakács, Emmanuel Bonami, ...

*Mléčná dráha (Tejút, režie: Benedek Fliegauf, Maďarsko 2007)*  
scénář: Benedek Fliegauf, kameraman: Gergely Pohárnok, hrají: Barbara Balogh, Sándor Balogh, Danny Barnes, János Breckl, ...

*Indiana Jones a Poslední křížová výprava (Indiana Jones and the Last Crusade, režie: Steven Spielberg, USA, 1989)*  
scénář: Jeffrey Boam, kameraman: Douglas Slocombe, hrají: Harrison Ford, Sean Connery, Denholm Elliott, Alison Doody, ...

*Secuestrados (režie: Miguel Ángel Vivas, Španělsko/Francie, 2010)*  
scénář: Miguel Ángel Vivas, kameraman: Pedro J. Márquez, hrají: Fernando Cayo, Manuela Vellés, Ana Wagener, Guillermo Barrientos, ...

*Silent House (režie: Chris Kentis, Laura Lau, USA, 2011)*  
scénář: Laura Lau, Gustavo Hernández, kameraman: Igor Martinovic, hrají: Elizabeth Olsen, Adam Trese, Eric Sheffer Stevens, Julia Chan, ...

*Birdman (režie: Alejandro González Iñárritu, USA, 2014)*  
scénář: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, kameraman: Emmanuel Lubezki, hrají: Michael Keaton, Emma Stone, Zach Galifianakis, Naomi Watts, ...

*Victoria (režie: Sebastian Schipper, Německo, 2015)*  
scénář: Sebastian Schipper, Olivia Neergaard-Holm, Eike Frederik Schulz, kameraman: Sturla Brandth Grøvlen, hrají: Laia Costa, Frederick Lau, Franz Rogowski, Burak Yigit

*Řeka (He liu, režie: Ming-liang Tsai, Tchaj-wan, 1997)*  
scénář: Ming-liang Tsai, kameraman: Pen-jung Liao, hrají: Kang-sheng Lee, Ann Hui, Tien Miao, Shiang-chyi Chen, Chao-jung Chen

*Díra (Dong, režie: Ming-liang Tsai, Tchaj-wan/Francie, 1998)*  
scénář: Ming-liang Tsai, kameraman: Pen-jung Liao, hrají: Kang-sheng Lee, Kuei-Mei Yang, Tien Miao, Mami Kumagai

*Rebelové neonového boha (Qing shao nian nuo zha, režie: Ming-liang Tsai, Tchaj-wan, 1992)*  
scénář: Ming-liang Tsai, kameraman: Pen-jung Liao, hrají: Kang-sheng Lee, Chao-jung Chen, Yu-Wen Wang, Tien Miao

**SEZNAM PUBLIKACÍ**

STUCHLÝ, Aleš. *Cinepur. Michael Haneke*. s. 44-46. Praha: Radek Vychytil, 1997 -. ISSN 1213-516x.

HORWATH, Alexander. *Cinepur. Michael Haneke – abstrakce naplněné světem*. s. 34 – 39. Praha: Radek Vychytil, 1997 -. ISSN 1213-516x.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. s. 647. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3., rozš. vyd. V Praze: FAMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2.

**SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ (K DATU 30. DUBNA 2018)**

<http://25fps.cz/>

<http://cinepur.cz/>

<https://www.imdb.com/>

<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>

<https://www.rottentomatoes.com/>

<https://www.csfid.cz/>