



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Muž bez minulosti

AKI KAURISMÄKI

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

ÚVOD

- CinEd: filmů, filmová výchova **str. 2**
- Úvod k filmu **str. 3**
- Základní informace – Plakáty **str. 3**
- Synopse a klíčová témata a **str. 4-6**

FILM

- Historický kontext **str. 6**
- Autor – Aki Kaurismäki **str. 7**
- Výběr z filmografie **str. 8**
- Odkazy **str. 9**
- Svědectví **str. 13**

ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 15**
- Filmové otázky – Význam pohledů ve filmu **str. 17**
- Realismus a poezie **str. 22**
- Analýza filmového políčka **str. 25**
- Analýza záběru **str. 26**
- Analýza sekvence **str. 27**

SOUVISLOSTI

- Souvislosti mezi obrazy **str. 29**
- Dialogy mezi filmy **str. 30**
- Přejchody: dialogy s jinými uměleckými díly **str. 33**
- Přijetí filmu kritiky **str. 35**
- Pedagogické návrhy pro práci s filmem **str. 36**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření filmu jako kulturního statku a o poskytnutí nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různých velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různých dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztrždit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autoři:

Satu Kyösolaová vyučuje na univerzitě Aalto-yliopisto filmové dějiny a je autorkou doktorské práce o Aki Kaurismäkim. **Kaisa Kukkolaová** vyučuje filmovou výchovu. Píše a překládá texty s filmovou tematikou a organizuje akce věnované sedmému umění. **Antti Pentikäinen** je středoškolský učitel filmu. Vyučuje na školeních, píše výukové materiály a je aktivní ve veřejné činnosti.

Poděkování: Hajjemu Tulokasovi (Sputnik Oy), Niilovi Rinnemu, Mettemu Lagerstamovi, Isabelle Bourdonové, Nathalie Bourgeoisové, Léně Rouxelové

Finská koordinace: IhmeFilmi

Koordinace: Institut français

Odborná redakce: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Grafický design: Leena Närekangas

Český překlad: Zuzana Šváblová

Copyright: CinEd / Institut français

Pro ČR vydala: Asociace českých filmových klubů, z.s.

ÚVOD K FILMU

Aki Kaurismäki je bezpochyby mezinárodně nejznámější finský filmový režisér. Jeho filmy se promítají na festivalech a v kinech všech kontinentů. Kritika vyzdvihuje jeho osobitý charakter světa, který vytvořil, jeho sílu a originalitu. *Muž bez minulosti* (*Mies vailla menneisyyttä*), získal v roce 2002 Velkou cenu na MFF v Cannes a pokud jde o zasažení co nejširšího možného obecnstva, je ze všech Kaurismäkiho filmů nejzdařilejším. Díky úspěchu filmu se mezinárodní pozornosti dostalo i jeho předchozím dílům a diváci po celém světě nedočkavě očekávají jeho nové filmy.

První setkání diváka s příběhem a osudem hrdiny filmu jménem M, stejně jako opětovná zhlédnutí filmu (muž dočasně ztratí paměť, identitu, nepamatuje si žádná dřívější spojení se společností), přinášejí přímé a velmi aktuální otázky. Jaké je místo člověka ve společnosti, jaký má základ lidská identita a jaký je osud těch nejméně privilegovaných...? Kaurismäkiho film má rysy pohádky, neboť zdůrazňuje částečně zapomenuté hodnoty, jako je solidarita a humanismus. Ty jediné dokáží ochránit utlačované, kteří jsou v současném světě odstrkovaní kvůli přerozdělování globální ekonomiky.

Tento všestranný film dává divákovi svou narácí a filmovou formou možnost objevit a rozpoznat souvislosti s některými z nejvýznamnějších děl dějin filmu. Režisér svůj vlastní svět obohacuje o mnoho přímých i nepřímých odkazů. Diváka seznamuje s rozličnými narativními technikami, které mají kořeny v dějinách kinematografie. Zkušenost získaná sledováním filmu nás zároveň spojuje s našimi vlastními vzpomínkami na snímky, které jsme již viděli, s našimi osobními filmovými dějinami. Film nám také přináší potěšení z objevování nových oblastí, které jsme možná nikdy předtím neshlédlí. Výjimečný rytmus tohoto díla dává divákovi čas i prostor zažít a vychutnat si jeho jedinečnost, krásu a originalitu.



Finský plakát



Španělský plakát



Francouzský plakát

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Český název: *Muž bez minulosti*

Země původu: Finsko

Stopáž: 1 h 37 m

Formát: barevný, 1.85:1, 35 mm

Rozpočet: přibližně 1 206 000 eur

Světová premiéra: 1. března 2002

Režie: Aki Kaurismäki

Scénář: Aki Kaurismäki

Producent: Aki Kaurismäki

Produkce: Sputnik Oy

Hudba: Antero Jakoila, The Renegades, Blind Lemon Jefferson, Tapio Rautavaara, Marko Haavisto ja Poutahaukat, Markus Allan, Taisto Wesslin, Crazy Ken Band, Leevi Madetoja, Masao Onose, Annikki Tähti

Kamera: Timo Salminen

Střih: Timo Linnasalo

Zvuk: Jouko Lumme, Tero Malmberg

Výprava: Markku Pätilä, Jukka Salmi

Hrají:

Markku Peltola (M/Jaakko Antero Lujanen), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminenová), Sakari Kuosmanen (Anttila), Annikki Tähti (vedoucí skladu s oblečením), Anneli Sauli (majitelka kavárny), Elina Salo (úřednice v loděnici), Outi Mäenpää (bankovní úřednice), Esko Nikkari (bankovní lupič), Pertti Sveholm (policejní vyšetřovatel), Matti Wuori (právník), Aino Seppo (bývalá manželka), Janne Hyytiäinen (Ovaskainen), Antti Reini (elektrikář).

Paměť a
zapomnění

Přechodná
místa

Realismus
a poezie

Hudba a
předměty



Identita

„Všechno je milost Boží.“

„Myslím, že tam stojí potřebný člověk. Měly bychom mu pomoci.“

KLÍČOVÁ TÉMATA

PAMĚŤ A ZAPOMNĚNÍ

M se stane obětí náhodného násilného činu a ztratí paměť a také spojení se svou minulostí. Film je příběhem o bitvě, kterou hrdina musí svést, aby si znovu vybudoval svou identitu a napravil rozbitý vztah mezi sebou a světem, který ho zformoval. Bílý obvaz, který má M omotaný okolo čela, patří válečníkovi a zraněnému (andělovi). Aki Kaurismäki v tomto filmu pojednává o ztrátě paměti rovněž na mnohem obecnější úrovni. Režisér směřuje divákovu pozornost k těm, na něž zapomíná kapitalistická společnost: k nezaměstnaným a chudým, k bezdomovcům a osamělým. Stejně jako M se i divák z této ztráty paměti vzpomíná a všimne si lidí, kteří nemají to štěstí, aby se těšili z naděje na příjemný a pohodlný život vytvořený tržní ekonomikou.

PŘECHODNÁ MÍSTA

Je obtížné říct, jestli obraz, na který se díváme, představuje skládku odpadu, nebo částečně opuštěnou průmyslovou zónu. Není to městské prostředí, ale navzdory lesu, který můžeme zahlédnout v pozadí, se nejedná ani o venkovskou krajinu. Toto místo je přechodná oblast, postupně se proměňující, neúplná, rozbitá – stejně jako M, který balancuje mezi životem a smrtí a snaží se posbírat střípky svého života. Obloha je zamračená a trochu hrozivá, není pěkná nebo bouřlivá. Ve filmu se objevují mnohá další přechodná místa a zobrazení přechodu. Fungují jako znaky světa procházejícího dramatickými změnami, nebo snad společnosti na

pokraji kolapsu. Mezi tyto znaky patří vlakové nádraží, nemocnice, jídelna, sklad s oblečením, kontejnerová vesnice a přístavní oblast.

HUDBA A PŘEDMĚTY

Jukebox umístěný uprostřed záběru symbolizuje hudbu, která v Kaurismäkiho filmech hraje ústřední roli. Populární hudba a její představitelé v režisérových dílech zaujímá výjimečně viditelné místo – v jeho filmech se systematicky objevují hudebníci jako herci nebo hrají své vlastní písně a z rádií, hudebních přehrávačů a jukeboxů se line divoký rock'n'roll a tklivá tanga. V *Muži bez minulosti* hudba často nahrazuje dialogy. Vyjadřuje pocity, ale komunitě, která se shromáždila u Armády spásy, zároveň přináší způsob, jak objevit svou ztracenou sebeúctu. Hudba tak funguje jako síla v boji proti zapomnění a vytlačení.

IDENTITA

M je vyhozen z pracovní agentury, protože zapomněl informace, které tvoří naši oficiální identitu: své jméno a příjmení, adresu, místo narození a číslo sociálního pojištění. Zdá se, že Kaurismäki tímto filmem říká, že lidská identita může být chápána rovněž způsobem odlišným od oficiálních údajů. Naši identitu lze vnímat způsobem, jakým jednáme s jinými lidmi. Je možné ji rozpoznat také v hudbě, kterou posloucháme, v předmětech, které jsou pro nás důležité, a v ideálech, které obhajujeme. To, co

je viditelné a hmatatelné, nás někdy může uvést v omyl. (Irmimo) srdce bije pod strohou uniformou Armády spásy rock'n'roll. Zlé a chamtivé rysy strážce (Anttila, jehož jméno nevyhnutelně evokuje hunského krále Attilu) zakrývají citlivou duši. Nepřekvapí nás tedy, když se dozvíme, že jeho bloodhound Hannibal je ve skutečnost mimořádně poslušný pejsek.

REALISMUS A POEZIE

Muž bez minulosti detailně popisuje dopady ekonomické krize ve Finsku v 90. letech 20. století: masovou nezaměstnanost, bankroty drobných podnikatelů, nedostatek bytů, návrat bezdomovectví a bída, zatímco banky bohatly. Do popředí záběru Aki Kaurismäki umístil rám postele, červenou židli a lednici, čímž nám připomíná, že bydlení a slušná životní úroveň jsou základní práva, na nichž se buduje lidská důstojnost a sebeúcta. Avšak pohled, kterým Kaurismäki pozoruje Finsko, je zabarvený poezií. Světlo v *Muži bez minulosti* je měkké, plochy mají teplé odstíny a předměty jsou staromódní nebo zastaralé. V historických událostech můžeme rozeznat současné Finsko, zatímco výprava a vztahy mezi lidmi znázorňují představu o tom, jak by Finsko mohlo vypadat.

SYNOPSIS

Muž přijede do Helsinek hledat práci, zmlátí ho a on ztratí paměť. Nepamatuje si své jméno ani nic ze svého dřívějšího života, a tak začne žít na předměstí a pomalu navrácí svůj život do správných kolejí. Objeví lásku...

HISTORICKÝ KONTEXT

90. LÉTA

Děj filmu je zasazený do Finska na počátku 90. let, kdy se země potýkala s vážnou ekonomickou krizí. Lidé se museli stěhovat za prací z venkova do měst. Přesto se jim ne vždy podařilo vydělat si na živobytí. Rozpad Sovětského svazu roku 1991 vážně poškodil finské hospodářství. Sovětský svaz byl pro Finsko nejdůležitější obchodní partner a zánik velkého souseda otřásl celým výrobním řetězcem. Úpadek finského vývozu poškodil místní průmyslové společnosti a jejich subdodavatele. Po ekonomickém rozmachu v 80. letech se banky dostaly do potíží kvůli svým nedbalým pravidlům v oblasti půjček a tržním spekulacím. Míra nezaměstnanosti během tří let vyskočila z 3,5 % na 18,9 % a HDP se snížilo o třináct procent.

Události ve filmu, které jsou zasazené do 90. let, stejně jako Kaurismäkiho svět obecně, poukazují také na jiné období v dějinách Finska.

POVÁLEČNÉ OBDOBÍ

Mírová dohoda z roku 1944 nařídila Finsku, aby odevzdalo rozsáhlá území na východě země Sovětskému svazu. Finsko muselo rovněž zaplatit válečné reparace. Mezi lety 1945-1955 se Finsko snažilo vzpamatovat z války a toto období se vyznačovalo fenomenálním růstem ekonomiky a produktivity. Motorem ekonomického růstu a zvyšování zaměstnanosti byly těžký a stavební průmysl. Ten vytvářel bydlení pro 400 000 občanů, kteří byli evakuováni z postoupených území, a také pro silné generace, které se narodily po válce. V roce 1952 byly válečné reparace splacené, v Helsinkách se konaly Olympijské hry a Armi Kuuselaová získala titul Miss Universe.

Navzdory vyrovnaným válečným reparacím se vývoz snížil



Studentská demonstrace před parlamentem v roce 1990.

Foto: Tuija Salovaaraová / Kansan Arkisto

a průmysl se ocitl ve velkých potížích. V letech 1960-1970 se země nacházela na pokraji vážné ekonomické krize, která lidi vyhnala z venkova do měst či dokonce do zahraničí. Několik set tisíc z celkových 4,5 milionu obyvatel se odstěhovalo do Švédska. Západní soused se stal nejvýznamnějším cílem finských ekonomických uprchlíků.

FILMOVÁ INTERPRETACE DĚJIN

Svět v Kaurismäkiho filmech vypráví o nedávné finské historii s dychtivostí, jejímž vrcholem je výběr hudby, předmětů, oblečení, barev, postojů (ochoty a solidarity) a lidského chování. Poválečné Finsko v 50. letech 20. století bylo plné naděje a radosti ze znovunabytého míru. Lidé očekávali lepší život. Současné můžeme vycítit hluboký zármutek a narůstající bolest ze ztráty, která se po válkách skrývá v lidských srdcích.

Postavy v Kaurismäkiho filmech vytvářejí obecnou představu o poválečném Finovi: tvrdý válečný veterán, silný pracující muž, který statečně čelí obtížím a hledá štěstí v každodenních drobnostech. Nenechá se odradit ranami osudu a odmítá se topit v zármutku. Když si s ním život dál zahrává a do cesty mu vstupují další neštěstí, snaží se najít důstojná řešení. Implicitně si lze všimnout temnějších stránek postavy: někdy nalezne útěchu v alkoholu, kvůli němuž je zlá sama na sebe a na své blízké. Tyto příklady můžeme nalézt v *Muži bez minulosti* i v dalších filmech od stejného režiséra a také ve filmech jiných finských režisérů, jako jsou Mikko Niskanen, Risto Jarva, Matti Kassila, Matti Ijäs a další¹.

¹Mikko Niskanen (1929-1990), režisér, který získal vzdělání v Rusku; Risto Jarva (1934-1977), nejčastěji zmiňovaný režisér „finské nové vlny“; Matti Kassila (naroz. roku 1924), který měl dlouhou kariéru jak během nové vlny, tak v současnějším filmu; Matti Ijäs (naroz. roku 1950), jehož filmy a televizní filmy cestují do zahraničí a který pokračuje v natáčení.

AUTOR

SPOLUPRACOVNÍCI, POSTAVY

Aki Kaurismäki dlouhodobě pracuje se stejnými spolupracovníky, ať už s herci, nebo se štábem, ale nejen s nimi. Divák ve všech jeho filmech najde opakující se postavy, které hrají jak profesionální herci, tak skutečné osoby. Část divákova potěšení spočívá v tom, že si těchto postav a lidí, kteří je ztvárňují, všimne a pozná je a také že na plátně sleduje jejich stárnutí.

Ve filmu *Muž bez minulosti* například pokračují životní dráhy a role „měšťačky“ Eliny Saloové (úřednice v loděnici) a Eska Nikkariho (bankovního lupiče) jakožto dobrosrdečného muže, kterého tíží starosti. Postavy, které ztvárnili Juhani Niemelä (Nieminen) a Kaija Pakarinenová (Kaisa Nieminenová) jsou již k vidění v jiném finském filmu, *Tilinteko (Konečné přípravy)*; Veikko Aaltonen, 1987), jehož režisér byl v 80. letech Kaurismäkiho blízkým spolupracovníkem. V tomto filmu hraje Nieminen agresora, který po propuštění z vězení potkává kadeřnici Leenu (Kaija Pakarinen), stejně tak tam můžeme znovu postřehnout Eska Nikkariho, který ztvárnil Nieminenova komplice.



Lrežisér Aki Kaurismäki

mi osobami na plátně, které stojí za zmínku, jsou střiháč a zvukař Timo Linnasalo, scénograf Markku Pätilä, herec a baskytarista z hudební skupiny Leningrad Cowboys Silu Seppälä, a na fotografii visící na stěně v baru můžeme zahlédnout Mattiho Pellonpääu, Kaurismäkiho obsazovaného herce, který zemřel roku 1995.

V *Muži bez minulosti* lze rovněž poznat známé postavy z Kaurismäkiho filmů, které ztvárňují herci nepocházející z filmového světa, jako jsou Sakari Kuosmanen (Anttila), zpěvačka Annikki Tähtiová (vedoucí skladu s ošacením Armády spásy) a Anneli Sauliová (majitelka kavárny). Poslední zmíněná si ze své pěvecké a herecké kariéry dokonce odskočila do politiky. Na internetu si o nich můžete rychle najít řadu informací. Na plátně je u pojiždné kuchyně k vidění rovněž Atte Blom, majitel legendární finské nahrávací společnosti (Love Records) a to v obklopení skutečných bezdomovců, filmový historik Peter von Bagh coby pracovník Armády spásy a uznávaný advokát Matti Wuori, který zachraňuje M z policejní služebny. Další-

OBRAZ, STŘIH, RYTMUS

Aki Kaurismäki stále natáčí na 35 milimetrový film, což byl před rozmachem digitálních technik po celá desetiletí nejvýznamnější nástroj filmových tvůrců. Kaurismäki svou neochotu přejít k používání digitálních technologií odůvodňuje tím, že pro něj film je (a musí být) o světle, zatímco digitální snímek je o pohé eletřině. Použití kamery pro film přináší v práci určitá omezení. Kamera je velká a těžká. Používání filmu jako materiálu je včetně postprodukce drahé, proto je třeba dávat dobrý pozor na světlo i barvy. Film je na světlo citlivější než digitální snímek.

Kaurismäki vkládá do detailů ve svých filmech hodně práce a jeho výraz je minimalistický. Kamera zůstává převážně statická, což je stylistická volba, která nám připomíná estetiku klasického filmu (vybavení bylo tehdy těžké, a proto bylo náročné kamerou pohybovat). Kvůli takto statické kameře se musí vše odehrávat v jejím popředí, v záběrech i střihu mezi nimi. „[Pohyblivé záběry] vždy odhalují, že režisér si není jistý svou narácí. Je to ten nejednodušší způsob, jak zakrýt skutečnost, že člověk vlastně neví, jak by scéna měla být vyřešená. Na druhou stranu vytváří iluzi, že se v příběhu aspoň něco pohybuje – například kamera, když už nic jiného.“ (Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki*, str. 31)

Poklidný rytmus Kaurismäkiho filmů vyplývá nejen z nehybnosti kamery, ale také ze způsobu střihu. Záběry jsou obvykle dlouhé a respektují tok lidské činnosti. Událostem se je věnován čas, který vyžadují a stejně tak je nabídnut i divákům, aby události prožili. Ve výstavbě filmu Kaurismäkiho hraje důležitou roli také zvuk a výběr hudby.

MUŽ BEZ MINULOSTI V KAURISMAKIHO FILMOGRAFII

Aki Kaurismäki navštívil v Německu svého staršího bratra Miku, který tam studoval film. Po návratu do Finska na počátku 80. let spolu bratři začali natáčet. Psali, produkovali a měli na starost téměř každou oblast výroby filmu. Aki se poprvé objevil na plátně roku 1981 ve filmu Miky Kaurismäkiho *Valehtelija (Lhář)*. Bratři spolu vlastnili produkční společnost s názvem Villealfa (název odkazuje k filmu Jean-Luca Godarda *Alphaville*, 1965). Seznam Kaurismäkiho filmů obsahuje několik žánrů. Natočil dva hudební dokumenty: *Saimaa-ilmiö (Syndrom jezera Saimaa)*, 1981), který dokumentuje turné hudebních skupin, z nichž se později stali velikáni finského rocku, a *Total Balalaika Show* (1994), zaznamenávající koncert skupin Leningrad Cowboys a The Red Army Ensemble na Senátním náměstí v Helsinkách. Režiroval rovněž krátké filmy, které připomínají hudební videa. Kaurismäki dále natočil filmové adaptace literárních klasik, jako jsou román *Vojna a mír* Fjodora Dostojevského, hra Williama Shakespeara *Hamlet*, hra *Špinavé ruce* Jean-Paula Sarrtra a román *Juha*, jehož autorem je Juhani Aho.

Většina Kaurismäkiho filmů se však zakládá na originálních scénářích, které napsal samotný režisér.

Některé z jeho celovečerních filmů také tvoří rozsáhlejší celky.

Proletářská trilogie: *Stíny v ráji* (1986); *Ariel* (1988); *Dívka z továrny na zápalky* (1990).

Finská trilogie: *Mraky odtáhly* (1996); *Muž bez minulosti* (2002); *Světla v soumraku* (2006). Zdá se, že v současnosti Kaurismäki natáčí trilogii o přístavních městech, neboť filmy *Le Havre* (2011) a *Druhá strana naděje* (2017) se oba věnují stejnému tématu, imigraci. Kaurismäki přenesl svůj svět i za hranice Finska: *Smlouva s vrahem* (1990) se odehrává v Londýně ve Velké Británii, *Bohémský život* (1992) v Paříži a *Le Havre* (2011) v Le Havru ve Francii.

Muž bez minulosti si ve filmových dějinách již vydobyl své postavení, má své místo a kořeny v Kaurismäkiho filmografii. Ty rozpoznáváme jak prostřednictvím odkazů, které jsou jeho tvůrci blízké, tak charakteristickými prvky pro svět, který režisér vytvořil. Zejména v počátcích Kaurismäkiho kariéry se jeho filmům ve Finsku nedostávalo příliš nadšeného přijetí. Kritici prohlašovali, že „lidi takhle nemluví“ ani „se tak nechovají“, že Kaurismäkiho filmy ničí vnímání Finska v zahraničí. Kaurismäkiho dokonce obvinili z toho, že ukazuje falešný obraz Finů.

Až úspěch, kterého jeho filmy dosáhly v zahraničí, mu pomohl obhájit jeho pohled na svět i svobodu tvorby. Bylo mu vytýkáno mimo jiné také to, že obsadil herce Katiho Outinena (který byl později v Cannes za svou roli v *Muži bez minulosti* oceněn), když by se ve Finsku nabízelo tolik „krásných žen“ ke snímání.

VYBRANÁ FILMOGRAFIE

Zločin a trest, 1983
Calamari Union 198)
Stíny v ráji, 1986
Hamlet podniká, 1987
Ariel 1988
Špinavé ruce - TV film, 1989
Leningradští kovbojové dobývají Ameriku, 1989
Dívka z továrny na zápalky, 1990
Smlouva s vrahem, 1990
Bohémský život, 1992
Drž si šátek, Tatjano, 1994
Leningradští kovbojové potkávají Mojžíše, 1994
Mraky odtáhly, 1996
Juha, 1999
Muž bez, 2002
Světla v soumraku, 2006
Le Havre, 2011
Druhá strana, 2017

ODKAZY

Aki Kaurismäki Aki Kaurismäki je vášnivý milovník filmů. V jeho filmech jsou cítit, vidět a slyšet jeho znalosti filmu a jeho obdiv k této i jiným formám umění (jako je literatura, vizuální umění, hudba atd.). Často odkazuje k jiným filmům. Někdy si z nich přímo „cituje“, jindy využívá rafinované narážky. Zážitek ze sledování Kaurismäkiho snímků vždy zahrnuje potěšení z toho, že divák poznává odkazy z dějin filmu.

Kaurismäki někdy odkazuje k jiným filmům – a nejen k filmům – tak, že zcela záměrně kopíruje jejich scény či obrazy.



KAPITOLA XIV: 1 – *Muž bez minulosti* (2002), Aki Kaurismäki a *Bláznivý Petříček* (1965), Jean-Luc Godard



2 – *Nikdo mě nemá rád* (1959), François Truffaut a Natáčení filmu *Muž bez minulosti*, (2002)



3 – *Světla soumraku* (2006), Aki Kaurismäki a *Druhá strana naděje* (2017), Aki Kaurismäki



KAPITOLA II: 4 – *Neviditelný muž* (1933), James Whale a *Muž bez minulosti* (2002), Aki Kaurismäki. Všechna práva vyhrazena.



KAPITOLA: 5 - *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat, 1895), Louis Lumière a *Muž bez minulosti* (2002), Aki Kaurismäki. Všechna práva vyhrazena.



ODKAZY



KAPITOLA XIX: 8 - *Hvězdy to řeknou, inspektore Palmu* (Matti Kassila, 1962) © YLE



a *Muž bez minulosti* (Aki Kaurismäki, 2002).

Helsinky a helsinské hlavní vlakové nádraží hrají ústřední roli v Kaurismäkiho filmech, ale také ve finských filmech obecně. Ve filmu Mattiho Kassily (foto nahoře) utíká mladý výtržník v kožené bundě před policií, snaží se dovolat své přítelkyni. O čtyřicet let později se M, kterého policie právě propustila z vazby, na stejném místě snaží dovolat své přítelkyni Irmě.



KAPITOLA XVII: 9 - *Pojízdný byt* (Risto Jarva, 1972) (všechna práva vyhrazena) a *Muž bez minulosti* (Aki Kaurismäki, 2002).

Film *Pojízdný byt* z finské nové vlny pojednává o muži, který se snaží svou rodinu zaopatřit tím, že dobře vykonává svou práci stavitele. Když se vydá na podnikatelskou dráhu, zariskuje a začne investovat, ale doba je těžká a on zbankrotuje. To ho dostane do velmi obtížné ekonomické situace (viz historický kontext na str. 6). O třicet let později v *Muži bez minulosti* Esko Nikkari hraje roli podnikatele, který vykrade banku, aby splatil dluhy svým zaměstnancům.



KAPITOLA VI: 10 – *Osm smrtelných ran* (Mikko Niskanen, 1972) a *Muž bez minulosti* (*Mies vailla menneisyyttä*; Aki Kaurismäki, 2002).

Ve filmu ani ve skutečném životě to vždycky nekončí šťastně. Postavy, stejně jako skuteční lidé, dumají nad velkými otázkami ohledně společnosti a svého vlastního osudu. Odpovědi, s nimiž přicházejí, jsou rozmanité a jedinečné. *Osm smrtelných ran* je film a čtyřdílný televizní seriál založený na skutečných událostech: opilý farmář roku 1969 zastřelil čtyři policisty. Film vypráví o útrapách, které rodinu sužují v poválečném Finsku, o útrapách, o nichž lidé mlčeli, ale které byly všem známy.

ODKAZY



Děvče z venkova (Valentin Vaala © KAVI / Suomi-Filmi Oy

KAPITOLA I: 11 - *Děvče z venkova* (Valentin Vaala, 1937) a *Muž bez minulosti* (Aki Kaurismäki, 2002)

Film *Děvče z venkova* je založený na úspěšné divadelní hře, která byla později adaptována pro stříbrné plátno i ve Spojených státech pod názvem *Farmářova dcera* (*The Farmer's Daughter*; H.C. Potter, 1947). V tomto příběhu mladá dívka z venkova jede do hlavního města, aby tam našla lepší život. Když dorazí na místo, posadí se na lavičku. Přistoupí k ní skupina mužů, Jeden z nich, bohatý soudce ji zaměstná jako svou hospodyni. Hulda žije dvojitý život a tajně studuje. Nakonec se jí díky její trpělivosti a odhodlání podaří vystoupat do společensky vyšší vrstvy.

Divák rozeznává očekávání a naděje hrdiny M, když sedí sám na lavičce v neznámém nočním městě. Tři muži, kteří k němu přistoupí, mu však nenabídnou stejné možnosti, jakých se dostalo Huldě.

Je působivé, jak Aki Kaurismäki ve svých vlastních dílech ukazuje svůj respekt k filmovému umění. *Muž bez minulosti* je plný odkazů a vzpomínek na velká klasická díla z dějin filmu, ale také na filmy, které patří mezi režisérový oblíbené. Odkazy na filmy z předchozích desetiletí obohacují současná díla. Bylo by zbytečné (a snad i nemožné?) sestavit detailní seznam všech citací, které Kaurismäki vložil do svých filmů ve formě scén či jednotlivých záběrů. Těchto několik příkladů by mohlo u diváka probudit touhu zhlédnout zmíněné filmy, nebo si jen vychutnat Kaurismäkiho film, když ho na plátně uvidí poprvé.

Převládající počasí, barevná škála použitá ve scéně, výběr předmětů a svět zvuků jsou prvky, kterými Kaurismäki diváka vtahuje do světa filmu a zároveň mu umožňuje seznámit se s osudem hrdiny M. Někdy jsou odkazy použity, aby navodily atmosféru, probudily v divákovi očekávání nebo obohatily vyprávění. Mohou však fungovat také jako mrknutí, vtipy nebo vizuální hříčky. Je na divákovi, aby si je vyložil po svém.

Když M v *Muži bez minulosti* přijede do kontejnerové vesnice, může to divákovi kupříkladu připomenout hranici mezi starým a moderním světem. Tento odkaz je známý například z filmů Jacquese Tatiho. Na krátký okamžik existují oba světy zároveň, až se ten modernější ujme moci a naruší mír, který byl ve starém světě tak přirozený.

V pečlivě sestavených obrazech každý předmět, úhel nebo osvětlení vyvolává otázky, navádí divákovy interpretace a vytváří různé druhy očekávání. V idylické scénérii mohou kočárek a schody připomenout publiku slavnou scénu z klasického sovětského filmu *Křižník Potěmkin* (*Bronenosec Poťomkin*; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), kdy se kočárek vymkne postavě, která jej veze, a neřízeně se řítí ze schodů.

Muž bez minulosti (Aki Kaurismäki, 2002)



ODKAZY



KAPITOLA VI:
12 - *Muž bez minulosti* (Aki Kaurismäki, 2002)
a *Můj strýček* (Jacques Tati, 1958)



13 - *Muž bez minulosti* (Aki Kaurismäki, 2002)
a *Křižník Potěmkin* (Sergei Eisenstein, 1925).
Všechna práva vyhrazena.



KAPITOLA V:
15 -
Muž bez minulosti (Aki Kaurismäki, 2002)
a *Bláznivý Petříček* (Jean-Luc Godard, 1965)
a *Nikdo mě nemá rád* (François Truffaut, 1959)

© 1959 Les Films du Carrosse / SEDIF – Photographie © André Dino / mk2 D.R.

Tajemný pohled směřovaný do kamery ve filmu Ingmara Bergmana *Léto s Monikou* (*Sommaren med Monika*, 1953) inspirovalo řadu režisérů, zejména tvůrce francouzské nové vlny. Tento žánr se objevil v 50. letech 20. století a příkladem je *Bláznivý Petříček* (*Pierrot le Fou*, 1965) Jean-Luca Godarda. Bergmanův film byl důležitou inspirací také pro film François Truffaut *Nikdo mě nemá rád*. V *Muži bez minulosti* z roku 2002 se Irma dívá přímo do kamery, což je u Kaurismäkiho velmi vzácné. V dané scéně je Irma sama ve svém skromném pokoji a z okna hledí na noční město, které ve stejnou chvíli ve své vlastní samotě sleduje i M. Během celého filmu probíhá intenzivní výměna pohledů mezi Irmou a M. Irmin pohled hledá lásku, a vyvolává tak u diváka očekávání.

SVĚDECTVÍ

Peter von Bagh (PvB): *Víš, novým aspektem v Muži bez minulosti je to, že určitým způsobem brousí do říše fantazie, je zde možnost, že hlavní hrdina je mrtvý.*

Aki Kaurismäki (AK): *Ne, vůbec není mrtvý. Jsem režisér, ne lékař, ale dle mého názoru je každému soudnému divákovi jasné, že mrtvý muž nemůže chodit. Možná bylo v nemocnici i v nebi příliš málo zaměstnanců a zastaralé vybavení a naši postavě se nějakým nedopatřením podařilo proklouznout, trochu jako hrdinovi ve filmu Otázka života a smrti Michaela Powella a Emerica Pressburgera (1946). A navíc v dnešní době takový čtyřicetiletý nebo padesátiletý chlápek nikoho ani trochu nezajímá, ani se neobtěžují ujistit se, že je doopravdy mrtvý.*

Jdou si zakouřit na porodní oddělení a zesnulý se mezitím poflakuje po městě

PvB: *To se mi ulevilo. Vybavuješ si, jak tenhle příběh, jeden z tvých nejlepších, vznikl?*

AK: *Všešel ze hry s těmi stejnými stavebními kostkami jako v předchozích dramatech o proletářích a loserech, takže po počátečních komplikacích jsem ho jako obvykle napsal za několik dní, jakmile jsem konečně sebral dostatek odvahy k tomu, abych se posadil za psací stroj. Žádný režisér, který svou práci bere vážně, nemá přespříliš námětů. Takzvaní profesionálové jsou něco jiného: dokážou natočit neosobní film na jakémkoliv téma.*

[...]

PvB: *Jedna z věcí, které jsou na Muži bez minulosti skvělé, souvisí s jeho intenzivním barevným výrazem. Okrajové části společnosti jsou málokdy vyobrazené jako kontejnery a vývařovny, jako je to ve tvém filmu.*

AK: *Většina míst není autentická, i když v těch kontejnerech žili lidi, než jsme přišli my. Nevýhoda Helsinek je ta, že nemají žádné pobřeží, kde by bylo možné postavit kontejnerovou vesnici tak, aby v pozadí bylo vidět město. Celkový pohled na Helsinky je možné zachytit jen z několika věží.*

PvB: *Film připomíná dílo Kurosawy, konkrétně dva filmy: Nebe a peklo (Tengoku to džigoku, 1963) a jeho dvě společnosti a syté barvy filmu Dode's-Ka Den (1970).*

AK: *Skutečně se mi vybavil Opilý anděl (Yoidore tenshi, 1948), ale nepostoupil na úroveň konkrétního vlivu.*

PvB: *V souvislosti s filmem Mraky odtáhly se říká, že jeho kmotři jsou Frank Capra a Vittorio De Sica. Kdo jsou kmotři tohoto filmu?*

AK: *Tenhle film měl celkem málo kmotrů, myslím, že jsem ho natočil skoro celý sám. Vlastně jsem v něm použil všechny stavební kostky, které mi zbyly z předchozích filmů téhož žánru.*

PvB: *Jak jsi v Muži bez minulosti vyřešil barevnou škálu?*



AK: *Když jsme vytvářeli kulisy, měl jsem v zadní kapse u kalhot vzorník barev a celkem bouřlivě a nahodile jsem po dekorátorech vykřikoval kódy barev. Chtěl jsem prostřednictvím protikladů vytvořit určitou harmonii. Později jsme ještě zvýraznili teplý odstín snímku a vytáhli jsme tóny červené a žluté. Tak jsme vytvořili iluzi soudržnosti kulis.*

PvB: *Předpokládám, že tvoje narace postrádá celou řadu prostředků vycházejících z moderních technologií?*

AK: *Nesmyslné nadšení filmových tvůrců z neustále se objevujících nových technologií ve skutečnosti maskuje skutečnost, že neumí používat ani ty staré. Dějiny filmu začaly s kamerou obscurou a člověk nepotřebuje příliš složitou kameru, aby vytvořil kvalitní snímek. Institut Lumière v Lyonu před pár lety požádal skupinu režisérů, aby natočili několikaminutové filmy na starou kameru bratří Lumièreů, a konečný výsledek příliš nezaostával za těmi současnými.*

Nevěřím v digitální fotografii nebo digitální film, protože elektřina nikdy nenahradí světlo, pokud jde o obraz. Květiny potřebují světlo a digitální bity je proměňují v umělé květiny. Stejně tak digitální nahrávka zvuku hudbu připraví o něco zásadního: o kosmickou statiku, zkreslení, jedním slovem o její duši. Digitální film také přináší problém věrohodnosti. Harold Lloyd visící z ručičky hodin na mrakodrapu O patro výš (Safety Last!, 1923) ztrácí svůj význam, pokud divák nemůže uvěřit tomu, že tam Lloyd doopravdy visí.

Začínám být dost starý na to, abych s filmařinou skončil, pokud začne být natáčení a střih za použití tradiční techniky nemožné. Celé ty roky se ze všeho nejvíc považuji za řemeslníka a to je zdroj občasné radosti, kterou může tahle profese přinést. Na jednom semináři účastníci obhajovali výhody digitálního stříbrného plátna, -když někdo otevře v kině dveře uprostřed filmu, aby diváci odešli, promítání to prý neruší. Zaprvé, proč by někdo měl odcházet uprostřed promítání? A zadruhé, ten problém se vyřešil už za dob varieté, a to jednoduchým závěsem přede dveřmi. Za všemi těmi planými řečmi stojí pouhá touha filmového průmyslu snížit náklady a počet promítání.

Dokonce i naše vzpomínky jsou celkem silně spojené se světlem na místě, kde se něco odehrálo. Světlo stojí před tím, co se stalo.

[...]

PvB: Jak vznikl hudební svět Muže bez minulosti?

AK: Při komerčních potížích. Můj původní záměr byl použít spoustu starého rhythm'n blues a populární hudby. Všechny moje plány ale zhatily enormní ceny, které požadovaly korporace, které za pár centů ukradly celoživotní práci bezpočtu hudebníků a dědictví vdov po nich. Takže jsem nemohl doopravdy použít nic z toho, co jsem měl v úmyslu, ale díky tomu je možná hudební kulisa lepší, nebo aspoň živější.

[...]

PvB: Říkal jsi, že občas nahrazuješ dialogy hudbou. Dokážeš udělat to samé s barvami?

AK: Ano, pokud je člověk tak používá. Barvy můžou posloužit k okomentování osoby, k definování scény, a tedy i duševního rozpoložení dané postavy. S barvami lze dokázat cokoli, dokonce i zničit film, jak nám to ukázal Peter Greenaway. Na druhou stranu nám jen světlo může ukázat barvy a vytvořit stíny, které jsou zrcadlem duše, jak jsme se naučili od Rembrandta. Muži z FBI žádný stín nemají.

(Peter von Bagh: Aki Kaurismäki, Helsinki: WSOY, 2006/2012, str. 183-189)



ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

Následné rozdělení je praktickou pomůckou, jak se bližší formou vrátit do filmu.



1 Úvodní titulky a úvod. M přijede vlakem na helsinské hlavní vlakové nádraží. V noci ho zbijí a je tak vážně zraněný, že ho dvakrát prohlásí za mrtvého. (0 až 06 min 07)



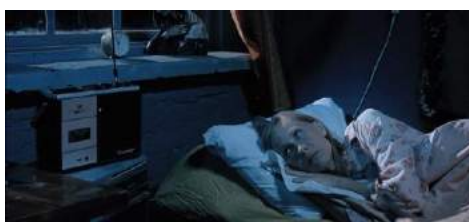
2 – M odchází z nemocnice a později dorazí na pobřeží. Rodina žijící v kontejneru v přístavní oblasti na kraji města jej vezme k sobě. (08 až 07 min 46)



3 – Niemenenovi se starají o M. Ten pronese svá první slova: nic si nepamatuje. M pozoruje každodenní život rodiny a vesnické komunity. (07 min 47 až 11 min 47)



4 – M s Niemenenem navštíví nejprve lidovou jídelnu a pak bar. M si vymění první pohledy s Irmou. (11 min 48 19 min 00)



5 – Irma je sama doma. Za oknem se nachází to samé spící město, které ve stejnou chvíli ze své vlastní vyhlídky pozoruje i M. (19 min 01 až 21 min 10)



6 – M je představen Anttilovi, od nějž si pronajme kontejner, aby v něm mohl bydlet. Za pomoci přátel se M usadí ve svém novém domově a pěstuje brambory. (21 min 11 až 29 min 36)



7 – M se s Irmou znovu setká v jídelně Armády spásy. Mluví o jeho situaci. Irma M povzbudí, aby vzal svůj život do vlastních rukou. (29 min 37 až 30 min 41)



8 – Na úřadu práce se M neúspěšně pokouší zaregistrovat jako žadatel o práci. (30 min 42 až 34 min 00)



9 – Majitelka malé kavárny se k M chová vřele a lidsky. Když M dojí, vydá se do Armády spásy, kde ho také přivítají vlídně a srdečně. (34 min 01 až 38 min 21)



10 – M vyjednává s Anttilou a slíbí, že zaplatí nájem, jakmile dostane výplatu. M doprovodí Irmu, se kterou jsou teď kolegové, a políbí ji. (38 min 22 až 44 min 17)



11 – Irma se pěkně oblékne na oběd s M. Poslouchají hudbu na pohovce a pak se o sebe opřou. (44 min 18 až 47 min 43)



12 – M se setká s kapelou Armády spásy a navrhne hudebníkům, aby se začali věnovat novému hudebnímu stylu, který bude rytmičtější. M jedná s jejich frontmankou. (47 min 44 až 50 min 50)



13 – Oslava letního slunovratu, pořádaná Armádou spásy. M s Irmou si na pracovišti povídají o svých plánech do budoucna. (50 min 51 až 53 min 02)



14 – M se s Irmou vydá na výlet do lesů autem, které si vypůjčil od Anttily. Po jejich návratu se jim Anttila pokusí prodat vstupenky na koncert, který organizuje M. (51 min 03 až 57 min 14)



15 – M by dostal práci svářeče, ale nemůže začít bez dokladů totožnosti. (57 min 15 až 59 min 18)



16 – M se pokouší otevřít si bankovní účet, když vtom banku přepadne lupič. M je odveden k výslechu na policejní stanici. M zavolá Irmě a ta mu sežene právníka. (59 min 19 až 1h 09 min 15)



17 – Bankovní lupič kontaktuje M a udělá mu nabídku, kterou M nemůže odmítnout. M začne vyrovnávat podnikatelův dluh. (1h 09 min 16 až 1h 14 min 12)



18 – M je spokojený se svou úrodou brambor. Přijede policie, která zjistila jeho skutečnou totožnost. M odjíždí seznámit se se svou minulostí. (1h 14 min 13 až 1h 17 min 48)



19 – M si uvědomí, že už není ten muž, kterým býval. (1h 17 min 49 až 1h 26 min 26)



20 – M se smířil se svou minulostí. Vrací se do Helsinek, kde potká muže, kteří ho přepadli. Jsou vyděšení, když zjistí, že je naživu. Obyvatelé kontejnerové vesnice pod vedením Anttily jim uštědří skutečnou lekci. (1h 26 min 27 až 1h 28 min 59)



21 – M se vrací k Irmě a společně opouštějí stříbrné plátno. (1h 29 min 00 až 1h 32 min 24)

FILMOVÉ OTÁZKY

1 – VÝZNAM POHLEDŮ VE FILMU

Pohled herců má ve filmovém výrazu obzvláště významné postavení. Často je to ústřední nástroj pro vyjádření emocí a pocitů. Pohled si uchoval svou výrazovou sílu dokonce i po vzniku zvukového filmu, ale již němý film ho využíval velice vynalézavě. Díky pohledům se mohou vztahy mezi postavami se odrážet v očích, v jejich odrazu zůstává i zkušenost postav se sebou samými. „Dobrý herec toho dokáže vyjádřit víc svým levým obočím než pád několika letadel nebo guerilla v obýváku.“ (Aki Kaurismäki v: Peter van Bagh, *Aki Kaurismäki*, str. 157)

Pohled vytváří extrémně silné pouto mezi dvěma postavami nebo mezi postavou a jejím okolím. Odhaluje vše o tom, jak se postava cítí. Hraní v Kaurismäkiho filmech je prosté, zdrženlivé. Představuje umění nechat věci nedokončené či umění skromného výrazu. Pohledy patří mezi nejviditelnější součásti práce mezi hercem a režisérem. Když například režisér vytváří interakci mezi dvěma postavami, může ukázat prstem směr, kterým by se herec před kamerou měl dívat. Pohled tedy není mezi dvěma skutečnými herci, ale mezi hercem a režisérovým ukazováčkem na druhé straně kamery. „Kaurismäki mi občas řekl, abych se díval čtyři centimetry za dívčin nos. Někdy režisér chtěl desetiprocentní hrdost nebo třiatřicetiprocentní melancholii.“ (herec Janne Hyytiäinen, v: Peter van Bagh, *Aki Kaurismäki*, str. 157).

Pohled vytvořený tímto způsobem nabývá svůj význam a emocionální obsah ve střihu. Když tedy sledujeme pohledy, které M věnuje světu a sobě samému, můžeme pozorovat znovuvytvoření jeho identity. Význam pohledu se mění podle rytmu a trvání, které jsou vytvořeny během střihu. Úhel a velikost obrazu a zvuk ovlivňují divákovo vnímání a interpretaci pohledu.

Níže jsme slovně interpretovali možné významy a emoce vyjádřené hrdinovými pohledy ve statických obrazech. Interpretaci může být několik. Efekt je vytvořený také střihem (trváním), úhly snímání kamery, zvukem a případnou hudbou hrající v pozadí, osvětlením atd. Různí lidé také mohou vnímat emoce a způsoby, kterými jsou vyjádřené, různě.

Pohled je základní prvek ve filmovém umění obecně. Použití pohledů můžete pozorovat i v jiných filmech, zejména ve velkých klasických dílech dějin filmu. Při analýze pohledu můžete také použít pedagogický video bonus platformy „Pohledy“ ze sbírky CinEd.



Zamyšlený, osamělý, plný očekávání, klidný.



Soustředěný, znepokojený.



Bezmocný, překvapený, maskovaný.



Bojácný, nejistý.



Odhodlaný, otevřený.



Zasněný.



Tesklivý, melancholický.



Optimistický, zvědavý.

Zmatení, překvapení a zvědavost v očích M, když vidí něco, co mu připomíná jeho minulost:



1



2

Pohledy jiných lidí, které směřují k M, zejména těch, kteří zastupují různé instituce, a s nimiž to nemá snadné, popisují postoj, který k postavě má systém. V těchto scénách se mění i úhel pohledů kamery. M je zabíraný „shora“ (z horního rohu plátna). Na lidi u moci je naopak obvykle nahlíženo zespoda (na plátně, z nízkého úhlu). M svým pohledem odhaluje pozici, do které je postavený, nebo postoj, který v různých situacích zaujímá.

M na úřadu práce:



3



4



5



6

M se uchází o práci:



7



8



9

M v bance:



10



11



12



13



14

Na vztahy mezi lidmi může být nahlíženo jako na bitvu mezi pohledy. Bitva se bojuje za použití prostředků filmové narace: hraní, výpravy, režie, zvuku a střihu (trvání a rytmu). To vše dohromady vytváří iluzi emocí a posiluje ji. Divák pociťuje k M sympatie.



15



16



17

M je bezmocný před policistou a dostává se do hlubokých potíží. Z duelu se stává třístranná záležitost, když přijde právník, který má M obhajovat, určitý deus ex machina, který ve vyšetřovateli rychle vyvolá pocit, že je v pasti.



18



19



20



21

Zamilovaný pohled v divácích bezpochyby vyvolává nejvíce zájmu a emocí. Je to jeden z nejznámějších a nejčastěji opakovaných motivů. Setkání mezi M a Irmou, první plameny lásky a vývoj jejich vztahu, silné emoce a problémy, které přinášejí, lze z jejich pohledů vyčíst od začátku filmu až do jeho konce.

První pohled mezi Irmou a M je velmi silný okamžik filmu. Zdá se, že čas se zastavil a my okamžitě cítíme význam tohoto prodlouženého okamžiku.



22

Kapitola IV



23



24

Opakování umocňuje sílu pohledů: M a Irma se objevují ve stejném záběru, v momentě, kdy jsou si bližší, ale stále je oddělují předměty a role, které hrají (ona jako pomáhající, on jako ten, kdo pomoc přijímá). Na krátkou vzdálenost se již odvažují pohlédnout si přímo do očí.



25



26

Když se Irma a M poprvé setkají opravdu o samotě u polní kuchyně – scéně předchází noční kapitola, v níž střih propojením dvou osamělých postav (Irmy v jejím pokoji a M v kontejnerové vesnici) předpovídá, co přijde – intenzita pohledů začíná být příliš silná a nepochybně spalující. Oba tedy musí odvrátit zrak, i když stále hledí stejným směrem.

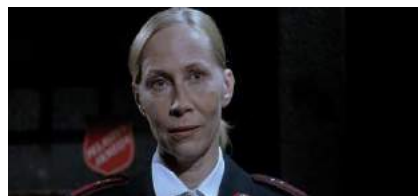
Kapitola IX



27

Hledání správné vzdálenosti mezi postavami, v tomto případě mezi milenci, vyžaduje několik fází. Společenské normy, Irmina víra a nevinnost, kterou symbolizuje uniforma, již má na sobě, a koště, které drží M, všechny slouží k udržení odstupu mezi nimi a spojují je s jejich rolemi. Vzdálenost je také symbolicky zvýrazněná podzimním chladem, který připomíná spadlé listy (absurdně uprostřed léta), které roznáší vítr.

Kapitola X



28



29

Díky stolu, který mezi nimi určuje správnou vzdálenost, mohou v měkkém světle bezpečně vklouznout navzájem do svých pohledů ve stejné výšce.

Kapitola XI



30



Mezi M a Irmou opět není žádná překážka a jejich intenzivní pohled začíná vypadat příliš odvážně a soustředěně. Irma upírá pohled mimo záběr, aby sebrala odvahu setkat se znovu s očima M.



32



33

Když se milenci vzdali svých rolí (jejichž nejzřetelnějším znakem byla Irmina uniforma), v očích se jim může rozzářit vřelý a silný pohled..

Kapitola XIV

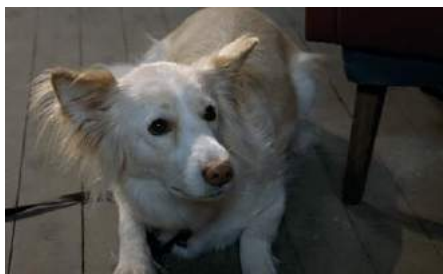


34

Pohled psa. Hannibal jí pouze syrové maso. Psi jsou v Kaurismäkiho filmech důležité postavy. Jeho vlastní pes se objevuje téměř ve všech jeho filmech alespoň jako komparzista. V *Muži bez minulosti* je pes zobrazený jako zlá bestie, ale pohled jeho očí tuto roli vyvrací a okamžitě odhaluje skutečnou povahu psa. V protikladu k tomu, co chce jeho majitel tvrdit, je Hannibal citlivé a přátelské zvíře. Jméno psa vytváří kolem dvojice také ironii. Hannibal netrhá, nekouše ani nic podobného, a stejně tak se Anttila vůbec nepodobá hunskému králi Attilovi.



35



36



RÉALISMUS A POEZIE

Kritika Kaurismäkiho filmy kvůli jejich námětům často označuje za realistické. Tento názor se bezpochyby částečně zakládá také na tom, že Kaurismäki nikdy nepracuje ve studiu. V rozhovoru, který Kaurismäki poskytl roku 1984 jako mladý režisér, uvedl, že upřednostňuje realitu, tedy že rád natáčí na místech, která existují nezávisle na filmových tvůrcích. Tím přiznal kořeny, které sdílí s „novými vlnami“, jež vznikly v různých zemích uvnitř filmových tradic po konci 50. let 20. století. Příkladem je film Jean-Luca Godarda *U konce s dechem* (*À bout de souffle*, 1959) a *Cléo de 5 à 7* Agnès Vardaové (*Cléo od 5 do 7*, 1962), kde se řada scén natáčela v pařížských ulicích.

uprostřed každodenního života hlavního města. Ačkoliv od prvního Kaurismäkiho filmu *Zločin a trest* (*Rikos ja rangaistus*, 1983) se jeho styl vyvíjel čase. směrem ke stále fiktivnější realitě, zejména v jeho raných dílech byla narace závislá na obyčejných místech: „Vědomé využívání prostředí je ve finském filmu obvykle poměrně málo běžné a mnohem důležitější je obsah. My [Aki a Mika Kaurismäkiovi] jsme často nejdřív našli místo a až pak jsme pro dané místo napsali příběh.“² V roce 1992 režisér znovu vyjádřil svou touhu využívat stávající místa.

Kvůli tomu, že „stará Paříž už je k vidění jen na předměstí“, se rozhodl film *Bohémský život* natočit ve městě Malakoff hraničícím s Paříží: „Je to o atmosféře. Příčí se mi měnit realitu. Proto jsem musel natáčet tam, kde lidi doopravdy žijí, i když je to pokoj o osmi metrech čtverečních.“³

Kaurismäki začal svůj přístup měnit během natáčení filmu *Mraky odtáhly* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996), první části své trilogie zobrazující finskou realitu. Vysvětlil to v rozhovoru, který poskytl deníku *Helsingin Sanomat*: „Když jsem začal psát tenhle film, umístil jsem finskou realitu doprostřed mezi dva extrémy: mezi příběh o citovém vykoupení Franka Capry *Život je krásný* (*It's a Wonderful Life*, 1946)

a *Zloděje kol* (*Ladri di biciclette*, 1948), který režíroval Vittorio de Sica. Mým tajným cílem vždycky bylo natáčet filmy, po jejichž zhlédnutí budou diváci z kina odcházet o trochu šťastnější, než když přišli. U tohoto tématu [finanční recese na počátku 90. let a následná masová nezaměstnanost] to bylo zásadní. [- -] Musel jsem objevit optimismus, aniž bych se přestal držet reality, natočit moderní barevný neorealismus. [- -] Film *Mraky odtáhly* jsme natočili jako studiový film. Pronajali jsme si prázdné byty, o které v Helsinkách není nouze. Pro dekorátory jsem předem objednal barevné mapy. Ukazoval jsem na ně, tu a tu barvu. Přesto jsem



se ale snažil dát si pozor, abychom nenatočili nic jako *Paraplíčka ze Cherbourgu* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) [- -] Ten film má celkem silný vliv Edwarda Hoppera. Ten asketismus mě přitahoval. Čisté barvy. Rád si hraju s barvami až k imaginárnímu.“⁴ Bližší studium některých scén z druhé části Finské trilogie *Muž bez minulosti* odhaluje prvky, které připomínají jak Caprův utopistický svět, tak De Sicův poetický svět. Dobrým příkladem je kontejnerová vesnice, kde M najde útočiště poté, co se stane obětí přepadení a pak se jako zázrakem dostane z nemocnice. Divák nikdy nezjistí, jak se M ocitl na pobřeží – klesající

kamera ho zachytí ležícího na kamenitém břehu, což navozuje myšlenku, že možná spadl z nebe jako zraněný anděl (kapitola 2).

Domov Nieminenových je extrémně chudý, ale půvabně zařízený. Potraviny a nádobí vyrovnané na policích, krajková záclona na okně a kostkovaný ubrus na stole jsou důkazem snahy proměnit temný kontejner v útulné obydlí. Lampa umístěná ve střední části záběru vrhá měkké světlo do tváří M a Nieminenovy ženy, kteří se baví u stolu. Ačkoliv kompozice postav neodkazuje přímo k žádné malbě Edwarda Hoppera, sametové světlo, nehybné pozice a osvětlené obličaje připomínají styl tohoto specifického amerického malíře.

² Peter von Bagh: *Kellarin filosofia* (Philosophie de la cave), *Filmihullu* n° 7, 1984, str. 9.

³ Gilles Anquetil: *Le mélo d'un excentrique*, *Le Nouvel Observateur* du 12, 18/03/1992, str. 97.

⁴ *Helsingin Sanomat* z 27. ledna



Domov Niemenových je skromný, ale útulný.

Šťastný komunitní život na dvorku kontejnerové vesnice: lidé hrají na hudební nástroje, vaří, pečují o miminko a o květiny, perou prádlo a myjí se. Tóny akordeonu, slunečné počasí a prádlo třepotající se na šňůře ve větru připomínají staromódní svět, který vytvořil Jacques Tati ve filmu *Můj strýček* (*Mon oncle*, 1958). Podomácku vyrobená sprcha, kterou obsluhují Niemenovi synové, je důkazem schopností přežít a vynalézavostí malé komunity. Zařízení ukazují sílu spolupráce a ve své lyričnosti připomínají bezpočet strojů, udělatek a jiných vynálezů, které můžou chudí použít k zachování své důstojnosti. V obecné rovině je kontejnerová vesnice otevřený prostor v protikladu ke státním institucím (úřadu práce, policejní stanici, bance), které jsou vyobrazené jako uzavřená místa bez naděje a solidarity.



Podomácku vyrobená sprcha je důkazem vynalézavosti a schopnosti přežít.



Mateřství je ve vizuálním umění opakující se téma. Tento proslulý záběr mladé matky a dítěte spícího v kočárku je jeho kaurismäkiiovská verze.



Automat na mléko ve filmu *Kid* Charlieho Chaplina (*The Kid*, 1921) © Roy Export S.A.S.



Akordeon, „varhany chudých“, doprovází každodenní rutiny malé komunity.



Náhrada polštáře ve filmu Charlieho Chaplina *Psi život* (1918) © Roy Export S.A.S.

STATICKÝ ZÁBĚR / POHYBUJÍCÍ SE KAMERA

Pro styl Kaurismäkiho filmů jsou typické záběry bez pohybu kamery a výrazné, proměřené kompozice, které přitahují divákovu pozornost. Kaurismäkiho forma usiluje o ucelenost pečlivým rámováním záběru a použitím elipsy, tj. zhuštěním narace na klíčové momenty děje, v nichž se příběh na okamžik koncentruje. Záběr natočený nehybnou kamerou je také nezávislá zóna, ostrůvek obklopený rámováním nebo kompozicí, určitá filmová malba. Zdá se, že jeho staticčnost zastavila veškerý pohyb a tím pádem i celý život, aby dokázala zachytit okamžiky před tím, než zmizí. Podle té samé logiky ztuhlá, statná a klidná těla vytvářejí alespoň zdánlivý dojem pořádku a trvalosti.

Kaurismäkiho postavy jsou pomalé, těžké a dokonale neměnné. Zdá se, jako by ve stavu melancholie bloudily z jednoho filmu do druhého. Od Kaurismäkiho debutového celovečerního snímku *Zločin a trest* je osudem mnoha jeho hrdinů zármutek a zoufalost. Pesimismus charakteristický pro práci tohoto režiséra nerozjasní ani několik „šťastných konců“, v nichž ústřední pár utíká za lepším životem (*Stíny v ráji*, *Ariel*, *Smlouva s vrahem*, *Drž si šátek*, *Tatjano*, *Muž bez minulosti*) nebo ho začíná budovat na troskách svého předchozího života (*Mraky odtáhly*). Postavy v Kaurismäkiho filmech pronásleduje smrt: vraždy, sebevraždy a smrtelné choroby dostávají lidi na kolena, nadobro je zastavují. Ať už jsou to pracující, nebo nezaměstnaní, či umělci v moderním světě, kapitalistický ekonomický systém se proti nim nakonec vzbouří, zničí jejich odhodlání, zastoupí jim cestu, paralyzuje je nebo je odstrčí stranou.

Pro tyto marginalizované postavy je typická těžká chuze, stagnace, mátožnost, podřimování, dokonce i prudká fyzická zhroucení, prázdný pohled a málomluvnost. Na vyjádření stavu bez emocí, zdráhavosti a zastrasování se podílí například i výprava tím, že upřednostňuje záběry bez pohybu kamery, respektuje jejich délku a umísťuje téměř bezvýrazné herce do prostého a stroze zarámovaného obrazu.



Obraz člověka spícího, či v bezvědomí, nebo ležícího (na zemi) se v Muži bez minulosti opakuje. Po přepadení skončí M zavalený svým kufrem a věcmi.



M ležící ná nemocničním lůžku.



Muž bez domova usnul na skalnatém pobřeží, pod širým nebem.



M leží v bezvědomí na veřejných záchodech na vlakovém nádraží.



M skončil na nehostinném pobřeží.



Irma leží ve své posteli a poslouchá rockovou hudbu.



M leží na své slaměné matraci.

V Kaurismäkiho filmech vystupuje do popředí protichůdná dynamika. Jejím cílem je rozklad a „zředení“, jako protiklad k zavřenému, stagnujícímu, přikázanému a omezenému. Máme na mysli řadu scén zachycující stmívání, těmi končí filmy nebo i jednotlivé záběry, či časté efekty klouzání za pomoci pohybu kamery, postav nebo předmětů.

Opakujícím se motivem v Kaurismäkiho filmech je švenkování městské scény. Tyto záběry města divákovi nic neprozrazují, ani nám doopravdy nic neukazují – až na to, co uniká, mizí, je nepřítomné. Odstup záběrů od příběhu odpovídá vzdálenosti místa, které je zabíráno. To se v obrazech projevuje jako vzdálenost kamery (dlouhý záběr, vysoký úhel) a zároveň jako narušení pohledu (noc, mlha). Scéna utíká před očima. Klouže, stejně jako klouže kamera při panoramatickém zabírání města, jako přední světla auta kloužou do tmy. V těchto obrazech dává město na vědomí svou přítomnost, ale nezvýrazňuje se – současně tam je i není, je na dosah a skryté, stále existující a přesto již navždy ztracené.



Když M přijíždí vlakem do Helsinek, pozoruje v horizontálním švenkování noční město, které se pohybuje za oknem (úvodní titulky)..



Když M vystoupí z vlaku, posadí se na lavičku v parku a usne. Před záběrem, v němž ho vidíme spát, nám pomalé švenkování ukazuje noční obrysy města.

Jako touha, která zachvátí někoho náchylného k nostalgii – člověka, který „ve své duši cítí vzdálenost od místa, kde se nachází jeho tělo“⁵–, člověk cestující v dopravním prostředku (na lodi, v autě, na motorce, v tramvaji, ve vlaku) dostává příležitost ponechat vzdálenost mezi sebou a přítomností. Krajina, kterou cestujeme, kolem nás poměrně často začne plynout za zvuků pomalu hrající písně nebo melodie z jiné doby nebo místa (např. když M přijede vlakem do Helsinek, hraje píseň *Hawaii No Yoru* od japonské Crazy Ken Band – kapitola 19). Kaurismäkiho film *Leningradští kovbojové dobývají Ameriku* (1989) je narušený několika sériemi horizontálních jízd zachycujících cestu hudebníků jako míhající se kousky americké krajiny. Krajina nám klouže před očima a neponechává žádný prostor pro pozorování. Pohled diváka klouže přes mizící, fragmentovanou realitu bez středu, přes neurčité prostory, noční města, předměstí, průmyslové zóny, kukuřičná pole nebo divokou přírodu. Krajina na plátně prokluzuje, aniž by si říkala o pozornost, proplovává, dovoluje si zmizet, jako si člověk dovolí zemřít. Když se při stříhu jízdy spojí, mihotající se místa splynou dohromady jako koncerty, které hudebníci hrají, neúprosně se opakující a vzájemně se kopírující. Kaurismäki nám neukazuje ani tolik krajinu, jako spíše její pozůstatky, které brzy zmizí. Stejně tak pohyb uvnitř obrazů a cesta, kterou vytváří od objevení ke zmizení, nevyvolává dojem „dokumentování míst“, ale spíše ukazuje jejich „poslední okamžiky“.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* (Nezvrtné věci a nostalgie), Paris, Flammarion, sb. "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1974, str. 281.

ANALÝZA... FILMOVÉHO POLÍČKA

LIDSKÉ SRDCE (KAPITOLA 13)

Pozadí. Poté, co M seznámí hudebníky Armády spásy se světem rock'n'rollu, navrhne vedoucí skladu s ošacením, aby zařadila populární hudbu na program společenského večera. „Hudba zatím nikoho nezabila,“ odpoví manažerka a pokračuje: „Můžeme to snad zkusit. Sama jsem trochu zpívala, když jsem byla mladší. Pojďte.“ Kamera se přesune do středního detailu, kde vidíme důstojníka Armády spásy, který krátce představí tango *Lidské srdce*. Tuto roli stvárnil známý filmový historik Peter von Bagha. V řadě knih a dokumentárních filmů se věnuje populární hudbě, kterou nazývá „tajnou paměť národa“ a „dějinami pocitů“. V záběru, kterým se zabýváme, slyšíme i první tóny tanga.

Rozmístění. Zmíněný obraz je horizontálně rozdělený na dvě oddělené oblasti. V popředí, ohrazeném ploty, jedí zákazníci jídelny a poslouchají hudbu. Barvy jsou vybledlé, až na červenou skvrnu připomínající srdce, což je ve skutečnosti bunda ženy uprostřed záběru. V pozadí se tyčí chladná bílá fasáda moderní budovy, která zakrývá oblohu. Je to továrna na koření a kávu, která je stále v provozu. Přísný geometrický vzor řad oken kontrastuje s přenosnými lavičkami a stoly, které Armáda spásy nahodile rozmístila. Postavy a jejich věci tvoří kruh. Je to metafora jejich spojení před hrozbou kapitalismu.

Komunita. Návštěvníci jídelny sedí v malých skupinkách. I přes společnost jsou všichni zticha – jako kdyby byli pohroužení do své samoty. Přestože se nám před očima utváří komunita, která je tichá a bezejmenná, povstane a bude požadovat uznání



Armáda spásy pořádá lidovou svatojánskou oslavu pro potřebné.

Zdánlivý zmatek, který na dvoře Armády spásy panuje, vyvolává dojem života zcela kontrastujícího s moderní architekturou v pozadí. Budoucí milenci Irma a M již stojí společně u pojízdné kuchyně. V rukou Armády spásy tato armádní polní kuchyně možná slouží k připomenutí toho, že láska a solidarita jsou silnější než všechny války a nepřátelé.

Hvězda. Uprostřed kompozice nad ženou v červené bundě hraje kapela Armády spásy, jejíž sólistkou je manažerka skladu s oblečením. Hraje ji skvělá finská zpěvačka Annikki Tähtiová, která započala svou kariéru již v roce 1953. Ve filmu zpívá dvě ze svých nejznámějších písní (*Pamatuješ na Monrepos* a *Lidské srdce*), které se nacházejí na stranách A a B první finské zlaté desky. V záběru, kterým se zabýváme, publikum zaslechne první tóny tanga *Lidské srdce*. Text písně zmiňuje několik protichůdných pocitů, které mohou naplnit lidské srdce. Je tam láska a nenávisť, radost a žalost, šlechetné a podle myšlenky, tedy všechno, co na

nás osud sešle. Tváře a těla mužů a žen, kteří viděli život a jsou vyobrazení v této scéně, vizuálně odpovídají tomuto seznamu

Nechme je tančit. Když tango přišlo z Argentiny do Finska, ve 30. a 40. letech 20. století, prožilo zde svůj první zlatý věk. Ve finském tangu se rozvinuly určité tématické a stylistické prvky, díky kterým se odlišuje od svého argentinského vzoru. Ústřední roli v tomto vývoji hrála druhá světová válka. Zdá se, že finské tango výrazně charakterizují zklamání národa potýkajícího se s hrůzami války a nedostatkem finančních prostředků. Namísto spalující vášně zdejší hudebníci nacházejí inspiraci ve zmařených nadějích či zrazené lásce⁶. Za války byl tanec ve Finsku zakázaný. „Teď je nechme tančit,“ řekne v Kaurismäkiho filmu důstojník Armády spásy. Hudba uklidňuje a nabízí příležitost k setkáním mezi lidmi.

⁶ Pirjo Kukkonen, *Tango Nostalgia. The Language of Love and Longing (Nostalgie tanga. Jazyk lásky a touhy)*, Helsinki, Helsinki University Press, 1996.

ANALÝZA...ZÁBĚRU

A ŽILI SPOLU ŠTASTNĚ...

Pozadí. Když se M vyrovná se svou minulostí (scéna, kdy se on, jeho bývalá žena a její nový partner udobří), vrátí se do Helsinek. Jako zázrakem přežije další útok – jeho přátelé bezdomovci mu přijdou na pomoc a zachrání jej. Jsou vedeni strážcem Antillou. M se natáhne k Irmě, poklekne před ni a odvádí ji. Frontmanka kapely Armády spásy zrovna hraje nostalgickou píseň o ztracené provincii Karelii. „Nezdržel ses tam dlouho,“ řekne Irma. „Ne,“ odpoví M. „Chvilku jsem se bála,“ pokračuje Irma. „Zbytečně,“ řekne M. Poté dvojice vystoupí na levé straně z obrazu se zády otočenými ke kameře a ruku v ruce (v závěrečném obrazu filmu) jdou směrem ke skladům a nákladišti. Před závěrečnou stmívačkou záběrem zprava doleva pomalu projede nákladní vlak a dočasně Irmu a M zakryje. Když z výhledu zmizí poslední vagon, milenci jsou pryč.

Odchod. Tento záběr je pro Kaurismäkiho typický. Závěrečná scéna – nebo závěrečný záběr – jeho filmů často zobrazuje vzdalování se: někdo nebo něco (loď nebo člun) se vzdaluje od kamery, která je nehybná. To je samozřejmě znakem toho, že film brzy skončí. V dějinách filmu je podobných konců mnoho. Jeden z nejznámějších je z filmu Charlieho Chaplina *Moderní doba* (*Modern Times*, 1936), ve kterém Tulák a jeho společníci (dívka, kterou hraje Paulette Goddardová) ruku v ruce odcházejí vstříc svému osudu. Ve stejnou chvíli na obzoru vychází slunce a začíná hrát ústřední píseň *Smile*. V Kaurismäkiho filmu není ráno, ale večer. Postavy už neprožívají zlaté dny svého mládí, ale blíží se k padesátce. Píseň, která scénu doprovází (*Pamatuješ na Monrepos?*) je pomalý valčík. Text plný nostalgie popisuje úžasný park Monrepos, kam



se teď můžeme přenést ve vzpomínkách. Zralý hlas Annikki Tähtiové je křehký, místy se téměř láme. Zdá se, že všechny prvky této scény sdělují myšlenku konce, přechodu. Nacházíme se koneckonců na místě vyhrazeném nákladní dopravě, kde střídání lidí, vlaků a zboží nikdy nekončí. Cesty se čas od času spojí, jako v posledním záběru filmu, ve kterém železniční koleje kříží dřevěnou lávku, přes níž postavy přecházejí. Propletené postavy se ve víru valčíku točí kolem sebe navzájem. Stejně tak i končící příběh se stáčí do kruhu: noční nákladní zóna a nákladní vlak diváka vedou zpátky na začátek filmu, na němž M přijíždí večerním vlakem do temných Helsinek.

Monrepos. Známý park, o kterém valčík vypráví, se nachází v téměř mytickém městě Viipuri, které bylo po druhé světové válce postoupeno Sovětskému svazu. Francouzské slovo „repos“ znamená „odpočinek“ a připomíná nám populární motiv zlaté éry finské malby (cca 1880-1910): *Zahradu smrti*. Tento námět pramení ze středověké představy, že smrt odpočívá v kvetoucí zahradě.

Jedním z ústředních malířů tohoto období byl Hugo Simberg a k jeho malbě s názvem *Zraněný anděl* (*Haavoittunut enkeli*, 1903) přímo odkazuje jak *Muž bez minulosti* (ve scéně, kde Nieminenovi synové nesou nádobu s vodou na klacku a najdou na pobřeží M v bezvědomí), tak film *Calamari Union* (1985). Podle Simberga „je Zahrada smrti místo, na kterém skončí duše před tím, než je vezmou do nebe“⁷. M je zraněný anděl, ale stejně tak už by mohl být mrtvý. V první scéně filmu M zbíjí a nechají ho ležet na zemi, zavaleného jeho kufrem. Pak ho prohlásí za mrtvého nejdříve zaměstnanec toalet a následně i lékař v nemocnici. Kaurismäkiho film, který v první řadě popisuje historické a prokazatelné dopady ekonomické recese na lidi, kteří se již nacházejí ve zranitelné pozici, se promění v horor, v němž smrt vyvolává hrůzu v kolemjdoucích (zraněný M na nádraží), a v němž se bezdomovci náhle zničehonic zjevují jako zombie v hororovém snímku (přátelé M na poslední chvíli zachránějí z rukou násilníků, kteří mu vyhrožují v nákladní zóně).

⁷ Věta je napsána na skice, kterou malíř nakreslil na téma Zahrady smrti. Viz Sakari Saarikivi *Hugo Simberg. Iämä ja tuotanto* (*Hugo Simberg. Jeho život a dílo*), Helsinki, WSOY, 1948, str. 153.

Pohádky. Závěrečná scéna filmu a jeho poslední záběr popisují skutečný život, který je nám známý. Pár na pokraji rozchodu se znovu setká a dostane druhou šanci. Určité prvky předcházející poslednímu obrazu filmu nás zároveň přivádějí do světa pohádek. Ten Kaurismäki použil jako zdroj již ve filmu *Dívka z továrny na zápalky* (1990), který používá části slavné pohádky Hanse Christiana Andersena *Děvčátko se sirkami*. Na hudebním večírku, který pořádá Armáda spásy, si M klekne před Irmou jako pohádkový princ a vezme její ruku do svých. Pohlédnou si hluboce do očí, vstanou a zamíří k východu. Jejich pohyby jsou pomalé, jako kdyby rytmus filmu na okamžik zpomalil. Divákovi se okamžitě vybaví slavné zpomalené scény a stoupání páru k nebesům ve filmu *Kráska a zvíře* (*La belle et la Bête*, 1946) Jeana Cocteaua. Je to kouzelný okamžik jako v pohádkách, kde je život prince a princezny často zpečetěn slavnou větou: „A žili spolu šťastně až do smrti.“

Všechno je milost. Konec nechává Kaurismäki otevřený. Nedožvíme se, jestli bude budoucnost M a Irmy šťastná, nebo nešťastná. Ale i kdyby bylo všechno neradostné, a tato scéna má melancholický podtón, pořád existuje naděje. „Všechno je milost Boží,“ řekla Irma dříve ve filmu. Tato slova byla vypůjčena ze závěrečných slov knihy Georgese Bernanose *Deník venkovského faráře* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936), která se zabývá vírou a pochybami: „Ale za několik okamžiků se položila jeho ruka na mou a jeho pohled mi dával jasné znamení, abych přiložil ucho k jeho ústům. Vyslovil potom zřetelně, byť s nesmírnou pomalostí, tato slova, o kterých jsem si jist, že je opakuji docela přesně: 'Co na tom záleží? Všecko je milost.' Myslím, že umřel takřka hned potom.“⁸

ANALÝZA... SEKVENCE

V NÍŽINĚ (KAPITOLA 8)



⁸ Bernanos Georges, *Deník venkovského faráře*. Londýn: Rozmluvy 1988. Přel. Jan a Václav Čep

Pozadí. Když se M vydá na úřad práce, skončí to hořkým zklamáním. Není schopný vyplnit formuláře, které mu úřednice dala, protože si nepamatuje své osobní údaje. Ředitel úřadu ho posílá pryč se suchými slovy: „Divadelní škola je za rohem. Tam se možná uplatníte. Nás obíráte o čas. Zdržujete ty, kteří chtějí pracovat. (...) Teď se ztraťte. Drogy seženete na ulici.“ Scéna v baru, které se zde věnujeme a v níž se M, který si doslova sáhl na dno, dostane pomoci od dvou neznámých osob, je přímým pokračováním scény, kde ho ředitel úřadu práce vyhodil na ulici.

Klesající napětí. Setkání M s majitelkou skromné kavárny na rohu v podání Anneli Sauliové, ikony finského filmu, která svou kariéru započala v 50. letech, je vystavené na dramatu mezi těmito dvěma postavami. M od majitelky odděluje pult, který rozděluje prostor. Pozorují se navzájem, jeden je jakoby zmatený, druhý podle všeho podrážděný. Jejich pohledy se lehce dotýkají, ale doopravdy se nesetkají. Zdá se, že výraz na ženě tváří vypovídá o narůstajícím znechucení, když jejímu zkoumavému pohledu začíná být postupně jasný žalostný stav, v němž se M nachází. Když M z kapsy vytáhne krabičku sirek a vyloví z ní použitý čajový sáček, který si pak ponoří do hrnku, jeho ponížení dosáhne vrcholu a napětí nabude extrémní rozměry. Majitelka zmizí za závěsem do kuchyně. Divák si je jistý, že M bude brzy opět vyhozen na ulici. V následujícím záběru majitelka, kterou nyní doprovází kuchařka, znovu vstoupí do záběru za zvuku stahujícího se závěsu, a k posílení dojmu přispívají jejich neproniknutelné oči. Následující záběr je velmi překvapivý. Majitelka přistoupí k M a nese mu porci jídla, které zbylo od oběda. „Vypadáte, že máte hlad,“ řekne. „Nemám peníze,“ přizná M. „To nevadí. Vyhodily bychom to.“ Formální způsob, jakým M oslovuje, který zpočátku mezi postavami zdánlivě udržoval vzdálenost, se proměnil

ve známku respektu. Když M nasytil své tělo i duši nečekanou a nepravděpodobnou láskou jeho bližních, vstoupí v následující scéně do skladu Armády spásy, kde dostane oblečení, práci a novou příležitost. Kavárna, kde M znovu nabyt svou sílu, se jmenuje *U Almy* – nanejvýš vhodné jméno pro podnik, jehož majitelka má „dobrou duši“ (duše se latinsky řekne „alma“).

Estetika a zdrženlivost. Tato sekvence sestává ze čtrnácti záběrů. Kromě malého švenkování, které následuje po příchodu M do baru, se kamera nepohybuje a ukazuje lidi jako sobě rovné (postavy si sebe navzájem přeměřují pohledy) a předměty (šálek čaje M a jeho jídlo). Velikosti záběrů se pohybují od středního záběru až po detail. Pouze v prvních dvou záběrech, které události ohraničují, je měřítko větší. Ačkoliv tato scéna stojí na narůstajícím napětí, které se nakonec zmírní v překvapivou shodu, rytmus záběrů, nehybnost a omezené dialogy navozují dojem zdrženlivosti. Dialogy se vyskytují velmi zřídka: většina sekvence se odehrává v tichu a poskytuje prostor jazyku pohledů, odhalující rozdíl a vzdálenost mezi hlavními postavami v této scéně. Pohledy fungují stejně mocně jako pult, který postavy fyzicky odděluje.

Bar je temný, ačkoliv venku je slunečný den. Místo a jeho květiny, dřevěné plochy, červeně, oranžově a žlutě zbarvené nálepky na oknech nám připomínají 70. léta. Okno je zamřížované – tento detail připomíná vězení v hlavě M, kam byl unesen po ztrátě paměti. Dojem kapsy, která zkameněla v čase, posiluje hudba, která po celou scénu hraje. Píseň s melancholickou melodií zpívá Tapio Rautavaara, známý herec, který roku 1948 na olympijských hrách v Londýně rovněž získal zlatou medaili v hodu oštěpem. Jméno písně nahrané v roce 1951, *Älä unhoita minua (Nezapomeň na mě)*, v sobě shrnuje jak obsah této scény, tak ústřední téma celého filmu.

Muž z baru. Záběr před scénou v baru zobrazuje Sörnäinen, starou dělnickou čtvrť, kde se v současnosti nachází Divadelní akademie Helsinské univerzity a také řada módních barů a restaurací. Je známá také sociálními problémy způsobenými nezaměstnaností, drogami a nadměrnou konzumací alkoholu. Ulice Hämeentie, která je vidět v záběru, je její hlavní třídou, po níž každý den projdou tisíce lidí, a objevila se již ve filmu *Stíny v ráji (Varjoja paratiisissa)*, 1986). M je mezi těmito osamělými, bezejmennými a nemajetnými chodci jen jedním ze ztroskotanců.

V každém Kaurismäkiho filmu se objeví alespoň jedna scéna, v níž nějaká postava vejde do baru, aby zabila čas. Obvykle jsou to kavárny a bary zapomenuté v čase, zdánlivě pozůstatky již ztracené lidové kultury. Finský hudebník, skladatel, básník a spisovatel M. A. Numminen napsal na počest těchto mizejících kaváren knihu *Baarien mies (Muž z baru)*. Podle Numminena jsou kavárny a bary „pro mnohé jediným místem, kam můžou jít. Další obývací, který zabraňuje marginalizaci“⁹ – stejně jako bistro U Almy. Aki a Mika Kaurismäkiho vlastní sami v centru Helsinek oblíbený bar. Je rozdělený na dvě části: V Coroně jsou kulečnickové stoly a dlouhé barové pulty, které připomínají pouliční bar v New Yorku. Menší vedlejší Kafe Mockba (Bar Moskva) dovedně zachycuje atmosféru zaniklých sovětských barů. Bar Moskva se objevuje ve scéně, v níž se zbankrotovaný podnikatel rozhodl, že spáchá sebevraždu, a žádá M, aby jeho nejbližším obchodním partnerům splatil jeho dluhy. (Kapitola 17)

⁹ Helsingin Sanomat, 26.01. 2003.

SOUVISLOSTI MEZI OBRAZY

Pokud chce režisér ve filmu změnit svět – i když jen tím, že diváky na věci upozorní – musí vědět, jak nakládat s obrazy. Kaurismäkiho obavy o planetu Zemi a o její obyvatele je dobře známá, stejně jako jeho soucit s těmi nejvíce sociálně znevýhodněnými. Není tedy vůbec překvapivé, že se ve svých filmech zabývá sociálními problémy a vytváří postavy, které se bouří proti často tvrdé a kruté ekonomické realitě.

Tradice vizuálního zobrazení revoluce je plná mocných symbolů a klíčových postav, o něž se zajímají mladí revolucionáři a k nimž se chtějí přidat.

20. století a zejména jeho klíčová umělecká forma – film, obrátil svůj pohled směrem k obyčejným lidem. K malým lidem, kteří jsou pouhými zrny písku v přesýpacích hodinách velkých historických událostí. Revoluční obrazy filmu nabízejí čerstvou perspektivu, nové postavení pro běžné lidi, členy skupiny. Revoluci může zažehnout sebemenší gesto: odmítnutí nejdlejšího jídla (*Křižník Potěmkin*), zvednutí spadlé vlajky (*Moderní doba*) nebo prkno se zatlučenými hřebíky (*Muž bez minulosti*). Jakmile je revoluce rozpoutána, může sílit, dokud nepromění celý svět a osud všech jeho obyvatel.

Na konci filmu M zjistí pravdu o své vlastní minulosti, kterou teď může zcela nechat za sebou. Znovu narazí na muže, kteří ho na začátku filmu napadli a zabránili mu v cestě za lepším životem. Tentokrát se rozhodne bránit, ačkoliv proti třem mužům bojuje sám. Sebevědomí, se kterým zvedne ze země prkno, je příkladem i pro jiné. Tím, že odmítne být obětí, dodá odvahy jiným, jako je on, aby se odvážili povstat proti absurdnosti a vzali svůj osud do vlastních rukou. Když vidíme, že se Anttila přidal na „naši“ stranu proti „nim“, vidíme, že svět se změnil. Revoluce jednoho muže přinesla ovoce.



1

1 Svoboda vede lid na barikády (1830), obraz Eugène Delacroixe



2

2 V.I. Lénine vyhlašuje sovětskou moc (1947), obraz Vladimira Serova



3

3 Křižník Potěmkin (1925), Sergej M. Enzejštein



4

4 Moderní doba (1936), Charles Chaplin. Všechna práva vyhrazena.

5 a 6 Muž bez minulosti (2002), Aki Kaurismäki



5



6

DIALOGY MEZI FILMY KOLEKCE CINED

Mezi *Mužem bez minulosti* Akiho Kaurismäkiho a jinými filmy z kolekce CinEd (www.cined.eu) můžeme najít řadu souvislostí. V této části se budeme zabývat souvislostí s filmem Luise Garcíi Berlangy *Kat* (*El Verdugo*, Španělsko 1963). Berlangův film, který by mohl nést podtitul „muž bez budoucnosti“ zachycuje mladého muže, který pokračuje v práci svého tchána. Informace a studijní materiál k filmu *Kat* jsou k nalezení na platformě CinEd.

V *Muži bez minulosti* i *Katovi* sledujeme hlavní postavu, jejíž život nenásleduje nejběžnější cestu. Oba muži jsou svým způsobem velkorysí, vyrovnaní a laskaví. Oba se chtějí podílet na budování společnosti a být jejími členy. Hlavní postava Berlangova filmu nakonec kvůli své vlídné povaze obětuje sebe a své vlastní sny tím, že slepě poslouchá autoritu a rozhodne se věřit v jejich poctivost, dobrotu a spravedlivost, aniž by se jim kdy postavil na odpor. Vzdá se okolní komunitě, svým blízkým a dovolí očekávaním společnosti, aby řídila jeho život. Obě postavy (Berlangova José Luise Rodrígueza a Kaurismäkiho M) spojuje sen o tom, že budou mít nárok na svá občanská práva, která jim jsou upřena, ačkoliv ze zcela odlišných důvodů. Spojuje je silná vnitřní vize svobody, kvůli které se neřídí všemi pravidly společnosti.

Rodríguez neustále mluví o svých snech: sociální mobilitě umožněné vzděláním a možné cestě do zahraničí. Když mluví, zdá se, že ve své sny, podporované jeho představivostí, věří, a tedy že změní průběh svého života a vyhne se nevyhnutelnému: popravě lidské bytosti. V tomto slova smyslu je Rodríguez rebel, dokonce i po své volbě povolání. Divák by si však mohl snadno pomyslet, že jeho osud popravicího byl zpečetěn.

M je muž se silnou vůlí a odhodláním, který za sebou zanechal svůj domov a život. Člověk by ho také mohl vidět jako marginalizovaného ztroskotance, jehož manželství skončilo rozvodem a který opustil stálou práci. Před tím, než ztratil paměť, se ovšem rozhodl, že vyjde ze slepé uličky svého života v odloučení a změni jeho směr.

Pohledy hlavních postav a prostředí, v nichž jsou natáčeny, nám prozrazují informace o jejich osobnostních rysech a vztazích se světem. V *Katovi* to vypadá, jako by kompozice a rámování záběru často předznamenávali směr, jímž se Rodríguezův život bude ubírat. Dokonce i v záběrech v exteriéru se zdá, že ostatní dopředu rozhodli, jakými cestami se vydá. Vzdá se svého vlastního života, aby se oženil s katovou dcerou a přijal profesní identitu svého tchána. Vypadá to, že Rodríguez postrádá vlastní vůli a nakonec následuje ty, kteří – dokonce i fyzicky – řídí jeho činy směrem, kterým oni chtějí.

RODRÍGUEZ, M A OSUD

Na začátku *Katy*, po úvodu a představení postav, přijde Rodríguez doslova k branám svého budoucího života. Nese kufřík katu Amadeovi, který ho zapomněl v pohřebním voze, jež Rodríguez řídil. Prostor je plný lidí, kteří v Rodríguezově životě sehraji ústřední roli. Je tam především žena, se kterou se hlavní hrdina chce oženit a která jeho osud spojí s budoucím tchánem, katem Amadeem. Chodba v tomto obraze je dlouhá a úzká a nedává žádnou šanci odklonit se z trasy, toulat se nebo utéct. Kamera na Rodrígueza čeká uvnitř, jako by na jeho příchod byla připravená. Prostřednictvím kamery je divák také už ve společnosti kata- budoucího tchána. Dojem významnosti této situace a kroků chodbou umocňuje silný obraz ukazující váhajícího Rodrígueza na prahu – Rodrígueza, který už je pod nadvládou své budoucí manželky a tchána. Kompozice tohoto obrazu je jako rám rozdělený na dvě části (rozdělená obrazovka), které současně ukazují dvě rozdílná prostředí, dva úhly pohledu na stejnou situaci. Tak se vytváří souvislost mezi dvěma jinak vzdálenými situacemi.



1



2



3



4

V obrazech 3 a 4 (kapitola 18) v *Muži bez minulosti*, je prostor rozčleněný chodbou. Stejně jako ve filmu *Kat* perspektiva ukazuje postavě cestu.

V bývalém domově M svítí světlo, ale tentokrát kamera neurčuje události zevnitř domu. Místo toho čeká (a nechává čekat i diváka) stejně jako M před dveřmi. Zdá se tedy, že prostor stále M dává šanci změnit směr a otočit se na podpatku. Ačkoliv jsou dveře otevřené, M nevejde dovnitř. Namísto toho čeká na prahu, až pro něj někdo přijde.

Když je M v obývacím pokoji, Ovaskainen, nový partner jeho bývalé ženy, vyjde ze zadní části místnosti. V této situaci (a v celém filmu) žena zůstává anonymní, jako by to byla pouze záležitost dvou mužů, kteří si vyřizují účty, a žena z ní je vynechána. Dokonce i její zrak směřuje jinam. Ovaskainen se snaží ovládnout situaci a M jedná v souladu s pravidly prostředí. Jeho gesta a způsob, jakým se v místnosti usadí, ho ukazují jako silného muže, který je pánem svého osudu, a jako muže, který sedí v křesle pána domu a dokáže Ovaskainenovi pohlédnout přímo do očí. Je sebevědomý a vypadá fyzicky nadřazeněji. Cesta z místnosti a ze situace je pro M rovněž otevřená. Vidí to ze svého křesla, a ví tak, že by kdykoliv mohl situaci opustit, i kdyby mu Ovaskainen fyzicky vstoupil do cesty.

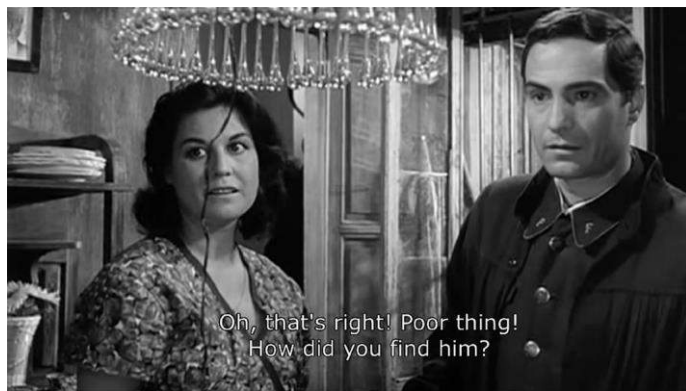


5



6

Když ve filmu *Kat* Rodriguez přijde za svým budoucím tchánem, zdá se, že je v bezvýchodné situaci. Prostor za ním je zavřený jako slepá ulička. Obraz protíná drát, který visí z lampy. Na jedné jeho straně vidíme budoucí nevěstu Carmen (ze jména zaznívá poměrně temný tón, zejména v očích těch, kteří znají známý příběh *Carmen* Prospera Mérimée z roku 1845) a na druhé straně Rodriguezze. Jejich oči se upírají ke katu Amadeovi, který bude odteď v Rodriguezově životě tou nejdůležitější osobou. Je to nejvýznamnější osoba i v tomto obraze, ačkoliv se nachází mimo něj



7

Ačkoliv v následujících obrazech (8 a 9, kapitola 9) se M nenachází na vrcholu svých sil a třebaže osud před ním mimo jeho moc zavřel některé dveře, vypadá to, že některé další jsou alespoň pootevřené. V této scéně dveře mezi M a Irinou připomínají spíš symbolickou hranici, nejsou to skutečné dveře, ale pouhý závěs. Hranici mezi nimi zdůrazňuje Irina uniforma, která symbolizuje její oddanost ctnostnému životu. V takové situaci by byl přímý pohled mezi nimi příliš silný a troufalé gesto, možná až agresivní. Irina tedy posílí hranici mezi nimi tím, že zatáhne závěs.



8



9

Ve filmu *Kat* nastane okamžik, kdy Rodriguez musí čelit nevyhnutelnému, své vlastní práci. Vypadá zcela rezignovaně, už nemá pod kontrolou pohyby svého vlastního těla. Jeho postup řídí nejprve Amadeův pohled (obraz 10) a pak muži, kteří ho doslova nesou vstříc jeho osudu (11). Dveře věznic, k nimž Rodriguez nevyhnutelně musí dojít, aby vykonal svou práci, jsou masivní a průchod nimi značí něco definitivního.



10



11

Ke konci filmu Rodriguez zcela ztratí moc nad svým životem. Ovládají ho jiní lidé, kteří ho vedou stále dál od svobody, již se snaží prosazovat ve svých slovech. Je připoutaný k obrazu (11) a kamera mu dovoluje postupovat jen jedním směrem. Když scéna postupuje a Rodriguez kráčí jedinou možnou cestou – ke svému životu kata – je stále menší a menší. Život kata odsoudil otce Amadea k samotě a on Rodriguezze vede (nebo nutí) na tu samou cestu. Až do konce filmu se v divákově hlavě střídají naděje na Rodriguezovo zázračné osvobození a strach, že se nedokáže vyhnout svému osudu

V obou filmech hrdina podepíše papír, který symbolizuje důležitý krok v jeho životě. Pro oba je obtížné zvednout pero, ale jsou k tomu navedeni. Rodriguez je přinucen (12), zatímco M se dostane podpory (13), avšak obě gesta jsou si podobná.



12



13

Když Rodriguez konečně může chvíli být o samotě se svou ženou a prozradit jí své sny (14), je zabráný zády ke kameře. Ačkoliv slyšíme jeho hlas, zdá se, že pouhé reakce jeho ženy určují vývoj událostí (14 a 15). Když divák konečně vidí radost na Rodriguezově tváři (16), neznámí lidé v zadní části obrazu scény komentují a přetáhnou divákovu pozornost, jako kdyby naznačovali, že Rodriguez nikdy nedosáhne života a svobody, o nichž sní. I to je věc režisérovy volby. Tím, že je Rodriguezovým snům (slova, gesta, výrazy, pohyby) ponechán jen malý prostor, rámování, kompozice a střih posilují u diváka pocit osudovosti.



14



15



16

Následuje také zlý a podlý pohled, který hodnotí a snaží se ovládnout M, když dělá první kroky svého nového života (17). M a Irma však již hrají spolu a jejich zraky se otáčejí

stejným směrem, třebaže v kompozici tohoto obrazu byl mezi ně umístěn „nepřítel“ v podobě Irmina kolegy, aby ohrozil jejich spojenectví. V tomto klíčovém okamžiku jsou M s Irmou v kompozici obrazu na stejné úrovni, když Irma pomáhá M.



17



18

Na konci filmu se M vrátí ke své skutečné lásce. S Irmou je obklopí jejich přátelé, kteří se z toho radují (19), ačkoliv v barvách, v písni na pozadí a v prostoru převládá melancholický tón. Ten scéně dodává hloubku a brání jí v přeslazenosti. Pohledy směřující k M a k Irmě už nejsou kritické, ale souhlasné a povzbudivé. Prostor není uzavřený, jejich osud není předem určený. Pár se naopak může jako v pohádkách svobodně vydat vstříc své budoucnosti (20).



19



20

Konec *Kata* však pro optimismus neponechává žádný prostor. Ačkoliv hudba a lidé tančící na palubě lodi jsou veselí, zdá se, že radost patří životům jiných. Rodina Kata slyší veselí ostatních a pozoruje ho, ale radost není určena Rodriguezovi či jeho dítěti. Jejich osud byl předurčen.



21



22

PŘECHODY

Aki Kaurismäki ve svých filmech vytváří obrazy a prostředí, které odkazují k jiným filmům. Odpovídající dialogy mezi obrazy vznikají také v rámci jiných uměleckých forem. Zde je několik příkladů.

Pokud budete chtít, na internetu můžete vyhledat další.



1 *Zraněný anděl* (1906), obraz Huga Simberga (foto Hannu Jukola)



2 *Muž bez minulosti* (2002), Aki Kaurismäki

1 a 2 Pomoc, solidarita, svět pohádek, setkání a laskavost na obrazech a ve filmu. Malba, na níž děti nesou zraněného anděla, od finského malíře Huga Simberga (1873-1917), je jedním z nejikoničtějších a mezinárodně nejznámějších finských obrazů. V *Muži bez minulosti* děti nesou místo anděla bílou nádobu na vodu.



3 *Lekniny* (*Les Nymphéas*), obraz Clauda Moneta, 1906 (všechna práva vyhrazena)



4 *Muž bez minulosti* (2002), Aki Kaurismäki

3 a 4 Můžeme najít také další odkazy k mezinárodně významným umělcům z období impresionismu a raného 21. století:



5 Outi Mäenpääová v Kaurismäkiho filmu *Muž bez minulosti*, 2002

5 Pokud vyhledáme fotografie (zejména barevné) důležitých blondýnek v dějinách filmu (Marilyn Monroeová, Kim Novaková, Lauren Bacallová, Catherine Deneuveová, Brigitte Bardotová), je zřejmé, že postava, kterou v *Muži bez minulosti* hraje Outi Mäenpääová, náleží ke stejné tradici.



Plakát české divadelní adaptace *Muže bez minulosti*, v režii Miroslava Krobota z ledna 2010. Představení uvedlo Dejvické divadlo v Praze.

Kaurismäkiho svět a styl jsou tak originální a nezaměnitelné, že je obtížné jmenovat umělce, v jejichž tvorbě by byla inspirace jeho filmy záměrně a přímo viditelná. Přesto je jeho vliv na finské filmy očividný. Mezinárodní úcta, již se mu dostává, možná otevírá finským režisérům snadnější cestu k uznání, a to i přesto, že jejich díla jsou téměř bez výjimky srovnávána s Kaurismäkiho tvorbou.

Je snadné najít kaurismäkiovské prvky v jiných filmech, například v použití barev, dialogu a výběru scénérií (krátký film Joonase Rantty; krátkometrážní reklama Eera Tammiho [LINK](#)), v ilustracích, reklamách. [LINK 1](#) a [LINK 2](#). Objevuje se také stále více umělců, kteří chtějí vzdát hold režisérům a jiným umělcům, kteří jim byli inspirací. Možná měly Kaurismäkiho filmy lokální a mezinárodní vliv na to, že minulý svět je dnes pro filmové režiséry, jiné umělce i publikum o něco bližší a živější.

Muž bez minulosti přímo inspiroval jinou uměleckou tvorbu. V České republice, Švédsku a Německu byl film adaptován pro divadlo. Adaptace jsou věrné filmovému příběhu, ale jako vždy, když se přechází z jedné umělecké formy do druhé, jsou ti, kteří vytvářejí nové z toho, co již existuje, zodpovědní za interpretace. <http://www.dejvickedivadlo.cz/repertoar/?muzbez-minulosti>

Zde jsou k vidění fotografie z představení *Mannen utan minne*, které pro švédskou národní scénu Dramaten režírovala v březnu 2015 Nadia Weiss: <http://www.dramaten.se/Repertoar-arkiv/Mannen-utan-minne/>

Německá verze *Der Mann ohne Vergangenheit*, režie Christoph Roos, září 2017, Landestheater Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen, propagační video je k vidění na: <http://www.youtube.com/watch?v=Xg72XI5DQWM>

Ve Finsku byl film adaptován také do podoby komiksu, kde roli M hraje disneyovská postava kačera Donalda. Kari Korhonen, Aki Kaurismäki a Giorgio Cavazzano (*Kačer bez minulosti*), 2016.

Klíčový okamžik, setkání mezi Irmou a M u pojiždné kuchyně, je vidět již na titulní stránce knihy.

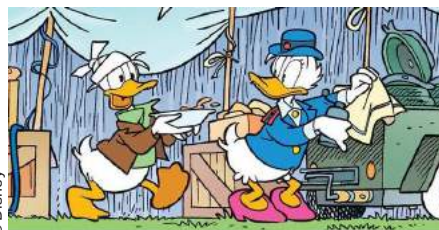


Rostoucí přátelství mezi Nieminenem a M je zobrazeno jako kamarádství mezi Donaldem a méně známou disneyovskou postavou, koněm Horácem.



Horác k Donaldovi: „Jsi extrémista, buď mluvíš bez přestání, nebo nemluvíš vůbec.“

Irma a M se za deštivého dne znovu setkají u polní kuchyně.



Donald přichází k polní kuchyni následující pátek. Stejně jako M ve filmu. / Ve filmu M říká: „Polévka byla málo slaná.“ – „Možná ji zředil déšť“, odpovídá Irma.

PŘIJETÍ FILMU KRITIKY

Muž bez minulosti měl premiéru v roce 2002 v hlavní soutěži na Filmovém festivalu v Cannes. Kaurismäkiho nový film tehdy přitáhl velkou pozornost. Zejména francouzští kritici, kteří režisérovu kariéru sledovali již dlouho, logicky o filmu hodně psali. Film později získal Velkou cenu poroty a představitelka hlavní ženské role Kati Outinenová získala cenu pro Nejlepší herečku.

Ze strany francouzského tisku se mu dostalo nadšeného přijetí. Film si získal velkou úctu a již od prvního promítání se mu dostávalo pozitivních ohlasů. Lidé o něm poměrně často psali v souvislosti s četnými odkazy na jiné filmy a umělecké formy. Někdy jim připadá, že odkazy jsou výhradně lokální, a pro zahraniční diváky je tedy obtížnější je pochopit.

Takto psal o filmu Jean Roy, zvláštní korespondent deníku L'Humanité, o filmu ve čtvrtek 23. května 2002: <https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lhomme-sans-passe-3/>

Podívejte se také na komentáře filmu, které se objevily na internetu nebo v tisku ve vaší zemi.

PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

Dále najdete návrhy různých úhlů pohledu a nástrojů ke studiu filmu. Vyberte si ty, které se vám hodí, nebo se nebojte vymyslet jiné.

POHLEDY

Zamyslete se nad různými pohledy postav a diskutujte o nich.

Zamyslete se nad různými pohledy. Jaký druh pohledů si z filmu pamatujete? Kdo se díval na koho? Jaký druh emocí a pocitů pohledy vyjadřovaly (milující, výhružné atd.?)

Jako příklad můžete použít scénu, v níž se Anttila snaží přinutit M a Irmu, aby zaplatili za lístky za koncert, a dále diskuzi mezi policistou, M a právníkem. Pusťte si scénu bez zvuku.

Můžete také použít pedagogické video „Pohledy“, ve kterém najdete úryvky z filmů z kolekce CinEd.

Cvičení:

Pracujte ve dvojicích nebo ve skupinkách. Vyfoťte se navzájem například foťákem na mobilu. Nasadte například vyděšený, vzdorovitý nebo láskyplný pohled. Celkem vyfoťte pět emocí/výrazů.

Pobavte se o tom, jestli jste to na fotkách, které jste udělali, přehnali, nebo jste byli příliš nevýrazní. Zamyslete se nad tím, jak moc to musíte před foťákem hrát a jaké drobné stopy dokáží vyjádřit emoci nebo pocit. Zkuste výraz přehnat a naopak ho odfláknout. Napodobte rámování použité ve filmu, kde je vidět pouze hlava postavy a její horní část těla a její zrak je zaměřený lehce za kameru.

Nakonec si fotografie projděte s celou třídou a mluvíte o tom, který pocit je vyjádřený kterým pohledem. Které emoce bylo nejjednodušší nebo nejtěžší rozeznat nebo vyjádřit? Obsahují fotky nějaké prvky, které emoci nebo pocit podtrhují, nebo naopak interpretaci ztížily? Které

emoce bylo nejjednodušší nebo nejtěžší rozeznat nebo vyjádřit? Obsahují fotky nějaké prvky, které emoci nebo pocit podtrhují, nebo naopak interpretaci ztížily?

Zamyslete se nad tím, co se ukazuje a co je vynecháno: co je vidět a co není. Bylo by možné vyjádřit nějaký pocit, aniž by byl vidět obličej, například vyfocením pěsti? Jaký druh symbolických obrazů je možné použít ve filmu k popisu pocitů? Můžete také pořídit alternativní fotografie pocitů, na kterých nebude zachycený obličej.

KULISY, DEKOR, REKVIZITY

Nejprve se zamyslete nad kulisami, rekvizitami a prostředím ve filmu. Jaká místa, prostory a předměty se vám vybaví? Jaký druh myšlenek a pocitů ve vás vzbuzují? Co daná místa a předměty odhalují o jejich majitelích, tj. filmových postavách?

Dále pracujte ve dvojicích nebo ve skupinách.

RYCHLÉ CVIČENÍ, FOTOGRAFIE PŘEDMĚTŮ:

Vyberte několik předmětů a umístěte je před sebe. Vyfoťte jejich uspořádání mobilem, poté nad fotkami společně diskutujte. Jakému typu osoby patří? Co jejich rozmístění na stole odhaluje? Pak předměty vyměňte – jak se změní atmosféra a vaše interpretace?

CVIČENÍ, KTERÉ TRVÁ TROCHU DĚLE:

Posuňte lavici, kterou chcete vyfotit, nebo si vyberte lavici podle toho, jak na ni dopadá světlo. Použijte různé zdroje světla (přirozené světlo, osvětlení ve třídě, svítidlo na mobilu) k vytvoření různých nálad. Využijte také okolí lavice (krásný výhled z okna, zářivě vymalovanou stěnu, pěkný batoh, znepokojivý kout apod.) a ze třídy nebo z vašich vlastních věcí vyberte vhodné předměty, které posílí požadovaný efekt. Jak můžete využít světlo a prostředí k vyprávění příběhu a k popisu postav? Ukažte fotky ostatním a zeptejte se jich, jaký typ lidí by mohl v lavicích sedět. Jací jsou? Co dělají? Jak jsou oblečení?

CVIČENÍ, KTERÉ TRVÁ DLOUHO: FOTOGRAFIE OKOLÍ

Prostudujte školu a její blízké okolí nebo okolí vašeho domova. Vyberte si zajímavé místo s vhodnou kombinací barev a osvětlením. Vyfoťte na tom místě jednoho člena vaší skupiny. Zvolte pro něj takové místo a postoj, které budou co nejpřesvědčivěji vyjadřovat určitou emoci, pocit nebo náladu. Jaký druh oblečení se hodí pro situaci, o které uvažujete? Zamyslete se také nad vhodným poměrem stran a úhlem fotoaparátu. Jaké metody můžete použít k posílení emocí nebo atmosféry, které chcete vyjádřit?

FILM

Zamyslete se nad barevnou škálou použitou ve filmu. Jaké barvy se vám vybavují? Liší se od barev použitých v jiných filmech?

Vyberte si fotky z Prostoru mladého diváka na cined.eu a společně si je prohlédněte. V jakých situacích byly barvy použity a jakou náladu vyjadřovaly? Posílily dané barvy pocity, vytvořily protiklad, nebo měly naprosto jiný účinek?

Prohlédněte si také svou školu nebo domovy. Jaké barvy jsou použité ve vašem běžném prostředí? Jaký na vás mají vliv? Jaký typ filmu byste mohli natočit v barevné škále, osvětlení a atmosféře vaší třídy nebo domova?

INTERTEXTUALITA A ZÁMĚR AUTORA

Režisér Aki Kaurismäki říká, že odkazuje k různým filmům, knihám, obrazům a jiným uměleckým dílům. Některými z použitých barev například odkazuje k jiným filmovým režisérům (např. šedá podle Kaurismäkiho pochází od francouzského režiséra Jean-Pierra Melvilla a červená od Japonce Yasujirōa Ozua. Na internetu si můžete vyhledat obrazy z filmů těchto režisérů.) Jaké myšlenky to vyvolává? Poznali jste nějaký slovní nebo vizuální odkaz? Máte pocit, že režisér uspěl? Chápete jeho záměry a snahy? Je problém, jestli divák neviděl filmy, ke kterým režisér odkazuje?

IDENTITA

Filmoví tvůrci ilustrují identitu postav mnoha způsoby: kulisami, kostýmy, osvětlením, barvou, pohyby kamery, hraním, dialogy atd. Někdy například předmět nalezený v kapse definuje identitu postavy a naznačí směr příběhu.

Nejprve sestavte seznam hlavních a vedlejších postav. (Učitel může postavy napsat na tabuli). Pak se zamyslete nad tím, co mají postavy v kapse nebo v tašce. Pokuste si vzpomenout, co měl M na začátku filmu v kufru, a co mu ukradli muži, kteří ho přepadli. (Po diskuzi se na scénu můžete podívat.)

Co zůstalo v kapsách hlavního hrdiny poté, co byl zbit, dostal se do nemocnice a ležel na pobřeží? Co měla v kapsách kabátu Irma? Co měla v tašce nebo v pokoji? Co vypovídají o postavě věci nalezené v její kapse nebo tašce?

Napište krátkou charakteristiku filmových postav a představte si je ve vašem vlastním prostředí, například ve vaší škole. Jak by se ve vašem prostředí choval M? Co by u vás ve škole zajímalo Irma? Nebo Anttilu? Nebo Nieminenovy? Kam by chtěli jít, co by chtěli vidět, s kým by chtěli mluvit a o čem? Zkuste si také představit sami sebe ve světě Kaurismäkiho filmů. Nejprve si vyberte scénu (např. večírek Armády spásy a rozdávání polévky) a představte si, že jste do ní naskočili. Čemu byste nerozuměli? Kam byste chtěli jít? O co byste chtěli požádat a koho? Kterých věcí a předmětů byste si všimli?

A nakonec prohledejte své vlastní kapsy (nebo tašky). Vyndejte věci z kapes na lavici. Co by si mohli ostatní z těch předmětů vyvodit? Jaký druh postavy a příběhu byste mohli na základě předmětů nalezených ve vaší kapse rozvinout?

OČEKÁVÁNÍ

Před zhlédnutím filmu se zamyslete nad tím, co víte o Finsku a/nebo o Helsinkách. Proberte a sepište své nejdůležitější představy. Nepoužívejte k tomu ale internet nebo jiné zdroje.

Po zhlédnutí filmu pokračujte v diskuzi: které části vašich očekávání byly pravdivé, tj. co jste ve filmu našli? Které části film nepotvrdil? Zamyslete se nad tím, do jaké míry film přináší věrně vyobrazení Finska.

REALISMUS A POEZIE

Aki Kaurismäki ve svých filmech často kombinuje realismus a pohádkové prvky. Co v tomto filmu zastupuje realismus? Které věci/prvky filmu dodávají pohádkový nádech? Prostudujte si kapitolu v kavárně (analýza na str. 27) a agresivní scénu na konci – čím jsou realistické nebo poetické?

PŘECHODNÁ MÍSTA

Diskutujte o místech, na kterých lidé žijí. Kdo tam žije a co najdeme v jejich domovech? Kdo žije v prostředí vyobrazeném ve filmu a kdo žije mimo plátno (tj. na místech, která film neukazuje)?

Popište vlakové nádraží, autobusovou zastávku, školní vstupní halu nebo jiné průchozí místo ve vašem okolí. Pozorujte, nakreslete nebo vyfoťte lidi, které znáte (vaše přátele, členy vaší skupiny, vašeho partnera), kteří ta místa navštěvují. Jak se lidé na takových přechodných místech chovají? Na co se tam dívají? Jak se pohybují? Liší se od lidí na místech, kde trávíte čas? K jakým druhům příběhů by se hodily fotky, které jste pořídili?

Nikdy nezapomeňte před pořízením fotek požádat o svolení, dodržujte pravidla daného místa.

Jaký druh přechodných míst nebo „míst nikoho“ se vyskytuje v Kaurismäkiho filmu? Jaká jsou místa, kde se nacházejí? Co tam postava dělá? Kdy se postavy znovu dostanou do svého vlastního prostředí? Jak se od sebe tyto scény navzájem liší?

HUDBA

Jaký druh pocitů, emocí nebo nálad vytváří hudba nebo jak pozměňuje to, co je vyobrazeno? Prohlédněte si scénu se svatojánským večírkem (viz str. 25). Lidé tančí a předpokládá se, že se baví, ale je tomu skutečně tak? Jaký druh pocitů ve vás tato scéna vyvolává?

Pokud byste natáčeli svůj vlastní film s (taneční) scénou, která by měla posílit veselou nebo smutnou atmosféru, jakou hudbu byste použili? Najděte ji na internetu a pusťte ji ostatním.

PAMĚŤ A ZAPOMNĚNÍ

Představte si, že se vám brzy vymaže paměť. Napište si deset nejdůležitějších věcí o svém životě, abyste si je mohli po vymazání paměti přečíst. Jaké věci byste si chtěli zapamatovat?

Pokud byste teď ztratili paměť, co byste mohli zjistit o sobě nebo o vašem partnerovi na základě věcí, které se nachází ve vašich kapsách nebo ve vaší tašce?

Napište deset věcí, které si z filmu pamatujete. Zamyslete se nad tím, co o vás prozrazují jako o filmovém divákovi.



CINED.EU : INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- Mnohojazyčnou platformu, která je přístupná ve 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- Kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- Metodické materiály sloužící k přípravě projekcí a k jejich doplnění: výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům/ učitelům, pracovní listy pro diváky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.

CinEdje spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



as filhas de
LUMIÈRE



LA
CINEMATHEQUE
FRANÇAISE

ARTE URBANA
collectif