



NĚJŠŤASTNĚJŠÍ DÍVKA NA SVĚTĚ

RADU JUDE

Rumunsko, 2008

Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

PEDAGOGICKÁ SLOŽKA



OBSAH

I - ÚVOD

1. CinEd: kolekce filmů, filmová výchova **str.2**
2. Úvod k filmu **str.3**
3. Základní informace **str.3**
4. Témata filmu **str.4**
5. Synopse **str.5**

II - FILM

1. Kontext: Oživení rumunské kinematografie – Vliv politických témat na kinematografii – Polemika s předchůdci – Mezinárodní aspekty **str.6**
2. Judeho cesta: Otočka k excentrismu – Mezi směšností a vážností **str.7**
3. Filmografie **str.9**
4. *Neještělnější dívka na světě* ve filmografii Radu Judeho: Stálá témata **str.9**
5. Souvislosti **str.9**
6. Svědectví **str.10**

III - ANALÝZA

1. Rozdělení filmu na kapitoly **str.12**
2. Kinematografické styly a postupy: Rozšířené vyprávění – Ve stylu *ciné-vérité* – Proti klasickému stylu – Zvuk – Rozostření pozornosti **str.14**
3. Tlumené napětí (Analýza jednoho záběru) **str.16**
4. Bez východiska (Analýza jedné kapitoly) **str. 17**
5. Ať je to štěstí vidět! (Analýza jednoho filmového políčka) **str. 18**

IV - SOUVISLOSTI

1. Paralely mezi obrazy **str.19**
2. Film o filmu – Postavení neprofesionálního herce – Odlišná vize - Pronikání reklamy do umění – Nejštělnější dívka na světě, která má štěstí **str.19**
3. Dialog mezi filmy: *Nejštělnější dívka na světě* a *Úkryt* (Podslon, Dragomir Šolev 2010): Implicitní sociální kritika – Nezdravé vztahy **str.23**
4. Recepty filmu: Náznaky **str.24**

V - PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

1. Před projekcí **str. 26**
2. Po projekci **str. 26**

CINED : KOLEKCE FILMŮ,
FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z 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 vícero hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit 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.

Tyto výukové materiály připravila Societatea Culturală NexT

Autorka materiálů: Gabriela Filippi, filmová kritička, asistentka na Universitatea Nationala de Arta Teatrala si Cinematografica, kde dokončuje doktorát.

Hlavní koordinátor: Institut français

Metodický koordinátor: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Odborná redakce: Andrei Gorzo, Ana-Maria Lișman

Lingvistická korektura české verze: Lucie Sichingerová

Česká grafická adaptace: Eva Spilková

Český partner projektu: Asociace českých filmových klubů, z.s.

Copyright : CinEd / Institut français

ÚVOD K FILMU

Na první pohled mohou filmy Radu Judeho působit agresivně, ale vzápětí se ukáže, že nabízejí mnohem víc. Jude, jeden z předních filmařů nové rumunské vlny, se postupně vzdálil od realistického přístupu, díky němuž rumunští filmaři zaujali kolem roku 2005 pozornost velkých filmových festivalů, a našel si svůj osobitý styl s přesahy směrem k absurditě a v některých filmech dokonce ke grotesce.

S potěšením zařazujeme do kolekce CinEd jeho první celovečerní film *Nejšťastnější dívka na světě*, který se dívá na mládí pobaveným, ale i pronikavým pohledem. Dílo představuje vhodný vzdělávací zdroj pro mladé lidi, neboť je svou tematikou blízký jejich problémům, zároveň svou živostí může provokovat jejich inteligenci.

Diváci v tomto filmu najdou alternativu k běžnému způsobu vyprávění v mainstreamové produkci, objeví realistickou estetiku, v níž rozmanitost není dána rychlým střídáním záběrů, nýbrž četnými detaily v záběru jediném. Přitažlivý je i fakt, že se nestaví do roviny didaktické a v rozhodujících pasážích příběhu nedává za pravdu ani jedné straně. Pohled na svět jako na směšné hemžení by mohl rezonovat s určitými knihami, které mladí lidé v tomto věku vyhledávají.

Doufáme, že stylistická lehkost, která je pro Judeho filmy typická, by u nich mohla vyvolat zájem o formální rozmanitost v kinematografii a možná je i přimět k tomu, aby se pokusili vyjádřit s pomocí minimálních zdrojů, které mají k dispozici.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu a rok výroby: Rumunsko, 2008

Stopáž: 100 minut

Formát: barevný – 1.85 : 1 – 35 mm

Rozpočet: 650.000 Euro (odhad)

Světová premiéra: 7. února 2009 (Mezinárodní filmový festival v Berlíně)

Rumunská premiéra: 26. března 2009 (Bukurešť)

Filmový štáb

Režisér: Radu Jude

Scénář: Radu Jude a Augustina Stanciu

Kamera: Marius Panduru

Zvuk: Constan Fleancu

Kostýmy a scénografie: Augustina Stanciu

Střih: Cătălin Cristuțiu;

Produkce: Ada Solomon

Hrají:

Andreea Bășneag (Delia Frățilă)

Vasile Muraru (pan Frățilă)

Violeta Haret (paní Frățilă)

Șerban Pavlu (režisér)

Andi Vasluianu (kameraman)

Doru Cătănescu (Arvunescu)

Alexandru Georgescu (klient)

Luminița Stoianovici (maskérka)

Bogdan Marhodin (Viorel)

Diana Gheorghian (produkční)



Rumunský plakát



Mezinárodní plakát

Realismus
ve filmu

Absurdita

Reklama
v umění

Vztahy
rodiče - děti



Neprofesionální
herci

Film o filmu

Vysvětlivka: Delia, je nucená usmívat se co nejvíce před filmovou kamerou. Má dát najevo radost, kterou cítí díky výhře v soutěži, avšak vytváří směšné grimasy.

TÉMATA FILMU

REALISMUS VE FILMU

Z velké části patří Judeho film k realistické tradici, která se staví proti principům mainstreamových filmů a pokouší se vnášet na obrazovku méně velkolepá témata, která jsou lépe uchopitelná díky zkušenosti běžných diváků. Jude je seznamuje s aspekty života sociálně vyloučených jedinců. Na rozdíl od oslnivých velkofilmů realistické filmy odmítají využívat celé spektrum zvukové a vizuální techniky určené k tomu, aby z filmu udělala přitažlivější zážitek pro diváky.

ABSURDITA

Postavy z *Nejšťastnější dívka na světě* se pohybují ve stále stejných situacích, které se donekonečna opakují, což vede k tomu, že jejich konání se stává směšným. Judeho film má evidentně blízko k absurdní estetice, známé hlavně z děl Samuela Becketta, Eugena Ionesca nebo Alberta Camuse. Směšné a bezvýchodné situace jsou do jisté míry zábavné, ale ve větším množství v podobě existenciální vize odhalují svůj tragický rozměr.

NEPROFESIONÁLNÍ HERCI

Už ve 20. letech 20. století sovětská kinematografie, poté ve 40. letech i italská neorealistická kinematografie sáhly po nevyškolených hercích. Filmaři, kteří si tyto představitele vybírají na základě jejich jedinečné fyziognomie nebo zvláštních rysů v chování, usilují o větší autenticitu oproti filmům, které využívají profesionální herce se stále stejným typem průpravy, odpovídající určitým vzhledovým požadavkům na krásu. V této praxi pokračovaly hlavně realistické filmy. *Nejšťastnější dívka na světě* je z tohoto hlediska směsí: roli Delie zahrála neprofesionální herečka a ostatní role herci s různými profesionálními zkušenostmi.

FILMU O FILMU

V historii kinematografie vznikla řada filmů, jejichž tématem byla právě výroba filmu, jako například *Americká noc* (*La Nuit américaine*, François Truffaut, 1973) nebo *Nejkrásnější* (*Bellissima*, Luchino Visconti, 1952). Můžeme je do určité míry nazvat instruktážními snímky, které nás vedou k pochopení procesu, jak filmy vznikají, či k pochopení vztahů mezi různými tvůrčími oblastmi.

VZTAH RODIČE - DĚTI

Vztahy mezi postavami ve filmech Rada Judeho jsou stále napjaté, vyostřené až k hysterii. Každý se snaží manipulovat ostatními, aby jednali podle jeho vůle. Dokonce ani v rámci rodiny nejsou vztahy harmoničtější a mnohokrát se ukáže, že i Deliiny rodiče jsou nezralí. Když chtějí od dívky za každou cenu něco získat, plně na ni uhodí a nevidí, že zraňují její city.

REKLAMA V UMĚNÍ

Sériová výroba a prostředky s ní spojené přinesla zásadní změny ve společnosti, změnila také podobu současného světa. Na začátku 20. století se ozývaly četné hlasy, které tvrdily, že nová vulgární a komerční podoba světa si nezaslouží, aby ji umění bralo v potaz. Hnutí jako pop art však usnadnila přijetí nových podob reklamy. *Nejšťastnější dívka na světě* také přináší kritiku na adresu tohoto odvětví, kterému vyčítá šablonovitost a velmi omezený pohled na svět.

SYNOPSIS

Delia, osmnáctiletá dívka z malého lázeňského městečka, vyhrála auto v soutěži, kterou uspořádala firma vyrábějící ovocné limonády. Dívka musí vystoupit v reklamním spotu této firmy, a tak jede spolu s rodiči do Bukurešti. Místo toho, aby se z výletu stala šťastná událost v Deliině životě, dívka má mnoho důvodů ke zklamání. Především proto, že se její rodiče rozhodli, že auto na místě prodají, aby vyřešili svou svízelnou finanční situaci. Neberou ohledy na dívčino přání nechat si auto alespoň nakrátko. Dále pak se nedaří natáčení a členové štábu ztrácí trpělivost a peskují zmatenou dívku, která nenachází nikde pochopení.

KONTEXT

OŽIVENÍ RUMUNSKÉ KINEMATOGRAFIE

Středoevropský a východoevropský socialismus 20. století se vyznačoval totalitními režimy ve státech jako Maďarsko, Albánie, Polsko, Československo, Bulharsko, Rumunsko atd. Tato forma politického uspořádání byla v daných státech zavedena v důsledku druhé světové války podle modelu, který existoval v Sovětském svazu po bolševické revoluci roku 1917. Jedním z hlavních charakteristických rysů těchto režimů bylo znárodnění – převod soukromého majetku do státního vlastnictví – s představou vytvoření společnosti, v níž (teoreticky) nebudou existovat privilegované společenské vrstvy a všichni občané budou mít stejnou společenskou a ekonomickou pozici. V každém z těchto států držela kontrolu nad všemi oblastmi činnosti, od průmyslu a zemědělství, přes veškeré informační nástroje obyvatel a tisk, až po různá umění, jediná strana s přívlastkem „komunistická“, „socialistická“ nebo „dělnická“. Prosazovala v nich svou vizi týkající se jejich vykonávání a rozvoj států.

Ve všech těchto státech však byly svobody občanů výrazně omezeny. Mezi nejcitelnější a nejtěžší patřilo potlačení svobody vyjadřování jedinců a nemožnost, ve většině případů, legálně emigrovat.

Během přibližně roku a půl od konce roku 1989 do roku 1991 se všechny státy, které do té doby byly součástí „sovětského bloku“, vzdaly vlády založené na výhradní kontrole státu reprezentovaném jedinou stranou ve prospěch kapitalistického tržního hospodářství. V některých státech tato změna proběhla násilně, nejkrvavější z tehdejších revolucí proběhla právě v Rumunsku, v prosinci 1989. Podobně jako jinde i ona přišla jako volba shůry, daná nevyhnutelným zhroutením Sovětského svazu a jeho sfér vlivu.

VLIV POLITICKÝCH TÉMAT NA KINEMATOGRAFII

Kinematografie bývalých středoevropských a východoevropských socialistických států si byly velmi podobné, protože po znárodnění veškerého průmyslu v jednotlivých státech se také filmový průmysl stal výhradním státním majetkem, což znamenalo, že autoři nebo nezávislé produkční firmy nemohli sami vyrobit film. K tomu byly všechny filmové projekty posuzovány komisí a to na základě tematického plánu schváleného vedením strany a všechny projekty musely získat řadu povolení v různých fázích prací. Tento postup zaručoval, že výsledné filmy odpovídají stranické linii. Všechny kinematografie nových socialistických států vzniklých po druhé světové válce zaváděly doktrínu socialistického realismu podle vzoru Sovětského svazu. Hlavním předpokladem a cílem bylo, aby protagonisté představovali vzorové socialistické hrdiny, také všechny scénáře podléhaly tehdejší politické směřování a vyznění filmů mělo být především optimistické.

Postupem času se tento model socialistického realismu v Rumunsku, stejně jako v ostatních státech východního bloku, rozměnil, což umožnilo vznik esteticky rozmanitějších děl, které uváděly postavy a situace barvitější, s více odstíny. Po roce 1960 mohly vznikat i filmy, které neobsahovaly jen propagandistické poselství, ale i milostné filmy, komedie atd. Přesto se triumfální tón, který ohlašoval „úspěchy socialismu“, udržel ve velké části filmové výroby, hlavně v reportážích a dokumentech.

Přes tento násilný zásah do tvorby se pro mnoho umělců nikdy nic nezměnilo, nehlédli na zákaz kritizovat systém, ukazovat nespokojenost s určitými aspekty oficiální politiky nebo natáčet díla, která měla prostě jen temný náboj. Tyto pokusy některých umělců byly v nejlepším případě jen kritizované za demoralizování obyvatelstva, v horším případě odložené do trezoru. Existovaly případy, jako např. režisér Mircea Daneliuc, kdy tvůrcům sporných filmů nebyl nějakou dobu schválen žádný projekt a oni si byli nuceni hledat jinou práci. Filmaři však našli řešení v podobě přijetí metaforického jazyka, aby oklamali cenzurní mechanismy státu. Prostřednictvím něj dělali narážky na společenské problémy. Tak se rozvinula i praxe sledování filmů založená na pátrání po symbolech a jejich dešifrování, dokonce i ve scénách, kam autoři tyto souvislosti ani nevložili úmyslně.

V období transformace, které následovalo po roce 1989, se rumunská kinematografie potýkala, stejně jako všechny oblasti činnosti, se zmatkem způsobeným změnou režimu a chybějícími zákony, které by upravovaly působení fondů pro tuto oblast a jejich rozumné rozdělování na základě soutěže. Důsledkem toho vzniklo do roku 2000 velmi málo rumunských filmů. Většinu z nich natočili odvážní „předprosincoví“ filmaři, kteří však pokračovali v používání metafor i v režimu, který je nenutil k zašifrovanému způsobu vyjádření. Jejich filmy byly stále pesimističtější a často se pokoušely ilustrovat všechny potíže společnosti v období transformace.

POLEMIKA S PŘEDCHŮDCI

Mladí rumunští filmaři, kteří debutovali po roce 2000, se vzbouřili nejen proti všemu, co považovali za „bijící do očí“ v propagandistických filmech rumunského socialismu, ale i proti metaforickému jazyku a hysterii filmů natočených po roce 1990. Tím lze vysvětlit jejich příklon k realistické estetice.

V roce 2000 nebyl uveden žádný celovečerní film. Tato alarmující situace odrážela stupeň rozkladu rumunského filmového průmyslu.

V roce 2001 pak byl uveden film, který udal tón nové rumunské vlně. *Zboží nebo peníze* (*Marfa și banii*, Cristi Puiu, 2001). Snímek zachycuje jízdu autem několika mladých lidí z Konstancie do Bukurešti. Hrdinové se nevědomky zapletli do obchodu s drogami a



Smrt pana Lăzărescu – fotografie z natáčení

musí co nejrychleji doručit balíček s narkotiky. Realistickou a zároveň minimalistickou estetiku tohoto filmu, stejně dalšího celovečerního snímku režiséra Cristiho Puie *Smrt pana Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005), převzali a inovovali i jiní filmaři, kteří sklídili úspěch na mezinárodních festivalech.

Většina z nich byla uvedena jako celovečerní snímky po roce 2005. Vyprávějí o událostech, které proběhly v relativně krátkém časovém úseku – během několika hodin, během dne, nebo noci. Díla vzbuzují dojem, že daná událost je představena v úplnosti, se silnými, emočně vypjatými okamžiky, na druhé straně s prostoji a banálními momenty. Takovéto zachycení akce umožnilo filmařům, aby omezili natáčecí prostor pouze na několik lokací se skromnou dekorací. Je tomu tak například *12:08 Na východ od Bukurešti* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), *Pescuit sportiv* (Sportovní rybaření, Adrian Sitaru, 2009), *Nejšťastnější dívka na světě* (*Cea mai fericită fată din lume*, Radu Jude, 2009), *Když chci, tak písknu* (*Eu când vreau să fluier, fluier*, Florin Șerban, 2010), *Úterý po Vánocích* (*Martí, după Crăciun*, Radu Muntean, 2010), *Pozice dítěte* (*Poziția copilului*, Călin Peter Netzer, 2013).

Postavy představené v těchto filmech jsou obyčejní lidé, kteří nejsou ničím výjimeční – na rozdíl od hrdinů socialistického realismu a sovětské produkce. Aby dosáhli ještě větší objektivnosti bez zásahu do zachycených událostí, rozhodli se režiséři vytvořit filmy bez podkladové hudby, která se obvykle vyskytuje ve většině filmů a jejímž úkolem je dotvářet atmosféru scén nebo přinášet komentář k akcím nebo postavám. Filmaři z nové rumunské vlny přidávají hudbu ke svým filmům pouze pokud se její zdroj vyskytuje přímo ve filmových záběrech, jako je přehrávač na kazety v autě Deliiných rodičů v *Nejšťastnější dívka na světě*. Tímto způsobem se pokoušejí dosáhnout co „nejčistší“ formy realismu.

Tento minimalismus, který se rozbuje v letech 2005–2009, jistě nebyl důsledkem vzpoury proti filmům, které zneužívají technické a vyprávěcí techniky, aby ukázaly „umělé“ světy. Byl především důsledkem omezených finančních prostředků, které měli filmaři k dispozici.

MEZINÁRODNÍ ASPEKTY

Mezinárodní zdroje inspirace této nové rumunské vlny představuje v první řadě italský neorealismus po druhé světové válce, který se poprvé systematicky zabýval událostmi každodenního života, které neobsahovaly informace určené k posunu vyprávění, ale pouze popisovaly způsob života běžných lidí, kteří byli vybráni k portrétování. Současné rumunské režiséry rovněž ovlivnila improvizální metoda práce s herci a spontánní prvky filmů amerického filmaře Johna Cassavetes. Vzhledem k obecnějšímu zájmu o filmový realismus a jeho estetické a morální dopady studovali rumunští režiséři také směry, kterými se ubíraly francouzské dokumenty *ciné-vérité* v 60. letech a podobný styl „sledování“, který se prosazoval ve stejné době ve Spojených státech amerických a Kanadě. Tyto techniky přístupu k tématům a skutečnostem převzali v hraných filmech v 90. letech například belgičtí bratři Jean-Pierre a Luc Dardennovi, Britové Ken Loach a Mike Leigh a Íránci Abbas Kiarostami a Mohsen Makhmalbaf. Všichni byli intenzivně propagováni ve festivalovém oběhu.

JUDEHO CESTA

OTOČKA K EXCENTRISMU

Stejně jako ostatní režiséři nové rumunské vlny ovlivnění realistickým přístupem Cristiho Puie v domácí kinematografii, natočil také Radu Jude (který byl zároveň druhým režisérem *Smrti pana Lăzărescu*), po ukončení vysoké školy, v tomto stylu několik krátkých filmů. První z nich *Lampa cu căciulă* (*Elektronka s čepičkou*, Radu Jude, 2006) byl hojně promítán na festivalech a stal se nejocetovanějším rumunským krátkým filmem. Film byl často srovnáván s jedním z velelů italského neorealismu *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), podle scénáře Cesara Zavattiniho. V italském filmu sledujeme chudého muže, který v doprovodu svého syna pročesává město a hledá ukradené kolo, bez něhož nemůže dostat slíbenou práci. V *Lampa cu căciulă* (*Elektronka s čepičkou*) jsou také otec a syn, kteří cestují ze své vsi do města, aby znovu nechali opravit obrovský starý rodinný televizor, protože si nemohou dovolit koupit nového. Při jejich pouti do města a snaze vyřešit problém můžeme snáze číst zklamání ve tváři dítěte, které jej zatím neumí skrývat. Problémy těchto chudých lidí jsou vnímány velmi citlivě. Avšak bez zbytečného sentimentalismu, postavy jsou životné a není ukazováno, že by nějak rozjímaly nad svým osudem. Když otcí (v podání Gabriela Spahia, Judeho oblíbeného herce) vyklouzne z ruky televizor, který úspěšně nechal opravit a nesl ho celou dlouhou cestu, téměř až domů, začne vztekle nadávat před synem, který se zastaví a pozoruje ho. V jiné sekvenci je zachyceno jak muži od vedlejšího stolu, v hospodě, kde se otec se synem staví, hovoří hrubě. Tyto postavy mají svou míru expresivity, ale nikoli ostrost typickou pro mnoho pozdějších Judeho postav.



Všichni v naší rodině - *Toată lumea din familia noastră*



Stín mraku - *O umbră de nor*

Další dva krátké filmy *Alexandra* (*Alexandra*, Radu Jude, 2006) a *Dimineața* (*Ráno*, Radu Jude, 2007) a jeho první celovečerní film *Nejšťastnější dívka na světě* (2009) také nevykračují z realistického duchu. Přesto zde už existují určité silnější tahy a v jejich záběrech okamžiky, kdy se postavy dopouštějí směšných gest. Ve filmu *Alexandra* přichází otec do domácnosti bývalé manželky navštívit dceru, která se ocitne uprostřed hádky svých rodičů. Když muž zůstane na chvíli sám v obývacím pokoji, rozpáře muž vidličkou šaty bývalé ženy jako gesto pomsty. Ale pak se, zahanben svým činem, pokouší škodu napravit. Režisér tuto situaci převezme do celovečerního snímku natočeného o několik let později *Všichni v naší rodině* (*Toată lumea din familia noastră*, Radu Jude, 2012), kdy maximálně využije její směšnost. Ale už od vzniku celovečerního snímku *Nejšťastnější dívka na světě* lze pozorovat skutečnost, že režiséra už nezajímá strohý, programový realismus, jaký vidíme u Cristiho Puie nebo bratrů Dardenových. Jeho styl se stává hravější.

MEZI SMĚŠNOSTÍ A VÁŽNOSTÍ

V době po natočení filmu *Nejšťastnější dívka na světě* Jude začíná nacházet vlastní směr ovlivněný stále více groteskou a absurdním divadlem. Vyčítá realistické estetice jistý konformismus a zaznamenává, že to, co je mnohdy považováno za realismus v umění, je často spíše výsledek statistik, jak se obvykle daná situace odehrává, zatímco ve skutečném životě se události mnohdy odehrávají mnohem překvapivěji (1).

Ve svých filmech natočených po roce 2009 se postavy často nacházejí v horečné a ubohé honičce za věcmi, které nemohou mít. Středně dlouhý film *Film pentru prieteni* (*Film pro přátele*, Radu Jude, 2011) je pojat jako amatérské natáčení muže středního věku, který je rozvedený, bez práce a rozhodne se ukončit svůj život, ale předtím chce nechat známým zprávu v podobě videozáznamu. Muž ve svém patetickém monologu osciluje mezi obviněními a lichotkami adresovanými svým milovaným a pak se zastřelí ránou do hlavy před filmovou kamerou. Jenomže se mu nepodaří zabít se a kamera nadále zaznamenává, jak se celý zakrvácený plazí a řve desítky minut. Za groteskním představením, které může nabídnout lidské tělo – a Jude ho uvádí na scénu děsivým a zároveň karikujícím způsobem, tušíme tragický rozměr existence této postavy. Všechny jeho naděje se ukázaly jako marné, což představuje víc než osobní neúspěch, jde o způsob fungování lhostejného světa vůči lidským utrpením, kdy postava ani nedostane šanci na úspěšnou sebevraždu.

Také v krátkých filmech *O umbră de nor* (*Stín mraku*, Radu Jude, 2013) nebo *Trece și prin perete* (*Prochází přes zeď*, Radu Jude, 2014) jsou přítomny smrt a slabost. Absurdita lidského utrpení má prozaický, ale i slavnostní rozměr. Režisér se místy vzdává hromadění směšných událostí a místo nich zachycuje zásadní detaily širšího kontextu, nejisté okamžiky přízně, které však postavy nepozorují.

(1) „Radu Jude – spre un cinema impur”, rozhovor, který s Radem Judem vedli Andrei Rus a Gabriela Filippi, *Film Menu* č. 15, červen 2012, str. 24

NEJŠŤASTNĚJŠÍ DÍVKA NA SVĚTĚ VE FILMOGRAFII RADU JUDEHO

STÁLÁ TÉMATA

Téměř všechny filmy Rada Judeho uvedené do této chvíle, s výjimkou krátkého snímku *Dimineața* (Ráno), se soustředí na ústřední vztah rodičů s dětmi obsahují komentář k tomu, jak se lidé formují a jak jsou rodičovské postoje vštěpovány dětem. Proto, z hlediska přístupu k látce, není historický film *Aferim!* (oceněný Stříbrným medvědem na Berlínském filmovém festivalu) odehrávající se ve Valašsku v 30. letech 19. století ve skutečnosti příliš odlišný od *Nejšťastnější dívky na světě*. Ambice filmu *Aferim!* spočívají v tom, že nepopisuje danou dobu pouze prostřednictvím zjevných a pro současníka exotických prvků jako kostýmy a interiéry, ale že se pokouší analyzovat způsob fungování tehdejší společnosti a způsob, jakým udržovala své zákony. To rovněž představuje důležité východisko v *Nejšťastnější dívky na světě* (viz **Souvislosti**).

Jinak celovečerní snímek z roku 2009 obsahuje téměř všechny vracející se motivy z Judeho filmů. Postavy se neustále pokoušejí něco získat a interakce mezi nimi mnohdy dostává podobu vyjednávání nebo vydírání. Násilí je i tady neustále přítomné. A i když se vždy neprojevuje přímo, ale jen jako hromadící se trápení, nakonec dosáhne takové míry, že vyvře na povrch. Formálně však *Nejšťastnější dívky na světě* představuje přechod od přísného realismu k uvolněnější konvenci (viz **Analýza jedné kapitoly** a **Kinematografické postupy**).

Radu Jude i na tomto filmu spolupracoval s několika svými stálými spolupracovníky, mezi nimi producentkou Adou Solomon, střihatelem Cătălinem Cristuțiem, kameramanem Mariusem Pandurem a hercem Șerbanem Pavlem. Rozpočet tohoto celovečerního snímku se odhaduje na 650 000 eur, což v té době byla průměrná částka v rumunské filmové produkci. Judeho další celovečerní snímek z roku 2011 *Všichni v naší rodině* měl podobný rozpočet. *Aferim!* (2015) měl rozpočet mnohem vyšší, 1,25 milionů eur, ale historický film obvykle potřebuje více finančních prostředků.

FILMOGRAFIE

Lampa cu căciulă (2006, krátký film)
Alex andr a (2006, krátký film)
Dimineața (2007, krátký film)
Cea mai fericită fată din lume (2009)
Film pentru prieteni (2011)
Toată lumea din familia noastră (2012)
O umbră de nor (2013, krátký film)
Trece și prin perete (2014, krátký film)
Aferim! (2015)

SOUVISLOSTI

NATÁČENÍ NA ULICI



U konce s dechem
(1960, Jean-Luc Godard)



Nejšťastnější dívka na světě



Zrcadlo (1997, Jafar Panahi)

REKLAMA VE FILMU



Will Success Spoil Rock Hunter?
(1957, Frank Tashlin)



Místo
(1961, Ermanno Olmi)



Nejšťastnější dívka na světě

GROTESKA



Nejšťastnější dívka na světě



Monty Python a Svatý Grál
(1975, Terry Gilliam and Terry Jones)



Kachní polévka
(1933, Leo McCarey)

CESTA DO MĚSTA



Vlasy
(1979, Miloš Forman)



Lekce
(2014, Kristina Grozeva, Petar Valčanov)



Nejšťastnější dívka na světě

ČEKÁNÍ



Smrt pana lazaresca
(2005, Cristi Puiu)



Nejšťastnější dívka na světě



Policejní, adj.
(2009, Corneliu Porumboiu)

SMĚŠNOST BYTÍ



Velká žranice
(1973, Marco Ferreri)



Holy Motors
(2012, Leoš Carax)



Nejšťastnější dívka na světě

SVĚDECTVÍ

Nikdy mi nebylo moc jasné, o čem ten film je. Nejdřív mi připadalo, že je o spoustě věcí. Jak se lidé staví k myšlence dobra. O kompromisech a o lži. O tom, jak může být filmový jazyk využíván ke lži. O tom, co znamená být vyděšeným dospívajícím a nemít odvahu důsledně se vzepřít rodičům. O tom, jaké je to být rodič a muset využít vlastní dítě pro splnění životních záměrů. O vyjednávání. O štěstí, smutku a konzumu. O kapitalismu. O tom, jak se v létě stmívá na Univerzitním náměstí.

Když jsem viděl hotový film, nevím, kolik z výše uvedeného v něm zůstalo. Nevím, jestli je to dobrý nebo špatný film. Nemám ani průpravu ani odstup k tomu, abych to věděl. A naštěstí to není moje starost. Jen doufám, že filmoví diváci v něm najdou něco smysluplného, co je dojme.

SVĚDECTVÍ v tisku k filmu *Nejšťastnější dívka na světě*.

CĂTĂLIN CRISTUȚIU

Jeden z nejocetovanějších a nejžádanějších současných rumunských střihačů, Cătălin Cristuțiu, který stříhal všechny filmy Rada Judeho.

Nejšťastnější dívka na světě se odehrává téměř v reálném čase. Radu Jude mi řekl, že chce, aby každý stříh vytvořil smýčku, i když často je výsledným dojmem kontinuita. Podle původní myšlenky měl film *making-of* z natáčení dané reklamy. Proto padlo rozhodnutí umístit kameru na stojan a dělat panoramata, abychom získali atmosféru jako z natáčení pečlivějšího amatéra. A pokud člověk chtěl napodobit, co by se nakonec nacházelo na *making-of*.

dané reklamy, nešlo mít kontinuitu mezi dvěma střihy, mezi chvílí, kdy se kamera zastaví a chvílí, kdy se znovu spustí. Musí tam být smyčka.

Vím, že to zní formálně, ale zdá se mi, že výsledek mezi tím, co se natočilo a způsobem, jak to bylo sestřiháno, vyznívá přirozeně. Pracovní režim byl zvláštní nejen proto, že jsem viděl materiál každý večer natáčení, ale každou noc jsem ho i stříhal. Radu tehdy spal velmi málo – do jedenácti, do dvanácti jsme stříhali a pak od sedmi ráno už musel být na natáčení. U Judeho je obecně stříhání pocitové, intuitivní. Celou dobu jsem se snažil, aby u každého střihu vzniklo trochu energie bez toho, aniž by útočila na diváka. Každý sestřihávaný záběr měl diváka dobíjet. To je důvod, proč některé z nich nevypadají dobře podle standardů tradiční, akademické kinematografie – nestříhat při replice, nebo když stříháš z jednoho záběru do jiného, aby byly co nejvíc odlišné, aby divák neměl pocit skoku, nebo nepřeskakovat osu akce atd.

Připadá mi užitečné všechna tato pravidla znát, abys je mohl později porušovat. Když máš omezený rozpočet, je šikovné stříhat během natáčení, protože když je něco špatně nebo něco, co nijak nefunguje, ale nejde to vypustit, tak se to dá natočit znovu. Hlavně u *Nejšťastnější dívky na světě*, která se natáčela na třech místech, z nichž jedno se vyskytuje v devadesáti procentech filmu, je jasné, že kdyby existoval chybný záběr, dalo by se to přetočit. Nepamatuji si, že by to však bylo nutné. Při střihu během natáčení se vyjasní i atmosféra filmu, obzvláště když Radu natáčel v pořadí, jak události následovaly ve scénáři.

„Cătălin Cristuțiu și rolul montajului în cinema”, rozhovor pořídila Gabriela Filippi a Andrei Rus, *Film Menu* č. 18, duben 2013, str. 36

MARIUS PANDURU

Marius Panduru, další stálý člen štábu kolem režiséra Rada Judeho, také spolupracuje s mnoha jinými známými filmaři na filmech se velmi rozdílnou stylizací a vizuální stránkou. Stál za kamerou při natáčení filmů jako *Jak jsem strávil konec světa* (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, Cătălin Mitulescu, 2006), *12:08 Na východ od Bukurešti* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), *Nakonec zůstane ticho* (*Restul e tăcere*, Nae Caranfil, 2007), *Policejní, adj.* (*Polițist, adjektiv*, Corneliu

Porumboiu, 2009), *Closer to the Moon* (Blíže k Měsíci, Nae Caranfil, 2013), *Why me?* (Proč já?, Tudor Giurgiu, 2015).

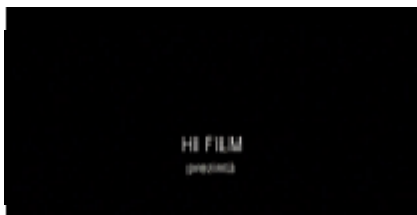
V *Nejšťastnější dívky na světě* byl můj jediný přínos v zachycení změny světla při stmívání. V tomto filmu má obraz v podstatě funkční roli – zaznamenává. Hodně jsem tehdy s Radem (Judem) diskutoval o věcech týkajících se myšlenky, scénáře. O vizuální stránce nebylo moc o čem mluvit, to je pravda. Byl jsem spíše filmový poradce. Je mi však jasné, že kdyby jiný kameramanský tým dělal tento film, stejnými prostředky, výsledek by vypadal jinak. Osobnost každého člena štábu se nakonec ve filmu odrazí. Na tomto projektu mi velmi záleželo a cítil jsem, že není důležité, abych předvedl svůj talent a estetické kameramanské dovednosti, nýbrž abych pochopil, co se tam děje a abych reagoval v souladu s příběhem, protože vizuální stránka zprostředkovává kontakt s divákem. Myslím, že kouzlo dobrého filmu spočívá i v tom, co se děje během jeho vzniku, ve vášni a uvolněnosti, s jakou každý podporuje společnou věc.

„Despre imaginea de film cu Marius Panduru”, rozhovor pořídil Andrei Rus și Gabriela Filippi, *Film Menu* č. 11, červen 2011, str. 37



ROZDĚLENÍ FIMU NA KAPITOLY

Poznámka: Z tohoto převyprávění po kapitolách jasně vyplývá aspekt opakování, který je přítomný ve filmu. Obecně v minimalistickém filmu jsou dekorace a akce mnohem méně rozmanité než v klasickém filmu. Nicméně zde je rozmanitost extrémně potlačena a film se tak blíží tradici absurdního divadla, které využívá nesmyslnosti lidského chování, nemožnosti přetrhout řadu situací, které se opakují donekonečna, a překonat je. Představitelé tohoto způsobu vnímání světa jsou postavy z Čekání na Godota Samuela Becketta, nebo díla Alberta Camuse- působí jako mytologická postava Sysifa, který je odsouzen neustále usilovně tlačít balvan, který pak stále dokola sklouzává do údolí.



1 – Titulky (0 - 1:53)



2 – Cesta autem (1:54 - 4:49)



3 – Příprava na setkání: na toaletě benzínky si Frățilovi převlékají oblečení za lepší (4:50 - 9:18)



4 – Vjezd do ucpané Bukurešti (9:19 - 12:58)



5 – Představení: Frățilovi vstupují do kontaktu s místem natáčení a částí filmového štábu (12:59 - 16:25)



6 – Upravování: Delii vzhled se musí přizpůsobit Módě v hlavním městě (16:26 - 20:55)



7 – Zástupci reklamní agentury zkoumají dívku od hlavy až k patě (20:56 - 23:00)



8 – Natáčecí den začíná první chvílí čekání (23:01 - 24:09)



9 – Hádky mezi matkou a dcerou v přívěsu: vyjde najevo důvod neváživosti (24:10 - 32:13)



10 – Znovu čekání: tentokrát matka a dcera stojí každá v jiném koutě (32:14 - 33:22)



11 – Inicie: Delii jsou vysvětleny mechanismy natáčení a rozbíhají se první záběry (33:23 - 38:57)



12 – Pauza: čas téměř neubíhá a Delia si hledá zábavu (38:58 - 44:07)



13 – První potíže: natočení realita neodpovídá požadavkům zadavatele (44:08 - 51:16)



14 – Vytrhání knírku (51:17 - 54:07)



15 – Pokračování v natáčení: Delii uhání štáb, který od ní vyžaduje lepší výkon, stejně jako její rodina, která po ní chce podepsat smlouvu o prodeji auta. (54:08 - 58:23)



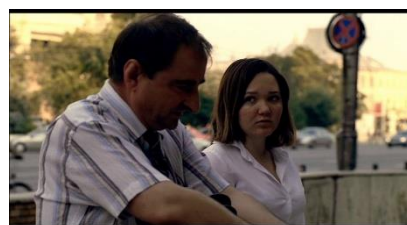
16 – Změna kulis: agentura a klient souhlasí se změnou kulis (58:24 - 1:01:14)



17 – Nátlak: otec předstírá, že dívka rozumí a Nadává své ženě (1:01:15 - 1:10:36)



18 – Technické problémy: porouchá se generátor a natáčení se opět zastaví (1:10:36 - 1:15:09)



19 – Výbuch: otec přechází k vydírání a výhrůžkám (1:15:10 - 1:21:53)



20 – Delia se schovává na toaletě a pláče (1:21:54 - 1:23:12)



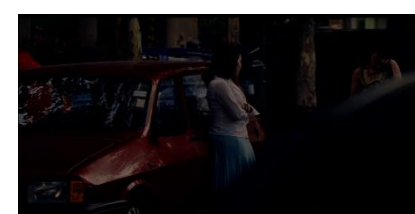
21 – Osamělost: dívka se vrací na místo, kde proběhla hádka s otcem. O pár metrů dále si technici vykládají sprosté vtipy (1:23:13 - 1:25:45)



22 – Kapitulace: Delia svolí svým podpisem, ale požaduje část peněz získaných prodejem auta (1:24:04 - 1:28:35)



23 – Poslední záběry: všichni jsou podráždění a křičí, protože je večer a už není dostatek světla pro dokončení natáčení (1:28:36 - 1:32:31)



24 – Konec dne plného zklamání (1:32:32 - 1:35:54)



25 – Závěrečné titulky (1:35:55 - 1:38:55)

KINEMATOGRAFICKÉ STYL A POSTUPY

ROZŠÍŘENÉ VYPRÁVĚNÍ

Rumunská filmová nová vlna je založena na upřednostňování stylizace, která co nejméně rozděluje čas a prostor, kde se odehrávají vyprávěné události. V tom je ovlivněna italským neorealismem. Neorealismus po druhé světové válce přinášel témata inspirovaná tvrdou dobovou realitou poznamenanou chudobou. Stejně tak polemizovala s klasickým stylem vyprávění, jak ho známe z většiny amerických produkcí, kde se událost skládá z řady relativně krátkých záběrů, které představují jen významné prvky pro vyprávění a posouvají ho dále k závěrečnému rozuzlení. Italský neorealismus proto zavedl dlouhé záběry s mrtvými časy, kde se pokoušel rekonstruovat existenční podmínky obyčejných lidí, jejichž život většinou není nijak oslnivý. Přední scenárista a teoretik neorealismu Cesare Zavattini dokonce vyjádřil přání natočit film, který bude nepřetržitě sledovat postavu v jednom obyčejném dni jeho života, po dobu devadesáti minut, bez jakékoli časové smyčky. Přesto neorealistické filmy byly vzdáleny od Zavattiniho přání, jejich akce probíhala během několika dní nebo dokonce měsíců, které byly zvoleny stejně jako v klasickém paradigmatu. Tyto okamžiky, zásadní z dramaturgického hlediska, v nichž však byly i klidné chvíle, které neobsahovaly zásadní informace pro vyprávění. Tyto momenty v dlouhých záběrech ukazovaly prostředí postav nebo sledovaly postavy, jak plní domácí nebo jiné běžné povinnosti. Jejich účelem bylo usnadnit divákovi proniknutí do světa postav a větší stupeň pochopení pro situace, v nichž se nacházejí.

Rumunská kinematografie po roce 2000 dovedla tento typ estetiky ještě dále směrem, o němž snil Zavattini. Ve *Smrti pana Lăzărescu*, tedy ve filmu, který v roce 2005 otevřel cestu pro jednu generaci, je hlavní postavou osamělý muž, kterému se udělá špatně a zdravotní sestra ho spolu s řidičem sanitky vozí z jedné bukurešťské nemocnice do druhé. Celý děj se odehrává během sledované jediné noci a ukazuje postupující zhoršování starcova zdravotního stavu a jeho sklouzávání ke smrti. Proto je každé další odmítnutí přijmout ho v dané nemocnici tragičtější než předchozí.

V *Nejšťastnější dívka na světě* je doba děje omezena na jediný den a většina filmu se odehrává na jednom místě v centru Bukurešti. Tento obecný pohled na celý den (nebo na jednu noc) v životě člověka je i u Cristiho Puie i u Rada Judeho doprovázen rozjímáním o lidské existenci.

VE STYLU CINÉ - VERITÉ

Vedle neorealismu, jehož vliv v hrané realistické kinematografii nepolevil a je důležitým faktorem v prvních filmech Rada Judeho, se *Nejšťastnější dívka na světě* přímo odkazuje i na další realistickou estetiku.

Film se točil na dopravně frekventovaném místě v centru Bukurešti a kamera je často umístěna v různých vzdálenostech od herců (**fotografie 1**) a děje filmu natáčení, aby nepřitahovala pozornost kolemjdoucích. Podle logiky hraného

filmu by nebylo normální, aby se chodci dívali do filmové kamery filmového reklamního týmu, ale je však poměrně nezvyklé, že se dívají do skutečné kamery, přímo na diváky. Protože i tak ji někteří objeví. Právě proto, aby Jude do filmu zapojil tyto nepředvídatelné momenty, vypůjčil si vizuální podobu dokumentů natáčených na ulici nebo, jak uvádí střiháč filmu (viz **Svědectví**), hravě napodobuje *making-of*.

Styl filmu *Nejšťastnější dívka na světě* odkazuje na druh záběrů používaných v dokumentech *ciné-verité*, často natáčené uprostřed davů. Tento přístup v dokumentech původně začal používat režisér a etnolog Jean Rouch ve Francii 60. let. Zároveň se podobný směr rozvíjel i ve Spojených státech amerických a Kanadě, pod názvem „direct cinema“, v dílech documentaristů D. A. Pennebaker, bratrů Alberta a Davida Mayslesových atd. Postupy filmařů na obou kontinentech sblíží zájem zachytit předměty natáčení uprostřed každodenního života, v jejich běžném prostředí a rezignace na pečlivé inscenování scén ve jménu autenticity. Kvalita obrazu a zvuku v jejich filmech byla obětována na úkor rychlého a snadného zachycení reality.



Fotografie 1

PROTI KLASICKÉMU STYLU

Autoři hraných filmů, kteří filmuji podle scénáře s vymyšleným příběhem a postavami, si osvojili nevybroušený přístup častý při natáčení dokumentů. Nové vlny 60. let – francouzská, polská nebo brazilská – za mnohé vděčily výtvarným dokumentárnímu filmu. Napodobování spontánního aspektu *ciné-verité* se později, především v 90. letech stalo běžnou praxí v hraných realistických filmech. Takže akce ve scénářích jsou inscenovány tak, aby působily jako zachycené anonymním pozorovatelem, který neví, co se bude dít

dít a musí sám držet krok s událostmi v neustálém pohybu. Tak se vysvětluje také použití dlouhých záběrů ve filmech jako *Nejšťastnější dívka na světě*. Ani natáčení herci nejsou vždy ve středu scény (tedy v té části, která bývá v rámci obrazu nejjasnější) nebo „krásně“ zabírání (**fotografie 2 a 3**).

Skládání záběrů není často harmonické, obrazy jsou z hlediska celku v nesouladu. Mnohé z těchto realistických hraných filmů jsou natočené na ulici a jejich herci se pohybují mezi chodci zaujatými svými běžnými činnostmi. V této umělecké tradici je povoleno, aby se někteří nedobrovolní svědci natáčení překvapeně dívali po kameře, jako se to stalo ve filmu *Zrcadlo* (Ayneh, Jafar Panahi, 1997) Iránce Jafara Panahiho a v *Nejšťastnější dívce na světě* Rada Judeho (viz **Analýza jednoho záběru**).

Tato praxe odporuje striktnímu principu klasického filmu. V klasické konvenci, zažitě v Hollywoodu v prvním desetiletí 20. století, která se dosud používá ve většině filmů, je lidem zakázáno dívat se do filmové kamery, aby se ani na chvíli nepřerušilo divákovy ponoření do vytvořeného fikčního světa. Když k tomu přesto náhodou dojde, daný záběr se při střihání vystříhne.



Fotografie 2



Fotografie 3



Fotografie 4



Fotografie 5

ZVUK

Vzhledem k uvedeným inspiračním zdrojům, není ani zvuk v *Nejšťastnější dívce na světě* pojat klasickým způsobem, kdy jsou repliky postav jasně slyšet. Hluk ulice v pozadí dokonce zastiňuje v některých okamžicích dialog, je neustále přítomný, rozčiluje a přidává záběrům na agresivitu.

ROZOSTŘENÍ POZORNOSTI

Specifikum tohoto Judeho filmu je amorfni pocit, který zanechává. Od jistého bodu dále, kdy se na obrazovku dostává znuděnost a podrážděnost postav, taktéž styl filmu jakoby nasákne těmito stavy.

Kapitola s depilací Deliina knírku je poměrně sugestivní a stylizace zesiluje atmosféru celkové nudy. Ve stejném okamžiku se odehrává více akcí – rodiče naléhají na Delii v krátkých přestávkách mezi záběry natáčenými jeden za druhým, filmový štáb čelí různým potížím atd. Zdá se, že vyprávění se nedokáže soustředit na jedinou akci a rozpadá se. Občas jsou postavy slyšet *off*, tedy mimo záběr (slyšíme jejich hlas, ale nevidíme je na obraze), jejich repliky jsou jen prvkem navíc v celkovém rámusu a nemají žádný význam. Navíc neustálé šumění blízké ulice také rozptyluje pozornost. Zvukové a zrakové vjemy nejsou vnímány jako v klasickém hollywoodském filmu, který vychází z rozmanitých záběrů a jejich rychlého střídání právě proto, aby nenudil.

V klasickém stylu by akce byly izolovány – například hádka rodičů s dívkou by byla ukázána jako jediná akce. Dále by byly představeny v určitém tempu a různými záběry – od celkových pohledů na náměstí, až po herce na scéně.

Tady se naopak na jediné scéně přechází od hádky v rodině Frățilových k natáčení a úkolům, které musí filmový štáb vyřešit. Zraková a zvuková monotonie vede k přesycení a ochabnutí divákovy pozornosti.

TLUMENÉ NAPĚTÍ

ANALÝZA JEDNOHO ZÁBĚRU

ÚVOD (KAPITOLA 4, TIME CODE : od 12:00 min. do 13:10 min.)

Kontext

Rodina Frățilových, která právě dorazila na Univerzitní náměstí, přichází k členům filmového štábu. Ti jsou v tu chvíli právě zaneprázdněni natáčením jiného výherce soutěže, který, stejně jako Delia, musí vyjádřit spokojenost před filmovou kamerou a doporučit limonádu Biba Multifrukt.



1



3



5



2



4



6

Poměr sil

Sotva ti tři dorazili, už je asistent filmového štábu vyhání a vyčítá jim, že jim překáží v práci. Oni mu sice vysvětlí, že také přišli na natáčení, ale asistent si myslí, že byli pozváni jako kompars. (Komický prvek, vložený jen tak scenáristy. Dále totiž uvidíme, že ten den se nenatáčí s komparem, ale točeno je jen „svědectví“ výherců soutěže. Hned na začátku se postavám odmítne právo stát se protagonisty, což je první malé ponížení). Jeden z členů ochranky, který se neorientuje v situaci, přiskočí utlému asistentovi na pomoc, aby rodinu vyvedl z místa natáčení. Nakonec se Delia otec ze zvědavosti přilíši přiblíží k natáčení a režisér na něj křičí. Od tohoto prvního kontaktu rodiny s filmovým štábem se rýsuje typ interakce mezi postavami přítomný v celém filmu: napjatý, založený na vztahu moci a zastrahování.

Popis

Záběry v *Nejšťastnější dívce na světě* jsou mnohem delší než ty, které se používají v klasických filmech. Tady akce není rozdělena na kousky, které zviditelňují určité reakce postav nebo určité vyprávěcí prvky, jak tomu bývá ve většině hollywoodské produkce, která využívá klasický přístup (viz **Analýza jedné kapitoly**).

I tento záběr, kde se rodina Frățilových dostává do kontaktu s natáčením, je poměrně dlouhý (přibližně jednu minutu) a vizuálně velmi bohatý. Scéna je založena na třech vrstvách – v popředí jsou chodci, ve druhém plánu samotná akce natáčení a střet rodiny s filmaři a v pozadí je vidět provoz na ulici. Pokud se režisér rozhodne, že nebude akci dělit střihem, musí nějakým způsobem směřovat diváckou pozornost. Takže i když rámec této scény vypadá jako stabilní, existují malé posuny doleva a doprava, při nichž sledujeme postavy, které se pohybují v záběru. Když se otec přiblíží, aby se podíval na auto, kamera se pohybuje za ním trochu doprava, sleduje ho. Nejedná se o velký pohyb, jak se dá zjistit, když srovnáme dva obrazy ze začátku a z konce pohybu kamery (**fotografie 5 a 6**), ale je vytvořeno směřování v záběru, a tak je tvořen jeho dynamický aspekt. Kvůli pořádku jsou obě představené akce – diskuse s asistentem a natáčení reklamy – i když se odehrávají ve stejné chvíli, velmi blízko jedna od druhé, pojaty tak, aby se nepřekrývaly, získávají pozornost jedna po druhé.

Komická složka

Stejně jako celý film i tato scéna obsahuje humorné prvky. Není to legrace k popukání, spíše zdrženlivý, suchý humor. Svou nevhodností je zábavné poněkud nemódní oblečení postav přijíždějících z maloměsta. Výrazné barvy – okrová, kterou má na sobě matka, a jasné modrá dcery – zdůrazňují jejich oděv a připomínají úsilí, které vynaložily, aby vypadaly elegantně. Toto úsilí však vyjde stejně vničeč. Podobně zábavné jsou *macho* chůze člena ochranky a jeho postoj (**fotografie 3**), stejně jako otcova netrpělivost ohodnotit přede všemi auto, které vyhrála jeho dcera (**fotografie 5 a 6**). Za prvek černého humoru můžeme označit starce, který nejistým krokem projde záběrem a dívá se do objektivu (**fotografie 2**). Neví se, jestli zrovna šel přes Univerzitní náměstí ve chvíli natáčení nebo jestli ho přivedl Judeho štáb jako komparsistu. V případě, že se jednalo o náhodu, je možné, že představuje důvod, proč režisér nechal právě tuto scénu ve svém filmu. Je jasné, že se jednalo o jistý záměr, protože podobné momenty se ve filmu vyskytují vícekrát a zavádějí ho až k absurditě. V pozdější sekvenci před obličejem znuděné, naštvané dívky projde sotva se vlekloucí stařec o holi, což vrhá jiné světlo na drama, které dívka prožívá.

BEZ VÝCHODISKA

ANALÝZA JEDNÉ FIMOVÉ SEKVENCE

HÁDKA V MARINGOTCE (SEKVENCE 8 od 21:25 do 28:13 min)

KONTEXT

Čekání na začátek natáčení. Delia a její matka se uchýlí před horkem panujícím na ulici do klimatizované maskérské maringotky. Tady poprvé vyjde najevo důvod, proč dívka odpovídá podrážděně svým rodičům. Ti se totiž rozhodli prodat auto, které Delia vyhrála a peníze investovat do podniku, který by jim měl zajistit lepší životní úroveň, než je jejich současná, skromná. Zato dívka, která také trpěla finančním nedostatkem, se chce radovat z výhry hned a nečekat až rodinný podnik vynese v budoucnu nějaký zisk. Plánuje si udělat řidičský průkaz a odjet autem k moři se svými kamarádkami, jak jim už slíbila.

MLUVA

Konflikt mezi matkou a dcerou se nese v podrážděném, emočně vyhoceném tónu. Jedna druhou neposlouchají, snaží se na sebe útočit a předcházet výlevům té druhé. Protože nejsou ve své kůži, mluví postavy přiškrkce a ostře. Ani třetí postava v kapitole, maskérka Gabi, která se nakonec objeví a vyčníí těm dvěma, že vstoupily do maringotky bez povolení, nevyslovuje své repliky jasně a artikulovaně. Mluví vyšším tónem, než je její normální hlasový rozsah a šíří tak atmosféru nadřazenosti. Obecně ve filmech Rada Judeho – a je to i případ *Nejšťastnější dívky na světě* – způsob výslovnosti postav hraje důležitou roli ve vykreslení vztahů mezi nimi. Stejně tak skutečnost, že repliky nejsou vysloveny „správně“ nebo s určitými přestávkami, jak vyžadují standardy profesionálního herectví a jak jsme v kině zvyklí slyšet, způsobují, že zní falešně a přispívají k nepohodlnému zážitku, který představuje sledování filmu.

POPIS PROSTORU

Tato filmová sekvence je jednou z mála kapitol ve filmu, která se odehrává v uzavřeném prostoru. Sice tu nejsou lidé a auta jako na Univerzitním náměstí, ale prostor je i zde přeplněný. Kromě pomůcek na líčení a zkrášlování jsou v maringotce napěchovány i další věci: několik lahví různých barev a tvarů vedle okna (**fotografie 4**), plakáty vystřižené z časopisů a nalepené na stěny a různé drobnosti. V jednom rohu visí šňůra, v druhém košile. Tento prostor je symbolikou nepořádku, ve kterém žijí postavy. Ve výstavbě této kapitoly byla přesto věnována větší pozornost barevnému spektru, právě proto, že se odehrává v uzavřeném prostoru a mohla by vyjít nevýrazně. Byl vytvořen silný kontrast mezi studenými (světlo vstupující oknem, oblečením dívky, modrou košilí, která visí na ramínku) a teplými odstíny (světlo u maskérského stolku, matčino oblečení), což prostoru dodává trojrozměrnost.

PRŮBĚH ZÁBĚRŮ



Fotogram 1



Fotogram 2



Fotogram 3



Fotogram 4



Fotogram 5



Fotogram 6



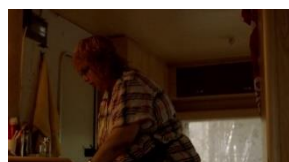
Fotogram 7



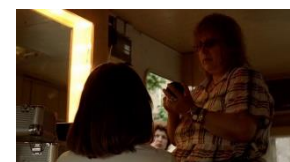
Fotogram 8



Fotogram 9



Fotogram 10



Fotogram 11

I. 24:10 → 24:25 V popředí dívka natažená na posteli (**fotografie 1**)

II. 24:25 → 26:35 Matka zkoumá sadu profesionální maskérky a pak se posadí na místo před Delií (**fotografie 2**). Stabliní záběr na obě diskutující. Dívka leží natažená, není jí vidět obličej, v záběru jsou pouze nohy a hrudník (**fotografie 3**). Delia se zvedne, její obličej je po většinu doby zakrytý maskérskou sadou (**fotografie 4**).

III. 26:35 → 29:02 V popředí Deliin profil (**fotografie 5**). V 27:25 začne panoramatické pohyby, který se zastaví na matčině profilu (**fotografie 6**). V 28:30 znovu začne panoramatický pohyb, který se vrátí na Deliin profil (**fotografie 7**).

IV. 29:02 → 30:50 Opět jsou obě postavy ukázány ve stejném záběru, v celkovém plánu (**fotografie 8**).

V. 30:50 → 32:13 Deliin profil (**fotografie 9**). Do maringotky vešla Gabi, maskérka. Její hlas je slyšet z *off* záběru. Kamera snímá panoramaticky až narazí na Delii (**fotografie 10**). Maskérka si zavolá Delii na naličení a její matku pobídne, aby odešla (**fotografie 11**).

DLOUHÝ ZÁBĚR

Kapitola, která obsahuje téměř osm minut, je složená pouze z pěti dlouhých záběrů, čímž se výrazně odlišuje od normy ustanovené klasickým vyprávěcím stylem, přítomným ve většině dnešních produkcí. V klasickém vyprávěcím stylu se kapitola, ve které diskutují dvě osoby (jako případě, o kterém právě hovoříme), skládá z více záběrů, protože se postavy často střídají v popředí. Nejprve je ukázána postava, která mluví, a pak ta druhá, když si přebírá slovo.

Styl inscenování dlouhých záběrů, který používá Radu Jude, nedrolí událost. Jeho záměrem není vybírat pouze zajímavé aspekty důležité pro vyprávění tak, jak se to stává u klasického filmu. Ačkoli by Jude mohl chvíli hádky v maringotce nafilmovat i v jediném záběru - kapitole, vyhnul se tomuto kousku (takový postup by odpovídal nejpřísnějšímu realismu) a uvnitř této sekvence – kapitoly - čtyřikrát střihl. Do filmu jinak začlenil i vizuální gagy, komické efekty tvořené výstavbou scény: Delia je odlišena několika hbitými pohyby, při česání ji maskérka tahá za vlasy, pak jí epiluje knírek na veřejnosti a ani nemluvě o tom, že je prodáno její auto. Vypadá to, že si z ní dělá legraci i výstavba scény: na chvíli je její obličej zakryt pouzdem s maskérskými pomůckami na stole v maringotce (**fotografie 4** na předchozí straně). Stejně tak, aby se mohla posadit na místě vzadu v maringotce, musí matka přelézt přes dívku nataženou na lůžku naproti (**fotografie 2**). Kromě okamžitého komického efektu těchto situací diktuje stísněný prostor maringotky celkové vyznění této sekvence a zdůrazňuje úzký manévrovací prostor dívky. Scéna, kdy je zakryt Deliin obličej a není považován za důležitý prvek, nýbrž je brán jako jakýkoli jiný objekt v přeplněné maringotce, naznačuje postoj ostatních postav k dívce. Nejenže její přání nejsou jejími rodiči vyslyšena, ale v určitých chvílích postavy ani neregistrují její přítomnost a zcela ji zanedbávají. Komický efekt je také dosažen tím, jak je kapitola sestřihána a obsahuje pohyby v rámci záběrů, které působí do určité míry náhodně. Při natáčení hádky, mezi matkou a dcerou, se v určité chvíli zdá, že se nudí i kamera. Beze spěchu bezcílně bloumá z jednoho obličejce na druhý (**záběr III**).

PŘEDSATVITELKA ŽENSKOSTI

První plán - záběr této sekvence (**fotografie 1**) je jakoby odkazem, ozvěnou záběru, kterým celý film začíná. V obou Delia leží částečně rozvalená na sedadle, dívá se do prázdna a vedle ní, blízko jejího obličejce, zasaženého lehkým akné, se nachází nějaký módní časopis. Podoba dospívající dívky je velmi odlišná od obrazu ženskosti propagovaného na obálkách těchto časopisů a v hromadných médiích obecně. Ona je baculatá, lehce apatická a, jak je vidět v předchozích kapitolách, pohybuje se ztěžka a houpavě. Když její matka vstoupí do maringotky, dívka je rozvalená v pohodlné poloze, zabíraná z pozice, kde je umístěná kamera. Delia je sledována zešikma, pouze částečně, s vystrčenou hrudí a není jí vidět hlava (**fotografie 3**). Navzdory tendenci vytváření karikatury v těchto záběrech, se v celém filmu rýsuje opačná atmosféra a význam. Film podtrhuje normy převzaté z nerealistických očekávání (viz **Souvislosti**). Jisté je, že dívka neodpovídá vnuceným normám krásy. Její ochablost a potlačovaná agresivita jsou vlastnosti, které ji odlišují a činí ji autentickou, mnohdy vyvolávají sympatie.

AŽ JE TO ŠTĚSTÍ VIDĚT! ANALÝZA JEDNOHO FOTOGRAMU MIN.46:55

KONTEXT

Po jedné z nekonečné řady natočených záběrů přijde zástupce reklamní agentury za Delii a trvá na tom, aby se do kamery tvářila mnohem šťastněji: „Nezapomeň se usmívat, pořádně, tak, od srdce. Snaž se být doopravdy veselá. Musí na tobě být vidět štěstí – pořad, ale nejdůležitější to je, když piješ limonádu“. I v době, kdy dívka dostává tyto pokyny, nějaký kameraman přijde změřit vzdálenost od místa, kde nachází Delia a filmovou kamerou, aby nastavil světlo pro další záběry.

POPIS

Břicho technika, který jde měřit, se na několik vteřin ocitne v popředí, lehce rozmazané, protože se nachází mimo ohnisko a zakrývá skutečné protagonisty na scéně. Není vidět mužův obličej, jen poprsí od ramen dolů – vyklenutý hrudník muže přes padesát, lehce chycený sluncem a neodpovídající normám krásy propagovaným v médiích. Za ním je vidět velká červená mašle vyhraného auta, která ho bombasticky zdobí.



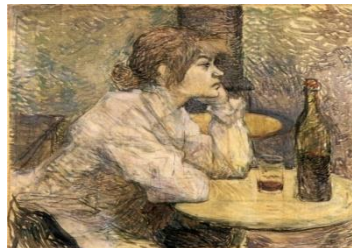
NAPODOBOVÁNÍ REALISTICKÉ KONVENCE

Obvykle při klasickém způsobu rozvíjení děje (viz **Kinematografické postupy**) se postavy nacházejí uprostřed záběru a interakce mezi nimi je nejčastěji předkládána divákovi z nejlepšího možného úhlu. Jen když se pokouší ukryt určitou informaci v záběru, s cílem pozdržet vyvrcholení, hledají se řešení k zamaskování těchto prvků. Ale jak jsme viděli *Nejšťastnější dívka na světě* je konstruována realisticky a napodobuje určité prvky dokumentárního filmu. Při natáčení dokumentu na ulici je běžné, že kolemjdoucí nevědí, že se natáčí a pokračují v cestě, čímž vstoupí mezi kameru a natáčený subjekt. Tyto nepředvídatelné chvíle, kdy skutečný, nezrežírovaný život pronikne na obrazovku, se staly zárukou autenticity natáčené události. Tímto záběrem se v Judeho filmu nejen napodobuje prvek filmů *ciné-verité* nebo natáčení zahrnutých do *making-of*, nýbrž se zesměšňuje celá představovaná realita, v níž se mluví o štěstí, ale je vidět je nafouklé břicho muže v letech. Tyto komentáře vše zesměšňují, včetně usilování realistické estetiky o přístup k realitě „za scénou“, do hloubky události nebo života. Je to jeden z těch detailů, které mohou zůstat bez povšimnutí, ale které přispívají k dokreslení cynické vize vyzařující z *Nejšťastnější dívky na světě*. Zvukový efekt je dosažen Judeho volbou ukončit záběr v polovině replik odpovědi a neumožnit dokončení myšlenky. Opět je opsána, nevytříbená, přehnaná estetika dokumentárního filmu. To vše se skládá na agresivní styl, který zesiluje agresi, s jakou se postavy podřizují jedny druhým.

1. PARALELY MEZI OBRAZY

1 – Fotografie z filmu *Nješťastnější dívka na světě*

2 – „Mem” vytvořený uživateli internetu podle pop – artového vzoru

3 – Fotografie z filmu *Misto* Ermanno Olmi, 19614 – Obraz Toulouse Lautreca *La buveuse*, 1889

5 – Reklama na Coca- Colu z roku 1920

6 – Fotografie z filmu *Sedmikráska* Věra Chytilová, 1966

2. FILM O FILMU

Už od dob němého filmu pronikala touha pro zachycení procesu natáčení filmu. Přibližně ve stejné době, v letech 1929-29, vznikly dva filmy o kinematografii, které se proslavily – jeden natočený ve Spojených státech a druhý v Sovětském svazu. V prvním z nich - v *Kameramanovi* (*The Cameraman*, Buster Keaton, Edward Sedgwick, 1928) se postava, kterou hrál komik Buster Keaton rozhodne stát filmařem, aby mohl trávit více času po boku jedné zaměstnankyně filmových studií MGM a udělat na ni dojem (**fotografie 1**). Druhý film, *Muž s kinoaparátem* (*Čelovek s kinoaparatom*, Dziga Vertov, 1929), byl avantgardní dílo, které využívalo četné technické triky – dvojexpozice, zpomalování a zrychlování obrazů atd., které dokládaly tvrzení o pokroku a výkonnosti optických nástrojů filmové kamery, ve srovnání s nedokonalostí lidského oka (**fotografie číslo 2**). V průběhu času ještě přibýly i poklony složené filmařské profesi a kinematografii přímo prostřednictvím filmů, z nichž nejznámější jsou *Zpívání v dešti* (*Singing in the rain*, Stanley Donen a Gene Kelly, 1952), *Osm a půl* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963), (**fotografie 3**), *Americká noc* Françoise Truffauta nebo nedávný film *Umělec* (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011), (**fotografie 4**).



Fotografie 1



Fotografie 2



Fotografie 3



Fotografie 4

Nejšťastnější dívka na světě je podobným filmem o filmu, ale i filmem o světě reklamy. Může být do jisté míry instruktážní ohledně způsobu, jak probíhá natáčení – filmu nebo reklamního spotu. Představuje postup, jak jsou sekvence natáčeny po částech, rozdělené na záběry, jak se dosahuje určitých filmových efektů natáčením

z jeřábu, jak jsou herci zabíráni na zeleném nebo modrém pozadí, aby pak byli pomoci digitálních nástrojů umístěni do jiného prostředí atd. Zrovna tak lze sledovat vztahy mezi členy filmového štábu a navíc, protože se jedná o reklamu, vztahy mezi filmovým štábem a reklamní agenturou.

Nejšťastnější dívka na světě také nabízí reflexi praxe využívání neprofesionálních herců. Ve filmu je jako záminka využito natáčení reklamy typu „svědectví“, ale její dosah je delší, hlavně v kontextu toho, že Jude a jeho další generační kolegové ve svých filmech kromě vystudovaných herců využívají i představitele bez herecké průpravy pro větší autenticitu a výhody dané osobnosti, které přinese pro film. Představitelka Delie, Andreea Bășneag, v době natáčení filmu náctiletá, se rozhodla po této zkušenosti pokračovat profesně v této oblasti a zapsala se na divadelní akademii. Její matku hraje herečka, která se věnuje spíše divadlu, zatímco otec dívky, Vasile Muraru, je v Rumunsku velmi známým hercem hlavně svými rolemi ve varieté a televizních zábavních pořadech. V rolích členů filmového štábu se objevují dva herci, kteří bývají v posledních letech často obsazováni v rumunských filmech – Șerban Pavlu v roli režiséra a Andi Vasluiuanu v roli kameramana, ale i neprofesionální herci.

POSTAVENÍ NEPROFESIONÁLNÍHO HERCE

Rovněž z italského neorealismu pochází i praxe využívání představitelů hlavních rolí bez dramatické průpravy. Tato skutečnost se pak odvozuje od společenské inspirace, kterou italská filmařská 40. let 20. století vkládali do filmu. V jednom prohlášení vyzývajícím k přijetí v kinematografii realistického směru režiséři Giuseppe de Santis a Mario Alicata tvrdili: „Jsme si jisti, že jednoho dne budeme moci vytvořit nejkrásnější film, kdy budeme sledovat pomalé, unavené kroky dělníka, který se vrací domů“ (1). V portrétován dělníka či obecně lidí žijících ve skromných materiálních podmínkách, kterým italský neorealismus věnoval pozornost, bylo zapotřebí herců s neokoukanými tvářemi, kteří vyčnívali mimo standardy dokonalosti a krásy *mainstreamového* filmu a reklamy, bez dikce a dovedností profesionálního herce. V současné době se mnoho evropských uměleckých filmů uchyluje k této praxi, když hledají širší paletu výrazu, než mohou nabídnout herecké školy.

Nejšťastnější dívka na světě svým tématem připomíná neorealistický film, který natočil Luchino Visconti v roce 1951 *Nejkrásnější*. V tomto filmu dívka, i když o mnoho mladší než Delie, musí poprvé zahrát roli před filmovou kamerou. Její exaltovaná matka je obdivovatelkou kinematografie a dovede ji na filmové zkoušky. Doufá, že tak dívka poskytne šanci na jiný osud, jiný než její fádňácká existence v chudém prostředí. Jenomže si uvědomí, že ve skutečnosti filmový svět nemá nic z tajemné aury a kouzla, které vyzařuje z obrazovky (**fotografie 5**). Zkušenost zkoušet zahrnuje velkou dávku cynismu a odosobnění kvůli velkému počtu konkurentek, které se tísní se svými matkami v předstílaných studiích a všechny chtějí získat roli (**fotografie 6**). Přestože je režisér, kterého dokonce hrál slavný italský

režisér té doby, Alessandro Blasetti, laskavý a empatický, zaměstnanci studií malé herečky zklamou nebo se na ně osopují. Na toto téma navazuje a dále je rozvádí *Nejšťastnější dívka na světě*, kde se pod tlakem natáčení štábů nijak nešetří dívčí city. Není pro ně podstatné, že se Delia cítí velmi zahanbeně, když jí veřejně holi knírek, podstatné pro ně je, že od ní obdrží obraz, který si přejí a který bude co nepřitažlivější.



Fotografie 5



Fotografie 6



Fotografie 7



Fotografie 8

V *Nejkrásnější* existuje dojemná kapitola, která popisuje pravděpodobnou dráhu neprofesionálních herců, kteří byli vybráni pro svou fyziognomii nebo specifické vlastnosti, aby zahráli důležitou roli v jednom filmu, nebo možná ve dvou. Pak přestanou být obsazováni, protože jejich přítomnost na obrazovce už nepřináší žádný svěží přístup. Střihačka Iris (ve filmu ji hraje Liliana Mancini, která i ve skutečnosti získala, jako neprofesionální herečka, hlavní roli ve filmu *Sotto il sole di Roma* /Pod římským sluncem, Renato Castellani, 1948 a pak sotva několik dalších malých rolí ve filmech, podobných jako tato sekvence v *Nejkrásnější*) něžně a rezignovaně vypráví o slávě, o nadějích, které si člověk dělá a o rozčarování, když je potom zapomenut (**fotografie 7**).

Jako protiváha k dráze načrtnuté v *Nejkrásnější* však existují i úspěšné příběhy lidí, kteří po prvním filmu, kde hráli, toužili a dostali šanci pokračovat v herecké kariéře. Je to případ malé herečky ve filmu *Duch úlu* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973), velmi talentované Any Torrentové. Jemné reakce, které se jí objevují na tváři ve filmu Víctora Ericého, maximálně živě evokují svět mlčenlivé dívky, s dětským strachem a zvědavostí. Po této roli, v níž se proslavila v pouhých sedmi letech, byla Ana Torrentová obsazena do hlavní role v dalším filmu, který se proslavil *Starý dům uprostřed Madridu* (*Cria cuervos*, Carlos Saura, 1976), a dále pak hrála a hraje do současnosti jak ve španělských, tak i v mezinárodních produkcích.

ODLIŠNÁ VIZE

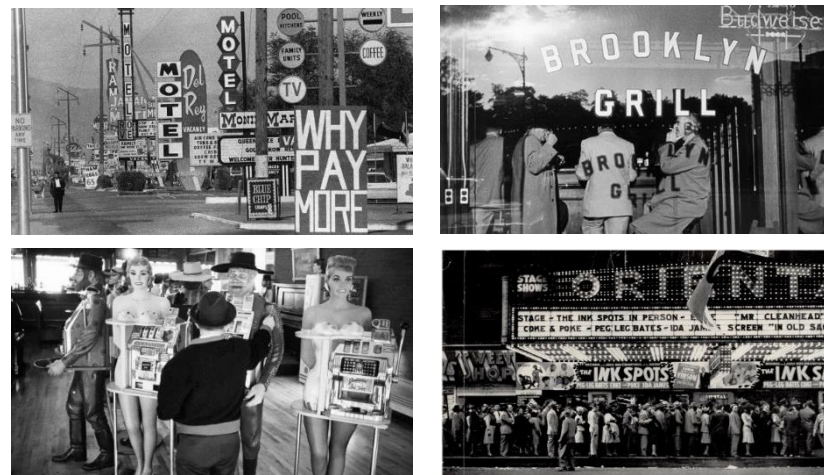
Zásadní rozdíl mezi italským neorealismem a rumunskou novou vlnou spočívá v tom, že neorealismus je koneckonců optimistický. Obvykle i v těch nejtemnějších neorealistických filmech postavy na konci nacházejí alespoň stopu naděje. V *Nejkrásnější* si postava Anny Magnaniové uvědomí, že sice její dcera nebude mít úžasný život, který si pro ni vysnila, a že nebudou ničím jiným než cudnou rodinou, ale že láska a důvěra, které je pojí, jsou mnohem důležitější (**fotografie 8**). Filmy rumunské nové vlny nikdy nekončí s důvěrou, spíše mají ploché vyznění.

Tento diskurs, který stavěl rodinné hodnoty do protikladu obchodnickému světu nebo lživému světu filmu (a v rozšířené verzi reklamy) byl v 50. letech, kdy byla natočena *Nejkrásnější*, stále aktuální. Ale tento rozdíl mezi opravdovými a umělými hodnotami ve společnosti začal v 60. letech mizet. Tehdy začal intelektuální proces probíhající ve druhé polovině 20. století, který zpochybňoval hodnoty považované do té doby za přirozené a poukazoval na to, jak se liší preference a ideály jednotlivých epoch, v závislosti na sociálně historických faktorech. I v Judeho filmu je cítit nedůvěra k takzvaným univerzálně lidským hodnotám. Postavy z *Nejšťastnější dívky na světě* nemohou uniknout od cynismu filmařské společnosti do ochranné náruče rodiny. I vztahy mezi nimi tu působí, že jsou dány stádiem, v němž se nachází společnost.

PRONIKÁNÍ REKLAMY DO UMĚNÍ

V *Nejšťastnější dívce na světě* je reklama dobře etablovaná a je součástí nynějšího popisovaného světa, v žádném případě není zpochybňováno toto odvětví jako takové. Než však byla reklama v umění přijímána s takovou samozřejmostí, musela nejprve svést několik polemik v oblasti kulturní kritiky.

Reklamní průmysl se zrodil na začátku 20. století. Standardizace produkce v zájmu její zefektivnění vedla k masové výrobě, což vytvořilo nové požadavky. Na jedné straně byly zapotřebí probudit zájem davů kupujících sériově vyráběné spotřební zboží a za tímto účelem se starý proletariát povznesl na úroveň maloburžoazie, jedince s větším množstvím volného času a jistou kupní silou. Na druhé straně bylo nutné, aby tito jedinci dané produkty kupovali. Takže zboží pro běžné spotřebitele a reklama šly ruku v ruce už od začátku, včetně kýče jako preferovaného výrobku kapitalismu.



Fotografie 1-4

Mezi uměními nemohlo hlavně umění výtvarné nebo minimálně jeho figurativní odvětví zůstat lhostejné k nové podobě společnosti (**fotografie 1-4**). V tomto kontextu existovaly jen dvě možné volby: zcela opomíjet nové obrazy vytvořené společností, považovat je za vulgární a pustošící umění nebo je zahrnout do uměleckých děl.

Ale i když byla vzata v úvahu, neznamenalo to vždy i jejich přijetí a přijetí směru, kterým se společnost ubírala, nýbrž mohly být nahlíženy s větší nebo menší mírou skepticismu. Reklamy a obaly od výrobků se začaly objevovat už od 20. let minulého století v kubistických kolážích, skicách a obrazech, které byly později považovány za příklady proto-popu (1), stejně jako kresba tužkou Pabla Picassa „L'assiette au petit beurre“ z roku 1914 (**fotografie 5**). Jiný příklad proto-popu představuje obrázek „Razor“ z roku 1922 umělce Geralda Murphyho usazeného ve Francii (**fotografie 6**).



Fotografie 5



Fotografie 6

(1) Kristin Thompson a David Bordwell, *Film History – An Introduction*, 2009, str. 359

©Luc y R. Lippar d, Pop Art, Thames & Hudson, 2004.

Ale teprve hnutí pop-art, které se objevilo v polovině století, v období vzestupu reklamy a spotřeby po druhé světové válce ve Spojených státech a západní Evropě, učinilo z masové kultury předmět svých děl. I když jsou mnohá pop-artová díla nasáklá dominantní kulturou, ne všechna rezignovala na kritický odstup ke svému předmětu studia. Je to i případ slavné koláže Angličana Richarda Hamiltona „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ (**fotografie 7**), parodie na adresu nového „životního stylu“. Zato newyorský pop-art byl nejčastěji považován za komplice masové kultury. V 60. letech Andy Warhol a Roy Lichtenstein začali kreslit celebrity, postavy z animovaných filmů (kačera Donalda a Mickey Mouse v Lichtensteinově „Look Mickey“, **fotografie 8**) nebo značky výrobků (jako plechovky od rajčatové polévky Campbell, které kreslil Warhol, **fotogra 9**) – obrazy známé každému americkému občanu v dané době. Jejich styl byl z velké části ovlivněn komiksy a obrázky na textilních výrobcích. Po počátečním váhání byl pop-art přijat mezi umělecké proudy, což vedlo k podminování vzdálenosti, která do té doby působila nepřekonatelně, mezi vysokým uměním a masovou kulturou. Pop-artoví umělci fascinovaní masovou kulturou se k ní hlásili bez jakékoli blahosklonnosti.



Fotografie 7



Fotografie 8



Fotografie 9

Ale bez ohledu na to, jestli jsou vnímány jako kritika nebo oslava masové kultury, představují tyto obrazy vytvořené pop-artovým uměním a reklamami samotnými reflexe obecných představ o štěstí rezonujících v danou chvíli ve společnosti.

NEJŠTĚSNĚJŠÍ DÍVKA NA SVĚTĚ, KTERÁ MÁ ŠTĚSTÍ

Děj filmu Rada Judeho je založen na skutečné události, kterou režisér zažil, protože sám neustále režíruje i reklamní spoty, aby se užíval. A v reálné situaci dívka, kterou měli natočit, pocházející z chudého prostředí, zkrátka nemohla působit důvěryhodně v roli šťastné výherkyně. Pokud v Judeho filmu můžeme zahlédnout kritický pohled, pak se netýká reklamy jako takové, ale očekávání lidí, často směšných, která kladou na ostatní.

Velká část filmů natočených po roce 1989 analyzuje tento nesoulad mezi existujícím základem a západním modelem, po němž toužila nová rumunská kapitalistická společnost. Filmaři aktivní v 90. letech jako Mircea Daneliuc nebo

Dan Pița zachytili tragikomickým způsobem odchylky vytvořené touto situací, kdy hodnoty a obrazy ze Západu byly přebírány nebo spíše slepě napodobovány, aniž by existovala společenská základna, kam by mohly být implementovány.

Ve filmech generace, která debutovala po roce 2005, nejsou tyto neshody přímo předmětem filmu, protože ve velkých městech, a hlavně v prostředí bukurešťských středních vrstev, z nichž pochází většina filmařů nové vlny, nejsou tyto rozpory tak viditelné. Objevují se však ještě ve druhém plánu některých filmů rumunské kinematografie ze současnosti, jako je *Nejšťastnější dívka na světě*.



Fotografie 10

Reklama byla v Rumunsku na začátku 90. let relativně nové odvětví. V Západních státech se rozvíjela od 50. let a dosahovala stále větší rafinovanosti. Ale v bývalém socialistickém státě, kde neexistovala konkurence na trhu, měly reklamy mnohem méně významnou roli. Trvalo nějaký čas, než reklamní agentury založené po revoluci vycizelovaly metody a přívky publikum tak, aby bylo schopné pojmout nový jazyk. Reklama, kterou natáčí filmový štáb v Judeho filmu je výrazná a elementární. Auto vyhrané v soutěži je obvázáno velkou červenou mašlí (**fotografie 10**). Režisér a kameraman vypadají, že jsou znuděni málo kreativní prací, kterou musí odvést. Filmaři, ale hlavně představitelé reklamní agentury mají problémy přijmout důležité koncepce – a to často vede k omezeným a omezujícím představám o kráse – v realitě a terénu. Jedna z asistentek trousí povýšené poznámky o tom, jak je oblečená maloměstská Delia. Ani budovy v centru Bukurešti, kde probíhá natáčení, nejsou vhodné pro vytvoření „touženého“ pozadí (**fotografie 11, 12**).

V *Nejkrásnější dívce na světě* ironie, ale i zádumčivost, pocházejí právě z pozorování střetu mezi ideály, které mají postavy z obou táborů – bukurešťské střední třídy a maloměsta – a realitou, která se nechce přizpůsobit jejich očekávání.



Fotografie 11



Fotografie 12

3. DIALOG MEZI FILMY

Nejšťastnější dívka na světě a Úkryt: Implicitní společenská kritika

Scénář *Úkrytu* vznikl jako spolupráce mezi nizozemskou filmačkou Melissou de Raaf a rumunským scenáristou Rázvanem Rădulescem, autorem scénářů emblematických filmů rumunské nové vlny jako *Smrt pana Lăzăresca*, *4 měsíce 3 týdny a 2 dny*, *Pozice dítěte*. I bulharský film je inscenován do záběrů-kapitol, ale stejně jako *Nejšťastnější dívka na světě* si neukládá stylistickou střídmost, kterou se vyznačovaly rumunské filmy, dobře přijímané na nedávných mezinárodních festivalech.

V *Úkrytu* jsou záběry-kapitoly občas ohromující, filmová kamera se pouští do vytváření vizuálních hříček, což je věc nepřijatelná ve střízlivém stylu bratrů Dardennových nebo Cristiho Puie. Rodiče hlavního hrdiny vede komisař policejním velitelstvím, místem, na které nejsou zvyklí, protože jsou „slušní“ lidé. Když procházejí kolem mužů svázaných pouty s tyčí ve zdi, otec zpomalí krok a dívá se na tři zločince. Filmová kamera, která dosud sledovala návštěvníka (**fotografie 1**) zezadu, se také zastaví na tvářích mužů a napodobuje subjektivní úhel pohledu Radova otce (**fotografie 2**), pak se nepozorovaně dostane před postavu a ukáže její znepokojený postoj (**fotografie 3**). Tento hravý pohyb provedený v jediném záběru přináší komický komentář akce tím, že se dostávají do střetu dva světy s odlišnými vizemi, nesmiřitelné. Zároveň je dosazen na místo postavy a nabízí její pohled na věci, aby se pak od ní okamžitě vzdálila a ironizovala strach, který je jí vidět na obličeji, při kontaktu se světem zločinu.

Také v *Nejšťastnější dívce na světě* jsou vytvořeny komické efekty v samotném inscenování. Například v jednom dlouhém záběru je vidět Delia, která vstupuje do maringotky (**fotografie 4**). Kamera se pak vrací panoramatickým pohybem lehce doleva, tedy směrem, ze kterého dívka přišla a tentokrát zabere jejího otce. Z hlediska pozice kamery, ze které sledujeme akci, to vypadá, že otec sleduje svou dceru a jde za ní do kabiny (**fotografie 5**). Ale kamera pokračuje v panoramatickém záběru a vidíme, že vyjde za maringotkou a jde dále (**fotografie 6**). Působí to téměř jako gag vytržený z němých komedií Charlieho Chaplina.



Fotografie 1



Fotografie 2



Fotografie 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Nezdravé vztahy

Dalším zdrojem humoru obsaženým v obou filmech je pohled na dospělost, který filmaři poskytují. Jak v *Nejkrásnější dívce na světě*, tak i v *Úkrytu* je hlavním tématem vztah mezi rodiči a dětmi a někdy se ukáže, že rodiče jsou v rozhovorech stejně dětinští jako jejich děti. Oba filmy mají dramatickou strukturu, která jim umožňuje soustředit se na analýzu situací, kdy dochází k interakci mezi postavami. *Úkryt* na začátku slibuje klasický průběh, kdy postavy mají svůj cíl a při jeho dosahování jsou pod časovým tlakem. Radovi rodiče jdou na policejní oddělení, aby oznámili, že jejich syn před dvěma dny zmizel z domova. Rýsuje se tragický scénář, ale divácká očekávání jsou zklamána, protože chlapec se objeví sám po první půl hodině filmu.

Když do té doby vystrašený otec uvidí dítě, vystaví ho citovému vydírání: „Chceš nás přivést do hrobu?“ Později, když chce od dítěte získat ujištění, že už neodejde se svými novými kamarády punkery, mluví s dvanáctiletým klukem „jako mezi námi chlapy“ (**fotografie 7**). Ale Rado si pamatuje, že jeho otec už využil této taktiky a lichotek už před nějakým časem, když ho ujišťoval, že ho považuje za dostatečně dospělého na to, aby si koupil, co chce, z ušetřených peněz, ale když zjistil, že si chce koupit hlasitou elektrickou kytaru, rozmyslel si to. Podobně i otec z *Nejšťastnější dívky na světě* nachází vhodnou chvíli, aby si sám promluvil s Delií (**fotografie 8**) a spoléhá na to, že bez ženy, která by do hovoru zasahovala, dívku snáze přesvědčí. Nejprve vypočítává obtíže, se kterými zabezpečoval rodinu, jak pracoval v toxickém prostředí v továrně, jak občas místo oběda jedl chleba a uhnal si diabetes. Poté, co zasadil semínko viny, předloží jí smlouvu a smířlivě slibuje, že jí za dva roky koupí auto. Ale Delia, podobně jako Rado, si pamatuje chvíli, kdy jí slíbili, že ji nechají jet na tábor, když bude mít vyznamenání ve škole, a pak dané slovo porušili.

Scénáristé obou celovečerních filmů nedrží ani s dětmi ve filmu. Ty jsou evidentně závislé na mínění druhých – Delia si chce nechat auto, aby se chlubila před spolužáky, zatímco Rado spěchá odstranit plakát s Avril Lavigne ze stěny svého pokoje při nepatrném náznaku nesouhlasu svého kamaráda punkera. Situace jsou představeny tak, abychom dokázali pochopit obě hlediska – jak dětí, tak i rodičů. Ale

v obou celovečerních filmech se sympatii netěší ani dospělí používající moc, kterou mají, vůči svým dětem, aby s nimi manipulovali, a vůbec si neuvědomují, jaké citové zneužívání páchají. Jejich ignorace hodně vypovídá o jisté strnulosti, ba dokonce zaostalosti společnosti, odkud pocházejí popisované postavy.



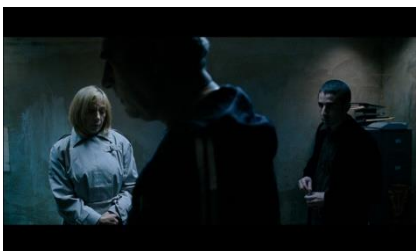
Fotografie 7



Fotografie 8

V obou filmech existuje nezpochybnovaný respekt vůči autoritě spojený s potlačováním dialogu. Můžeme spekulovat, nakolik tento výchovný model založený na citovém vydírání, který vidíme v praxi jako v *Nejšťastnější dívka na světě*, tak i v *Úkrytu*, napomáhá k udržování společnosti, kde je společenská hierarchie velmi silná. Toto tematické sblížení uvedených dvou filmů lze vysvětlit nejen tím, že oba mají rumunského scenáristu (což by mohlo rozšířit styl rumunské nové vlny a její výpovědi o společnosti ve filmu i na bulharskou kinematografii), nýbrž i tím, že existuje mnoho podobností v nedávné historii Rumunska a Bulharska. Obě země se na konci 80. let minulého století zbavily socialistického režimu, který navzdory pokrokovým hodnotám, které vyhlašoval, udržoval velmi konformní společenské uspořádání. Rodinný model byl výhradně tradiční. Navíc neexistovala svoboda vyjádření a občané nesměli nijak protestovat a dávat najevo nespokojenost. Ohlasy těchto praktik jsou v obou společnostech dodnes patrné, jak vyplývá i z těchto dvou filmů.

V obou filmech jsou muži, kdo rozhoduje a reprezentuje rodinu. Odhánějí dokonce své manželky, když dají najevo iniciativu, v *Nejšťastnější dívka na světě* dojde



Fotografie 9



Fotografie 10

i na ostré nadávky. Zato když jsou obě „hlavy rodiny“ usazeny vyššími instancemi, tak se podřídí. Radovu otci v *Úkrytu* vynadá příslušník policie (**fotografie 9**) a Deliin otec se vzdává svého autoritářského postoje, když mu druhý režisér důrazně vyhrožuje, že bude platit natáčecí den, pokud nenechá dívku, aby se hned vrátila ke své práci (**fotografie 10**). Mezilidské vztahy v obou filmech jsou silně regulovány a hierarchizovány. Tak se dá vysvětlit i Deliin reflex plaše poděkovat na konci diskuse se zástupkyní reklamní agentury poté, co jí uštedří poznámku, že má střevíce jak „tetka“.

4. RECEPCE FILMU: NÁZORY

„*Nejšťastnější dívka na světě*“, Arnaud Hée, *Critikat*, prosinec 2009

[...] Delia vyhrála krásné auto, novou Dacii Renault break, v soutěži pořádané firmou vyrábějící pomerančové limonády. Přijíždí do hlavního města převzít cenu a nejprve musí natočit reklamní spot vychalující nápoj, který člověka udělá nejšťastnějším na světě. Příjezd do Bukurešti znamená i příjezd do umělého audiovizuálního světa, jeho mašinerie, dekorací a produkčního vězení. *Nejšťastnější dívka na světě* dodržuje klasickou jednotu prostoru a času; odpoledne a začátek večera zanechávají dojem kontinuity. Úprava v maskérně připomíná spíše mučení, jako text k nabífování; Delia je pouze figurínou, která vstupuje na scénu, kde má zaujmout pozici a to nebude maličkost.

Radovi se daří v místě natáčení udržovat napětí – v divákově mysli naskočí otázka, nakolik se jedná o fikci a nakolik o realitu? Odkud se objevují ty osoby, které procházejí mezi filmovými kamerami a postavami filmu? Jsou druhý plán a kulisy také pod kontrolou? Pórovité prolínání se filmové neotesané fikce a toho, co ji obklopuje, vede implicitně k portrétu celé společnosti, která sestupuje od povýšených reklamních pracovníků k sedřeným lidem, aby smíchala vítěze a poražené postkomunistické éry. Ve filmu je zajímavá filmařova inteligence při sestavování rodiny s nejistými podmínkami a statutem, nejsou ani chudí, ani bohatí, spíše poražení, kteří se derou na místa vítězů.

Poté, co Radu Jude zasadil postavy do jejich času a prostoru, šíří rozvláčně a trpělivě dvojí dynamiku. Ukáže se, že Delia je průměrná herečka. Rodina se hádá o osudu auta. Jestliže na počátku byla přesvědčená, že jej prodá – rodiče si dělali plány, jak si usnadnit život, - postupem času dcera váhá. Chce si auto nechat, aby s ním jela k moři spolu se svými kamarádkami. A na tomto poměrně chudém materiálu filmař postupně zvyšuje tón, až do nečekaných výšek. Materialismus postav se projevuje více a více a satiricky ponižuje. „Ta holka má knír“, „jako bys umírala“ – je slyšet, když Delia musí spolky litry oné podezřelé tekutiny. Vztahy mezi dívkou a rodiči jsou poznamenány narůstajícím násilím, jako v překvapivé sekvenci verbální konfrontace mezi otcem a dcerou, ve které ten, který si zachránil život, si osobuje právo rozhodovat, co se má dělat, aby si jeho dcera nezachránila svůj vlastní. Oběť rodičů si vynucuje oběť od dcery.

Radu Jude naplňuje čas a prostor napětím mezi generacemi s odlišnými přáními a zájmy; je to jako malé divadlo oscilující mezi absurditou, krutostí a tragédií, které se stočí

ve prospěch suchého, přesného a subtilního filmového sdělení. Imaginace společensko-historických obrazů Rumunska implicitně fungují v plné rovině. Například Deliin otec působí, že je chycen v síti starých autoritářských reflexů a v divákově vnímání se objevuje jako starý funkcionář Ceaușescova režimu – tzv. malá klika, díky níž mašinerie šlapala. Zatímco Delia je teprve nováčkem v tomhle směru, pokud je jí nyní 18 let, mohla narodit v roce 1989 nebo krátce poté.

Nejšťastnější dívka na světě se odehrává bez přikrašlování a rozmarů a představuje variaci na téma potíží člověka s uspořádáním současnosti a budoucnosti, ve které rumunská specifika nenarušují univerzálnost této neúprosné satiry.

„Zkrátka a prostě – *Nejšťastnější dívka na světě*“, Andrei Gorzo, *Dilema Veche*, květen 2009.

Hrdinka debutového filmu Rada Judeho *Nejšťastnější dívka na světě* je dospívající dívka z maloměsta, Delia (Andreea Boșneag), která vyhrála auto v soutěži pořádané firmou vyrábějící osvěžující nápoje. Přijíždí do Bukurešti se svými rodiči (Vasile Muraru a Violeta Haret-Popa), aby natočila povinně reklamu: za volantem auta tvrdí, že je nejšťastnější dívka na světě a pije Bibu. Když dorazí na místo natáčení, dostane se nejprve do rukou maskérky (Luminița Stoianovici), která se neobtěžuje zdvořilostmi, předělá jí vlasy - natočené a nalakované ve jménu představ o eleganci tak, jak chtěla její matka. O něco později si produkční spotu (Diana Gheorghian) vezme na paškál její „tetkovské“ střevice a kameraman (Andi Vasluiuanu) se pustí do jejího modrého saka. Oba nemluví k ní, ale tak, jak to Delia vnímá, – jako by tam nebyla. Na pokyn produkční jí brutálně odstraní náznaky knírku. Firma vyrábějící osvěžující nápoje si přeje, ať je limonáda, kterou pije, smíchaná s kolou, aby měla lepší barvu. Takto natáčí záběr po záběru s režisérem (Șerban Pavlu), který neustále vyjadřuje pohrdání tím, co musí dělat, aniž by přemýšlel o tom, že dívka se může cítit zahrnuta do toho, čím pohrdá. Nikdo se nad tím nezamýšlí.

Nikdo, s výjimkou Radu Judeho, který v reklamě pracoval a který chtěl, aby divák pochopil, že to, co se neprofesionálovi může stát při natáčení, představuje občas formu zneužívání. Reklama je pro něj snadný cíl a strefuje se do ní obdivuhodně čistě. Shromažďuje důkazy o necitlivosti proti natáčecímu štábu tak, aby ani jeden nepůsobil jako vycucaný z prstu a aby se žádná z postav sama neodsuzovala pokaždé, když otevře ústa. Režisér ve sporu na Delii křičí, ale občas si také vzpomene, že nepracuje s profesionálkou, takže ji musí taktně vést. Kameraman ji také povzbuzuje. Přátelství mezi těmi dvěma je zřejmé; z jiného hlediska než z okolí Delie, by se mohlo jednat o sympatický tým. Ale Jude, který pracoval jako asistent Cristiho Puie na *Smrti pana Lăzăresca* se od něj naučil být maximálně pozorný ke všem každodenním situacím, kdy lidé jedni s druhými zacházejí špatně.

[...] Judeho humanismus – stejně jako Puiův – vychází z konstatování naší blízkosti k zvířecím pudům, z konstatování obrovského množství krutosti v každodenních vztazích. Je to i protest proti urážkám, které nepozorovaně procházejí (protest, jehož platnost potvrzuje samotný fakt, že mnozí diváci si odnášejí dojem, že ve filmu jako *Nejkrásnější dívka na světě* „se neděje nic“), protest proti nedostatku oduševnělé zdvořilosti na světě. (A netýká se to jen „rumunského světa“: je zřejmé, že podobné protesty jsou na místě u ne zcela civilizovaných společností, jako je ta naše. To ovšem neznamená, že jiné, vyspělejší společnosti se ve filmu nemohou poznat – čím byly a čím zůstaly pod tlustou slupkou vývoje civilizace a čím se znovu mohou stát).

Reklamní pracovníci z filmu jsou zvířata velkoměsta – neustále naježená (režisér), neustále připravena k boji s vystrčenými zuby (produkční) nebo prostě jen s tvrdou hroší kůží (maskérka, představitel firmy vyrábějící nápoje). Tuto krutost a hrubost nazývají „soutěživost“ a „profesionalita“. Deliiny rodiče jsou zvířata z maloměsta – méně zpupná, ale stejně krutá při sledování vlastní jistoty. Říkají tomu „moudrost“ a „starost o dívčinu budoucnost“. Chtějí prodat auto hned téhož dne a když se dívka staví na odpor, využijí všeho, co mají po ruce – citového vydírání, uvádění příkladů, „spravedlivého“ rodičovského hněvu. S pomocí nabídnutou reklamními pracovníky Delii nalomí, až ji zlomí.

Krása, kterou Judeho kamera odhaluje, je klasického a neorealistického střihu. Umožňuje nám tu krásu objevit – na dívčině postavě: krása jejího rozhodnutí odporovat jednomu i druhým, nepodepsat prodej a netleskat před filmovým štábem. A je to krása.

1. PŘED PROJEKCI

*** Projekce scény příchodu rodiny Frățilových na Univerzitní náměstí beze zvuku. (od 12:58 do 14:20).**

Ke kterému filmovému žánru film patří? Lze to říci s jistotou?

Jaké jsou rozdíly mezi hranými filmem a dokumentem? Co nás v jednotlivých případech vede k tomu, že soudíme, že se jedná o hraný film nebo o dokument, pokud ne o oba najednou?

Nejšťastnější dívka na světě je uváděná jako hraný film, ale napodobuje estetiku dokumentárních snímků. Zamyslete se nad několika důvody, proč ho zařadit do té či oné kategorie.

Například (**viz Kinematografické styly a postupy**):

- záběr je často uzavřen, mezi postavy a filmovou kameru se dostávají další postavy a předměty do natáčené scény.
- filmová kamera v promítnuté scéně sleduje postavy z odstupů, jako by jim dávala prostor pro nerušené konání – tak jak je občas potřeba u dokumentu, kde autoři předem neznají reakce natáčených osob. V Judeho filmu se jedná pouze o imitaci tohoto postupu, protože směr pohybu a reakce postav byly uvedeny ve scénáři a opakovány s herci před natáčením.

Jak tohle můžeme zjistit?

*** Projekce další scény filmu, kde se rodina Frățilových setká s filmovým štábem (od 14:20 do 15:23), také beze zvuku (nebo můžeme zvuk sami pozastavovat intuitivně dle potřeb cvičení).**

Které prvky z této scény poukazují na to, že *Nejšťastnější dívka na světě* je hraný film a které ho sbližují s dokumentem?

Například:

- *hodně lidí se prochází před filmovou kamerou jako v dokumentu. Někteří z nich se dokonce dívají přímo do objektivu, což je věc obecně zakázána v klasických hraných filmech (viz Kinematografické styly a postupy a Analýza jednoho záběru).*
- *Komickými prvky se stávají ukazatele toho, že film je přesto hraný. Je možné, že někteří žáci si všimnou karikатурních rysů v této scéně: strohý postoj člena ochranky, podřízenost plynoucí z gest členů rodiny Frățilových, zvědavost pana Frățily (viz Analýza jednoho záběru).*

Jaká je situace v promítnuté scéně? Jak by mohl film pokračovat?

*** Ukážeme rumunský plakát filmu.**

K jakému filmovému žánru asi patří *Nejšťastnější dívka na světě*, soudě podle plakátu? Je ironický? Proč? Dívka na obrázku působí vyrovnaně? Můžeme čekat komedii nebo smutný film? Nebo obojí?

K této otázce se vrátíme po zhlédnutí filmu. Jak tvrdí i plakát, film by měl být do značné míry komedie. Ale hromaděním absurdních situací a frustrujícím opakováním stále stejných diskurzů a pokusů o natočení scén, které nikdy nevyjdou, jak je potřeba, získává film stále pochmurnější tón.

*** Srovnání studentů rumunského plakátu s mezinárodním.**

Jaké nové prvky přináší mezinárodní plakát? Mění tento plakát očekávání, která může mít divák od filmu, nebo je jejich směr stejný jako v případě rumunského plakátu?

Proč vznikly dvě verze plakátu, jedna pro vnitrostátní propagaci a druhá pro mezinárodní propagaci?

2. PO PROJEKCI

*** Zvukový záznam**

Vzpomínají si žáci, že by ve filmu slyšeli nějakou hudbu?

Film obsahuje jedinou hudební skladbu: píseň Rent skupiny Pet Shop Boys, která je slyšet hned v první kapitole (**viz Vazby**).

*** Ještě jednou se na scénu podívejte.**

Ve filmech obecně existují dva způsoby, jak je hudba použita. Buď pochází z přehrávače, rozhlasu nebo jiného zdroje, který se vyskytuje v záběru (např. postava umístí jehlu na desku a zní hudební skladba nebo postavy vstoupí do klubu a slyšíme hudbu – sice nevidíme zdroj, ale v záběru ho tušíme). Nebo je vložena do filmu jako „hudba v pozadí“. To znamená, že nepochází ze zdroje v záběru, ale je přidána, aby navodila nebo zesílila emoce nebo nějak komentovala děj (např. obraz dvou zamilovaných na květinové louce může být často doprovázen zasněnou hudbou a určitě tam není nikde iPod, který by hudbu generoval; stejně tak v komediích mohou být zábavné postavy doprovázeny hudebním kusem, který zdůrazňuje dominantní rys v jejich povaze nebo který je ironizuje; mazaný člověk může být představen ostrou hravou melodií atd.).

Odkud pochází hudba ve zhlédnuté scéně? Proč si myslíte, že Radu Jude volí hudbu, která má zdroj uvnitř příběhu?

Jaké další zvuky z filmu si studenti pamatují?

*** Poté, co studenti vyjmenují zvuky, které zaznamenali můžete znovu promítnout úryvek z filmu.**

Doporučena je scéna „čekání“, která běží od 32:14 do 33:45, je možné slyšet zvuk vody z fontány, mávání holubích křídel, cvrlikání vrabců, zvuk aut, sirénu sanitky, úryvky z rozhovorů kolemjdoucích, klaksony. Tentokrát studenti soustředí pozornost na zvuky ve filmu a snaží se zapamatovat si a popsat jich co nejvíce.

Jaký je efekt, který vyvolává neustálý hluk na Univerzitním náměstí v Bukurešti, na místě, kde se odehrává děj? Jak to přispívá na dokreslení vize světa ve filmu *Nejkrásnější dívka na světě*?

(viz Analýza jednoho záběru).

Jaké jsou rozdíly mezi způsoby, jak je vystaven zvuk tady a v klasickém hollywoodském filmu? (viz **Kinematografické styly a postupy**)

*** Natáčení jedné situace.**

Studenti se pokusí sehrát improvizovanou scénu, kterou natočí. Začnou od scény hádky ve filmu mezi třemi členy rodiny Frățilových, která probíhá od 1:03:06 do 1:10:35. Nejprve se rodiče spojí, aby přesvědčili Delii k podepsání prodejní smlouvy na auto, které vyhrála. Připomenou dívce úsilí vynaložené na její východu. Matka Delii vše vyčítavě opakuje, což vyznívá jako ozvěna jejich hádky předchozí. Otec se zpočátku pokouší dívku přesvědčit po dobrém, ale i tak ji citově vydírá: „A teď máme i my možnost – co to říkám, možnost? Úplnou jistotu vyřešit naše problémy a žít na stará kolena lépe“ (sledujeme přehánění a děláním z otce oběti, ačkoli oba Deliiiny rodiče jsou ve středním věku). Od určitého okamžiku se rodiče začnou hádat i mezi sebou. Pan Frățilă není spokojený s tím, že paní Frățilovă zasahuje do diskuse a prudce ji zarazí. Pak jiným tónem slibuje dívce, že po ní pojmenuje plánovaný penzion.

Zachována je se stejná dramaturgická dynamika scény:

- na začátku se postava (A) pokouší přesvědčit někoho jiného (B) o něčem konkrétním.
- poté vstoupí třetí postava (C) do diskuse a chce přesvědčit (A) o tomtéž.
- avšak v určité chvíli se B a C začnou hádat mezi sebou.
- scéna končí, když všechny postavy (A, B a C) dospějí do bodu, kdy nesouhlasí s ničím, co říkají a každý zůstává přesvědčen o svém vlastním názoru.

*** Scéna bude natočená několika různými způsoby (se stejnou skupinou žáků nebo s různými skupinami).**

Nejprve žáci natočí scénu s použitím různých typů rámců (celkový plán, střední plán, první plán atd.) a nakonec sestřihají natočené záběry. Budou si muset také promyslet, jak sestaví plány, které budou natáčet (například na koho se bude kamera soustředit, na postavu A, B nebo C?).

Poté žáci natočí scénu podle plánu-sekvence (plynulý dlouhotrvající záběr od začátku do konce

scény, bez užití střihu). Natočí ji různými způsoby: jednou v záběru kamery velmi zblízka, poté z určité vzdálenosti. Následně mohou točit v tichém interiéru a pak v prostoru plném lidí, kteří si nejsou vědomi, že jsou natáčeni na filmovou kameru, jak se občas stává v dokumentech.

*** Nakonec budou všechny natočené sekvence zhlédnuty a porovnány.**

Jak styl natáčení může změnit celkový smysl scény? Jakých rozdílů si studenti všimnou při srovnání verze se sestřihanou sekvencí a verze se sekvencí natočenou v jediném záběru? Mezi scénou natočenou uvnitř a venku? Scénou natočenou zblízka, poté z dálky?

Ke které z postav cítí více empatie? Pokusili se, vědomě nebo nevědomky, upřednostnit ji při inscenování?

Porovnání obrazů

*** Studenty vyzveme, aby porovnali obraz Delie z kapitoly Úvod k filmu a ženy z reklamy na Coca-colu v kapitole Paralely mezi obrazy.**

Čím se od sebe liší? Který z nich je přitažlivější a čím? Která z nich je autentičtější?

Jak lze Delii charakterizovat podle toho, jak se projevuje během filmu?

Jaké existují rozdíly mezi těmito dvěma rozdílnými společnostmi / prostředím, kde vznikly porovnávané obrázky?

Převyprávění v hollywoodském stylu

Jak by vypadala adaptace situace z *Nejšťastnější dívky na světě* v „klasickém hollywoodském filmu“?

Díky představě o tom, jak by měla být natočena dramaturgická situace z *Nejšťastnější dívky na světě* pro mainstreamovou produkci, si studenti uvědomí a určí prvky, kterými se diskutovaný film liší od těch, které na trhu převládají.

Například: mohly by se dekorace a děj v hollywoodském filmu tak často opakovat, a tak málo se lišit, jako tomu bylo v rumunském filmu? Proč?

Pro hollywoodskou adaptaci, by bylo zapotřebí vytvořit akčnější příběh a možná přidat i jinou narativní nit, která by se rozvíjela paralelně s natáčením reklamy. Mimo jiné, pro tyto klasické americké snímky je velmi typické, že v jejich průběhu prochází hlavní protagonista/tka přeměnou.

Je to i případ Delii a jiných postav z filmu Radu Judeho? Zmoudří, či posunou se někam na konci filmu? Nebo zůstanou prostě stejní?



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

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 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.
CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

**INSTITUT
FRANÇAIS**

**LA CINEMATHEQUE
FRANÇAISE**

Co-funded by the
European Union



a bao a qu

