

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra žurnalistiky

Filip Šára

**Mediální obraz dánského režiséra
Larse von Triera v kontrastu
populárního a odborného magazínu**

Bakalářská práce

Praha 2013

Autor práce: **Filip Šára**

Vedoucí práce: **Prof. MgA. David Jan Novotný**

Rok obhajoby: 2013

Bibliografický záznam

ŠÁRA, Filip. *Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu populárního a odborného magazínu*. Praha, 2013. 93 s. Diplomová práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Prof. MgA. David Jan Novotný.

Abstrakt

Téma bakalářské práce je *Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu odborného a populárního magazínu*. Mediální obraz je velmi široký pojem, který si zaslouží podrobnější vysvětlení. Promítá se do něj několik aspektů mediální i kulturně-společenské oblasti: výstavba textů, způsob práce s informacemi, služby čtenářskému publiku, prvky umělecké publicistiky nebo zásady správného používání českého jazyka. V neposlední řadě objektivita, sémiotické významové kódování textů, politika vybraných tištěných periodik a nakonec osobní i profesní život filmového tvůrce, včetně jeho díla.

Bakalářská práce představuje kontroverzního filmaře Larse von Triera v kontextu jeho tvorby a osobnosti. Důraz je kladen na žurnalistickou práci týdeníku *Reflex* a čtvrtletníku *Film a doba*. Výběr není náhodný, smyslem je poukázat na rozdílnost stylů společenského a specializovaného periodika, jak naznačuje i termín „kontrast“ v titulu bakalářské práce. Analýza jednotlivých materiálů, zmiňujících von Triera (a z toho vyplývajících přístupů) je jádrem bakalářské práce. Mým cílem je sumarizovat výsledky referování o režisérovi a z nich vyplývající celkovou charakteristiku. Popisují, jak vybraná média tvoří obraz osobnosti a zda to odpovídá realitě. Práce představuje, na co se časopisy primárně zaměřují a jaké jsou ústřední rozdíly v diskurzu odborných a společenských periodik. Rovněž ukazuje typy recenzí, náhledy na osobnost, mediální prezentaci i pomíjivost uměleckých manifestů.

Abstract

The topic of the bachelor thesis is “Media Image of The Danish Director Lars von Trier in Contrast of A Professional and A Popular Magazine.” Media image is a very broad term that deserves a more detailed explanation. It contains several aspects of

the media as well as cultural and social areas: a construction of the text, a way of how to work with information, services for the readers, the elements of art journalism or the principles of the proper use of the Czech language. Last but not least, objectivity, the semiotic semantic encoding of texts, the policy of selected printed periodicals and ultimately, the personal and the professional life of the films' creator including his works.

The thesis represents the controversial filmmaker Lars von Trier in the context of his work and personality. Emphasis is placed on journalistic work at the weekly periodical *Reflex* and the quarterly magazine *Film and Time (Film a doba)*. Selection is not random - its purpose is to highlight the diversity of styles of the popular and specialised periodicals, as indicated by the term "contrast" in the title of the bachelor thesis. Analysis of individual materials, mentioning von Trier (and consequent approaches) is the core of the thesis. My goal is to summarize the results of reporting about the director and the resulting overall characteristic. I describe how the media form an image of the personality and whether it corresponds to reality. The work introduces what magazines primarily focus on and what the main differences in the discourse of popular and professional periodicals are. It also demonstrates the types of reviews, views on personality, media presentation and the transience of art manifestos.

Klíčová slova

mediální obraz, Lars von Trier, časopis, Reflex, Film a doba, film, kritika, analýza, komparace

Keywords

media image, Lars von Trier, magazine, Reflex, Film and Time, film, criticism, analysis, comparison

Rozsah práce

168 224 znaků včetně mezer

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 22. května 2013

Filip Šára

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu prof. MgA. Davidu Janu Novotnému za ochotnou pomoc, poskytnutý čas, cenné rady a inspiraci k tvorbě bakalářské práce.

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: ŠÁRA Filip	Razítko podatelny:								
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2010	<table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"> Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd </td> </tr> <tr> <td style="text-align: left;">Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;"> 17-05-2012 -1- </td> </tr> <tr> <td style="text-align: left;">Čj:</td> <td style="text-align: center;"> <i>10427</i> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: left;">Přiděleno:</td> <td style="text-align: center;"> Skartování hebe: </td> </tr> </table>	Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	17-05-2012 -1-	Čj:	<i>10427</i>	Přiděleno:	Skartování hebe:
Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		17-05-2012 -1-							
Čj:	<i>10427</i>								
Přiděleno:	Skartování hebe:								
E-mail diplomantky/diplomanta: filipsara000@seznam.cz									
Studijní obor/forma studia: žurnalistika - prezenční									
Předpokládaný název práce v češtině: Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu odborného a populárního magazínu									
Předpokládaný název práce v angličtině: The media image of Danish director Lars von Trier in contrast to professional and popular magazine									
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013): (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2012/2013									
Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků): Představit mediální obraz významné a kontroverzní postavy filmového průmyslu, Larse von Triera, v kontextu jeho tvorby a osobnosti. To vše s ohledem na žurnalistickou práci odborného filmového časopisu (<i>Film a doba</i>) a společenského týdeníku (<i>Reflex</i>). Analýza jednotlivých přístupů bude jádrem bakalářské práce. Kromě Larse von Triera si v úvodních kapitolách představíme obě tištěná média. Práce ukáže typy recenzí, náhledy na osobnost, mediální prezentaci i pomíjivost uměleckých manifestů. Cílem je sumarizovat výsledky referování o režisérovi a z nich vyplývající celkovou charakteristiku. Snahou bude nalézt odpověď i na otázku, do jaké míry Trier-člověk ovlivňuje Triera-tvůrce, protože on sám si vybudoval netradiční způsob sebeprezentace (viz velmi medializovaný skandál v Cannes z r. 2011). Ukážeme, jak vybraná média tvoří obraz osobnosti a zda to odpovídá realitě. Představíme si, na co se časopisy primárně zaměřují a jaké jsou ústřední rozdíly v diskurzu odborných a společenských periodik.									
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Abstract (představení bakalářské práce a jejích cílů) 1. Tvorba mediálních obrazů (teoretický základ) 2. Lars von Trier (představení tvorby a osobnosti) 3. Charakteristika vybraných médií (s důrazem na oblast filmu) 3.1. Film a doba 3.2. Reflex 4. Výpis a rozbor mediálních příspěvků o Larsu von Trierovi (aplikační část) 4.1. Film a doba 4.2. Reflex Summary (způsoby tvorby mediálního obrazu a syntéza veškerých poznatků do výsledné podoby jednotného mediálního obrazu filmového režiséra)									
Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy): <i>Film a doba</i> (1995-2011), <i>Reflex</i> (1995-2011)									
Postup (technika) při zpracování materiálu: Nejprve na základě odborné literatury režiséra Larse von Triera charakterizovat. Chybět nebude ani vysvětlení pojmu „mediální obraz“ a podání informací o dvou zkoumaných periodikách. Studium <i>Filmu a doby</i> i <i>Reflexu</i> bude stěžejní fází přípravy tvorby bakalářské práce, jelikož analýza nalezených									

materiálů k tématu vyplní její hlavní část. Důležité je, jaký z toho vychází ucelený obraz v jednotlivých médiích a jaký celkový z obou médií dohromady. To vše se propojí s obrazem osobnosti na stránkách odborné literatury a dle vlastního výzkumu autora statě. Do kontrastu s oborovým pohledem *Filmu a doby*, který se režisérské postavě velmi věnuje i v komplexnějších recenzích, dáváme magazín typu *Reflexu* z důvodu, že se jedná o celospolečensky dostupnou tvorbu mediálního obrazu, navíc s větším důrazem na osobnost než na její tvorbu. Populární filmové časopisy nejsou celospolečensky čteny, nemohou tedy tak silně jako např. *Reflex* tvořit něčí mediální obraz. Sepsání uměleckého manifestu *Dogme 95* a skandál na festivalu v Cannes ohraničují studované období.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

THOMPSON, Kristin. (2007) Dějiny filmu (*Obsáhlé dějiny světového filmu od jeho prvopočátku po současnost. Jednotlivé oddíly přibližují podstatné mezinárodní filmové trendy, vývoj filmové formy a stylu a hlavní změny ve výrobě filmů, i jejich distribuci a uvádění.*)

SCHEPELERN, Peter. (2004) Lars von Trier a jeho filmy (*Monografie, zabývající se tvorbou dánského režiséra Larse von Triera a analýzou jednotlivých filmů.*)

SCHRÖDER, Nicolaus. (2004) Slavní filmoví režiséři (*Medailony 50 nejvýznamnějších filmových režisérů 20. století. Řazeno chronologicky podle stěžejních filmů jednotlivých režisérů; touto metodou jde vlastně i o dějiny filmu 20. století.*)

BERGAN, Ronald. (2008) Film (*Kniha renomovaného britského filmového historika Ronalda Bergana obsahuje základní informace o historii filmu, filmových žánrech, filmových režisérech a 100 nejlepších filmů světové kinematografie.*)

THEIN, Karel. (2002) Rychlost a slzy (*Eseje Karla Theina (nar. 1961), které vycházely ve filmovém čtvrtletníku pro teorii, historii a estetiku filmu *Iluminace*, reagují na filmovou tvorbu 90. let 20. stol. Zabývají se problematikou filmových žánrů, hodnotí dění v jednotlivých ročnících Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, vracejí se k významným dílům světového filmu. Kniha je určena laické i odborné filmové veřejnosti.*)

FORET, Martin. (2008) Média dnes. (*Interdisciplinární sborník věnovaný reflexi médií, mediality a mediálních obsahů v současném světě.*)

OSVALDOVÁ, Barbora. (2007) Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace. (*Encyklopedie nabízí přehled a výklad pojmů z oblasti moderních masových médií, informačních technologií, marketingové komunikace a public relations.*)

JIRÁK, Jan. (2007) Média a společnost. (*Učebnice přibližuje některé aspekty vlivu masových sdělovacích prostředků na společnost.*)

KUNCZIK, Michael. (1995) Základy masové komunikace. (*Rozbor společenské role novinářů a masmédií.*)

VERNER, Pavel. (2010) Zpravodajství a publicistika. (*Učební text shrnuje poznatky z oblasti masové komunikace, zpravodajství a publicistiky. Soustřeďuje se zejména na typologii novinářských žánrů.*)

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

Mediální reflexe návratu režisérů 60. let do hrané filmové tvorby po vynucené tvůrčí pauze v době normalizace [rukopis] / Alžběta Jílková ; vedoucí práce Petr Bednařík ; oponent práce D.J. Novotný. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2011. -- 65 listů : [6] listů příl.

Mediální obraz české zábavní filmové tvorby ve společenských časopisech Eva, Módní revue a Pestrý týden v období 1939 až 1942 [rukopis] / Irena Zemanová ; vedoucí práce Petr Bednařík ; oponent práce Otakar Šoltys. -- Praha, 2008. -- 170 listů : [21] listů obr. příl.

Historické filmy Andreje Tarkovského jako zrcadlo své doby [rukopis] / Tomáš Janeba ; vedoucí práce Michal Reiman. -- Praha, 2007. -- 135 s. : il., fot.

Současná česká filmová kritika jako ohrožený žánr [rukopis] / Ondřej Novák ; vedoucí práce Michal Šobr ; oponent práce D.J. Novotný. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2011. -- 54 listů

Filmová recenze a mediální partnerství [rukopis] / Tereza Radváková ; vedoucí práce Václav Moravec ; oponent práce Michal Šobr. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2010. -- 69 listů.

Obraz hvězdy v bulváru [rukopis] = The image of a star in the tabloid press / Barbora Černá ; vedoucí diplomové práce Ladislav Janovec. -- Praha, 2009. -- 114 s.
Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70.let [rukopis] / Věnceslava Šlechtová ; vedoucí práce Petr Bednařík ; oponent práce Šimon Dominik. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2011. -- 90 listů, [24] listů příl.
Mediální obraz Film Festivalu Zlín [rukopis] / Miroslav Wallek ; vedoucí práce Petr Bednařík ; oponent práce Šimon Dominik. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2010. -- 84 listů : [7] listů příl.
Mediální obraz kauzy "Vlasta Burian" v československém tisku v letech 1945 a 1947 [rukopis] / Daniela Bartošáková ; vedoucí práce Petr Bednařík. -- Praha, 2008. -- 74 listů, [13] listů příl.
Mediální obraz Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary v období 50. a 60.let 20. století [rukopis] / Markéta Burešová ; vedoucí práce Petr Bednařík. -- Praha, 2008. -- 179 listů, [17] listů příl.

Datum / Podpis studenta/ky

17. 5. 2012

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Prof. Mgr. David Jan Novotný

.....
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

17. 5. 2012

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

OBSAH	1
ÚVOD	2
1. TVORBA MEDIÁLNÍCH OBRAZŮ	5
2. TEORETICKÝ VÝKLAD POJMŮ	13
2.1 <i>Film jazyk a kód</i>	13
2.2 <i>Filmová recenze a filmová kritika jako publicistický žánr a jejich význam</i> ..	14
2.3 <i>Komunikační maxima a akty</i>	16
3. CHARAKTERISTIKA ZKOUMANÝCH PERIODIK	17
3.1 <i>Reflex</i>	17
3.2 <i>Film a doba</i>	19
4. LARS VON TRIER – KONTROVERZNÍ TVŮRCE A OSOB	22
5. MEDIÁLNÍ OBRAZ LARSE VON TRIERA – ANALYTICKÁ ČÁST	28
5.1 <i>Kvalitativní výzkum a hypotézy</i>	28
5.1.1 <i>Reflex a jeho tvorba Trierova mediálního obrazu</i>	30
5.1.2 <i>Film a doba a jeho tvorba Trierova mediálního obrazu</i>	61
6. ZÁVĚRY BAKALÁŘSKÉ PRÁCE	77
SHRNUTÍ	79
SUMMARY	80
POUŽITÁ LITERATURA	82

Úvod

Lars von Trier, jeden z nejvýznamnějších a zároveň nejrozporuplnějších tvůrců evropského filmového průmyslu, rád budí pozornost. Nejen svými díly, ale i veřejnými projevy. Přímo nabádá k tvorbě ne vždy vyvážených článků. Kdyby netočil autorská díla, ale pouze plnil zakázky studií, a k tomu by navíc žil tichým životem a s médii nekomunikoval, nebyl by pro žurnalisticky orientovanou bakalářskou práci relevantním zdrojem. Toto jsou důvody, proč jsem si, jakožto osoba obeznámená s von Trierovým dílem, vybral ke zkoumání novinářské texty o této osobnosti. Z mediálního hlediska tento dánský režisér „provokuje“ možnost studovat mnoho aspektů. Sám je provokatér, jak další oddíly bakalářské práce dokazují na konkrétních příkladech.

Kritické analýze je referování o Larsu von Trierovi (včetně mediální reflexe jeho děl, jejichž prostřednictvím také komunikuje se světem) podrobena jen ve dvou tištěných médiích. Na jedné straně máme reprezentanta masově čteného společenského magazínu (*Reflex*), na straně druhé, aby se podtrhla rozdílnost, stojí reprezentant oborově specializovaného odborného filmového časopisu (*Film a doba*).

Rozdílnost pohledů dvou sfér je zvolena i proto, že diplomová práce zkoumá delší časový úsek, tedy 17 let. Sepsání uměleckého manifestu Dogme 95 (1995), formulujícího pravidla na „čistotu kinematografie“, a skandál na festivalu v Cannes (2011), kde Lars von Trier prohlásil, že rozumí Hitlerovi, a byl následně z akce vykázán, ohraničují studované období. Ač jde o naprosto rozdílné události (z nichž incidentem, vybízejícím nejen nejširší žurnalistické spektrum k reakci, je pouze ta druhá), oba roky jsou z načrtnutých důvodů podstatnými milníky v Trierově tvorbě a životě. V pozitivním i negativním smyslu.

Chtěl-li si na svou osobu (a v roce 2011 rovněž na svůj aktuální snímek *Melancholia*) jen udělat reklamu, lhostejno jak vnímanou, tak se mu to podařilo. Ve své stati se zabývám každým příspěvkem, dotýkajícím se dánského filmaře, který se v uvedeném časovém horizontu na stránkách *Reflexu* a *Filmu a doby* objevil. Práce nastiňuje, jak Trierova oba časopisy prezentují, čemu dávají přednost, jak moc berou jeho výroky vážně a zda se z něj snaží dělat nacistu, či nikoli. Přihlíží i ke skutečnosti, jak byl jeho výstup chápán obecně a jak mohou jeho obraz dokreslovat krom „tradičních“ médií i různé internetové portály, jako např. Česko-Slovenská filmová databáze.

Zvolil jsem komparativní přístup ke zkoumání problému, neboť pouhá metoda popisná je nedostatečná. Mám-li v práci poukázat na odlišnosti u dvou specifických časopisů, musím přistoupit ke srovnávání nejen v rámci předmětu analýzy, ale také v čase. Vždyť týdeník *Reflex* v roce 1995 jistě není totožný s týdeníkem *Reflex* z roku 2002, natož v roce 2011. Do kontrastu s oborovým pohledem *Filmu a doby*, který se režisérské postavě věnuje v komplexnějších recenzích, dávám magazín typu *Reflexu* z důvodu, že jde o celospolečensky dostupnou a vyhledávanou (tzv. populární) tvorbu mediálního obrazu, navíc s větším důrazem na osobnost než na její tvorbu. Časopisy, které jsou zaměřeny pouze filmově, nejsou celospolečensky čteny, nemohou tak silně jako např. *Reflex* tvořit něčí mediální obraz. Využil jsem klasickou kvalitativní mediální obsahovou analýzu, zkoumal články o Larsu von Trierovi, tím pádem mediální obsah.

První čtyři kapitoly tvoří část teoretickou, byť ani ta není prosta mé analýzy. Nejprve na základě odborné literatury vysvětluji pojem „mediální obraz“ a předpoklady k jeho tvorbě. K vymezení termínu poslouží sumář tradičních poznatků jako eseje francouzského kritika a sémiotika Rolanda Barthesa, přes dílo *Média dnes* (zabývající se mocí a funkcí mediální sféry) až po nejnovější elektronické zahraniční zdroje.

Nechybí podání informací o dvou zkoumaných periodikách (geneze *Filmu a doby*, charakteristika *Reflexu*), ani tezevitě koncipovaný teoretický výklad pojmů „film“, „filmová recenze“, „filmová kritika“.

Následně představím režiséra Larse von Triera, v této části především jen jako filmového tvůrce. Vycházím z literatury, které je dostatek, a rovněž z osobní zkušenosti s jeho filmy.

Studium *Filmu a doby* i *Reflexu* je stěžejní fází přípravy i tvorby bakalářské práce, jelikož analýza nalezených materiálů k tématu je ústředním výzkumným problémem, který vyplní její hlavní aplikační část. Důležité je, jaký z toho vychází ucelený obraz v jednotlivých médiích a jaký celkový z obou médií dohromady. Vše se propojí s obrazem osobnosti na stránkách odborné literatury a mého výzkumu. V závěru práce jsou shrnuty způsoby tvorby mediálního obrazu a snaha o vytvoření syntézy veškerých poznatků do výsledné podoby jednotného mediálního obrazu filmového režiséra, a další aspekty, k nimž jsem nejen ohledně *Reflexu*, *Filmu a doby* a Larse von Triera, ale i médií celkově, došel.

Jednou z motivací je i hledání odpovědi na otázku, do jaké míry Trier-člověk ovlivňuje Triera-tvůrce, protože on sám si vybudoval netradiční způsob sebe prezentace. Lze oddělit člověka od jeho díla? Může mít vliv na to, jak diváci přistupují k jeho filmům, na tzv. sémiotickou moc publika, způsob persvasivně laděného referování o tomto filmovém tvůrci v médiích? Nevnučují filmoví kritici, a publicisté obecně, svoje názory až příliš? V práci krátce nahlížím i na to, jak „přátelské“ jsou pro čtenáře (s ohledem na cílovou skupinu) dané texty z *Reflexu* a *Filmu a doby* – zda splňují potřebná kritéria z hlediska kvality, kvantity a zdvořilosti, tedy zda odpovídají, nebo se alespoň blíží, tzv. Griceovým maximám.

Při používání literatury jsem se od tezí neodchýlil, každá publikace má své opodstatnění a alespoň určitá část jejího obsahu se dala užitečně využít. Nevýhodou knižního díla Petera Schepelerna *Lars von Trier a jeho filmy* sice je zakončení rokem 2003, nicméně kompenzují to ostatní zdroje. Do výběrového seznamu literatury, uvedeného v tezi bakalářské práce, mj. přibylo zevrubné filmové dílo Jamese Monaca *Jak číst film*, protože zkoumá film nejen z naprosto kompletního nadhledu, ale zároveň i v souvislosti s jeho vlivem na zbylá média – a jejich vlivu na něj. Spíše lingvistické dílo *Jazyk ve společenském kontextu* od trojice autorů J. Jiráka, O. Šoltysa a J. Nekvapila zase uvádí do problematiky vnímání textových událostí a Griceových maxim. Přidání Barthesovy *Mytologie* je odůvodněno výše.

Prvek osobní zkušenosti s režisérem přináší filmová publicistka Darina Krivánková, se kterou jsem absolvoval rozhovor. Jakožto bývalá spolupracovnice *Reflexu* pomůže osvětlit i politiku daného magazínu na poli filmu. Není jedinou zpovídanou osobou. Vše je konfrontováno s mou analýzou, ať už formou popisu, podpůrných argumentů nebo věcné polemiky.

1. Tvorba mediálních obrazů

Mediální obraz. Pojem, bez kterého by bakalářská práce nevznikla, jelikož je ústředním prvkem, kterým se zabývá. Je-li tématem práce mediální obraz filmového režiséra Larse von Triera, musím v teoretickém oddílu vysvětlit, co „mediální obraz“ ve skutečnosti znamená. Jedná se o způsob, jak byl daný fenomén prezentován v médiích. Pro přesnější představu se více hodí „mezinárodní“ překlad image, tj. media image. Image už počítá s formováním názorů na člověka nebo věc.

Média sice již nejsou v područí „strany a vlády“ jako za minulého režimu, přesto, byť místy i nechtěně přes snahu o nezávislost a objektivnost (které není možné plně dosáhnout), jsou žurnalisté jakýmsi novodobým nástrojem propagandy. Jestliže jejich sdělení mohou dopadat na masy obyvatelstva, tak ovlivňování veřejného mínění je z jejich strany dané. Mohou dokonce fungovat na bázi podprahové reklamy. Nicméně mnohdy jsou i v důsledku chabého oddělování zpravodajství a publicistiky naopak tak názorově vyhranění, že mohou respondenty spíše odradit.

Existuje záměrná tvorba negativního mediálního obrazu, tolik charakteristická pro senzacechtivá bulvární média. Je to důležité pro jejich profilaci i přežití. Nejen v souvislosti s Larsem von Trierem je patrné, že minimálně titulky jsou bulvárně zabarvené skoro všude. Rovněž je rozdílný mediální obraz v odborném tisku a mediální obraz uměleckých děl – odlišení běžného a odborného mediálního obrazu. Zatímco existují odborné umělecké časopisy, které čte také širší publikum, odborné politologické studie a periodika běžný divák (divák politických etud a skandálů celebrit) nesleduje. Takto zjednodušeně mohu srovnat, ač to není přesné, právě *Reflex* s *Filmem a dobou*.

Obraz mohou vytvářet veškeré aspekty mediální tvorby: kamerou pořízený obraz, text, zvuk a fotografie. Proč nemůže být ani zpravodajství stoprocentně objektivní? Jde o samotný výběr zpráv – o rozhodnutí, o čem se bude psát, co bude prioritně umístěné sdělení. Stejně tak může zkreslovat i fotografický materiál.

Je nezbytné podat vysvětlení, proč neustále operuji slovem médium. *Pro současnou terminologii z oblasti zprostředkované komunikace je charakteristické rozšířené užívání termínů médium a jeho derivátů mimo oblast materiálně a technicky zprostředkujících prvků komunikačních struktur. (...) Expanze užívání termínu médium spolu s jeho deriváty je důsledek skutečnosti, že právě zprostředkující technologie motivují existenci nových druhů a typů komunikátů, textů, žánrů, forem a vůbec způsobů*

komunikace.¹ K pojmu médium (obecně znamenající zprostředkující činitel, zprostředkující prostředí) neexistuje jednoduché, srozumitelné a výstižné synonymum. Resp. synonymum, které by splňovalo všechna tato tři kritéria: „hromadné sdělovací prostředky“, „prostředky masové komunikace“ či „prostředky masové informace“² nejsou jednoslovné výrazy, které by se daly prakticky používat jako pojem jednak pro časopis, jednak pro veškerá média.

*Marshall McLuhan například za médium označoval vše, co slouží k rozšíření (obohacení) lidských smyslů a schopností, také např. elektřinu, žárovku, vynález kola apod.*³ Právě obory, které se věnují různým prvkům mezilidské, sociální komunikace, označují pojmem médium / média to, co zprostředkovává někomu nějaké sdělení, tedy médium komunikační.⁴ Veškerá technologická a obsahově sdělná (příběhová nebo dokumentární) kritéria pochopitelně splňuje i oblast filmu.

Nyní se nabízí představit pohled francouzského literárního teoretika a sémiotika Rolanda Barthes, který se mediálními obrazy zabýval ve své sbírce *Mytologie*, především v eseji „Volební fotogeničnost“. Zkoumání sice vztahoval na příslušníky politické sféry a posuzoval z hlediska vizuálního vnímání, přesto to mohu aplikovat i na obecnou rovinu – kvalitním způsobem to představí nejen obrazové možnosti manipulace s mediální image jakékoli osoby.

Barthes poukazoval na fakt, že poslanci často používají volební plakáty se svými portréty. V současnosti je to něco přirozeného, tehdy (*Mytologie* vyšla v roce 1957) nikoli. Daný plakát se dle Barthes vyznačuje konverzním působením, kde je třeba analyzovat osobní vazbu mezi daným politikem a jeho potenciálním voličem. Zde totiž nejde o volební program, ale o souhrn všedních vlastností, vyjádřených fyziognomií, oblečením, pózou.

Fotografie osobností mají za úkol vytvořit reprezentativnost. Podle Barthes je takový snímek řečovou elipsou, tím pádem i formou anti-intelektuální zbraně. Je to logické, neboť zjednodušuje možnosti interpretací. Úkolem takových snímků je ošidit

¹ KOŘENSKÝ, Jan. In: *Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů*. Vyd. 1. Olomouc, 2008, s. 95

² ŠMÍD, Milan. In: *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 117-118.

³ ŠMÍD, Milan. In: *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 118.

⁴ JIRÁK, Jan. KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. s. 16.

politično, tj. soubor problémů a řešení, ve prospěch způsobu existence, tedy společensko-morálního statusu.⁵

Volební fotografie je tedy především rozpoznáním určité hloubky či iracionality přesahující politiku. Na kandidátově fotografii se nevyjevují jeho projekty, nýbrž jeho pohnutky, všechny možné rodinné, duševní, ba i erotické okolnosti, celý styl bytí, (...). Je jasně patrné, že velká většina našich kandidátů nám dává ze své podobizny vyčíst sociální stabilitu, okázalou pohodlnost rodinných, právních a náboženských norem, bohem nadělené vlastnictví takových buržoazních statků, jakými je kupříkladu nedělní mše, xenofobie, biftek s hranolky nebo komika manželské nevěry, zkrátka vše, co nazýváme ideologií.⁶

V souvislosti se zkoumáním mediálního obrazu Larse von Triera se v této náhledové rovině (promítání rodinných, psychických i sexuálních zkušeností) tříští prvky jeho vlastní sebe prezentace s žurnalistickou snahou ho někam urputně zařadit. Politici, to však vnímají odlišným způsobem. Svým voličům se snaží spiklenecky nastavovat zrcadlo, které vytvoří obraz typičnosti. Barthes zmiňuje, že tímto způsobem jsou vlastně nabádáni, aby si zvolili sami sebe.

Stejně tak je patrné, ač jde o odlišný kontext, že se nevyplácí jinak než zavedeným způsobem interpretovat všeobecně platné a „nezpochybnitelné“ skutečnosti. Ať to daná osoba myslí jako recesi, projev frustrované provokace či vnímání prizmatem současného pohledu objektivních argumentů, stane se terčem kritiky. Nyní máme zodpovězeny dvě nesouvisející skutečnosti: prohru Karla Schwarzenberga ve volbách (zpochybnil Benešovy dekrety) a vykázaní režiséra Larse von Triera z filmového festivalu v Cannes v roce 2011 (prohlásil, že rozumí Hitlerovi).⁷

Zaměřím-li se na něco, co mohu konfrontovat s osobou Larse von Triera, související případy musím hledat mezi významnými, úspěšnými a kontroverzními filmaři. Na jedné straně se vyskytuje ze znásilnění nezletilé v 70. letech obviněný režisér polského původu Roman Polański, s podporou kolegů, avšak nemožností cestovat do USA. Na straně druhé mám pro svou bakalářskou práci osobnost, jejíž skandály jsou na první pohled stejné jako ten Trierův z Cannes 2011. S přesvědčením

⁵ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Vyd. 1. Praha: Dokořán, 2004, s. 87.

⁶ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Vyd. 1. Praha: Dokořán, 2004, s. 87-88.

⁷ Pro ilustraci zmiňuji tvůrčí osobnost. Kladný mediální obraz pomohl Arnoldu Schwarzeneggerovi k postu guvernéra, v českém prostředí rovněž kladný mediální obraz herečky Tány Fischerové jí ke zvolení českou prezidentkou nepomohl. Fischerová sice veřejností není vnímána záporně, avšak nikdy nebyla na vrcholu popularity, tudíž se pod jejím neúspěchem podepsala její nevýraznost. Rovněž je logické, že někdo v oboru uspěje díky pozitivní image, kterou ale později ztratí. Tyto osoby propojují kulturu s politikou, platilo to u Václava Havla.

katolíkem, hercem a režisérem Melem Gibsonem se podezření z antisemitismu táhlo od natáčení velmi diskutovaného projektu *Umučení Krista*. Vrcholem byly protižidovské urážlivé výroky, pronesené v opilosti při běžné policejní kontrole.

V závěru práce je podáno vysvětlení, proč nebyl sice Melu Gibsonovi zapovězen vstup na žádný festival, přesto si zneprátelil mnohem více lidí. Je paradoxní, že Gibson si takřka zničil kariéru, kdežto Lars von Trier nikoli. S odstupem dvou let od incidentu v Cannes to mohu tvrdit.

Každá veřejně známá osoba je, s nadsázkou řečeno, formou politika. Stejně tak političtí činitelé neustále balancují mezi režisérskou a hereckou rolí. Usilovně se musí snažit právě při stylizování na fotografie. Jedná se o obrazem uměle vytvořenou úctyhodnost. Z hlediska sémiotiky (hlavního Barthesova oboru), nauky o kódech a znakových systémech, je takové zobrazování nepřirozené, tzv. označované. Tedy snaha ukázat se v jiné roli.

Je třeba si uvědomit, že vykrystalizovaný ikonický portrét má za úkol naznačit vzácné spojení myšlení, vůle, reflexe a jednání. Obvyklou předvolební zbraní je plakát s „hezkým hochem“. Trend je to i ve světě kultury, celkově hrají prim sympatie, mládí, krása a zdraví. Je třeba voliče a diváky něčím přilákat, tedy vnější atraktivitou, za kterou se však může skrývat obsahová prázdnota.

Politické strany mohou sázet na pozitivní kontrastní symbiózu: na jedné straně mladý a příjemně působící jedinec, na straně druhé zralý občan, moudrý, zkušený – také on musí splňovat pochybná a ryze subjektivní kritéria sympatičnosti. Z veřejného prostoru se asi nikdy nevytratí citové vydírání pomocí morálních hodnot. Snahu ukázat, že daná osoba vede „správný život“, mají podporovat obrázky s rodinnými příslušníky, zejména dětmi.⁸ *To vše poklidně a společně přebývá v hloubavém pohledu, který je vznešeně upřen na obskurní zájmy Řádu.*⁹ Zde je vidět, že záleží hlavně na dojmech – abychom dokázali na něco udělat reklamu, která produkt prodá. Vše je zboží.

Jaká je funkce mediálních obrazů a událostí z nich vyplývajících, či je přímo tvořících? Smysl vědeckého poznání není to, co se děje v mediální události, nýbrž pravidelnosti, které umožňují mediální událost. Cílem intertextuálního vnímání má být dopracování k událostem, které považujeme za vlastní.¹⁰

⁸ Využívání rodiny v kampaních je značné a často neupřimné klišé, stále se praktikuje. Operovali s tím i Hitler, Stalin a Gottwald – „diktátor jako rodinný typ“.

⁹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Vyd. 1. Praha: Dokořán, 2004, s. 89.

¹⁰ Na základě osobního rozhovoru s Otakarem Šoltyssem ze dne 15. prosince 2012.

Stěžejním průlomem, byť neaplikovatelným na většinovou společnost, se stalo postupné utváření sémiotické moci publika. V posledních desetiletích je na vzestupu přístup, který akcentuje schopnost mediálnímu vlivu odolávat a který publiku přisuzuje svobodu v interpretaci mediálních sdělení. Příjemci vyhledávají různá média, která užívají dle svých potřeb. Jejich vliv je selektivní, už se neočekává masa příjemců se stejnou reakcí, jde o individuální vnímání sdělení.

Chování publika se však proměňuje směrem k postkritické perspektivě a přicházející lhostejnosti, která je pod vlivem informačního přetlaku z virtuální reality, elektronického izolacionismu a exhibicionisticky voyerského stylu prezentace.¹¹

Možnosti moci příjemce dokazují tři základní typy čtení: 1) doslovné (respekt); 2) variantní (souhlas); 3) opoziční (nesouhlas). V konstitutivním modelu, se kterým přišli ve 20. letech 20. století příslušníci pražské školy, se počítá se svobodným a subjektivním formováním vlastních názorů. Text má inspirovat, nikoli přikazovat. Záleží na tom, jaký je jeho komunikační záměr a zda splňuje komunikační akty a maxima – zda je pravdivý a nemanipulativní. Film je bohatě interpretovaným audiovizuálním médiem. Stručná definice pro sémiotickou moc publika (v našem případě čtenářů filmové publicistiky) může znít takto: „*Sémiotická moc čtenářů je to, jak interpretujeme předvídatelnost obrazu*“.¹² Předvídatelnost je jeden z aspektů, promítající se do všech vrstev lidského konání.

Média mohou tvořit falešné závěry i nevědomky, když se ve veřejném diskurzu vyskytuje neúměrná kvantita stejných informací. Vzniklé negativum lze nazvat lží. Noviny sice mohou v souladu s etickým kodexem uveřejnit omluvu, avšak lidé si tu původní dezinformaci mohou uchovat v paměti jako oprávněnou pochybnost, která ovlivní jejich smýšlení o daném člověku či události. Stačí, aby někdo někoho krivě obvinil a média to přejala jako fakt. I nepravda poškodí, když názorový oponent musí trávit čas vyvracením obvinění. Takto může vypadat nechtěná manipulace s veřejným míněním. Lidé jsou sice prokazatelně odolnější, nicméně jejich podvědomé smýšlení a reakce mohou být narušeny. Jde také o důkladnost studování textů – pro mnohé čtenáře je Lars von Trier od roku 2011 nacista a nic na tom nelze změnit. Sémiotická moc publika má i stinné stránky: persuasivní funkci mohou lidé aplikovat sami na sebe a nějaký údaj si jednoduše vsugerují.

¹¹ VOLEK, Jaromír. In: *Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů*. Vyd. 1. Olomouc, 2008, s. 216.

¹² Na základě osobního rozhovoru s Otakarem Šoltyssem ze dne 15. prosince 2012.

Média jsou skutečně sedmou velmocí, nástup internetu jejich nadvládu navždy upevnil. Vše souvisí s novými trendy, aktuálním myšlením a určováním modernosti. A hlavně možností předat sdělení takřka komukoli na celém světě. Kdo určuje vkus? Kdo s nějakým tvrzením přišel jako první? Proč se něčeho chytí masy – a něco naopak odmítnou? V dalších částech se pokusím podchytit, zda filmař Lars von Trier je „in“, zda je to umělec, nacisticky smýšlející občan či jen depresi trpící neškodný provokatér. Vždy se nabízí více možností interpretování, vzdělaný a poučený příjemce mediálních komunikátů si dovede udělat názor sám.

Užitečné podněty, jak uchopit medialitu jako celek, nabízí publikace *Média dnes* pod editorským vedením Martina Foreta. Z ní jsem vybral nejzajímavější informace a konfrontoval je s dalšími poznatky ve vztahu k zadání bakalářské práce. Média jsou největším fenoménem doby, což podporuje jak technický pokrok, tak skutečnost, že vše řídí, nebo alespoň řízení zprostředkují.

Ohledně mediality a mediálních obsahů existuje velké množství přístupů ke zkoumání. Sociolog Jan Keller ve své stati „Globalizace, postmoderní mentalita a masová média“ říká, že již několik let dochází k vyhranění mocenské asymetrie na základě různé schopnosti mobility aktérů, což může být rizikem pro demokracii. Ve vztahu k médiím se zabývá postmoderní mentalitou, která formuje tzv. automobilovou a televizní kulturu. To vše legitimizuje globalizaci. V současném světě dochází k jistému konci vyprávění, ze svobody se stala nutnost.¹³

Postmoderní společnost (mentalitu) lze přirovnat k běžícímu pásu – těkáme od jednoho k druhému, u věcí nás zajímá jen krátkodobý horizont, k realitě máme kořistnický vztah. *Zážitky jsou aranžovány tak, aby tvořily krátký celek, který ještě dokáže upoutat pozornost.*¹⁴ To je, snad kromě filmů, nejvýstižnější charakteristika pro postmoderní (internetovou) mentalitu. Pisatelé se už obávají, aby jejich čtenáře, nejde-li o odbornou a intelektuální obec, neodradila délka textu. Jak pravil mediální teoretik Jan Jiráček, dnešní média nabízejí především zábavu a relaxaci.¹⁵ Nutnost přemýšlivě analyzovat je na okraji veřejného zájmu. Dlouhé texty stále obtížněji v uspěchané on-

¹³ KELLER, Jan. In: *Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů*. Vyd. 1. Olomouc, 2008, s. 42.

¹⁴ KELLER, Jan. In: *Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů*. Vyd. 1. Olomouc, 2008, s. 45.

¹⁵ Jan Jiráček, FSV UK: Dnešní média slouží k zábavě a relaxaci. HASON, Jaromír. *Strategie.cz* [online]. 2009 [cit. 2013-04-21]. Dostupné z: <http://strategie.e15.cz/rozhovor/jan-jirak-fsv-uk-dnesni-media-slouzi-k-zabave-a-relaxaci-410395>

line době stojí v bitvě o střípky pozornosti. Společnost to tak vyžaduje, bez ohledu na myšlenkovou bohatost a seriózní třídění faktů.¹⁶

Média jsou reprezentanti reality, sdělení většinou jak zprostředkovávají, tak utvářejí. Podstatné je, že jsou často jedinými informátory o okolním světě. Nesmí své moci zneužívat. Na paměti je nutné mít model „S-O-R“ masové komunikace: obrazy distribuované masovými médii → organismus → individuálně se lišící reakce recipienta.¹⁷

Nelze opominout i neaktuálnější zahraniční zdroje z žurnalistických velmocí, zabývající se tvorbou mediálních obrazů, a z toho pramenících možných zkreslování reality. Fundovaný vhled do stále intenzivnější problematiky nabízí Richard Stivers, autor kritické odborné eseje „Media Creates Us In Its Image“, čili „Média nás tvoří k obrazu svému“. Jednoduše řečeno, média mají nějakou image, čímž spoluvytváří sociální atmosféru, preparovanou tradiční ekonomickou formou poptávky a nabídky.

Mediální sféra podle autora statě pracuje s propagandou, ze které se bez ohledu na naši vůli stalo synonymum pro část kultury masové společnosti. Jde o formování veřejného mínění – bez ohledu na to, že se tím boří západní představa o ideálu myslící a nezávislé bytosti. Lidé se stávají dětinsky konformními, ovlivnitelnými (pasivně čekají, co jim bude nabídnuto, aby to následně poslušně přijali), do skupin řazenými, aniž by si byli vědomi toho, že někdo rozhoduje za ně.¹⁸

Vynalezením médií jsme jako Frankenstein stvořili monstrum, které ale dále formuje nás. Změny, které se od 18. století musely odehrát, jsou pouze na bázi kvantity, nikoli kvality. V polovině 20. století přišel Jacques Ellul s tezí, že propaganda je neúčinnější systém na naši kontrolu. Televize, nastupující v té době, má schopnost předefinovat realitu. Je vědecky dokázáno, že audiovizuální média mají persuasivnější styl než text. Zřejmě proto, že lidstvo technologický stimul akceptovalo, zvyklo si na něj i z důvodu vlastní pohodlnosti. Richard Stivers uvádí na první pohled nadnesený,

¹⁶ *Texty neznamenají svět, nýbrž obrazy, jejichž clonu trhají. Dešifrovat texty tedy není ničím jiným než odkrývat obrazy, které jsou těmito texty značeny. Viz BYSTRICKÝ, Jan. In: Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů. Vyd. 1. Olomouc, 2008, s. 57. Texty a obrazy jsou tak propojené, že se navzájem přirozeně doplňují – text popisuje subjekt, který by jinak mohl být viděn, obraz supluje text, kde jsou pro dokonalou představu (a emoční pocity) slova nedostatečná. Obraz vizualizuje, často však jen v popisném duchu, text může interpretovat, vysvětlovat, klást otázky. Tvrzení, že text zpracovává informace v systému myšlení a obraz v systému vidění, je obecně pravdivé, ale v žádném případě neplatí bezvýhradně. Oboje má své funkce.*

¹⁷ KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1995, s. 21.

¹⁸ STIVERS, Richard. *The Media Creates Us in Its Image* [online]. 2012 [cit. 2013-01-29]. Dostupné z: <http://bst.sagepub.com/content/32/3/203>.

avšak naprosto výstižný příklad: lidé se přetransformovali z koně jakožto dopravního prostředku na vlak, když zjistili, že je rychlejší.¹⁹

Veřejné mínění, média, propaganda – to vše spolu souvisí a nelze to oddělovat. Média na nás mají větší vliv než tušíme, mohou pozměňovat realitu. Je to logické, nám často zbývá jen možnost věřit či nevěřit, nebyli-li jsme přítomni dané události. Média si nežadají přílišnou kreativitu. Média, což znamená technologie, nás kontrolují. Chtějí z nás utvořit funkční stroje, byť v zájmu svobody. Média si nás tvoří ke svému obrazu.

¹⁹ STIVERS, Richard. The Media Creates Us in Its Image [online]. 2012 [cit. 2013-01-29]. Dostupné z: <http://bst.sagepub.com/content/32/3/203>.

2. Teoretický výklad pojmů

2.1 Film jazyk a kód

Recenzent nemusí být napěchován vědomostmi jako profesionální kritik, ale měl by být vzdělanější a filmově „sečtější“ než průměrný divák. Filmový historik James Monaco, autor obsáhlé publikace *Jak číst film*, se domnívá, že film se velmi podobá jazyku. Tudiž lidé, kteří mají hodně nasledováno, vidí a slyší ve filmu více než člověk, který sleduje filmy pasivně, bez hlubšího přemýšlení a hledání souvislostí.²⁰

Existuje soubor vyjadřovacích prostředků, které se označují pojmem filmový jazyk. Významové prvky tvoří jednotlivé záběry – mají funkci jako slovo ve větě. Film řadí nevýznamové prvky vedle sebe (do obrazů doprovázených zvukem), ale také za sebou (záběry skládá do montážních řad), záběry rozděluje interpunkcí. Film obrazy skutečnosti gramaticky opracovává a „syntakticky“ spojuje. Zásoba filmových obrazů je prakticky neomezená, i skutečnost se neustále proměňuje. Film není pouze systémem (jazykem), ale především realizací (řečí). Jednotlivá filmová díla jsou promluvami, texty, které mají své metafory a ustálená slovní spojení.²¹

Disciplíně, která se zabývá systémy znaků, se říká sémiotika (filmová sémiotika zkoumá film jako znakový systém). Jeden z nejnápadnějších typů znaků je symbol. Znak je dohodou stanovený materiální objekt, který v komunikační události (sdělování či interpretaci skutečnosti) zastupuje jiný objekt nebo jev.²² Tato kategorie předefinovala koncepci psaného a mluveného jazyka způsobem, že jakýkoli systém komunikace je zároveň považován za jazyk. Francouzský filmový teoretik Christian Metz pravil, že celý systém chápeme právě díky chápání filmu, a ten se stal jazykem, protože měl odjakživa schopnost vyprávět dobré příběhy.²³

Na jeden jev se nabízejí různé interpretace. Jako příklad mohu uvést depresivní drama o konci světa *Melancholia* od výstředního umělce Larse von Triera. Mnozí kritici se pokoušeli interpretovat význam záběrů na jamku číslo 19, když byl ve filmu několikrát zdůrazněn standardní počet jamek na golfovém hřišti, tedy osmnáct. Jeho filmy jsou plné symboliky, což však v žádném případě nevylučuje ani samoúčelné experimenty. Také lidská tvář, jeho častý fragment, je vždy naléhavější a sugestivnější,

²⁰ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 2004, s. 148.

²¹ BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, s. 207.

²² JIRÁK, Jan. In: *Jazyk ve společenském kontextu: základy jazykovědy pro studenty sociálních věd*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 1996, s. 41-42.

²³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 2004, s. 153-154.

když je zabíraná z detailu.²⁴ U schopných herců je tímto způsobem emočně podpořen a více zhmotněn jejich herecký výkon.

2.2 Filmová recenze a filmová kritika jako publicistický žánr a jejich význam

Recenze či kritická reflexe jsou nejběžnější textové útvary, které mohou představit film, potažmo jeho tvůrce. Proto tyto pojmy a jejich možnou zaměnitelnost vysvětlím. Recenze jsou shrnujícím zhodnocením a posudkem. Jedná se o druh publicistického textu, jenž má za úkol především informovat a představit veřejnosti dílo v jeho hlavních rysech.²⁵ Persuasivní funkce recenzí kolísá s recenzentem, periodikem a konkrétním snímkem, neměla by vybočit z principů novinářské etiky a komunikačních kritérií. Zde se dostávám k prvnímu důležitému vymezení. Někteří lidé nepřesně tyto žánry kvůli jejich podobnosti a takřka shodného účelu považují za synonyma.

Slovo kritika pochází z řečtiny. Jedná se o intelektuální aktivitu, schopnost o něčem usuzovat a následně formulovat soudy a zdůvodněná a motivovaná hodnocení. Kritika se dělí na odbornou, morální, estetickou. Zatímco v češtině si pod tímto pojmem představíme publicistickou oblast, ve francouzštině se jedná o širší termín, zahrnující také vědeckou činnost.²⁶

Filmová kritika je podrobnější než recenze, rozsáhlejší, zachází více do hloubky a splňuje přísnější kritéria odborného textu. Kritik má povinnost rozumět technickým aspektům snímků. Vyskytuje se proto běžně v časopisech pro odbornou veřejnost. Nezřídka někoho nazýváme filmovým kritikem, ačkoli ve skutečnosti píše recenze. Oba styly se mohou překrývat. Recenzent obvykle píše pro diváky neznalé hodnoceného filmu, kteří se teprve mohou na základě jeho (podle poměru chvály a kritiky) doporučení rozhodnout, zda návštěvu kina absolvují. Kritik píše převážně pro poučenější veřejnost (další kritiky, akademiky, historiky, teoretiky nebo náročné diváky), která pravděpodobně již daný snímek viděla. Kritik obvykle ozřejmuje důvody vzniku filmu a zařazuje ho do souvislostí. Snaží se pomoci při pochopení.²⁷

²⁴ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 2004, s. 158-159.

²⁵ DOLANSKÁ, Nora. In: *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 168

²⁶ SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Vyd. 1. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 493.

²⁷ DOLANSKÁ, Nora. In: *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 108.

Povinností kritika sice je opírat se o fakta (jak je dílo uděláno, jak drží pohromadě), ale je nesmyslné vyčítat třeba Larsi von Trierovi ruční kameru či depresivní atmosféru. Étienne Souriau proto připomíná, že umělec má být posuzován dle vlastních záměrů. Jako příklad uvádí výtvarné umění a absurditu vyčítat chyby v perspektivě Monetovi a anatomické nepřesnosti Picassovi.²⁸

Podle Pavla Vernerera je formát kritiky z pohledu tradičního „papírového“ novinářství a jeho členění do rubrik doménou různých kulturních časopisů, kdežto v klasickém deníku najdeme spíše kratší, „volnějši“ a čtenářsky přístupnější recenze.²⁹ Recenze se kvůli menšímu rozsahu zaměřují převážně na okomentování výrazně kladných či výrazně záporných hodnot.³⁰ Základem je filmové dílo představit – a argumentovat bez vyzrazení zápletky.³¹

S rozvojem filmových webů, např. Česko-Slovenské filmové databáze (ČSFD) by se pozice filmového kritika mohla jevit částečně ohrožena. Je sice otázkou, do jaké míry je to vypovídající, ale na ČSFD divák hned vidí procentuální hodnocení filmu, převážně od „běžných lidí jako je on sám“. Rovněž si může přečíst vybrané krátké komentáře k jednotlivým snímkům. Filmovým divákům se to může jevit jako něco pohodlnějšího, navíc pro ně zprůměrované hodnocení tisíců uživatelů může mít větší vypovídající hodnotu, než jeden erudovaný, ale pořád jen jeden posudek profesionálního recenzenta.

Nesmrskává se filmová kritika na pouhá procentuální vyjádření? Zástupkyně pozice filmového kritika, Darina Křivánková z *Instinktu* (dříve pracovala v *Reflexu*), filmové databáze za konkurenci nepovažuje. Podle ní to jsou dvě možnosti (jeden čistě fanouškovský, což nejsou všichni diváci), které vedle sebe mohou bez problémů fungovat – ať si každý vybere. Ten druhý přístup kritika či recenzenta by se měl snažit být nezaujatý. „V *Reflexu* jsem kdysi prosadila zrušení procentuálního hodnocení, jelikož mnozí pak recenzi nečetli – názory a hodnocení má vyplývat z textu.“³²

²⁸ SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Vyd. 1. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 494.

²⁹ VERNER, Pavel. *Zpravodajství a publicistika*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2007, s. 53.

³⁰ DOLANSKÁ, Nora. In: *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 168.

³¹ S nástupem internetu, kde je „vše dovoleno“ kritiku a recenzi nejde definovat dogmaticky. Vypovídající je praxe, neb úzus je tyranus. Ač se ve veřejném prostoru začal u mluveného slova objevovat nespisovný jazyk, do písemného projevu tak v žádném případě nepronikl. Jako by mělo písmo větší prestiž než hlas. Spíše se do médií po roce 1989, hlavně s procesem digitalizace a internetizace, dostává větší uvolněnost, nadhled a drzost. Portály, se kterými mám osobní zkušenost (*Kultura21.cz* a *Filmweb.cz*) skutečně dbají na přesnost, pravdivost a chtějí být brány vážně. To samozřejmě platí i pro většinu ostatních, záleží však na jejich cílové skupině.

³² Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

2.3 Komunikační maxima a akty

Především v praktické části práce částečně operuje i s těmito termíny, proto uvedu jejich nejzákladnější charakteristiku. Aby mohly texty plnit své funkce, obsahují zákonitosti a spontánně dodržované normy. Uvědomil si to americký filozof Paul Grice, který přišel s tím, že při komunikační události spolu lidé musí kooperovat, pokud se chtějí domluvit. Stanovil čtyři pravidla: maxima kvantity (podat přiměřené množství informací), maxima kvality (pravdivost), maxima relevance (říkat pravdu nemá kýžený cíl, když se nejedná o odpověď, kterou druhá strana vyžaduje) a maxima způsobu (jasnost a uspořádanost).³³

Výše popsané kooperační konvence je potřeba uchopit širěji. Proto přišel britský lingvista a filozof J. L. Austin s teorií tzv. mluvních aktů. Již nepátral po pravdivosti sdělení, ale po tom, zda je komunikačně úspěšné. Podmínky úspěšnosti (felicity conditions) stanovil tři: akt lokuční (doslovné významy pojmů), akt ilokuční (významy obsahující sdělovací záměr – něčí cíl, rozkaz, přání) a akt perlokuční. Ten prověřuje, zda byl záměr (např. prosba, aby někdo ztlumil hudbu) úspěšně realizován.³⁴

³³ ŠOLTYS, Otakar. In: *Jazyk ve společenském kontextu: základy jazykovědy pro studenty sociálních věd*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 1996, s. 65-66.

³⁴ ŠOLTYS, Otakar. In: *Jazyk ve společenském kontextu: základy jazykovědy pro studenty sociálních věd*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 1996, s. 66-67.

3. Charakteristika zkoumaných periodik

3.1 Reflex

Magazín *Reflex* je český týdeník, jeden z nejčtenějších (v konkurenci *Týdne*, *Respektu* či *Instinktu*), vycházející od dubna 1990. Věnuje se převážně společenským, politickým, kulturním a publicistickým tématům, která se snaží reflektovat. Proto přišel první šéfredaktor Petr Hájek s takovým nápadem na titul: *Reflex*. Časopis chtěl být odrazem i hybatelem společenského dění. Za uplynulých více než dvacet let prošel vývojem, nikoli jen po grafické stránce. Měnil se tak, jak se měnila doba, přesněji řečeno se jí a jejím tématům plynule přizpůsoboval. Slovo „doba“ by tedy v názvu periodika bylo stejně příhodné, jako je tomu u odborného čtvrtletníku *Film a doba*.

Vydavatelem *Reflexu* je od roku 1993 společnost Ringier ČR, a.s., resp. Ringier Axel Springer CZ a.s. Po značnou část mého zkoumání zastávali pozici šéfredaktora Petr Bílek a poté Pavel Šafr, který se do této pozice, ve které nahradil Ivana Hamšíka, opět vrátil. Mezi známé žurnalistické tváře magazínu patří či patřili Miloš Čermák, Jiří X. Doležal, Darina Křivánková, Petr Holec, Tomáš Baldýnský a fotograf Jan Šibík. Existuje také online verze časopisu, kde jsou k nalezení i starší čísla. Od 1. dubna 2010 je podstatná část internetového obsahu zpoplatněna.

Styl okázalé sebe prezentace magazínu jakožto obránce demokracie³⁵ odpovídá vyznění časopisu, který balancuje na hranici serióznosti a jisté esejistické žurnalistiky, ve které se zákonitě, podporuje-li ze všech sil záslužné právo na svobodu slova, musejí objevit i náznaky bulvárních prvků. *Reflex* je dynamický magazín, nelze ho zaměňovat s čistě bulvárními tituly jako *Blesk* nebo *Aha!*, i když mají stejného vydavatele.

O popularitě i kvalitě *Reflexu* svědčí fakt, že mu Unie vydavatelů udělila titul Časopis roku 2005, 2006, 2007 a 2008 v kategorii společenský magazín. V současné době investigativitu a vytříbenou názorovost místy nahrazuje prvoplánová snaha o originalitu či kontroverznost, viz texty Jiřího X. Doležala, který píše výhradně o sobě. Tento extrémní přístup, neplatící plošně pro celý magazín, ale do jisté míry koresponduje s prezentací režiséra Larse von Triera, jak ukáže kvalitativní výzkum. I to je důvodem, proč byl pro studii článků o Trierovi zvolen právě *Reflex*. Pro *Reflex* je ale vždy typické, že jeho redaktoři jsou nositeli příběhu. Právě často kvůli jménu osobnosti (Miloš Čermák, Milan Tesař) si článek čtenáři přečtou.

³⁵ Viz Příloha 1. O *Reflexu*. *Reflex* [online]. 2010 [cit. 2013-02-4]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/system-o-reflexu/36388/o-reflexu.html>.

Hlavní devízou *Reflexu* a rovněž i důvodem obliby je široká tematické škála. Novinář Miloš Čermák, sledující celý proces od jeho vzniku v roce 1990, většinu času jako zaměstnanec či přispěvatel, tvrdí: „*Nemyslím si, že existuje na světě mnoho časopisů, ke kterým by ho bylo možné přirovnat. K německém Sternu, k americkému New Yorkeru, k nedělním magazínům britských deníků – ale ke všem jen v něčem, nikoli bezvýhradně. Pro mě je Reflex unikátní tím, že kombinuje populární kulturu (tedy lidovou zábavu) s často velmi výběrovým, někdy intelektuálním psaním. Tedy zajímavý mix – pro autory i pro čtenáře.*“³⁶ Z toho vyplývá, že pro *Reflex* nebylo obtížné nalézt si cílová „rodinná“ publika, jelikož každý si tam něco vybere.

Pro bakalářskou práci, zabývající se mediálním obrazem Larse von Triera mj. na stránkách *Reflexu*, je podstatný vztah ke kultuře. Podporuje různé kulturní aktivity, figuroval jako mediální partner Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary, generální partner výtvarné soutěže Cena Jindřicha Chaloupeckého, mediální partner festivalu Tanec Praha, nabízí záznamy divadelních představení i filmová DVD.³⁷

Reflex sice pravidelně publikuje recenze, u větších kulturních projektů se ale zaměřuje na zřídka konané a povětšinou jednorázové akce. Potvrzují to slova filmové publicistky Dariny Křivánkové, bývalé spolupracovnice magazínu: „*Dříve byl přístup ke kultuře přívětivější, ale pak se to za nového vedení začalo ubírat pro mě nesprávným směrem, tak jsem odešla. Reflex byl vždy hlavně politicky zaměřený magazín, ale v současnosti je kultura už úplně na okraji zájmu.*“³⁸

Rovněž dodává, že dříve se hledaly příběhy, které by stálo za to zpracovat, teď se ale nelogicky určí předem, o čem se bude psát,³⁹ což poznamenává kvalitu. Je pravdou, že *Reflex* má být společenský týdeník, avšak zaobírá se především politickými kauzami či všemožnými reportážemi z domova i zahraničí. Oboje tam patří, nicméně nepoměr s ohledem na prostor věnovaný kultuře je značný. Jenže taková je čtenářská poptávka, české publikum jsou s nadsázkou hlavně politologové a sportovní trenéři.⁴⁰

³⁶ Na základě on-line rozhovoru s Milošem Čermákem ze dne 3. března 2013.

³⁷ Dvakrát ročně vychází samostatný titul X, který obsahuje původní rozsáhlé rozhovory s deseti osobnostmi z oblasti umění, vědy, sportu a politiky. Od ledna 2005 do prosince 2007 byl *Reflex* rozšířen o přílohu EX (kulturní průvodce), která od 3. ledna 2008 vychází pouze v elektronické podobě.

³⁸ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

³⁹ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

⁴⁰ Tvorba provokativně negativního mediálního obraz se praktikuje hlavně u politiků – stačí připomenout obálku *Reflexu* s Davidem Rathem jako Hitlerem. Lars von Trier nijak takto vypočten nebyl. Souvisí to i s nepsanými konvencemi, že umělec si toho může dovolit daleko více, kdežto veřejní činitelé jsou svázáni politickou korektností a veřejným míněním, které vyžaduje reprezentativnost.

3.2 Film a doba

Čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu *Film a doba* je odborný časopis, který sleduje a přináší reflexe vývojově progresivních tendencí v oboru. Může být označen za reprezentanta domácí esejistické kritiky. Kromě recenzí děl uváděných v české distribuci přináší obsáhlé analýzy z nejdůležitějších českých a světových festivalů. Publikuje rozhovory s domácími i zahraničními tvůrci, profily národních kinematografií a jejich hlavních reprezentantů. Nechybí ani exkurzy do filmové historie. Magazín vydává Sdružení přátel odborného filmového tisku.⁴¹

Založení *Filmu a doby* se datuje rokem 1948.⁴² Vydán byl Československým státním filmem, nejprve s dvouměsíční periodicitou, jako časopis pro otázky a problémy filmového umění.⁴³ V letech 1955-1990 byl titul již jako měsíčník uváděn na trh vydavatelstvím Orbis. *Film a doba* představoval s časopisy pro vymezenou cílovou skupinu jako *Filmový přehled* či pro širokou veřejnost určené a ne tak odborné *Kino*⁴⁴ dobově nejčtenější filmové specializované tituly.⁴⁵ *Film a doba*, označován jako jediné teoreticko-kritické revue čs. kinematografie, dosáhl velmi vysoké úrovně především v 60. letech. *Spolu s Filmovým přehledem se s tímto titulem (ovšem již pouze jako čtvrtletníkem) můžeme setkat dodnes – jedná se o současná nejstarší filmová periodika v České republice.*⁴⁶

Je pozoruhodné, že svou strukturou a základním obsahovým pojetím se v současnosti *Film a doba* příliš neliší od dob šéfredaktora Jiřího Hrbase a vůbec celého trvání komunistického režimu, kdy zastával pozici platformy pro oficiální filmovou tvorbu.⁴⁷

Texty ve Filmu a době jsou poněkud odlišného charakteru než v ostatních titulech, zpravidla zde nejsou uveřejňovány samostatné recenze filmů, komentáře jsou součástí větších textových celků (často i přes několik stran) věnujících se nějakému tématu, tvůrci či herci. Hodnocení filmů lze také často nalézt ve sloupcích jednotlivých

⁴¹ Film a doba. *Fprum4am* [online]. 2011 [cit. 2013-02-27]. Dostupné z: http://www.forum4am.cz/?page_id=2295

⁴² ŠLECHTOVÁ, Věnceslava. *Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70. let*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴³ BUREŠOVÁ, Markéta. *Mediální obraz Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary v období 50. a 60. let 20. století*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴⁴ ŠLECHTOVÁ, Věnceslava. *Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70. let*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴⁵ BUREŠOVÁ, Markéta. *Mediální obraz Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary v období 50. a 60. let 20. století*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴⁶ ŠLECHTOVÁ, Věnceslava. *Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70. let*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

autorů, které však nejsou pojmenovány a jsou pouze označeny číslem. Titul využívá citací herců, režisérů a dalších tvůrců. Podíl citovaného textu je často větší než komentář autora. Specifikem časopisu jsou rozsáhlé odbornější texty zahraničních autorů, zpravidla převzaté a přeložené z jiného zahraničního filmového periodika.⁴⁸

Je třeba přidat důležitý údaj, že se *Film a doba* nemálo věnuje menšinovějším kinematografickým počínům. Výše citovaná obecná charakteristika jde bez potíží vztáhnout i na „novou“ podobu *Filmu a doby* po roce 1989. Nyní se zde ale více objevují samostatné recenze, dříve bylo posuzování častěji skryto v textech věnujících se nějakému tématu nebo tvůrci. *Film a doba* se vždy snažil zajímat o kritickou (ocenění) a diváckou (komerční aspekty) úspěšnost filmu, stejně tak se zabývá proměnou filmu v čase.

Titul po celé období své existence splňuje přísná měřítko odborného filmového časopisu. Po roce 1989 se situace změnila. Mnohé časopisy zanikly, objevily se nové, často bulvární. Světové teorii filmu a filmové kritice se věnuje zejména *Illuminace*. V 90. letech byla populární česká verze měsíčníku *Cinema*, který se obrací k laickému čtenáři a v recenzích se věnuje výhradně mainstreamové produkci. Z *Filmu a doby* se stal čtvrtletník a lze říci, že je spíše na okraji zájmu. Ani *Illuminace* nebo *Cinepur* však nemají vysoké náklady.⁴⁹ Jestliže je *Film a doba* dokonce čtvrtletník, tak z toho vyplývá, že ani nemůže stihnout mnohé filmy kriticky rozebrat před jejich stažením z distribuce kin.

Film a doba cílí na tradičnější publikum, nepoužívá žádné hvězdičkové nebo procentuální hodnocení filmů. Orientuje se na členy filmových klubů, představuje nezávislé filmy. Píše-li se ve *Filmu a době* o všeobecně známých tvůrcích, jsou obvykle nějakým způsobem vyhranění – viz bratři Coenové, Béla Tarr nebo právě Lars von Trier. Při hodnocení masovější produkce je důležitá novost pohledu, často i s jistým odstupem.⁵⁰

U úžeji vymezených časopisů určených menšímu segmentu publika s odborným vzděláním či širokým přehledem v oblasti filmu (Filmový přehled, Film a doba, Cinepur, Illuminace) není boj o ekonomickou existenci ničím novým – stejně jako fakt, že tyto

⁴⁷ RADVÁKOVÁ, Tereza. *Vliv mediálního partnerství na obsah filmové recenze*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴⁸ ŠLECHTOVÁ, Věnceslava. *Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70. let*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁴⁹ RADVÁKOVÁ, Tereza. *Vliv mediálního partnerství na obsah filmové recenze*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

časopisy mohou i v nízkém nákladu vycházet jen za finanční podpory jiných institucí, nadací či grantového systému, kde uspějí spíš než u inzerentů. Populární filmové časopisy by však díky svému masovému nákladu, atraktivní vizuální stránce a zároveň přesně vymezené cílové skupině filmových diváků a fanoušků měly spadat do oblasti zájmu inzerentů.⁵¹

Do *Filmu a doby* přispívali např. Stanislava Přádná, Jan Jaroš, Alena Prokopová nebo dříve uznávaný filmový historik Pavel Taussig.⁵² Příklad Aleny Prokopové zajímavě demonstruje snahu přiblížit film divákovi – avšak divákovi znalého filmu. Tento zvyk si přenesla i na svůj blog, kde v jednom případě dokonce v titulku upozornila na možné vyzrazení zápletky.⁵³ Její snaha diváka poučit a mnohé významy mu osvětlit se dá označit slovy „návod k použití“.

⁵⁰ Nevýhoda časopisů s delší periodicitou je nemožnost aktuálně zhodnotit množství děl. Důležitější jsou sice pro magazín teoretické rozbory, ale toto je důvodem, proč při neklesající oblibě filmového umění je trendem posledních let úbytek zájmu o specializovaná filmová periodika.

⁵¹ NOVÁK, Ondřej. *Současná česká filmová kritika jako ohrožený žánr*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁵² JÍLKOVÁ, Alžběta. *Mediální reflexe návratu režisérů 60. let do hrané filmové tvorby po vynucené tvůrčí pauze v době normalizace*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

⁵³ Melancholia a golfová jamka č. 19 (ale pozor na spoilery). PROKOPOVÁ, Alena. *Alenčin blog* [online]. 2011 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2011/05/melancholia-golfova-jamka-c-19-ale.html>

4. Lars von Trier – kontroverzní tvůrce a osob

Dánský filmový režisér Lars von Trier se narodil 30. dubna 1956 v Kodani. *Je považovaný za jednoho z neoriginálnějších a nejkontroverznějších filmových tvůrců současné evropské a světové kinematografie. Po studiích filmové teorie a posléze režie na Dánské filmové škole na sebe upozornil v roce 1982 filmem *Obraz osvobození*. Již jeho filmový debut *Prvek zločinu* (jenž získal Cenu za technické provedení na MFF v Cannes) z roku 1984 předznamenal jeho výrazný vizuální a narativní autorský styl, charakteristický svojí ztemnělou a vyhrocenou estetičností a morálně ambivalentním až provokativním vnímáním reality. Trier ve stejné době realizuje nedokončený projekt C. T. Dreyera⁵⁴ *Médea* a svojí autostylizací podtrhuje přijetím šlechtického přídomku „von“ Trier. Světovou proslulost kultovního tvůrce si získává až postmoderním seriálovým podobenstvím *Království I + II*.*

*V roce 1995 formuluje svůj proslulý esteticko-morální manifest *Dogme 95*, v němž zdůrazňuje návrat k autenticky syrové, až „dokumentárně“ asketické podobě autorského filmu. Manifest uvolňuje tvůrčí potenciál celé jedné generace filmových tvůrců po celém světě. Svými exaltovanými alegoriemi *Prolomit vlny* a *Tanec v temnotách* se Trier stává jedním z nejvýraznějších tvůrců současného filmu. Svoji potřebu oživit a naplňovat původní subverzivní povahu filmového média jakožto svébytného uměleckého žánru prokázal i svým posledním snímkem *Dogville*.⁵⁵*

Úvodní představení z knižního díla dánského filmového kritika a historika Petera Schepelerna *Lars von Trier a jeho filmy* je pro stručný náhled na režiséřskou osobnost velmi výstižné a na malém prostoru jasně prezentuje Trierovu originalitu – a chuť být originální. Nevýhodou publikace je její dokončení v roce 2003 (jak prozrazuje zmínka o „posledním“ filmu *Dogville*), avšak není možné psát odborné monografie až po smrti objektu, když je o něj zájem již za jeho života.

Divákům, kteří s oblibou sledují Trierovy filmy, Schepelernovo písemné dílo příliš doporučit nemohu. Záměr autora podrobit snímky intelektuálnímu pitvání je chvályhodný, avšak neznalé čtenáře připravuje o zážitek – a znalcům ho může dodatečně znehodnotit. Peter Schepelern navíc takřka rezignoval na portrét Trierova jako člověka. Zřejmě se nechtěl pouštět do neprokazatelných senzacechtivých spekulací,

⁵⁴ Carl Theodor Dreyer (1889-1968), jeden z nejslavnějších dánských filmařů, velký umělec i perfekcionista. Natočil snímky jako *Listy ze Satanovy knihy*, *Utrpení Panny orleánské*, *Upír*, *Slovo* a *Gertruda*.

⁵⁵ SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004.

přesto tam tento pohled chybí. Zaměřuje se hlavně na suchý rozbor jeho filmů. Zde se dohadům nebránil, to už na škodu je.⁵⁶

Informace sice přináší, jenže charakteristiku režijního stylu Larse von Triera, stejně tak jeho inspirace či zajímavosti o hercích, si lze vyhledat i v jiných zdrojích. Hlavní Schepelernův vklad, tedy analýza Trierových filmů, je nicméně podaná rozporuplně a nezáživným jazykem. Což je škoda, jedná se totiž o jedinou publikaci věnovanou čistě jen této výrazné postavě světové kinematografie, která vyšla v českém jazyce. V globálním měřítku je považovaná za jednu z nejznámějších a nejcitovanějších. Vložené komentáře režiséra však je třeba ocenit. Je to užitečnější než postřehy Schepelerna, byť nelze mu upřít důkladná práce a studium Trierových filmů.

K založení skupiny Dogme 95 přivedla Larse von Triera zlomová událost v jeho osobním životě. V roce 1989 mu totiž matka na smrtelné posteli prozradila, že muž, který ho vychovával, nebyl jeho biologický otec. Uprostřed života se tak dozvěděl, že se stal genetickým experimentem vlastní matky, která chtěla mít dítě s uměleckými dispozicemi. Toto zjištění Triera šokovalo a výrazně se odrazilo v jeho následující tvorbě. Sám to přiznává.

Dětství a výchova se na něm rovněž podepsaly. Vyrůstal v přísně „náboženské“ rodině, kde se víra často zdůrazňovala: tou vírou byl ateismus. Odmalička rád škádlil ostatní děti, zároveň si ale chtěl hrát dle vlastních pravidel a být sám, ačkoli se samoty obával. K tomu lze přičíst současný chorobný strach z létání, např. do Cannes se vždy dopravuje svým karavanem. Doma měl jako dítě takovou volnost, že z toho plynoucí nutnost rychle se sám rozhodovat se podepsala na jeho pozdějších depresích. Na Schepelernův dotaz ohledně rámců, co doma směl a co ne, odpověděl: *„Měl jsem hodně problémů i proto, že takové rámce neexistovaly. Jako dítě jsem pociťoval hodně úzkosti, kterou bych asi býval nepoznal, kdybych neustále nemusel zaujímat stanovisko k tolika věcem. Moc velká svoboda vede totiž k tomu, že člověk nakonec získá pocit, že má v hrsti osud celého světa.“*⁵⁷

Na školu také nemá nejlepší vzpomínky, což umocňovaly bolesti hlavy a problémy s přizpůsobováním. Slova psychologa, že to je „*bud' nový Hans Christian*

⁵⁶ Schepelern se pokoušel snímky podrobit neúměrně vědeckému drobnohledu, jeho závěry kombinují místy sporné dojmy s nudností – a přesně tak v jeho podání působí i Trierova filmařina. Trierovy filmy jsou jako knihy. Ponechávají mnoho nevyřčeného na divákově fantazii, Trier ani v rozhovorech necítí potřebu vše osvětlovat. Jak pravil Alfred Hitchcock, režisér není od toho, aby vysvětloval své filmy. Peter Schepelern ve snaze vše interpretovat vlastně nepochopil jednu z filozofií von Triera díla.

⁵⁷ SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, s. 13.

*Andersen, nebo...*⁵⁸ byla skutečně prorocká – včetně toho dodatku „nebo“. To vše stále má vliv na tvorbu a formování jeho charakteru jakožto umělce a člověka. Filmy inspirovala také americká tvorba (ač točí evropsky a po svém), důležitými mezníky pro něj byly jak snímek *Billy lhář*, tak jakožto vtipná ironie i komiksové příběhy Kačera Donalda, zejména fiktivní město Kačerov.⁵⁹ Respektoval kupříkladu i Andreje Tarkovského, věnoval mu svůj možná nejdrsnější snímek *Antikrist* (2009) – opět lze jen spekulovat, zda to myslel vážně, nebo je to další z jeho poťouchlostí.

Podobný dotaz mohu vznést i v souvislosti s manifestem Dogme 95. Jeho tvůrci a členové (z nejznámějších Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring a Søren Kragh-Jacobsen) prohlašují, že jejich cílem je vzpírat se „jistým tendencím“ v dnešním filmu, vrátit se k jednoduchosti (ke kořenům) a zcela se soustředit na postavy a příběh. Formulovali Desatero pravidel manifestu Dogma 95 - Slib cudnosti.⁶⁰

Jedná se o netradiční experiment, který probudil velké diskuze a inspirovali se jím mj. američtí nezávislí filmaři. Dogme 95 by bylo možné brát vážněji, kdyby jeho autoři tak nezdůrazňovali, že to myslí seriózně, ačkoli jeho znění sepsali Trier s Vinterbergem za 25 minut v noci pod vlivem alkoholu⁶¹, a kdyby se ho drželi déle.

Nejprogresivněji se zásady manifestu projevily v Trierově snímku *Idioty* z roku 1998, který v Evropě vzbudil rozruch, ale v Dánsku se mu dostalo překvapivě pozitivního přijetí. Trier sám považuje *Idioty* za to nejpravdivější a nejpravější, co natočil.⁶² Tímto filmem se mu podařilo šokovat diváky natolik, aby akceptovali postižené jedince.⁶³

Nelze vyloučit, že skupina Dogme, reprezentující pomíjivost uměleckých manifestů (vzbudili rozruch, ale sami autoři jej plně využili pouze ve zlomku svých filmů, Thomas Vinterberg např. v *Rodinné oslavě*), byla opět spíše okázalým gestem a snahou se odlišit. Snímky pak na pohled vypadaly jako staré domácí video, příběhově byly ale nesmírně propracované. Ve výsledku manifest působí z velké části jako úspěšná reklama právě na *Idioty*, film o intelektuálech hrajících si na idioty, obsahující i pornografickou scénu. Pravidla jsou dle Triera od toho, abychom si je osvojili – a poté je porušili. Tak přistupuje ke kinematografii, bojuje i proti stereotypnímu definování

⁵⁸ SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, s. 14.

⁵⁹ SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, s. 14-15.

⁶⁰ Viz Příloha 2. Desatero pravidel manifestu Dogme 95 uvádím v přílohách.

⁶¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 741.

⁶² Peter Schepelern – Lars von Trier a jeho filmy. *About-art.blog.c*. [online]. 2010 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://about-art.blog.cz/1008>

⁶³ BERGAN, Ronald. *Film*. Praha: Slovart, 2008, s. 380.

žánrů, snaží se měnit zavedené přístupy, jak uvádím v posledním oddílu bakalářské práce, analyzujícím jeho mediální obraz v *Reflexu a Filmu a době*.

Bývalá externí dopisovatelka *Filmu a doby* Alena Prokopová si všimá, že kinematografie je pro Trieru bohatým zdrojem témat a motivů. Od inspirace expresionismem a filmem noir se v roce 1991 dostal až ke stylovému poválečnému retro dramatu *Evropa* (završení volné trilogie „Evropa v rozkladu“, zahrnující dále snímky *Prvek zločinu* a *Epidemic*). Pro ceněný milostný příběh *Prolomit vlny* (1996) zase vytěžil stravující, temné poselství o potřebě absolutní oběti z půdorysu romantických snímků.⁶⁴ V tomto filmu, v prvním anglicky mluveném⁶⁵, rovněž jako jeden z prvních známých filmařů přišel v 90. letech s módou extrémně ručně ovládané kamery ve stylu cinema vérité.⁶⁶

Depresivní *Tanec v temnotách* (2000), který Trierovi v Cannes vynesl Zlatou palmu, se vázal mistrně natočenými snovými sekvencemi k tradici hollywoodského muzikálu. Režisér se také vrací k „pokleslému“ americkému hororu. Na něj odkazoval jeho druhý film *Epidemic* (1987) i divácky úspěšný nemocniční seriál *Království* (1994-1997). Ze stejné oblasti těžilo i psychologické drama *Antikrist* (2009), v němž se manželský pár traumatizovaný smrtí malého syna pokouší vypořádat s vlastními démony v osamělé lesní chatě.⁶⁷ Kvůli mrzačení pohlavních orgánů lze Trieru podezírat z usilovného tlačení na pilu při snaze diváka zneklidnit. To se doplňuje s působivým vizuálním ztvárněním, temnou atmosférou a syrově vyčerpávajícími hereckými výkony.

Jiný druh pokusu představují jeho filmy, jejichž děj se odehrává v imaginárních Spojených státech. *Dogville* (2003) a *Manderlay* (2005) byly zajímavými experimenty využívajícími minimalistické divadelní scény. Domy měly nábytek, ale jejich stěny a ulice byly jen křídou nakreslené na podlaze.

Lars von Trier je známý jako kontroverzní tvůrce osobitých, pocitových, nervozitu vzbuzujících a velice oceňovaných uměleckých filmů, dovede oslovit jak milovníky vysokého umění, tak fanoušky mainstreamu. Širší české veřejnosti však není

⁶⁴ Portrét: Lars von Trier. PROKOPOVÁ, Alena. *Alenčin blog* [online]. 2011 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2011/06/portret-lars-von-trier.html>

⁶⁵ Anglické znění, případně financování větším studiem a přítomnost hollywoodské hvězdy pomáhaly takovým evropským projektům uplatnit se v zámoří na daleko větším trhu než jen v artkinech. Trier v tom patřil k nejúspěšnějším. Viz THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 740.

⁶⁶ BERGAN, Ronald. *Film*. Praha: Slovart, 2008, s. 77-78.

znám příliš detailně. Ale to není snad žádná zahraniční režisérská osobnost, vždyť kupříkladu Stevena Spielberga, Alfreda Hitchcocka nebo Laurence Oliviera zná jistě každý, ale velká většina zkrátka „jen to jméno“. V porovnání s ostatními filmaři Trieru znají lidé (nemám na mysli zapálené filmové nadšence, ale běžný vzorek populace) přece jen o něco více.⁶⁸

Více než filmový um, ač má nemalou základnu oddaných příznivců (i odpůrců), ho však „proslavil“ incident na filmovém festivalu v Cannes v roce 2011, kde, byť s dávkou nadsázky, vyjádřil pochopení pro Adolfa Hitlera. Prý mu vlastně rozumí a Izrael je osina v zadku. K „přiznání“ ho dotlačili novináři, když se začala na tiskové konferenci probírat estetika Třetí říše – protože v jeho precizním filmu *Melancholia* duněla hudba Richarda Wagnera. Následkem toho poté ironickým ténem pronesl „OK, ve skutečnosti jsem nacista“. V době politické korektnosti jsou určitá témata společenské tabu, navíc ne každý hodlal akceptovat očividnou nadsázku a Trierův svérázný smysl pro humor. Z akce byl i přes omluvu vykázán. Poté tvrdil, že je hrdý na to, že je první režisér, kterému se to stalo.

Slova filmové kritičky Dariny Křivánkové, která s ním třikrát vedla rozhovor, potvrzují, že Lars von Trier příliš nerozlišuje mezi neškodnou informací a mezi tím, co už není úplně nutné sdělovat. „*Je velmi uzavřený, má problém komunikovat s lidmi. Než začal dávat rozhovory a než začal jezdit na festivaly, trvalo to hodně dlouho. Ten člověk nemá takřka žádnou sociální schopnost rozlišovat, co je a co není vhodné říkat. Je v tom i určitá jeho neomalenost, kterou ale nevnímá jako neomalenost, pro něj je to přirozené.*“⁶⁹ Nelze moc oddělit Trieru-člověka od Trieru- režiséra, vše se silně prolíná.

Jeho mediální obraz není zcela příznivý, považován je minimálně za podivína. Nutno dodat, že image provokatéra si s chutí utváří sám. Když se k tomu přičte naprostá svobodomyšlnost s depresivní povahou, tak člověka, který ho zná, svými výroky většinou už nepřekvapí. Takřka za vším se nakonec skrývá propagace filmu či vlastní osoby. Média, pro které je vděčným objektem, mu na jednu stranu mohou škodit, nicméně on je potřebuje. Obvykle navíc jen on sám tuší, zda jsme právě byli svědky metaforicky skrytého vyjádření, nebo pouhého bezobsažného žertu.

⁶⁷ Portrét: Lars von Trier. PROKOPOVÁ, Alena. *Alenčin blog* [online]. 2011 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2011/06/portret-lars-von-trier.html>

⁶⁸ V rámci mého průzkumu z náhodně vybrané sestavy respondentů se 72 lidí ze 100 vyjádřilo, že jméno Lars von Trier znají, avšak více než polovina od něj žádný film neviděla.

⁶⁹ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

Do kin by měl během roku 2013 zamířit jeho zatím poslední film *Nymfomanka*. S ohledem na povahu Larse von Triera ani příliš nepřekvapí, že herci byli před kamerou nuceni k reálnému sexu. Přes celkově vysoké nároky, které na ně klade, s ním herci i přes rozšířené fámy, že s ním nechtějí víckrát pracovat, ochotně pracují opětovně, nejen výše zmínění Stellan Skarsgård a Charlotte Gainsbourg. Nabídne jim nestandardní zážitky (divákům také), které u nikoho jiného nezažijí, je to pro ně i jistý druh adrenalinu. Práce s herci je jedna z jeho největších předností, věrohodně z nich „vyždímá“ (jiným slovem to nelze vyjádřit) nevhodnější emoce.⁷⁰

Ti na něj většinou nedají dopustit, hájili ho i v Cannes. Darina Křivánková to osvětluje: „*Jakkoli oni připouští, že práce s ním je traumatizující a nesmírně těžká, tak na něj nedají dopustit a strašně s ním chtějí pracovat. Spousta herců mu zavolá jen proto, že chtějí hrát v jeho filmu, klidně i zadarmo, prostě toto chtějí za kariéru zažít, někteří opakovaně. Ne každý je to ochotný podstoupit, takže když už se pro to člověk rozhodne, tak do toho jde s tím, že je připravený na cokoli, musí s tím počítat.*“⁷¹

Mladý americký herec Shia LaBeouf přiznal, že úlohu v *Nymfomance* přijal, protože ho režisér děsí. „*Je to nejnebezpečnější chlap, pro jakého jsem kdy pracoval. Děsí mě. Bojím se tak moc, že jsem do toho musel jít.*“⁷² To je nejvýstižnější vysvětlení, proč je o Triera takový zájem.

⁷⁰ Emily Watson (nominace na Oscara za *Prolomit vlny*), Nicole Kidman, zpěvačka Björk, Stellan Skarsgård, Charlotte Gainsbourg nebo Kirsten Dunst – všichni své nejpůsobivější herecké výkony, předvedli právě ve filmech Larse von Triera.

⁷¹ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

⁷² *Nymfomanka*. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/317023-nymfomanka/zajimavosti/>.

5. Mediální obraz Larse von Triera – analytická část

5.1 Kvalitativní výzkum a hypotézy

V praktické části bakalářské práce na téma *Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu populárního a odborného magazínu* analyzuji články o evropském filmaři ve dvou vybraných časopisech, inspirován klasickým komparativním mediálním výzkumem i vlastními zkušenostmi. Při vyhledávání článků o Larsu von Trierovi, jejich studiu, kritické analýze a vyhodnocování, stejně tak následném zpracování ve formě rozboru, komentujících polemik, vysvětlování a srovnávání, kombinuji prvky kvantitativní s kvalitativní metodou. Kvantitativně popisují zjištěné informace, kvalitativní formou je interpretuji.

Metodologie kvalitativní obsahové analýzy⁷³ se provádí sběrem dat a jejich analýzou s cílem potvrzení či vyvrácení hypotézy, což koresponduje se zaměřením diplomové práce o mediálním obrazu osobnosti. Po zasazení dat do kontextu je třeba jejich výklad, to vše má být završeno zprávou o výsledcích výzkumu. Danou zprávu doplňuje závěr, který shrnuje získané poznání. Finální větou zodpoví titul⁷⁴ práce.

Analytický rozbor příslušných textů⁷⁵ v obou časopisech (*Reflex* a *Film a doba*) provádím odděleně, pouze v druhé podkapitole praktického oddílu, věnované *Filmu a době*, upozorňuji na rozdíly oproti politice *Reflexu*.

Před započítím výzkumu nabízím **hypotézy**⁷⁶, které má bakalářská práce potvrdit, doplnit či vyvrátit. V průběhu rozboru textů upozorňuji na shody a odlišnosti od hypotézy, rovněž na nové či překvapivé skutečnosti.

Lze předpokládat, že s Larsem von Trierem se táhne image provokatéra. Pravděpodobně je více akcentované ve společenském týdeníku *Reflex*, který bude s ohledem na cílové publikum alespoň až do doby, blížící se současnosti, považovat za

⁷³ Metodologie kvalitativní obsahové analýzy využívá dva obecné postupy: 1. syntézu (složení částí do celku – popis hlavních organizačních principů, kterými se celek v závislosti na svých částech řídí); 2. indukci (použití dat k induktivnímu odvození teorie; data = tvrzení/hypotézy = teorie). Viz HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 35-36.

⁷⁴ tj. *Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera v kontrastu populárního a odborného magazínu*.

⁷⁵ V textech se projevují vědomé či nevědomé postoje. Dokumenty vykazují vnější (zpracování) a vnitřní znaky (obsah). Viz HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 132-133.

⁷⁶ Hypotézou rozumí Hendl predikci nebo odhad vztahu, který existuje v reálném světě za určitých podmínek. V tomto případě očekávané závěry. Viz HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 40.

vhodné režiséra čtenářům trochu představit. U čtenářů odborného kinematografického čtvrtletníku *Film a doba* se neznalost jeho jména nepředpokládá. Trier jako provokatér je v *Reflexu* dle mých očekávání prezentován spíše jako veřejně známá osoba, kdežto ve *Filmu a době* hlavně jako tvůrce a prostřednictvím svých filmových výtvorů.

Očekávám, že ve zkoumaném časovém horizontu (roky 1995-2011) je v *Reflexu* první zmínka (kulturní recenze) o Trierovi v souvislosti s jeho filmovým dramatem *Prolomit vlny* (1996), jelikož se jedná o celosvětově velmi známé, úspěšné a na režisérovy poměry „normální“ a „líbivé“ dílo. Ve *Filmu a době* se jistě věnují uměleckému manifestu Dogme 95 (první milník, ohraničující studium článků o dánském filmaři), byť nelze vyloučit, že až s odstupem od jeho sepsání.⁷⁷ V oborovém časopise lze čekat více materiálů přímo o Trierovi, v *Reflexu* spíše až později – především ve druhé polovině zkoumaného období, tj. od roku 2003, kdy spatřil světlo světa snímek *Dogville* s držitelkou Oscara a jednou ze světových hereckých hvězd, Australankou Nicole Kidman. Tehdy už bylo režisérovo jméno více známé i v jiných sociálních vrstvách, než jsou filmoví znalci.

Za logickou domněnku považuji, že se v *Reflexu* nachází podrobnější reflexe Trierovy chtěné kontroverze na festivalu v Cannes, což je druhá situace, ohraničující mé zkoumání nalezeného. S ohledem na zaměření *Filmu a doby* se nedomnívám, že by tam byl Trier příliš rozebírán jako člověk, jeho chování bude nejspíš jen okrajově zmíněno, např. uvnitř kritiky filmu *Melancholia*, promítaného právě na francouzském festivalu v roce 2011. Filmové periodikum se logicky musí zaměřovat primárně na tvorbu, nikoli hledání skandálů, včetně vnášení emocí do článků, zaujaté manipulování s myšlenkami čtenáře apod. To sice dělá Lars von Trier, avšak on je umělec, nikoli žurnalista. Proto ale v kontrastu s *Filmem a dobou* zkoumám právě *Reflex*. Cílem je, aby byl přístup ke tvorbě mediálního obrazu dostatečně odlišný, aniž by se objevovaly křiklavé snahy o senzacechtivou bulvarizaci.

Film a doba se zajisté věnuje všem Trierovým filmům, rovněž přináší různé pohledy na jeho originální tvorbu. *Reflex* z podstaty svého fungování nemůže referovat o všech jeho filmech, nejsou-li opravdu známé a v rámci možností komerčně úspěšné či šokující. Spíše je potřeba, aby se režisér nějak na veřejnosti projevil. Mimo zájem magazínu rozhodně nestojí, vyšly s ním totiž i rozhovory.⁷⁸

⁷⁷ S ohledem na méně častou periodicitu nemohou mnohé události okomentovat aktuálně, ale posuzují je až s větším nadhledem a v širším kontextu – uvádím to v kapitole, kde podávám charakteristiku *Filmu a doby*.

⁷⁸ Má hypotéza je sice důležitá, bylo ale pochopitelně potřeba zjistit nemálo faktů předem, abych v polovině tvorby bakalářské práce nezjistil, že za 17 let se v *Reflexu* o Trierovi vůbec nepíše.

Jestliže svou hypotézu shrnu, zní takto: redaktoři *Filmu a doby* vnímají Larse von Triera více jako kontroverzního umělce než osobu, která se nevhodně veřejně vyjadřuje a budí rozruch. Z hlediska pokusu o vyváženost (a také službu čtenářům) je dobré mít stanovisko druhé strany. S ohledem na teoretický profil *Filmu a doby* se nedomnívám, že by nabídli původní rozhovor s režisérem, byť krom filmových vědců do časopisu jako externisté přispívají i žurnalisté. Pokud tam rozhovor bude, zřejmě spíše přejetý ze zahraničního zdroje.

Týdeník se sice bude více věnovat osobnosti než jeho tvorbě, nicméně tak tomu nemůže být v recenzích. U nich čekám více žurnalisticky (publicisticky), možná i vyhraněněji vystavěné texty, kterým ale může scházet názornost a přesnější zasazení filmu do kontextu Trierovy tvorby. *Film a doba* nepochybně má střídmější vyjadřovací prostředky, jejich popis bude detailnější, intelektuálnější, ale také sušší, materiály obecně delší. To vše souvisí s cílovou skupinou odběratelů.

5.1.1 Reflex a jeho tvorba Trierova mediálního obrazu

Prvním magazínem, jehož materiály o režiséru Larsu von Trierovi беру pod drobnohled, je *Reflex*. Ve zkoumaném časovém období, tj. v letech **1995-2011**, publikoval časopis celkem 34 příspěvků, obsahujících jeho jméno. Pochopitelně ne všechny pojednávaly přednostně o něm, někdy ho pouze jiný respondent zmínil v rozhovoru, nebo redaktoři *Reflexu* dělali upoutávku na vysílání Trierova filmu v televizi, ale i to do zkoumání patří. Veškeré aspekty mohou různými způsoby alespoň v očích jednotlivců tvořit image dané osoby (nebo představit jeho existenci), tudíž se na následujících stranách věnuji všem článkům o předmětu práce, tedy dánskému filmaři a jeho mediálnímu obrazu na poli týdeníku *Reflex*.

První zmínka Larse von Triera padla ještě v roce **1995**, ale nikoli v souvislosti s manifestem Dogme 95. Nešlo ani o nic plánovaného, jednalo se pouze o anketu magazínu o největší kulturní zážitek roku 1995, otištěnou v posledním čísle **52** v rubrice Labyrint kultury (str. 51). Čirou náhodou reakce režiséra Jana Svěráka zněla, že pro něj byl největším kulturním zážitkem Trierův seriál *Království*. Jenže v *Reflexu* stojí jako Svěrákova odpověď toto: „Lars von Triers – Kingdom“. Jako pravděpodobné se jeví, že takto jim svou odpověď český režisér poskytl, redakce *Reflexu* ji bez přemýšlení přejala.

Přebytečné „s“ nemusí být překlep, ale chyba vzniklá z anglických pramenů (ač jde čistě o neanglický projekt), tj. *Lars von Trier's Kingdom*.

V rozporu s mou hypotézou nebyla v roce **1996** v *Reflexu* ani zmínka o snímku *Prolomit vlny*. Považuji to za překvapivé, i v souvislosti se zaměřením magazínu, jeho tehdejšímu vstřícnějšímu přístupu ke kultuře a vůbec s ohledem na tematiku, úspěch a oblibu filmu, za který byla ústřední herečka Emily Watson dokonce nominovaná na Oscara. Jelikož se v magazínu Trierovo jméno dále objevilo až v roce **1999**, znamená to, že v prvních letech redakce *Reflexu* nepracovala s tímto filmařem nejrelevantněji. Neinformování není tvorba mediálního obrazu, ale značí nezáměr. Možná ho považovali za příliš okrajového tvůrce. Špatné napsání jeho jména v roce **1995** a ignorování vynikajícího počínu *Prolomit vlny* ale spíše nasvědčuje tomu, jako kdyby ho neznali. Tomáš Baldýnský a další recenzenti nepochybně ano, jiné to však mohlo být u editorů či šéfredaktora Petra Bílka, neb oni rozhodují o naplňování stran obsahem. Nereferování o snímku *Idioti* ale tolik nepřekvapuje, je to menšinovější a v ČR méně známý projekt, ač v kontextu jeho tvorby důležitý.

Jak již bylo řečeno, druhá zmínka o Trierovi padla v roce **1999** (č. **25**), ale opět byla spíše dílem náhody. Nachází se v textu Radovana Holuba „Na člunu přes oceán“, což je rozhovor s režisérem Ivanem Fílou, rovněž svéhlavou postavou z oblasti kultury.⁷⁹ Podává návod, jak by evropská kinematografie mohla konkurovat americké, a vysvětluje, proč je to tak obtížné. V českém filmu Fílovi chyběly nadčasové příběhy a originální rukopisy. Zde se sám dostal k Larsu von Trierovi: „*Podívejte na Dánsko. Malinký stát, menší než Čechy, ale mluví se o něm více než o nás. Protože se dánským režisérům, jako je Lars von Trier nebo Thomas Vinterberg, podařilo proniknout do světa s čistě dánskými látkami.*“⁸⁰

Publicista Radovan Holub správně namítl, že Trier natočil *Prolomit vlny* (alespoň touto formou byla existence daného filmu v *Reflexu* zmíněna) rovněž v

⁷⁹ Ivan Fíla (*24.12.1956 v Praze) je filmový režisér. Po návratu z emigrace natočil autorský snímek *Lea* (1996) o dívce z východního Slovenska, kterou opatrovník prodá německému restaurátorovi. Následoval úspěch a uvedení na festivalech. Zahraniční produkce začaly Fílovi nabízet scénáře, ale ztroskotávaly na jeho neochotě k ústupkům stran příběhu. Poslední celovečerní film *Král zlodějů* (2004) pojednává opět o prodeji dětí do Německa. Měl natočit i Jáklova *Kajínka*, ale kvůli neochotě měnit scénář byl odvolán. Viz Ivan Fíla. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-26]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3175-ivan-fila/>.

⁸⁰ HOLUB, Radovan. Na člunu přes oceán. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 1999, č. 24, s. 20.

angličtině. Ivan Fíla reagoval takto: „*Ale nikoli ze spekulativních důvodů. Proto, že film se odehrává ve Skotsku.*“⁸¹

To je sice pravda, utváří tím mediální obraz Larse von Triera jako progresivního, inteligentního, osobitého a úspěšného filmaře, zapomíná ale na skutečnost, že bez ohledu na stejně vysoké kvality a neměnicí se rukopis (v porovnání s Trierovými filmy, které natočil ve své mateřštině), známější a v celosvětovém měřítku úspěšnější z hlediska návštěvnosti jsou především ty, které natočil v univerzálním jazyce jménem angličtina – natož když tam hrála slavná tvář. To patří k obecným předpokladům proražení evropských projektů, jak jsem zmiňoval v teoretické části. Není to podmínka, ale pomáhá to, sám Trier si to uvědomuje. Nutno podotknout, že minimálně v Evropě byl vysoce ceněný i tehdy, kdy točil jen dánsky. Anglické znění ještě nic neznamená, musí přijít odpovídající kvalita příběhu a dalších aspektů.

První cílená zmínka o dánském filmaři von Trierovi se v *Reflexu* objevuje ve stejném roce **1999**, konkrétně 29. července, a to v recenzi Tomáše Baldýnského na počín jiného severského tvůrce, Švéda Lukase Moodyssona. Film *Láska je láska* z roku 1998 pojednává o lesbické lásce dospívajících slečen v městečku Åmål.

Tomáš Baldýnský píše: *Když dánští režiséři Lars von Trier a Thomas Vinterberg publikovali své Dogma 95, formulovali ho jako nadsazený filmařský slib čistoty. Zavazovali se například k tomu, že natáčení musí probíhat pouze v reálném prostředí. (...) Dogma zní jako výkřik přeživšího pasažéra Titaniku, který vykuckal z plic vodu a má trošku radost, že tu parádu nechal za sebou. Lukas Moodysson je Švéd, k "Dogmatu" se nijak vášnivě nehlásí, ale právě jeho film je dalším důkazem o tom, jak je tato "hra na pravdu" silná. Vrací totiž nás, diváky, znovu do hry. Impulsivní a těkající kamera, stísněné prostory bytů (...), vítr rvoucí slova od úst, to všechno nám dovoluje pocít, že také patříme do příběhu. Podobně jako von Trier v Prolomit vlny nás i Moodysson zavedl na samou hranici možností spoluprožívání.*⁸²

Nakonec časopis *Reflex* sice stručně, ale s ohledem na své publikum dostatečně o manifestu Dogme informuje. Nebylo pro ně důležité přijít v roce **1995** s aktuálním samostatným materiálem, ale připomněli to v rámci jiného textu, když se to nabízelo. *Reflex* není odborný čtvrtletník jako *Film a doba*, recenze může mít dříve, zpětně

⁸¹ HOLUB, Radovan. Na člunu přes oceán. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 1999, č. 24, s. 20.

⁸² BALDÝNSKÝ, Tomáš. Láska je láska: Dvě dívky a pitomé město. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 1999, č. 30, s. 53.

reflexe života a díla většinou nedělají, ale nejedná se o kulturní týdeník ani o denní tisk, natož o internetový portál. Není tedy možné psát o všem, navíc v „reálném čase“.

Připomínání Larse von Triera v krátkém představení snímku *Láska je láska* ukazuje na jeho význam v evropské kinematografii. Na jeho větší či menší, přímý či nepřímý vliv na jiné tvůrce, právě na Moodyssona (Baldýnský se mu v příspěvku věnuje méně než Trierovi), který se snaží silnými a uvěřitelnými příběhy přivodit obecenstvu zážitek v podobě intenzivního prožívání děje. Filmy podle manifestu Dogme lze s nadsázkou označit za 3D projekce v kině IMAX s horší obrazovou kvalitou – divák má pocit, že je součástí filmu, že nesedí vedle ostatních návštěvníků, ale vedle jednotlivých postav, pohybujících se na plátně. Tomáš Baldýnský považuje manifest za nepromyšlený emocionální výkřik. Zatím stále máme obraz Triera jen jako tvůrce.

V polovině července roku **2000** přináší *Reflex* upoutávku na Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, kde nemohl chybět Trierův nový film *Tanec v temnotách*. Další opěvovaný režisér, Lars von Trier, záměrně provokuje kritiky i publikum svým novátorským hledáním - muzikál *Tanec v temnotách s hudbou i intuitivním herectvím zpěvačky Björk není výjimkou, je natočený na "syrovou" videokameru*.⁸³ Zde už je poprvé naznačeno Trierovo image záměrného provokatéra, který se snaží bourat zavedené postupy.

Ve čtvrtek 24. srpna **2000** je Trierovi věnovaná polovina prostoru v představení nejzajímavějších pořadů, které následující týden vysílala Česká televize. Je pozitivní, že mu, začali dělat reklamu. Režisérův portrét, který ČT přinesla 27. srpna, popisuje Jan Jaroš. Dokument vznikl při natáčení jednoho z jeho nejpověstnějších děl, *Prolomit vlny*, Přibližuje Trierovy realizační postupy, nechá nejen jeho hovořit. Magazín uvádí Triera jako člověka, díky kterému si získala dánská kinematografie značný věhlas, což je nemalý, avšak korektní kompliment. Jaroš dodává, že svými filmy vzbuzuje nadšení i rozhořčené polemiky – a tak to má u výrazného autora být.

Následující čtvrtek byl na programu ČT film *Prolomit vlny*, jemuž recenzent Jan Jaroš udělil nejvyšší známku. V sekci věnované televizi časopis uváděl hodnocení vybraných pořadů pomocí hvězdiček (čtyři bylo maximum), což je jistá forma služby

⁸³ MFF Karlovy Vary. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 28, s. 46.

publiku⁸⁴, která se k takto krátkým textům hodí. Nepřímo tím čtenářům naznačuje, co stojí za zhlédnutí a co nikoli – klasická persuasivní funkce publicistiky, v tomto případě však spíše ilustrativní podpora než nevhodné ovlivňování, každý divák má právo na vlastní úsudek.

Snímek *Prolomit vlny* je popsán věcně, vzbudí divácký zájem. Spornou otázkou z hlediska maxim kvantity a relevance může být jen poslední věta – od této události se sice odvíjí hlavní směřování děje, nicméně publikum tak může být připraveno o šok, kterého chtěl Lars von Trier docílit. Viz *Dánský snímek Prolomit vlny (ČT) se zabývá sebeobětováním jako životním posláním, ale též se dotýká soužití mezi konzervativně uvažujícím místním společenstvím a "cizinci". Vizuálně vytříbený film zkoumá relativitu zdánlivě jednoznačných hodnot - kdo je oprávněn rozhodovat, co je správné a co nikoli? Co vlastně víme o božích úmyslech? Tak se táže nejen hrdinka příběhu, ale vlastně i tvůrci sami. Byl hřích, když dychtivě toužila po brzkém návratu svého muže, zaměstnaného na vrtných plošinách? On se sice vrátil, ale beznadějně zmrzačený...*⁸⁵ Možnou nevhodnost poslední poznámky zmiňují proto, že se tak opravdu nestane na počátku filmu.⁸⁶

V listopadovém čísle **46** ze stejného roku se v rubrice Film, věnované blízcím se premiérám, nachází vyložený apel, aby šli diváci do kina. Nevhodný není (pokud týdeník nepropaguje neustále jen určitou skupinu filmů a tvůrců-kamarádů), více se hodí do této glosy od neznámého autora než přímo do hodnotícího textu v podobě recenze (toto je tedy její předvoj), která přichází o týden později – a jejímž pisatelem je opět Jan Jaroš. Oba příspěvky se týkají Trierova muzikálu *Tanec v temnotách*.

V prvním textu, který jako jediný z televizních upoutávek obsahuje fotografii z filmu (Björk), Jaroš lamentuje, že lidé nechodí do kina a připravují se tak o souznění s ostatními diváky. *Kdo vysvětlí, že alespoň jednou v roce se objeví film, který s nimi zamává tak, že nic už nebude tak jako dřív? Kdo jim poví, že letos to je ojedinelý muzikál Tanec v temnotách? Že režisér Lars von Trier je geniální? (...) Kdo na ty*

⁸⁴ Na základě osobního rozhovoru s Lucií Šimůnkovou ze dne 8. dubna 2013.

⁸⁵ JAROŠ, Jan. Televize. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 34, s. 46.

⁸⁶ V oficiálním textu distributora na Česko-Slovenské filmové databázi je to vyřčeno ještě explicitněji. Neznáme-li tuto skutečnost, není možné o filmu diskutovat jinak než v pouhé obecné rovině. Psaní recenze je zde možná obtížnější než tvorba odbornější kritiky, počítající se znalostí filmu, jelikož *Prolomit vlny* je typickým příkladem emoce vzbuzujícího filmového díla, o kterém je před prvotním spatřením vhodné nevědět takřka nic. Kritička Darina Křivánková okomentovala, že se dozvíme o ochrnutí hlavní mužské postavy předem, ačkoli se to stalo až v průběhu filmu, takže přijdeme o překvapení, takto: „Souhlasím, že to může pokazit divácký zážitek, ale je to sporné, film musí být nějak představen, aby divák cítil, že stojí za to se na něj podívat.“ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

nevědoucí zakřičí, že bez Tance v temnotách bude jejich lidské bytí jen zbytečnou epizodkou v koloběhu přírody?⁸⁷ Trochu přehnaný text je, doufám, mírnou nadsázkou. Z *Reflexu* dělá osvětové médium, které musí ukazovat cestu nevzdělaným „bačkorovým nešťastníkům“, jak z příspěvku v kontrastu s maximy zdvořilosti vyplývá.

Slibovanou recenzi z následujícího čísla uvazuje Jan Jaroš slovy, že Lars von Trier překvapil – sice opět natočil těžko zařaditelné dílo, prozkoumávající nová teritoria, avšak místo sofistických podobenství bez možnosti jednoznačného výkladu se opřel o konvence plačtivého melodramatu. Kritika ho prý obviňovala z podlézavosti a kýčařství, nicméně v Cannes tento film zvítězil. Navíc všechny tyto prvky, jak Jaroš správně připomíná, si Trier zvolil vědomě. Je to vychytralý filmař.

*Pro tuzemského diváka bude jistě nejpikantnějším zjištěním, že hrdinkou je česká emigrantka Selma Ježková v USA, snící o tom, že jejím otcem je ve skutečnosti slavný tanečník Oldřich Nový (rozkošně vyslovován jako "oldrič"). Poloslepá pracuje u továrního lisu, strádá cent k centu, aby mohla zaplatit náročnou operaci stejně postiženému synovi. Vydřené úspory jí ukradne policista obávající se své ženě přiznat, že si žije nad poměry. Konflikt vyvrcholí zlodějovým zastřelením a nebohá Selma končí u soudu obviněna z promyšlené loupežné vraždy...*⁸⁸ Děj je popsán pěkným jazykem, ale opět připraví diváky o překvapení. V příběhu je důležitá nejen forma, ale především jeho obsah. Touha postavy hrané zpěvačkou Björk (ta, slovy Jaroše, zastihuje své zkušenější kolegy; navíc se podílela i na hudbě) pomoci synovi přetrvává, kdežto přání hrát v muzikálu ji opouští. Tyto scény Trier zajímavě prolíná s dějem, místo okázalosti sází na bezprostřednost.

Výrazem „bezvadně odpracováno“ se sice Jaroš snaží docílit familiárního vyjadřování, do stylu zbytku textu se to ale nehodí, zvláště když operuje s termíny jako „schematizace“ a „motivické zakotvení“. Jako by si neujasněl, zda píše pro *Reflex*, nebo *Film a dobu*. Jedním z motivů je hrdost hlavní postavy, rovněž prvky červené knihovny, které Trier záměrně neguje nešťastným koncem, podtrhujícím bezvýchodnost situace. Zkušený Mistr se inspiruje kýčařskými historkami, píše Jaroš.

Recenzi *Tance v temnotách* doplňují postřehy Karla Theina ze sbírky filmových esejů *Rychlost a slzy*. Jedná se o kritičtější pohled na režiséra, zkoušejícího s oblibou nové věci a vytvářejícího značný tlak na diváky – i proto nesedí všem. V kapitole „Etika

⁸⁷ Film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 46, s. 74.

a technika“ s podtitulem „Lars von Trier a jeho Tanec v temnotách“ tvrdí, že si dánský režisér vyvzdoroval v Cannes Zlatou palmu pracně povinnou výstředností, kterou formální experiment v podobě spojení melodramatu a muzikálu je. *Logika programové provokace vede režiséra k nebývalému a ve výsledku smutnému gestu: poté, co v první části rozehraje příběh a představí styl jeho vyprávění, ve druhé části obojí bez slitování a jakoby bez zájmu popraví dříve, než stejný osud milosrdně vykoupí i hlavní hrdinku.*⁸⁹

Triera nezajímá podstata muzikálu, odděluje prózu a poezii, nepracuje prý s napětím. Točí s kamerou na rameni, ale muzikálové scény zabírala kamer stovka. Dojem vizuálního rytmu se vytvářel až ve střížně – což byla dle Theina nutnost, jelikož Björk hraje a tančí stejně špatně, jako nádherně skládá a zpívá. Theinův názor je menšinový a nepodložený. Ideu muzikálových čísel bez umění Trier vysvětlil s humorem sobě vlastním, avšak podle Theina nechutně: *že hrdinka stejně jako on sám o muzikálech vlastně nic neví a že od třetí taneční sekvence jde navíc o nezdar, za který může Björk a její „divošské emoce“, které se nepovedlo řídit „logickým způsobem“.*⁹⁰

Karel Thein kritizuje ticho, které následuje v *Tanci v temnotách* po nástupu do vězení. Jenže to je účel. Kamera má dle Theina „jen“ estetickou funkci, tedy „žádnou“, jenže tak to bylo zamýšleno. Kritik Thein hledá to, co tam být nemá, hlavním vypravěčem příběhu není kamera, ale příběh samotný.

Trier zneužil dle Theina čistou komerční formu k uměleckým pohnutkám, kombinuje dva typy filmů, které Thein popisuje následovně: film žánrový vychází z příběhu a postavy jsou formovány podle něj; film autorský vychází přímo z postav. Za autorský film se ale obecně považuje, když režisér vymyslí příběh a sám napíše scénář. Dva přístupy Trier prý jen staví vedle sebe, přitom je jasné, že ústředním hybatelem dění je charakter Selmy Ježkové. Thein ve snaze kritizovat dodává, že motiv oběti je trivializován a dojemná nešikovnost hrdinky je sice ukázána, ale Lars von Trier diváky zbavuje možnosti fascinace.⁹¹ Jak na to přišel? Mluvit za publikum je ošemetné...

V 10. čísle roku 2001 se objevuje upoutávka na seriál *Království*. Je stručně představen obsah, „*Dánský režisér Lars von Trier natočil pětidílný televizní seriál věnovaný prapodivným událostem, sužujícím jednu kodaňskou nemocnici zvanou Riget*

⁸⁸ JAROŠ, Jan. Tanec v temnotách: Strasti české emigrantky. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 47, s. 88.

⁸⁹ THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor, 2002, s. 110.

⁹⁰ THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor, 2002, s. 111.

⁹¹ THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor, 2002, s. 112-113.

(neboli Království). Nejenže se tu zjevuje neodbytný duch, ale i samotní lékaři spíše připomínají sbírku kuriozit.“⁹² Hodnocení redakce zmizelo.

Květnové číslo **19** přináší pohled na *Tanec v temnotách* od diváka, avšak filmově poučenějšího, jelikož jde o herečku Annu Šiškovou: „*Filmem Tanec v temnotách jsem se nechala strhnout a zmanipulovat. Řekla jsem si, že už v životě na takový typ filmu nepůjdu. Měla jsem problémy, abych nebrečela a neřvala v kině nahlas. Až venku jsem si pak uvědomila, že takto by kino nemělo vypadat. Lars von Trier mi ublížil. Překročil jistou hranici a to už není umění, ale nátlak. Přesto se mi herecký výkon Björk moc líbil.*“⁹³ Sama se k tomu dostala v rozhovoru, popírá tím tvrzení Karla Theina. Ukazuje se, že Trierovy filmy mohou mít citově vyděračský účinek.

V polovině srpna roku **2002** vyšla v *Reflexu* obsáhlá sonda do hlubin evropského filmu – jako kdyby se jednalo o filmové periodikum, ale takto podaná snaha o vzdělávání čtenářů k široce zaměřenému společenskému týdeníku patří, je chvályhodná. Titulek článku zní „European New Wave“, autorkou je publicistka Veronika Bednářová. Jméno Larse von Triera muselo padnout. Nejprve v odstavci o moderní produkční společnosti Zentropa, největší ve Skandinávii, nabízející evropské projekty širší divácké obci.⁹⁴ „*Jsmo velká, mezinárodní, evropská rodina herců. Máme se rádi a strašně se těšíme, až spolu zase budeme točit,*“⁹⁵ prohlásil švédský herec Stellan Skarsgård.

Úspěch Zentropy podporuje i globalizace, tedy občasně filmování v angličtině. Francouzský režisér a herec Jean-Marc Barr, častý „host“ v Trierových filmech, vidí tento jazyk jako jediný možný kód evropského filmu: „*Když zkombinujete kultury různých evropských států, získáte úžasný potenciál. Najmete polské herce, německé techniky a francouzské osvětlovače. Nádhera. Tento potenciál krásně ukázal Lars von Trier ve filmu Prolomit vlny. Byli tam Švédové, Němci, Irové, Angličané, Francouzi. Najednou z toho byl jeden z nejúžasnějších milostných příběhů v angličtině, jaký byl kdy natočen.*“⁹⁶ Toto ukazuje specifickou Trierovu filozofii. Text *Reflexu* představuje *Prolomit vlny*, příběh lásky nevinné dívky Bess a otrlého Jana, jako jeden z

⁹² JAROŠ, Jan. *Televize. Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2001, č. 10, s. 49.

⁹³ BÁN, Andrej. Jak se vidí Anna Šišková. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2001, č. 19, s. 49.

⁹⁴ Další údaje mám v kapitole „Lars von Trier – kontroverzní tvůrce a osoba“.

⁹⁵ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. European New Wave? *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2002, č. 33, s. 30.

⁹⁶ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. European New Wave? *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2002, č. 33, s. 30.

nejpozoruhodnějších evropských filmů 90. let. Připomínají významné ceny, které snímek obdržel.

Ve stejném příspěvku nabízí Jan Hřebejk možnosti, jak dostat film za hranice České republiky. Krom kvalit je vhodné být klasik, čímž velice kladně podpořil Trierův mediální obraz. Z těch žijících ho oprávněně zařadil po bok Nikity Michalkova, Istvána Szabóa, Emira Kusturici a Pedra Almodóvara⁹⁷. Takoví tvůrci jsou zváni na nejvýznamnější festivaly.

Rovněž užitečná je marketingová značka.: „*Logo vytvořil i filmařský manifest Zentropy a Larse von Triera, který se jmenuje Dogma 95. Ten manifest je hovadina a ani sám Trier podle něj netočí, ale značka je k nezaplacení: ve světovém tisku se píše o filmech ze skupiny Dogma...*“⁹⁸ Sám Lars von Trier je značka, možná až moc známá a populární, jenže z toho si dělá legraci. Kdyby na sebe rád neupozorňoval, jeho díla by měla větší procento příznivců – ovšem nikoli více, jelikož by nebyl tolik známý.

Jako výrazný tvůrce je připomínán v recenzích filmů, které se ho netýkají, 5. února **2004** v textu ke dramatu *21 gramů*. V závěru Baldýnský s „bulvárním“ výkřikem dodává: *Brr, takovou tíhu nám naposledy naložil na ramena Lars von Trier ve svém Prolomit vlny. A navíc bez té okázalé Trierovy citové manipulace, která dokázala mnohým zkazit nejen Prolomit vlny, ale i exaltovaný Tanec v temnotách.*⁹⁹ Je věci osobního vkusu, jak nám Trierův styl vyhovuje. Vzbuzuje polemiky, vyčítá se mu manipulace. Je to ale už tradice, není jediným tvůrcem, který chce s diváky pohnout.

Počátkem června roku **2004** vyšel v *Reflexu* rozhovor s Trierovým oblíbeným hercem Stellanem Skarsgårdem. Zarážející je skutečnost, že byl rozhovor vydán celé dva roky po svém vzniku – Veronika Bednářová zpovídala Skarsgåarda v roce 2002 na karlovarském festivalu. Působí to jako podivná praxe, jako by bylo dané interview tehdy zbytečné. Mohlo se vztahovat k festivalu, ale na daný materiál nebylo místo, či se Skarsgård jevil redakci jako málo atraktivní materiál. Může se zdát, že dne 3. června **2004** neměli dostatek textů do kultury, tak si vzpomněli na tento, ale není tomu tak.

⁹⁷ Almodóvar je dle mého názoru jižanská verze Triera: točí odlišné filmy, ale rovněž kontroverzní a podobně emočně silné. Vyrůstá oba ve stejném prostředí, točí nepochybně stejně, takto se do jejich tvorby promítá zejména fakt, že jeden je vášnivý Španěl, druhý depresivní Dán.

⁹⁸ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. European New Wave? *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2002, č. 33, s. 32.

⁹⁹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. 21 gramů, nebo spíš 21 tun čistého pekla. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2004, č. 6, s. 48.

Snímek byl dotočen v roce 2002, světlo světa spatřil o rok později (v ČR na MFF Karlovy Vary), avšak do běžné tuzemské distribuce pronikl právě až v roce 2004.

Ač není rozhovor jen o *Dogville*, aktuálnější by bylo jeho publikování jen s ročním odstupem, tedy v souvislosti s festivalem v Karlových Varech v roce 2003. Redakce plánovala počkat až na oficiální českou premiéru pro masovější publikum, ale dvouletý odstup mezi pořízením a zveřejněním rozhovoru je příliš dlouhá doba.

Stellan Skarsgård se v americkém filmu poprvé objevil koncem 80. let, pravidelně hraje v USA od poloviny 90. let, hlavní zásluhy na jeho „objevení a ponechání“ má právě Lars von Trier. Nejprve filmem *Prolomit vlny*, který byl jednak známý, jednak skvělou hereckou příležitostí. Postava Jana Nymana se po úrazu vrací impotentní. Nutí svou ženu, aby souložila s jinými a pak mu o tom vyprávěla. Ona ve své naivní prostotě věří, že ho tím uzdraví. V *Dějínách filmu* stojí: *Takový film by mohl být dost nechutný, ale Trierovo útržkovité pojetí ve stylu cinema vérité s několika snovými halucinačními epizodami v krajině vytváří dojemný příběh vzájemné lásky čelící pohrdání komunity.*¹⁰⁰

Druhým milníkem, díky kterému si Skarsgård americká studia začala všimnat ještě více, bylo hraní po boku slavné Nicole Kidman, na což poukazuje i fotografie v *Reflexu* z Cannes. To je opět zásluha Larse von Triera. Jako režiséra představuje těmito slovy: *„Von Trier nás při natáčení přímo nutí, abychom improvizovali. A já mu donekonečna opakuju: "Nechtěj to po nás, Larsi, je to špatně." On svým scénářům dává velmi specifickou kvalitu, jež se ve chvíli, když k ní přidáte malá, hovorová slovíčka, zničí. Když čtu jeho dialogy, vidím malého, trochu našťavaného chlapečka, jak tiše sedí a hraje si s panenkami; lehce je profackovává. Jeho texty v sobě mají zvláštní dětskou krutost. A tuhle naivní krutost přece nemůžete měnit jen proto, aby vám šla líp do pusy.*“¹⁰¹ Možná nechtěně charakterizoval rysy Trierovy osobnosti.

Stellan Skarsgård dále vypráví o zvláštním a rychlém filmování *Dogville*, během kterého herci utvořili takřka hippiesáckou komunitu. Došlo mu, že ač jsou všichni různých národností, pocházejí ze stejné země – z té herecké. Takové podmínky přináší prý výhradně Trier. Jeho kamarádu Skarsgårdovi to vyhovuje. Darina Křivánková mi k tomu oznámila: *„To jsou už těsnější vazby, kdy se ti lidé dobře znají a nedochází k překvapením jako když přijede Nicole Kidman, která je zvyklá na určitý styl práce a*

¹⁰⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, s. 740.

¹⁰¹ BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Skoky Stellana Skarsgård *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2004, č. 23, s. 57.

najednou je konfrontovaná s něčím, co v životě nezažila.“¹⁰² Trier nic nedělá tradičně: děj *Dogville* se odehrává v USA, film se ale natáčel ve Švédsku – v kulisách bez zdí.

V recenzi filmu *Můj miláček ráže 6,65*, kde von Trier figuroval jako Vinterbergův scenárista, si v říjnovém čísle **40** z roku **2005** kladl filmový publicista Tomáš Baldýnský otázku, proč se rozhodli v Evropě natočit příběh o posedlosti amerických teenagerů zbraněmi¹⁰³, když se děj mohl odehrávat v Kodani. Trier by ve Spojených státech nepracoval, jelikož má panickou hrůzu z létání, což v Baldýnského textu není zohledněno. Hlavní hrdina, pacifista, se zamiluje do pistole. Vytvoří klub s pravidly (zbraň se nesmí použít), ale každé pravidlo je někdy porušeno. Baldýnský chválí nápad, motiv připodobňuje k *Pánu prstenů*, avšak *i když v závěru pochopíme, že hvězdy uměleckého filmu chtěly vytvořit originální western a zřejmě se domnívaly, že westernu Amerika sluší, pachut' falše film - alespoň v mých očích - už neztratí.*¹⁰⁴ Z některých Trierových počínů sice může mít divák dojem kalkulu či umělého šroubování zápletky, nicméně není přece povinnost točit vždy přesně na místě vyprávění.¹⁰⁵

O týden později (13. října **2005**) se v *Reflexu* objevily pozvánky ve trojím provedení na rakouský festival Viennale, kde se budou promítat díla největších tvůrců současnosti, tedy i Larse von Triera. I takto nenápadně je tvořen mediální obraz.

V říjnovém čísle **43** ze stejného roku vyšla recenze Vojtěcha Ryndy na snímek *Manderlay*, pokračování *Dogville*, avšak již bez Nicole Kidman, které se natáčení krylo s jiným programem, otázkou rovněž je, zda nepatří k těm herečkám, kterým stačila s Larsem von Trierem jediná zkušenost.¹⁰⁶ Angažování výrazně mladší Bryce Dallas Howard dojem z filmu nijak nepoznamenalo. Recenzent Rynda píše, že sice ty, co mohl Trier naštvat, naštvál; že ty, co mohl oslnit, oslnil, jenže zatímco dříve se Trierovi přezdívalo „provokatér“ a „citový vyděrač“, nyní už málokoho zvedne ze židle a diváky přestává emocionálně ztročovat. To je unáhlené tvrzení. Je sice pravda, že ač je každý

¹⁰² Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹⁰³ Titulek „Bowling for Kodaň“ naráží na dokument *Bowling for Columbine* Michaela Moorea.

¹⁰⁴ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Bowling for Kodaň: Jak Dánové v Německu natočili film o Americe. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 40, s. 62.

¹⁰⁵ Bulharská příroda či marocká poušť běžně suplují všemožné lokace, pak by se navíc nemohla dělat polovina fantasy a sci-fi filmů.

¹⁰⁶ Islandská zpěvačka Björk se snažila australskou herečku od spolupráce s Trierem odradit, ta na její varování nedbala. Björk není jediná osoba, kterou vyčerpál, ale nikdo s ním neměl takový problém, aby snědl část kostýmu. Zde byla vina i na její straně, její excentricita je nemalá. Pro mnohé je však účast v Trierových filmech snem, přitahuje je jako magnet a někteří se zúčastňují opakovaně, jak vyplývá z předchozích stran.

jeho film jiný, *Manderlay* se až příliš, zejména formálně, podobá svému předchůdci. Jenže jde o jediný počin, Vojtěch Rynda nemohl vědět, čeho se ještě od dánského filmaře dočkáme – že přijde *Antikrist*...

*Triera lze mít rád tím způsobem, jakým si člověk oblíbí tvrdohlavé dítě. Ten nezmar se s neochvějností zaseknutého předškoláka prostě začne ptát, „co kdyby?“, a řetězí následky ad absurdum, dokud nedospěje do abstraktních výšin a chtě nechtě nezvrátí sebevážnější věc do černého humoru.*¹⁰⁷ Není náhoda, že Triera různými způsoby připodobňují k dítěti nezávisle na sobě dva rozdílní lidé: ze svého pohledu filmový recenzent Vojtěch Rynda, a Stellan Skarsgård, který ho dobře zná, jak bylo popsáno při analýze rozhovoru s ním.

Příběh mafiánské dcery Grace, nastolující násilím demokracii na jižanské plantáži, vypráví Trier dle Ryndy se záměrnou dávkou zcizovacích efektů, že se v něm nelze emocionálně angažovat. Toto nejsou objektivní argumenty ohledně kvalit snímku, ale podsouvání názorů divákům v rozporu s Griceovými maximy zdvořilosti. Ilokuční záměr samotného Triera, který vykonstruovaným dějem divákům říká „přemýšlejte!“, byl ale podle slov recenzenta naplněn vrchovatě. To není problém Vojtěcha Ryndy, ale problém veškerých textů, natož publicistických – subjektivitu úplně skrýt nelze. Trier nechce divákům dávat odpovědi, pouze hází do vzduchu řečnické otázky. Důležitá je potřeba mantinelů, násilí a bezohledné páchání dobra, bez ohledu na úmysly. Nabízí se inspirace tehdejší americkou invazí do Iráku – Trier prý tvrdil, že scénář napsal ještě předtím, nicméně Rynda natvrdo píše, že možná opět lhal. Trier je manipulátor, neprojevuje nikomu sympatie, nejde o realismus ani otroctví, ale o přesné úvahy o lidské povaze. Je těžké přijít s řešením. „*V Manderlay* vás konečně nechá přemýšlet bez toho, aby vám zároveň obráběl srdce škrabkou na brambory.“¹⁰⁸

Stejně tak stojí za pozornost, že mediální obraz Larse von Triera je v Evropě příznivější a méně rozporný než v USA. Resp. téma otroctví zde není tak citlivé. Proto většinu otroků ztvárnili britští herci. Jediný Afroameričan, kterého obsah tak neznepokojil, aby si své odmítnutí nakonec rozmyslel a úlohu přijal, byl známý herec Danny Glover. Poslední díl trilogie „USA: Země příležitostí“ jménem *Washington* Trier zatím neplánuje.¹⁰⁹

¹⁰⁷ RYNDA, Vojtěch. *Manderlay: Lars von Trier přestává emocionálně zotročovat diváky. Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 43, s. 74.

¹⁰⁸ RYNDA, Vojtěch. *Manderlay: Lars von Trier přestává emocionálně zotročovat diváky. Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 43, s. 74.

¹⁰⁹ *Manderlay*. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-30]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/117209-manderlay/zajimavosti/>.

V čísle 46 z roku 2005 se nachází jeden z čtenářsky nejatraktivnějších materiálů, jaký se mezi články o osobnosti může vyskytovat – rozhovor s ním. Titulek „Režisér zeměkoule“ evokuje přílišnou aroganci, mnohem větší, než jakou sebezaujatější čtenář může nalézt v Trierových odpovědích. Lars von Trier je především pozér, velmi často mluví v nadsázce, toto však o sobě neřekl. O humor se pokouší redaktor Tomáš Baldýnský, parafrázující chystaný Trierův projekt, který filmař představil pod názvem *Ředitel zeměkoule*, po realizaci uváděný v ČR s titulem *Kdo je tady ředitel?*. Po vyčerpávajícím procesu tvorby *Manderlay* se chtěl v rámci terapie odreagovat a natočit něco pro vlastní potěšení.

Opět se v jeho představení operuje s motivem dítěte, stává se z toho podobně zautomatizované sdělení jako to, že je cynik, geniální sadista či provokatér¹¹⁰. Tomáš Baldýnský ho popisuje jako kombinaci severského bojovníka a rozmazleného dítěte, což sice není úplně pozitivní image, nicméně pozornost přitáhne. Stačí se podívat na jeho hlavní fotografii u interview: pózuje v bílém obleku, usmívá se. V jeho pohledu se zračí poťouchlost, ale i jistá bezelstnost. Toto není ředitel zeměkoule, na důležitého si jen hraje. Druhý obrázek ho ukazuje jako filmaře v akci.

Perex uvozuje Baldýnský tvrzením, že v Cannes nasbíral Trier stejně Zlatých palm jako celá československá kinematografie dohromady. Má velký vliv na jiné tvůrce, stvořil revoluční manifest Dogme 95 – tímto pochvalným tvrzením si redakce *Reflexu* trochu protiřečí s dřívější tvorbou Trierova obrazu, avšak záleží na tom, kdo to psal, a zda to myslel jako své stanovisko, nebo nezaujaté tvrzení. Již nedodává, že ač si Trier zachovává svou osobitost, některé prvky si vymyslí, aby v dalších dílech šel proti nim. Jeho odvážné filmové provokace jsou pro část obecnosti až příliš intenzivní; i když uznávají nesporné kvality, nezvládají je sledovat. O tom mluvila recenzentka Lucie Šimůnková, píšící pro server *Topzine*¹¹¹: „Proto si ale jeho jméno zapamatují i laici. Vyhledávají si pak jeho filmy, ač je jinak jména režisérů nezajímají.“¹¹²

Kritika dovedla tohoto „rozervaného umělce“ (působí to jako nemístná ironie, na kterou má novinář, poskytující sdělení publiku, menší právo než zpovídaný tvůrce) podle Baldýnského až k práškům na uklidnění a poskytování rozhovorů. Sklony k depresím měl ale odjakživa, navíc to není typ člověka, co by se trápil, když mu někdo

¹¹⁰ „On je provokatér. To je jeho základní životní postoj a toho se drží,“ charakterizuje ho filmová kritička Křivánková. Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹¹¹ Internetové periodikum *Topzine.cz* se zabývá kulturou a cílí na studenty a mladé pracující do 30 let věku.

¹¹² Na základě osobního rozhovoru s Lucií Šimůnkovou ze dne 8. dubna 2013.

tvorbu pohaní, vadí mu jen dezinterpretace. To, že dříve rozhovory neposkytoval, ale pravda je. Má zvláštní způsob prezentace, protože mediální obraz si dělá z větší části sám. „*Snaha upozorňovat na sebe tam byla vždy,*“ říká Darina Křivánková. „*Skloubila se s tím, že nedokázal, v kombinaci se svou extrémní plachostí, to nějak prodat. Takže si vymýšlel věci, které mluvily za něj – že si dá do jméno „von“, což najednou vzbuzuje nějaký pocit. Postupně dospěl k tomu, že se mu vyplatí komunikovat s médii a nějakým způsobem se prezentovat. V té obrovské neobratnosti to dělá velmi dobře.*“¹¹³

Mediální obraz Larse von Triera je následně formován jako portrét člověka, který sice neochotně připouští potřebu novinářů, má-li se ukázat před světem, ale nadšen z nich není. Přesto jim vše poví, občas i nečekaně osobně. Rozhovor začal tím, jak špatně se cítí. „*No líp mi tedy rozhodně není! A jestli to vypadá, že jen chodím a stěžuju si, cítím se ještě hůř, protože to taky není pravda, můžou za to rozhovory. Je to sice součást mé práce, jenže rozhodně ne nejoblíbenější, protože nakonec stejně skončí věčným omiláním téhož pořad dokola a to je snad ještě více vyčerpávající než točit filmy, o nichž se omílá, takže ty pravé hlubiny vyčerpání zažívám při poskytování rozhovorů, což také těm novinářům řeknu, neboť jsem upřímný a je to pravda, ale ze slušnosti už jen málokdy dodám, že jsem vlastně vyčerpaný z nich.*“¹¹⁴

Na Baldýnského námitku, že si za dlouhé diskuze s novináři může sám, jelikož vzbudí kontroverzi a pak se musí bránit, Trier ironicky reagoval, že už tedy bude točit jen krásné filmy a všichni budou spokojení. Následovala novinářova poznámka: „*Čímž jste mi připomněl film Prolomit vlny, který měli všichni rádi, celý svět nad ním ronil slzy, dokud jste neprohlásil, že jste ho natočil schválně kýčovitě slzopudně a cynicky tak odhalil blbost publika.*“ Trier prý reagoval nepřítomným smíchem, což Baldýnský okomentoval slovy „*Jste přítomen?*“¹¹⁵ Skoro to vypadá, jako kdyby si z dánského režiséra utahoval.

Trier mu vysvětlil, že novináři nutí tvůrce stále jen opakovat to samé, proto cíleně přišel s jinou interpretací. Právě proto je Trier vděčným terčem médií. Postěžoval si, že novináři často jeho věty zaznamenají nepřesně. Rezignovaně Baldýnského pobídl, ať si něco vymyslí, že je to stejně jedno. Na autentičnosti tohoto interview je patrné, že

¹¹³ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹¹⁴ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 22.

¹¹⁵ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 22.

toto není daný případ.¹¹⁶ Lars von Trier předvedl výstižnou kritiku novinářského řemesla – skoro vždy se umělci dočkají podobných rutinních dotazů.

Tomáš Baldýnský poukazuje na fakt, že největší pohoršení způsobilo drama *Manderlay* rasistickým jazykem a cynickým členěním otroků do skupin. Českému kritikovi tam ale chyběl „negr disident“, na což Trier hned inteligentně kontroval „*Jste z Prahy, že? Vycházíte nějak z historie své země?*“¹¹⁷ Trier vysvětluje, že jeho otroci nevěděli, co mají hledat, zato lidé v Československu mohli Západ znát – víme-li o lepším životě, toužíme po něm. Dostali se i k názoru, že je Trier komunista. Řekl Baldýnskému o své rodině, snažil se ho přesvědčit, že ač si z komunismu utahuje, není na ideologii vše špatně. Trier hledá pravdu, umí se vcítit do situací, zároveň rád provokuje a je pro něj zajímavé nahlížet na věci proti obecným zvyklostem.¹¹⁸

Orientaci na poli filmovém prokázal Baldýnský přirovnáním filmu *Manderlay* k *Barry Lyndonovi* od Stanleyho Kubricka, což Trier odsouhlasil s tím, že ze svého oblíbeného filmu často „krade“. Dostávám se k jeho egu – točí trilogie, protože nejen, že tím se nabízí více úhlů pohledu či možnost měnit názor, ale hlavně měl, jak říká, dvě nebo tři trilogie i Ingmar Bergman. „*Řekl jsem si, že nebudu horší než on.*“¹¹⁹ Ovšem jako obvykle je třeba ho brát s rezervou, často jen on ví, co je pravda a co ne.

Baldýnský přišel s nesmyslnou poznámkou, že režisérovy stavy úzkosti jsou nutnou daní za vyzvání Ameriky na souboj. Natočil o ní tři filmy, čtvrtý napsal a ve všech ji vidí kritickými očima, ač tam nikdy nebyl. „*Co vás k tomu, proboha, vede?*“ otázal se ho Baldýnský s nepřiměřeným emočním vkladem. „*Amerika mě nesmírně zajímá. Vás nezajímá? Proč chcete, abych omílal zjevné? Že to je jediná zbývající supermocnost, která má nad všemi z nás obrovskou moc - ať se nám to líbí, nebo ne -, že mám stejné právo strkat frňák do jejich věcí se stejnou samozřejmostí, s jakou ho ona cpe k nám všem?*“¹²⁰ Proti logickému Trierovu tvrzení nelze nic namítat.

¹¹⁶ Vytržení z kontextu více hrozí u modernějšího typu rozhovorů, kde jsou myšlenky zpovídaného jen zapracovány do uceleného textu pomocí parafrází nebo vybraných sdělení. Tradiční způsob (otázka-odpověď) je realističtější, čtenář má pocit větší důvěryhodnosti a nezkraslenosti – důležitý je obsah sdělení, nikoli popis, že si zpovídaný zapálil cigaretu a jak byl žurnalistovi sympatický.

¹¹⁷ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 23.

¹¹⁸ Proto v roce 2011 vypustil slova o Hitlerovi (nemá problém jednou žertem říct, že je komunista, nebo nacista), kdysi prohlásil, že by ho lákalo o něm natočit kladný film, ač on sám se s tím neztotožňuje. Chce přijít s diskuzí, ne propagandou, rád dráždí sám sebe opačnými stanovisky, nemá slitování ani s publikem, sadisticky trýzní jeho psychiku, tudíž se to musí, jak si sám uvědomuje, občas obrátit proti němu.

¹¹⁹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 24.

¹²⁰ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 24.

Nakonec se vyjádřil k malému úspěchu *Manderlay* v rodném Dánsku. „*Dánům už nejsou mé projekty vlastní (...). Ale filmy tu přece nejsou jen proto, aby nás zajímaly nebo bavily. Copak nejdu sám příkladem? Ztěžuji si práci, kladu stejné překážky sobě jako druhým. Rád si při natáčení hraju, a přesto jsem se rozhodl zbavit své nové filmy vizuálního pozlátka, odstranit vše, co odvádí pozornost od jejich srdce.*“ Jako tvůrce se charakterizoval výstižně. Baldýnský: „*Zrovna jsem chtěl říci, že se mi na Manderlay líbilo, že už nebylo tak strohé jako Dogville, že bylo na co koukat.*“ Trier: „*Ale to nedělejte! Na to nemůžu být pyšný, nevím, jak jsem mohl upadnout zas do toho starého imperiálního stylu, vždyť to bylo úplně...*“ Baldýnský: „*Kontrarevoluční?*“ Trier: „*Přesně.*“¹²¹ Nakonec si oba pánové docela sedli.

Další zmínku o Trierovi přinesl publicista a tehdejší editor *Reflexu* Andrej Halada ve velkém rozhovoru s Evou Zaoralovou, který vyšel 27. dubna 2006. Požádal ji, aby vyjmenovala filmy přelomu století, které jí uvízly v paměti stejně jako ze 60. let. Zmínila *Mrtvého muže* od Jima Jarmusche, dále Akiho Kaurismäkiho a bratry Coeny, byť těm vytkla současný příklon ke komerci. „*A Lars von Trier?*“ zněl doplňující dotaz Andreje Halady, který ho tedy sám zmínil. „*S určitými výhradami,*“ připustila. „*Tanec v temnotách nebo Dogville jsou jistě pozoruhodné, ale nejsou to filmy mého srdce. Cítím tam příliš velkou intelektuální konstrukci. Obratný filmař to ovšem je.*“¹²² Je to její subjektivní hledisko, ale jak jinak hovořit o preferenci kvalitních snímků...

Následující měsíc se Trierovo jméno objevilo v článku o nové knižní publikaci Patrika Ouředníka jménem *Příhodná chvíle, 1855. V beletristické podobě se pohybuje na podobném teritoriu jako Lars von Trier ve svém filmu Manderlay.*¹²³ Režiséra mohla redakce představit i čtenářům, zajímajícím se převážně o tuzemskou literaturu.

V čísle 23 z června 2006 je text o netradičním počínu *Pět překážek*. Režisér Jörgen Leth přijal Trierovu výzvu na souboj ve filmování. Autorem příspěvku je opět Tomáš Baldýnský, hned v úvodu představuje Larse von Triera jako člověka, který není zcela duševně vyrovnaný, neb dodává, že má mnoho veřejně známých traumat. *Trier je*

¹²¹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 24.

¹²² HALADA, Andrej. Rozhovor: Sněhurka a tabu v sokole. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 17, s. 73.

¹²³ ADAMOVIČ, Ivan. Patrik Ouředník: Příhodná chvíle, 1855. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 20, s. 71.

přímo spalován láskou k Dokonalému člověku, Lethovu krátkému experimentálnímu filmu z roku 1967, a zároveň rozdíráán závistí k jeho tvůrci. Jak je možné, že (...) dokázal (...) levou rukou natočit originální film, jehož dvanáct minut v Trierových očích zastihuje vše, co sám dokázal. A jak si (...) může v klidu užívat předčasné peníze v Karibiku? (...) Proto se Lars von Trier rozhodl povolat ho z tropů zpět do pršavého Dánska a vyzvat ho na filmařský souboj. Leth bude muset svůj čtyřicet let starý film natočit rovnou pětkrát znova, pokaždé jinak a s jinými Trierovými omezeními. Výsledných pět filmů dá se záznamem jejich setkání dohromady celovečerní film.¹²⁴

Baldýnský píše o Trierovi jako „možná králi evropské kinematografie“, podobu soupeření obou tvůrců si z dokumentu ale spíše dedukuje, což sám připouští. Tím svůj hodnotící text devaluje, říká, co tam je, ale nepoví proč a jak. Baldýnský odkazuje čtenáře *Reflexu* na zdvořilé konverzace a škodolibé záblesky v Trierových očích. Mediální obraz von Triera z tohoto článku lze shrnout slovy „je to blázen“, ač to tam zaznívá jen jednou, navíc jen jako parafráze režiséra Letha. Důležité je, že ono slovo Baldýnský vybral a napsal to takovým tónem. Představení surrealistického dokumentu *Pět překážek* však ale jinak snad ani není možné.

Lars von Trier byl vzpomenut v listopadu stejného roku **2006** v reportáži Tomáše Baldýnského. Nabízí se otázka: „Koho jiného?“ Nebýt tohoto filmového publicisty, scenáristy a poté kreativního producenta Filmového centra České televize, bylo by pravděpodobně méně materiálů ke zkoumání. Reportáž je z Festivalu britských filmů ve francouzském Dinardu.

Celovečerní debut režisérky Andrey Arnold získal v Cannes Cenu poroty. *Jenže Red Road nebyl obyčejný debut talentované režisérky, ale součást velkolepé marketingové kampaně zvané The Advanced Party, kterou vymyslel Dán - Lars von Trier. Objednal si u tří vybraných filmařů - Angličanky, Dána a Skota - od každého film odehrávající se v jím zadaném městě (Glasgow) a vyprávějící o jím vymyšlených postavách, jež ve všech třech filmech budou hrát stejní herci. Kterému státu patří takový film? Dánsku, jež do něj investovalo svou kreativitu a své postavy? Británii, která dodala dva ze tří režisérů? A kdo se s ním může chlubit? Ti, kdo ho vymysleli? Ti, co je poslechli?*¹²⁵

¹²⁴ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Pět překážek: Aneb reality show podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 23, s. 68.

¹²⁵ BALDÝNSKÝ, Tomáš. Le Family výlet. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 45, s. 80.

Baldýnský ukazuje Trierovu kreativitu a vliv, jedná se dle textu o spolutvůrce evropské filmové globalizace. Je jasné, že i když nemá problém ho kritizovat, Baldýnský dánského režiséra uznává a považuje ho za zajímavou osobnost, která na stránky týdeníku patří.

Koncem března roku **2007** vyšla recenze Vojtěcha Ryndy na snímek *Kdo je tady ředitel?*. „*Je to jen takový malý, legrační film,*“ říká *Lars von Trier*.¹²⁶ Nebyl by to potměšilý Trier, kdyby neřikal, co si máme myslet (zdůrazňování v trailerech, že jde o komedii) – jelikož nejde o tvůrce veseloher; když tvrdí, že půjde jen o legraci, je záhodno podezírat ho z podrazu, jak také ve svém čtivém textu konstatuje Rynda.

Film staví na záměně osob. Herec se nechá najmout, aby předstíral, že je ředitelem firmy. Její skutečný majitel Ravn svou pozici tají: chce být se zaměstnanci zadobře, všechna nepopulární rozhodnutí vynáší jménem ředitele, který prý žije v USA. *Ted' však chce firmu prodat a k tomu potřebuje, aby se hlavní šéf jaksí „zřemotnil“*. Po úsporném, přesto všem normám odpovídajícím shrnutí děje přechází Rynda ke krátké analýze. Trier prý podrobuje průhledný žánr crazy-komedie zkoušce, převádí ho k obrazu svému, promlouvá k divákům, žádná postava není normální, pravý ředitel firmy je *manipulátorský hajzlík, co chce, aby ho měl každý rád. Těžko si do něj nepromítnout samotného režiséra*.¹²⁷ Výstižná poznámka, která však při Trierově inteligenci dokazuje, ač to tam není vyřčeno, že si Dán umí utahovat i sám ze sebe.

Vynahrazuje to rubrika Film s kratší upoutávkou na daný snímek. Zmiňuje Triera jako kontroverzního umělce, který běžně komedie netočí, avšak smysl pro humor má a umí se zasmát i sám sobě – tudíž v *Reflexu* tato věta ve stejném čísle **13** (r. **2007**) zazněla.

Následující číslo film představuje chytlavým jazykem: „**KDO JE TADY ŘEDITEL?** *Nečekejte výpravnou podívanou a „Trošku“ legrace. Lars von Trier napsal velmi chytrou a opravdu zábavnou komedii. Je skandinávsky „špatně“ natočená a to jen zvyšuje její půvab. Odehrává se převážně v jednom prostoru - v kancelářích - a ve filmu není hudba - ani tón!!! Ten Trier je ďábel (a to se jeho příští film jmenuje*

¹²⁶ RYNDA, Vojtěch. *Kdo je tady ředitel?*. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2007, č. 13, s. 58.

¹²⁷ RYNDA, Vojtěch. *Kdo je tady ředitel?*. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2007, č. 13, s. 58.

Antikrist!).¹²⁸ Stejná de facto reklama je i na následujícím listě v příloze EX, zvolený tón v kulturním přehledu nejzajímavějších premiér ale vůbec nevádí.

Článek „Vychytralá Evropa“ z posledního únorového dne roku **2008** pojednává o filmu *Evropa*, vycházejícím na DVD v edici *Reflexu*. Opět je zmíněn, ač se jeho díla nikdy nevyznačovala infantilností, jako dítě – že se už dávno ze zlobivého dítěte přeměnil na zlého dospělého. Pro mladé obdivovatele již je údajně regulárním d'áblem, který dovádí manipulace s divákem ad absurdum. *Evropa* z roku 1991 se sice tváří pokorněji, ale není to jiný Lars von Trier, stojí v textu. Příběh amerického prost'áčka, dělajícího v poválečném Německu průvodčího v lůžkovém voze, je však vyprávěn podvrtně, z hlavního hrdiny dělá Trier idiota, to vše je podkreslováno hlasem vědoucího vypravěče, který dramatický příběh zcizuje.

Ale *Trier tu není za provokujícího solitéra, nýbrž za uznávaného mistra*, tudíž jeho mediální obraz byl tehdy jiný, jelikož jeho kontroverznější díla měla teprve přijít, a mediální sebe prezentace nulová, protože ještě neposkytoval rozhovory a nebyl o něj takový zájem. Teď filmoví žurnalisté po rozhovoru s ním dychtí, doufajíc, že „zase něco kecne“. *Zpoza vznosných kulis znovu čouhá cynismus a vychytralá kalkulace. I proto si v Evropě najde to své v podstatě každý – intelektuál pročítající nad kávou sebrané spisy Immanuela Kanta i anarchista, který mu do nich vepsal pár sprostých slovíček.*¹²⁹ Z mého výzkumu vyplývá, že přesně takovým jedincem, který v sobě zosobňuje oba lidské typy, je Lars von Trier.

Jméno Larse von Triera se koncem roku **2008** objevilo v souvislosti s oceněním dokumentaristky Heleny Třeštíkové. „*Pátou cenu večera přebírají režiséři, kteří založili hnutí Dogma (...). Je tu Lars von Trier i Thomas Vinterberg se všemi svými blond'atými dcerami (...). Dánský přínos světovému filmu je skutečně nepřehlédnutelný.*“¹³⁰ Darina Křivánková zde dává k dobru Vinterbergův výrok, že založení manifestu je legalizací pornografie, jak mi sama potvrdila v rozhovoru.

V *Reflexu* č. **22** z 28. května **2009** představuje Darina Křivánková festival v Cannes jako mimořádně drsný a krvavý, což bylo především zásluhou Larse von

¹²⁸ Art. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2007, č. 14, s. 7.

¹²⁹ Vychytralá Evropa. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2008, č. 9, s. 52.

¹³⁰ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Helena a tisíce krevet. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2008, č. 51, s. 88.

Triera (mrzačil pohlavní orgány v *Antikristovi*) a Quentina Tarantina. Zde Triera prezentuje jako „násilného tvůrce“, mezi řádky, jelikož tam byli ještě „horší“ než on, prosvítá její nechuť k takovým snímkům: *Násilí nejrůznější povahy ovládlo v Cannes filmové plátno. Nejspíš jsme se měli dozvědět, v jak strašném světě to žijeme, ale na to si stačí zapnout televizní zpravodajství.*¹³¹ Dle mého názoru je tvorba takových snímků v pořádku, není-li to prvoplánové, ale nesmí dojít k jejich nadbytku. Spíš než tvůrce bych za to kritizoval pořadatele festivalu.

Filmová kritička Darina Křivánková má ráda francouzskou gastronomii. Jak si jinak vysvětlit, že půl roku po jejím textu s titulkem „Helena a tisíce krevet“ přichází počátkem června **2009** (tedy aktuální) příspěvek z Cannes jménem „Ústřice, šampaňské a filmy“.

*Ti nevrozmazlenější ale bydlí mimo Cannes, kde je větší klid. Bud' si najímají vily v kopcích nad městem, nebo směřují do hotelu Du Cap v Antibes. Romantický zámeček v nádherné zahradě přímo nad mořem si oblíbil zejména Lars von Trier, bydlí tu vždycky, když dorazí na festival, a tady také poskytuje rozhovory. Jeho společnost Zentropa to musí stát nehorázné peníze, ale i letos je v rozpočtu naši. Když mi režisér v plážové kabině nejluxusnějšího hotelu na francouzské Riviéře vypravuje o tom, jak překonával prostřednictvím svého filmu Antikrist deprese, moře šplouchá, piniový háj šustí, působí to jako scéna z filmu. Nejspíš se jmenoval Orgie snobismu.*¹³² To mi rovněž potvrdila v osobním rozhovoru, dalším tvrzením o tomto luxusním prostředí Trierovo snobství podtrhla: „Je to místo pro určitou milionářskou společnost, konkrétně do této Trier vlastně nepatří, ale zakládá si na tom, že tam patřit chce.“¹³³

Nyní je na řadě obsáhlejší rozbor příspěvku z *Reflexu* – druhý rozhovor s Larsem von Trierem, tentokrát v režii Dariny Křivánkové (a Triera), která si vyměnila pozici s Tomášem Baldýnským. Rozhovor vyšel opět půl roku po jeho pořízení v Cannes, kde vznikl u příležitosti uvedení *Antikrista*. Zmíněný film měl u nás premiéru ale až 26. listopadu, tudíž publikace interview byla opět plánovaná, byť vyšlo s malým zpožděním – v polovině prosince **2009**. Pozdní premiéra filmu a rozhovor je v pořádku, chybějící

¹³¹ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Krvavý festival. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 22, s. 61.

¹³² KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Ústřice, šampaňské a filmy. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 23, s. 38.

¹³³ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

recenze ale je překvapení. Tento rozhovor vyšel místo ní, její absenci ale příliš nekompensuje.

Darina Křivánková sice film představila, avšak pouze v době konání festivalu a jen na webu *Reflexu*. Jedná se především o dojmy z premiéry v Cannes, dozvíme se, že je *Antikrist* šílený. *Už během projekce občas sálem zaburácel výbuch smíchu – čistě sebezáchovně, protože to, co se odehrávalo na plátně, vůbec k smíchu nebylo. Se závěrečnými titulky pak přišlo odmítavě znechucené bučení, které se Trierovi skalní příznivci snažili přehlušit potleskem.* Ale Trier docílil svého, v Cannes se neomluvalo o jiném filmu. Na kritiky reagoval tvrzením, že je nejlepší režisér na světě, to si nemohl odpustit. Podle Dariny Křivánkové jde o pornohoror pro otrlého diváka, byť natočený nádherně. *Podle filmu to vypadá, že musel mít obrovský problém se ženami a s pohlavním stykem.*¹³⁴ Jedná se možná až o příliš odvážné tvrzení.

Zpátky k probíranému rozhovoru, který Křivánková pořídila po premiéře. Točil se kolem režisérova duševního zdraví, prý se třásl jako osika. Proto je povídání osobnější a pro čtenáře poutavější, jelikož na takové rozhovory s tvůrci nejsou zvyklí. *Sebevědomý provokatér, jemuž nedělá problém označit se za „nejlepšího režiséra na světě“, tentokrát působil jako člověk na pokraji nervového zhroucení. Přesto jsem se nemohla ubránit pocitu, že je za ochotou, s jakou líčí své psychické problémy, něco víc, třeba svérázná marketingová strategie. Jedno je ale jisté: člověk, který natočí film jako Antikrist, nemůže být normální.*¹³⁵ Zajímavě ho prezentuje i stylizovaný fotoportrét – sedí v křesle, hlavu má natočenou do profilu, pod křeslem mrtvý havran jako odkaz na horory, natáčení i duševní rozpoložení režiséra. V jeho tváři je i na fotce patrná nervozita, žádný škodolibý úsměv či zlý výraz.

Hned v počátku prozradil inspirační zdroj pro *Antikrista*. Deprese byly složité i pro jeho rodinu, musel být hospitalizován. Jako formu terapie, aby měl pravidelný rituál, který ho donutí opustit postel, začal psát – právě tento scénář. Při psaní v hlubokých depresích ztrácí autocenzuru, jak Křivánkové vysvětlil, proto film také tak „opravdově“ vypadá – při natáčení na tom nebyl lépe, tvrdí, že každý den byl bojem o přežití, vždyť ani neudržel kameru, což ho trápilo i proto, že on sám by některé scény nasnímal trochu jinak.

¹³⁴ Cannes 2009 potřetí: Terapie Trierem. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2009 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/kultura-film-a-tv/33761/cannes-2009-potreti-terapie-trierem.html>

¹³⁵ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Bojuju o přežití. Lars von Trier: Nevím, jestli mám na to, natočit po Antikristovi další film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 51, s. 74.

Dále si čtenář potvrdí Trierovu přitažlivost pro herce – Willem Dafoe mu sám zavolal, zda pro něj režisér něco nemá, byť si Trier uvědomuje, že to asi nebylo, co očekával. Původně plánoval točit s Evou Green, ale jednání ztroskotala. „*Agenti jsou na prd. Řešilo se, kolik procent těla by se mohlo ukázat. S takovým přístupem by se to vůbec nedalo natočit.*“¹³⁶ Zato Charlotte Gainsbourg by prý pro tu roli zabila. Poté Trier ujistil Křivánkovou, že herci scénář skutečně znali, překvapení je nečekala. Dodal, že byli vstřícní¹³⁷, asi i proto, že neskryval, jak je na dně. Ten trik by měl prý používat častěji. Nabízí se otázka, zda tedy své deprese nezveličuje, zda se neprořekl. Možná deprese zveličuje a devaluje tím, že o nich neustále mluví, ale nejspíš jen popisuje skutečnost, které poněkud zneužívá. Skutečným pokusem o vtip bylo to slovo „trik“.

Otázku Dariny Křivánkové, proč sexuální scény natočil tak otevřeně, odrazil slovy, že sex je v životě člověka přece něčím přirozeným. Na její dotaz ohledně vizuální inspirace zmínil romantické malíře, Tarkovského a klasické horory – s tím, že nové, krom japonských, nezná. Současnou kinematografii nesleduje, chce jít svou cestou a nenechat se ovlivňovat. Není v tom nezáměr, ale tím spíš je jasné, že jeho výkřiky, že je nejlepší režisér na světě, musíme brát opravdu s úsměvem. Je dobře, že Darina Křivánková chápe, kdy mluví vážně a kdy ne, a cíleně z něj nedělá arogantní osobu.

Jistou nadřazenost ale projevil při vyprávění o původu svých psychických problémů – kořeny jsou ve škole, byl šikanován, ale prý se intelektem cítil nad spolužáky. „*Vždy jsem byl hypochondr a vždy jsem měl obsedantní touhu mít naprostou kontrolu nad vším, co dělám.*“¹³⁸ Tedy vhodné předpoklady pro profesi režiséra. Důležité byly i vztahy v rodině, zejména s komunistickou matkou, která nedávala najevo žádné city.

Znalost režiséra prokázala Křivánková poznámkou, že když jeho práci nelimitovala deprese, vytvořil si pro ni Trier jiné mantinely – na mysl měla několikrát citovaný manifest Dogma. Dodal, že když máme omezení, soustředíme se na to podstatné, proto Andrej Tarkovskij natočil dle jeho slov svá nejlepší díla pod dohledem sovětské cenzury. Na dotaz, zda se s Tarkovským někdy setkal, dostala Darina Křivánková morbidně vtipnou odpověď, klasicky trierovskou: „*Ne, ale viděl můj první*

¹³⁶ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Bojuju o přežití. Lars von Trier: Nevím, jestli mám na to, natočit po Antikristovi další film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 51, s. 74.

¹³⁷ Dále říkal, že nezkouší, jelikož to první, co herci předvedou, bývá většinou dle jeho zkušeností nejlepší. Domnívám se, že by se režiséři mohli vydat jeho cestou, když Trier sklízí se všemi herci takové úspěchy.

¹³⁸ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Bojuju o přežití. Lars von Trier: Nevím, jestli mám na to, natočit po Antikristovi další film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 51, s. 76.

film a vím, že se mu vůbec nelíbil. Řekl prý něco v tom smyslu, že ho to znechutilo. Krátce nato zemřel. Nehledal bych v tom souvislost... ¹³⁹

Podle Triera byly reakce na *Antikrista* vyvážené, jelikož mu vyhovuje, když jedna skupina film miluje a druhá nesnáší. Je vidět, že hlavně rád budí vášně. Novinářka z *Reflexu* se ho zeptala, co říká na to, že je z mnoha stran slyšet, že kvůli námětům svých filmů nenávidí ženy. On to odmítl. Pravidelně ujišťuje, že není mysogynní, jen promítá do ženských postav vlastní úzkosti. Jde i o toto: od umírající matky se dozvěděl, že Ulf Trier není jeho biologický otec, že tím je matčin německý zaměstnavatel, potomek hudebních skladatelů Fritz Hartmann, jehož genofond měl synovi zajistit umělecké vlohy. *„Řekla mi, že mám být šťastný, protože můj nevlastní otec byl necílevědomý slaboch. Pro mě byl milujícím otcem a tu zradu matce dodnes oplácím. Každým filmem se tu běhnu snažím iritovat.*“ ¹⁴⁰

Na jeho filmech je ale opravdu vidět, že má velice specifický vztah jednak k násilí, jednak k ženám. Darina Křivánková to okomentovala následovně: *„Jsou evidentní určité frustrace, které si s sebou nese od dětství, ale to je nejběžnější model, kdy si člověk vlivem prostředí vytváří vzorce chování. Co se týká násilí, to ho velmi vzrušuje. Jakkoli je to člověk problematický, tak je nesmírně inteligentní. Dokáže se svojí smůlou velmi efektivně nakládat. Používá věci, které na diváky zabírají. Aspekty jak z prudce intelektuálních, tak masových filmů. Tím, že zpracovává tak problematická témata, umí navodit jedinečnou atmosféru.*“ ¹⁴¹

Darina Křivánková obvykle píše decentně, korektní jsou i její otázky – jak vůči režisérovi (respektuje ho, ale nepodbízí se mu), tak vůči čtenářům, kterým se očividně snaží nabídnout vyvážená a pokud možno nezkreslená publicistická sdělení. Svou nechuť k jedinému Trierovu filmu, a to právě *Antikristovi*, se obecně netají, avšak při zpovídání Triera ji potlačuje.

Lars von Trier si postěžoval (na přímý dotaz), že deprese nezmizely, fyzicky na tom není dobře, ale že už je to mnohem lepší, byť si nebyl jistý, kdy a zda vůbec bude schopen dále tvořit. Přiznal, že má v hlavě zmatek. Z jeho negativních emocí vznikl negativistický snímek *Antikrist*, což byla Trierova terapie. Křivánková mi v rozhovoru řekla: *„Používá věci, které jsou zajímavé, intimní, provokativní jako marketingový nástroj. Kvůli depresím nemohl fungovat běžným životem. Můj pocit je, že když mám*

¹³⁹ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Bojuju o přežití. Lars von Trier: Nevím, jestli mám na to, natočit po *Antikristovi* další film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 51, s. 76.

¹⁴⁰ KOLOUŠKOVÁ, Veronika. Lars von Trier: Geniální sadista. *Glanc*. Praha: Astrosat, 2012, č. 13, s. 124.

¹⁴¹ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

takový problém, řeším ho v okruhu svých nejbližších.“ Na mou námitku, že to by při Trierově povaze nepomohlo propagaci filmu, reagovala souhlasně. „*Ale on to používá jako marketingový nástroj pro své filmy, a tím je devaluje.*“¹⁴²

Otevřený Trier prý působil autenticky, ale jeho zpověď ztrácela hodnotu, když o tom vykládal všude, i na tiskových konferencích. Jak bylo řečeno výše, je jasné, že se tvůrci při rozhovorech opakují, ale působivější by bylo, kdyby novináři jeho deprese „vypátrali“ (pak by si zasloužil za to, že *Antikrista* dokázal vytvořit, větší obdiv), nebo kdyby se svěřil jednomu důvěryhodnému. Jenže mediální obraz Larse von Triera záleží v první řadě přímo na něm. On to chtěl říct, i kdyby se ho na to nikdo neptal.

„Trier je absolutní génius“, vykřikuje titulek v Labyrintu kultury. K vybraným premiérám se vyjadřuje *Reflexem* oslovený výtvarník Krištof Kintera. *Lars von Trier je absolutní génius! Tečka. Všechno, co natočil, je dokonalé samo o sobě. Nemám pochyb, že jeho nový film bude další intenzivní a nezapomenutelný zážitek.*¹⁴³ Jde u upoutávku na netradiční sci-fi drama *Melancholia*, které mělo premiéru přesně v den, kdy toto číslo magazínu vyšlo, tedy 26. května 2011. V čem je to možná důraznější tvorba mediálního obrazu než dlouhý text? Protože Trierovo jméno akcentuje nepřehlédnutelným titulkem. Kintera hovořil o více dílech, ale podstatné je, že redakce vybrala do titulku zrovna dánského filmaře, navíc na něj uplatnila kladný pohled. Nelze si nevšimnout, že se poslední roky nahlíží na Triera jako filmaře lépe, resp. se tolik neupozorňuje na negativa. Je to výměnou hlavní tváře filmové rubriky, ráznějšího a v textech příliš vševědoucně působícího Tomáše Baldýnského za smířlivější a vyváženější píšící Darinu Křivánkovou, která na jeho místo nastoupila v roce 2006.

Nepokorný excentrik natočil fascinující i megalomanský film Melancholia, uvozuje Darina Křivánková svou recenzi s výstižným titulkem „Konec světa podle Larse von Triera“. Snímek, který šel do našich kin krátce po slavnostní (a pro mnohé novináře skandální) premiéře na filmovém festivalu v Cannes. *Co napsat o filmu, táže se dále recenzentka, jehož režisér o sobě vykřikuje, že je nacista, že vlastně rozumí Hitlerovi a že Izrael je „osina v zadku“? Dá se tvůrcův extrémní smysl pro černý humor oddělit od jeho díla? A nakolik se tato část jeho osobnosti otiskla do filmu Melancholia?*

¹⁴² Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹⁴³ KINTERA, Krištof. „Trier je absolutní génius“. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 65.

*Lars von Trier a jeho filmy provokují k otázkám. Nabízejí na ně spoustu odpovědí, ale záměrně jimi matou, a ještě si v tom libují.*¹⁴⁴

O Trierových výročí na adresu Hitlera sice v recenzi zmínka je, Darina Křivánková o tom hovořila i s hlavní hereckou hvězdou *Melancholie* Kirsten Dunst (poslední analyzovaný materiál z týdeníku *Reflex*), avšak není tu o tom samostatný článek. Sice jsem nepředpokládal bulvární pohoršení nad „šokujícím skandálem“ a vyloženě senzacechtivý materiál, mé hypotéze neexistence samotného textu a širšího rozboru celé události, odporuje. *Reflex* o tom podal informace, ale nenajel na celomediální hysterii. Jenže ono to není tak jednoduché. „Nácka Larse“ byl především plný internet, tam *Reflex* pozadu nezůstal. Na webu magazínu se k celé kauze objevily hned dva příspěvky, rovněž od Dariny Křivánkové. Rozebírám sice tištěná média, toto ale, jelikož jde rovněž o službu čtenářům *Reflexu* (druhý materiál je dokonce v kategorii placených), zmíním také, nejprve však dokončím recenzi *Melancholie*.

Čtenář se dozví, že na počátku zrodu *Melancholie* bylo přání španělské herečky Penélope Cruz spolupracovat s Trierem (další potvrzení, jak je žádaný), nakonec z toho sešlo, ale režisérovi zbyl motiv dvou sester jedoucích na koni. Křivánková dále podotýká, že v případě Trierových filmů jde hlavně o to, jak nám něco říkají. Její stručné shrnutí děje je zcela v duchu maxim kvantity, divácký zážitek to nemůže pokazit, sám Trier snímek tak prezentuje.

Planeta Melancholia se vychýlila ze své osy (není náhoda, že se jmenuje dle povahové vlastnosti osobnosti), po zvláštní svatbě stále více ovlivňuje depresivní Justine (Kirsten Dunst), také sledujeme, jak se s hrozící se katastrofou srovnává jinak vyrovnaná Claire (Charlotte Gainsbourg). Následujícím tvrzením o stísněné atmosféře a celém vyznění filmu podporuje Darina Křivánková Trierovo image jako depresivního jedince, který se může pomocí životních pravd opírat o vlastní zkušenost: *V jeho interpretaci se depresivní lidé snáze vypořádají s tragickými událostmi, jsou na ně připraveni, je to jejich denní chleba, ti ostatní bývají zaskočení, panikaří a chovají se hystericky. Tady z něj evidentně mluví vlastní zkušenost, přičemž reprezentuje tu depresivní část lidstva.*¹⁴⁵

Film je dle Křivánkové komponován podobně jako hudební dílo – je patrné, že v tomto případě se snažila o intelektuálnější text na hraně recenze a kritiky. Je delší,

¹⁴⁴ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Konec světa podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 58.

¹⁴⁵ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Konec světa podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 58.

objevují se tam i odbornější termíny, které mají tendenci šéfredaktoři některých webů potlačovat.¹⁴⁶ Je to recenze pro výběrovější publikum, nikoli pro masového konzumenta – ale takový je i Trierův film, který může evokovat estetický rozměr adorovaný třetí říší. Otázka je, zda by to Křivánkovou, nebýt oné tiskové konference, napadlo.

Zde, ač to sedí, předkládá spíše dohady než argumentační tvrzení: *Melancholia v sobě nemá drásavost předchozích Trierových filmů, nesnaží se citově vydírat a dostat nás do kolen ani netouží šokovat, zcela určitě chce ale ohromit, přitáhnout nás jakousi zvláštní gravitací, jako Země přitahuje planetu Melancholia.* Ale u Triera se často i dohaduje nesnadno, jak ozřejmuje věta *Jako by v Melancholii bylo jakési vnitřní smíření a sebezpřijetí, k němuž by měl člověk v ideálním případě – s blížícím se koncem (svého) světa – dojít. Možná nás ale jen záměrně mate nepokorný excentrický filmař, který nám jednou rukou dává požehnání a na té druhé nám ukazuje vytetované „fuck“.*¹⁴⁷ Větší divácká vstřícnost a vyrovnání z filmu ale cítit opravdu je, *Melancholii* natáčel po velmi složitém období. Po traumatickém natáčení *Antikrista* probíhala tvorba *Melancholie* v takřka veselé náladě.

Pro čtenáře je pozitivní, že jim recenze nabízí i pohled režiséra. Toho prý pohled na plakát a upoutávku vyděsil. Nevěřil, že to natočil on, spatřoval tam kliše, od kterých se distancuje. *„Jak jsem tam napálil toho Wagnera, to jsem teda hodně přepískl.“* Přesto doufá, že by film mohl mít rád. *„Ale tento film se nebezpečně blíží estetice americké mainstreamové kinematografie. Jediné, co ho snad nakonec spasí, je ten konec světa.“* S chtěným nadhledem dále tvrdí: *„Melancholia je ten nejméně nemravný film, jaký jsem kdy natočil. Ani jeden klitoris nedojde ustříhnutí – ono by se to tady dalo považovat za laciné gesto.“*¹⁴⁸ Tento snímek se totiž odehrává v intelektuální rovině, nejde do fyzické.

Na dalších stranách nabízí *Reflex* ve filmovém přehledu hodnocení *Melancholie*, *krásného filmu o konci světa*¹⁴⁹. Maximální známku obdržel jak od Dariny Křivánkové, tak od Vojtěcha Ryndy, toho času zaměstnance časopisu *Týden*, a Věry Míškové z *Práva*. Představení více pohledů jen potvrzuje mediální obraz filmu jako

¹⁴⁶ Potvrdila mi to redaktorka magazínu *Topzine.cz*. Na základě osobního rozhovoru s Lucií Šimůnkovou ze dne 8. dubna 2013.

¹⁴⁷ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Konec světa podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 59.

¹⁴⁸ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Konec světa podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 59.

¹⁴⁹ Byli jsme při tom / Film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 64.

mimořádného počínu. Úplná absence grafických hodnocení v časopisu sice nebyla, ale nenacházela se přímo v recenzi, ani před ní.

Nyní nastíním obsah reportáží z Cannes, které vyšly na internetové verzi *Reflexu*. Titulek prvního z 20. května 2011 (dva dny po inkriminovaných výročích a den po Trierově vyhoštění z Cannes) zní „Jak si Lars von Trier musel balit kufry“, titulek druhého z 26. května, podrobnějšího, psaného s možností kompletnějšího rozboru, nese stručný a jasný název „Skandál v Cannes“. Autorka Darina Křivánková to sice za skandál nepovažuje, říká však, jak (a proč) se k tomu postavily některé sdělovací prostředky a francouzský festival.

Zde je popsána celá situace: *Trier přišel na tiskovou konferenci v celkem dobrém rozmaru a trousil jeden vtip za druhým. Problém ovšem je, že lze těžko poznat, kdy Trier žertuje, tváří se vždycky stejně potouchle. Poté co rozebral homosexuální orientaci herce Uda Kiera a všem oznámil, že jeho herečky Kirsten Dunst a Charlotte Gainsbourg touží hrát v pornu, (...) přešel na téma estetických hodnot Třetí říše. Přes hudbu Richarda Wagnera a Speerovu architekturu se dostal až k větám „Hitlerovi vlastně rozumím“ a „ok, jsem nacista“. Všechno to korunoval slovy, že vždycky sympatizoval s židy, neboť byl přesvědčený, že je jedním z nich, ale od té doby, co mu matka na smrtelné posteli prozradila, že je árijec, svůj postoj prý dost přehodnotil. Načež Izrael označil za „osinu v zadku“. Na závěr všem ukázal zařatou pěst, kterou zdobí vytetovaný nápis „fuck“.*¹⁵⁰ Stejný snímek je i u článku – Trier tím provokuje, zasazení obrázku ale vzbuzuje dojem, že tímto dánský filmař naznačuje všem, tedy i filmovým divákům, co si o nich myslí.

Jak píše Křivánková, udělal tím *Melancholii* úžasné PR, nemluvilo se o ničem jiném. Ale vše zůstalo v klidu, včetně večerní premiéry, akorát večírek byl zrušen. Lars von Trier se omluvil, že to tak nemyslel, že není nacista ani rasista. Druhý den přišlo vedení festivalu s prohlášením, že se Trierovo jednání neslučuje s humanistickými ideály a nelze ho tolerovat. Trier byl označen jako „persona non grata“. Jeho film ovšem z festivalové soutěže vyloučený nebyl a nakonec obdržel Zlatou palmu. Vše je paradoxní, včetně pozdní reakce festivalu na jeho výroky. *Jeho herecká svita zůstala (s výjimkou Charlotte, které došlo, že už je sedm měsíců těhotná a že by měla zvolnit) a novináři komunikovala vcelku ochotně: „To víte, to je Lars, toho nemůžete brát nikdy*

¹⁵⁰ Jak si Lars von Trier musel sbalit kufry. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41794/jak-si-lars-von-trier-musel-sbalit-kufry>.

vážně.“ *Trier se nechal slyšet, že je na svůj vyhazov z Cannes v podstatě dost hrdý, je totiž historicky první režisér, kterého z festivalu vykázali.*¹⁵¹

Nejlépe celou situaci shrnuje perex webového příspěvku „Skandál v Cannes“: *FILMOVÝ FESTIVAL V CANNES (11.–22. 5.) měl letos konečně skandál, jaký si dlouho přál. Jeho organizátoři totiž dobře vědí, že filmové umění se samo neprodá a je třeba mu pomoci. V tomto případě častokrát účel světlí prostředky. Vyhazov režiséra Larse von Triera za politicky nekorektní výroky nakonec posloužil všem: Trierovi i festivalu.*¹⁵²

Daný rok se neurodil šokující snímek s estetickými kvalitami, tudíž mediální zájem, který Trier festivalu přinesl, byl k nezaplacení. Jeho vykázání přivedlo informace o festivalu až na hlavní zpravodajské stránky. Dánský rebel nezklamal. O tom, co předvedl na tiskové konferenci, se psalo všude. Po Trierově „přiznání“ to sice v sále zahučelo, ale v zásadě se nic nedělo. *Trier si od začátku setkání s novináři dělal legraci (...), jeho kolegové se chechtali a obraceli oči v sloup. Jak později potvrdila Kirsten Dunst v rozhovoru pro Reflex: „Lars prostě někdy jen tak pitomě plácá.“ Jenže ve chvíli, kdy se jeho politicky nekorektní výroky objevily napsané na nejrůznějších zpravodajských serverech, už to taková legrace nebyla. Trier se ještě týž den omluvil, že prý to tak nemyslel a že nechtěl nikoho urazit.*

Trierova kauza měla dohru v neděli večer, kdy se v Cannes udílely ceny. Kirsten Dunst totiž získala ocenění pro nejlepší herečku. (...) Jenže festival tím současně vyslal jasný signál, totiž že tuhle hru sehrál spolu s Trierem. Režisér si udržel svou image provokatéra a potížisty, festival si zachoval před světem čistý štít, ale přitom měl svůj skandál.“ Jinak by reagovali hned ten den. Je jasné, že tisková konference nebyla připravená, od Triera to byl spontánní nevhodný vtip. Přímo na místě, jak je patrné z videí, to přes šok nikdo nebral vážně. Jak se na *Reflex.cz* píše, pro ilustraci prvotní festivalové atmosféry je důležité toto: *Největší legraci z toho měl izraelský kolega, který se na festivalu domáhal čerstvých informací slovy: „Tady je ten podělanej židovskej pisálek, řekne mi někdo, jak to bude s tím náckem Trierem.“ Uvidíme, co bude za dva za tři roky, až Trier dokončí svůj další film. Jestli bude stále trvat jeho vyhoštění z Cannes, nebo zda se vítězně vrátí jako nezdárný syn, jemuž bylo odpuštěno.*¹⁵³

¹⁵¹ Jak si Lars von Trier musel sbalit kufry. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41794/jak-si-lars-von-trier-musel-sbalit-kufry>.

¹⁵² Skandál v Cannes. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41827/skandal-v-cannes>.

¹⁵³ Skandál v Cannes. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41827/skandal-v-cannes>.

Vidíme odlišný interpretační styl textů, mají doplňující charakter. Do tištěného magazínu se nevejde vše, toto nemělo tak vysokou prioritu. Platí, že časopis přináší „zpravodajštější“ a významově nejzákladnější publicisté texty, nadčasovější materiály, internetový server *Reflex.cz* je jeho plnohodnotnou alternativou i rozšířením – a hlavně má možnost přicházet s aktualitami.

Čerstvý rozhovor s hlavní hereckou hvězdou *Melancholie* Kirsten Dunst vyšel přímo v tištěném týdeníku 2. června pod titulkem „Deprese je dobrá investice“. Mladá herečka sklízela největší chválu, její režisér, za kterého si to herci museli „vyžrat“, v době pořizování rozhovoru již na nuceném odjezdu, zašel příliš daleko, stojí v textu Dariny Křivánkové. V jiných materiálech tedy kauza připomínaná je, samostatné články jsou o tom pouze na webu. *Drobná, fotogenická blondýna Trieru kritizovala, přestože pro něj má evidentně slabost a dokázala mluvit i o velmi důvěrných věcech, jež se obvykle drží pod pokličkou.*¹⁵⁴ Novinářka si také zaslouží ocenění, nemá potřebu exhibovat jako Tomáš Baldýnský. Pomocí slov herečky Kirsten Dunst je podporován obraz Trieru jako komplikované osobnosti, která neřekla správnou věc, ale točí úžasné filmy.

„Bylo evidentní, že od začátku žertoval, dělal si legraci i z vás a dalších herců,“¹⁵⁵ řekla Křivánková. Toto je v rámci mého výzkumu jedna z nejdůležitějších vět o „skandálu“. *Reflex* sice Trierův výstup neschvaluje, ale uvědomuje si skutečnou podstatu věci, Trieru alibisticky nekritizuje a prvoplánově z něj nedělá nežádoucí osobu, zasluhující veřejné pranýřování, natož nacistu. Vše vyplývá z videí z oné tiskové konference – stačí se podívat na Trierův výraz, poslechnout si tón jeho řeči, sledovat ostatní a uvědomit si, že Lars von Trier primárně reagoval na pro něj místy obtěžující žurnalistické dotazy. Darina Křivánková porozuměla jeho záměru. Někteří to ale pochopit nechtěli, jde o citlivé téma. Křivánková se ale americké herečky neptala, zda režisér skutečně žertoval, brala to jako fakt.

Kirsten Dunst by s Trierem klidně spolupracovala znovu. Podle ní má režisér zvláštní smysl pro humor, na který si musela zvykat. Poznámky o Hitlerovi a Židech

¹⁵⁴ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Deprese je dobrá investice. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 22, s. 24.

¹⁵⁵ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Deprese je dobrá investice. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 22, s. 24.

však nejsou téma, o kterém by bylo vhodné žertovat. Z toho všeho, co o Trierovi vím, jednoznačně vyplývá, že jemu je to jedno, že on nevhodnost necítí.¹⁵⁶

„*Co je tedy na Trierovi tak magického, že může klidně urážet lidi, říkat nehoráznosti a jeho herci a kolegové za ním stále budou stát?*“ táže se logicky česká novinářka. Lars von Trier je podle mladé herečky jedinečný a geniální filmař. „*Pracovala jsem už se spoustou režisérů, někteří byli dobří, jiní výborní, ale nikdo nebyl jako on. Lars je zvláštní. Je naprosto nevyzpytatelný, neustále vás něčím překvapuje, a přestože ho znáte, nemůžete si být nikdy jista, že dokážete odhadnout, co řekne nebo udělá. Ano, leckdy je to nevhodné, někdy dokonce nepřijatelné, jindy zase jen tak něco plácne. Můžu s tím nesouhlasit, ale neztratím ho kvůli tomu.*“¹⁵⁷ Vůbec si na spolupráci s ním nestěžovala, připouštěla emocionální náročnost, ale především kvituje cennou zkušenost¹⁵⁸, která ji herecky posune. Jelikož s ním nemají problémy všechny herečky, je jeho image jejich mučitele přehnané, očividně nejde jen o něj. Dobrou investicí byly právě deprese, sama Kirsten Dunst jimi trpěla, s Trierem si sdíleli své zkušenosti, možná i proto si tak porozuměli. Točili film o depresi, dokázali si to přesto užít. Pro Kirsten Dunst je to jeden z jejích nedůležitějších filmů. To vše doplňuje fotografie s výstižným popiskem: „*Vypadá to spíš jako filmařská idylka než jako psychické týrání herců.*“¹⁵⁹

V těchto souvislostech mě zajímalo, jak se chová k novinářům, zvláště když je s nimi sám. Prý velmi vstřícně. „*Stejně tak i pořadatelé festivalu a on k nim, je pro ně i jistou reklamou. Bydlí v jednom z nejdražších hotelů na Riviéře. Je to takový symbol snobismu. Krásně to k němu pasuje. K jeho rozporuplnosti. Sice se snaží být za každou cenu opravdový, ale ve skutečnosti je to takové zhýčkané dítě. Byl fakt velice vstřícný, nikdy jsem se nesečkala s tím, že by na něco neodpověděl, spíš naopak řekne víc, než by bylo zapotřebí.*“¹⁶⁰ U takového člověka se nelze nevyhnout kontroverzi. Ilokuční záměr tazatele ještě překoná, perlokuční akt ukazuje, že nabízí nadstavbu.

On si ale svou pověst dělá sám, někdy nepromyšleně, jak tomu zřejmě bylo v Cannes. Je to rebel, ale zároveň trémista, jeho netradiční humor může být i forma

¹⁵⁶ Jako by Dánové více než kdokoli jiný ctili neomezenou svobodu projevu, a pak se diví extrémním reakcím – mám samozřejmě na mysli karikatury proroka Mohameda.

¹⁵⁷ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Deprese je dobrá investice. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 22, s. 25.

¹⁵⁸ Natáčení nemá mantinely, Trier se snaží vytvářet situace jako dojem reality, vytvoří klima, ve kterém herci mohou volně pracovat – herec je svobodný, režisér čeká na jeho investici do filmu.

¹⁵⁹ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Deprese je dobrá investice. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 22, s. 25.

obranu proti nervozitě, vzniklé z přemíry novinářů a jejich dotazů, byť je na ně zvyklý a chce jim něco sdělit. Pro ty, kteří o tom moc nevědí nebo o tom nechťejí přemýšlet (a čtou třeba jen titulky, na což novináři ne vždy myslí), je to odteď „ten nacista“. Reakce Dariny Křivánkové při osobním rozhovoru: „*Přesně tak, někteří lidé, zvláště ti, co kulturu moc nesledují nebo nemají jeho filmy rádi, si řeknou „jasně, to je ten nácek“ (hlavně pod vlivem bulvárních titulků) – a budou si to myslet navždy. Může si za to sám, novináři píšou to, co slyšeli, bez ohledu na skutečný význam a kontext.*“¹⁶¹

Trier vyvážil to, že film *Melancholia* rozruch způsobit nemohl. Upoutal na něj pozornost a své provokátérství potvrdil tím, jak říkal, že je hrdý, že je první režisér, co byl z Cannes vykázán. Na toto přinesla Darina Křivánková obšírnější vysvětlení, shodující se s mými poznatky, které tímto podpořím: „*To je pro něj typické, ale to říkal až potom jako reakci na nově vzniklou situaci. Rozhodně tam nejel s tím, že by se mohl nechat z festivalu vyhodit. Určitě ho to zaskočilo. Herci ho také můžou kritizovat, ale v žádném případě na něj nezanevrou, on jim nabízí vždy jedinečný styl práce. A tady extrémně ukázal svůj styl vyjadřování, jenže i když šlo jen o absolutně nevhodný humor, nedopadlo to tak, že by byl jen kritizován. Přirovnal Izrael k osině v zadku, na řeči proti Izraeli je politicky korektní společnost alergická. Žertování o určitých věcech, natož třeba podobné situace s popíráním holocaustu, jsou zkrátka tabu. Ale Trier to tak nevnímá, nemá brzdu. Byl vytvořen ani ne skandál, ale taková pseudokauza. Trier opět udělal festivalu reklamu, což souvisí i s jeho vyhozením.*“¹⁶² Je pozitivní (a potvrzuje to funkčnost maxim kvality), že co mi říkala Křivánková, odpovídá vyznění jejích dva roky starých novinářských materiálů, ve kterých nemohl být prostor pro vyřčení všeho.

Lars von Trier vše později ospravedlnil: „*Nelituji toho, že jsem to řekl, ale že jsem dostatečně nezdůraznil, že to byl vtip. Byl jsem vychovaný jako Žid, mé čtyři děti mají židovská jména a holocaust považují za největší zločin proti lidskosti. Humor tkvěl v tom, že jsem asi v polovině života zjistil, že nejsem Žid, ale Němec. A Němcům říkáme v dánském slangu nazi. Byla to ode mě čirá stupidita.*“¹⁶³ Zmatení veřejnosti šifrovaným poselstvím je u něj obvyklé, avšak u takových prohlášení vadí podstatně více, když to část veřejnosti pochopí nesprávně, než když někdo nepochopí film.

¹⁶⁰ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹⁶¹ Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹⁶² Na základě osobního rozhovoru s Darinou Křivánkovou ze dne 20. února 2013.

¹⁶³ KOLOUŠKOVÁ, Veronika. Lars von Trier: Geniální sadista. *Glanc*. Praha: Astrosat, 2012, č. 13, s. 125.

Nabízí se srovnání s hercem a režisérem Melem Gibsonem, kolem jeho antisemitských výroků se strhla větší mediální hysterie a odsouzení ze strany veřejnosti. Melu Gibsonovi, militantnímu irskému katolíkovi, to málem zničilo (na pár let pozastavilo) kariéru, málokdo se postavil na jeho stranu. Gibsona nešlo obviňovat z pouhého nevhodného humoru, jeho negativní mediální obraz byl zasloužený, měl potyčky se zákonem kvůli napadení přítelkyně i nadměrné konzumaci alkoholu – právě ten povzbudil jeho agresivitu, když při běžné silniční kontrole křičel na policisty, že Židé mohou za všechny války světa. I kdyby prohršky obou známých osobností byly úplně stejné, jeden faktor hraje významnou roli: hollywoodská hvězda si zkrátka nemůže dovolit to, co projde nezávislému evropskému tvůrci. Ve Spojených státech je kladen větší důraz na politickou korektnost, tito lidé jsou pod větším drobnohledem.

O publikum Lars von Trier nepřijde, je ale otázkou, zda o něj neztratí zájem část médií, pokud skutečně skončil s tiskovými konferencemi. Ale budit pozornost, nejen kulturních rubrik, má především svými filmy. Je to lepší než být na stránkách bulváru, nicméně Lars von Trier se asi nedokáže držet úplně zpátky.

5.1.2 Film a doba a jeho tvorba Trierova mediálního obrazu

Druhým časopisem, jehož materiály o režisérovi Larsu von Trierovi podrobují zkoumání, je *Film a doba*. V letech **1995-2011**, předkládám k analýze 17 materiálů, pojednávajících o dánském filmaři. V oborovém periodiku *Film a doba* je sice režisérovo jméno zmíněno v menším počtu případů než v *Reflexu* (což je dáno tím, že *Reflex* je týdeník, kdežto *Film a doba* čtvrtletník), nahrazeno je to však vyšší kvantitou materiálů přímo o Trierovi, i obsahovou kvalitou. Není to překvapivé, když jde o odborný filmový magazín, navíc Lars von Trier sice na své snímky s oblibou upozorňuje, točí si je ale po svém a bez větších ohledů na producenty, tudíž ho nelze označit za typického komerčního tvůrce bez objektivních kvalit.

Pro *Film a dobu* je charakteristický intelektuální, „prvorepublikový“ design a úsporný vizuální styl. Je snaha dostat tam co nejvíce sdělení, tomu odpovídá řazení textu do čtyř sloupců. Formát klade důraz na obsah – fotografií (černobílých) není mnoho, musí mít vyšší smysl než jen výplň prostoru.

Při analyzování *Filmu a doby* není důležité podrobně se zabývat každým objevením Trierova jména. Skrytý pojem v textu či jen upozornění na jeho snímek zde neslouží účelu zkoumání, jde o pouhé konstatování. Nejde o tvorbu mediálního obrazu,

nelze opominout skutečnost, že čtenost *Filmu a doby* je oproti týdeníku *Reflex* nepoměrně menší. Již během rozebírání článků a statí oba magazíny průběžně srovnávám, upozorňuji na odlišnosti. K *Filmu a době* je potřeba přistupovat odlišně: nejde jen o malý počet odběratelů¹⁶⁴, ale také o jejich čistě filmové zaměření. Není to periodikum pro celospolečenské vrstvy. Lze očekávat, že čtenáři oborového čtvrtletníku Larse von Triera znají, není jim tedy zapotřebí představovat nového tvůrce.

Výhodou *Filmu a doby* je možnost vyhledávání – na konci je vždy podrobný jmenný rejstřík, v posledním čísle každého ročníku je seznam všech článků. Ovšem je-li jméno ukryto v textu, nelze na něj plně spoléhat. Kritiky nepatří k nejdelším textovým útvarům, přesto se svým obvyklým rozsahem jedna a půl strany patří k nejdelším hodnotícím textům o filmech na stránkách českých periodik.¹⁶⁵ Čtvrtletník měl v období po roce 1989 skupinu přispěvatelů – Alena Prokopová, Jan Bernard, Barbora Chvojková, Jan Jaroš (dřívější spolupracovník *Reflexu*), Milan Doinel alias Klepikov, ze zahraničních Jack Stevenson aj. V neposlední řadě editor a šéfredaktor Stanislav Ulver.

První příspěvek je od Evy Zaoralové. Nachází se v 1. čísle (z celkových čtyř) z roku 1996. Rozsáhlejší esej „Návrat k pozitivním hodnotám“, publikovaná v rubrice Festivaly od str. 50, nese podtitul „Na okraj 49. MFF v Cannes“, který definuje jeho účel. Ředitel canneského festivalu Gilles Jacob dle Evy Zaoralové prohlásil, že daný rok se ve skladbě programu více pamatovalo na průměrného diváka. Z následujících řádků číší její preference tzv. klubových filmů, což je při jejím vzdělání a pozici logické. *To by se jistě dalo vykládat jako podezřelé otevření dveří libivému zboží, ale festivalový muž číslo jedna zřejmě narážel spíš na skutečnost, že se letos v hlavním programu našla díla tvůrců s mezinárodní pověstí.*¹⁶⁶ Tam je zařazen i Lars von Trier.

Následný prostor je věnován srovnání snímků *Tajnosti a lži* (režie Mike Leigh) a *Prolomit vlny*. Zlatou palmu nakonec obdrželo realističtější britské drama *Tajnosti a lži*, na Trierův počín zbyla Velká cena poroty, která se prý dává snímkům, se kterými si porota neví rady. V textu stojí, že Trier si utvořil kulturní obraz jako tvůrce nesnadných filmů, byť do této kategorie byl řazen spíš kvůli předchozím. Film *Prolomit vlny* (z nějakého důvodu se *Breaking the Waves* tehdy překládalo krkolomněji – *Prorazit vlny*)

¹⁶⁴ Z mého průzkumu vyplývá, že časopis není znám všeobecně. Ani není všude k dostání.

¹⁶⁵ U každého filmu jsou uvedeny údaje o zemi a roku původu filmu, český originální název, výčet hlavních tvůrců (režie, scénář, kamera, hudba a střih) a dlouhý seznam herců včetně příslušných rolí.

¹⁶⁶ ZAORALOVÁ, Eva. Návrat k pozitivním hodnotám. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1996, č. 1, s. 50.

má dle Zaoralové potenciál oslovit více diváků. Image „nesnadného filmaře“ měl i z důvodu neúčasti na festivalu. Tehdy ještě nebyl tím exhibicionistou.

Eva Zaoralová shrnuje děj romantického melodramatu o lásce a puritánském pojetí morálky. V takto zaměřeném periodiku je to v pořádku, jak vysvětluji v teoretické části. Její styl psaní není příliš novinářský, je spíše odborný, na hraně umělecké publicistiky. Občas se v textu nacházejí zbytečná slova, nemá svižný jazyk, nicméně její eseje jsou myšlenkově bohaté a čtenářsky přístupné.

V roce **1996** ve *Filmu a době* publikovali text Zdeny Škapové „O soutěžních a několika dalších filmech“. Materiál vyšel v příloze **3.** čísla k festivalu v Karlových Varech. Texty v oborovém časopise mají sice očekávaný charakter, přesto je překvapivé, jak jsou osobní. Ač autorka operuje, v porovnání s novinovými recenzemi, s odlišnými termíny (metafyzická temnota, deformace prostoru, reálná dimenze), kryje se to s jejím prožitkem. Škapová neváhá napsat, že film *Prolomit vlny* pro ni byl zážitkem. Zároveň dodává, že šlo o monumentální meditaci o abstraktních kategoriích – nelze se ubránit podobné myšlence i na adresu jejích nekonkrétních hodnotících slov.

Ve třetím čtvrtletí roku **1999** publikoval časopis „Dánské desatero“, text o slavném uměleckém manifestu Dogme 95. Pojem „dogma“ značí nárok na absolutní platnost, jedná se ale o ironii, existuje jen málo filmů podle Dogmatu. Přesto manifest způsobil boom nejen filmový, ale i žurnalistický a diskuzní, což je pozoruhodné, jak se upozorňuje v textu. Smysl pro humor je patrný v příspěvku díky této pasáži: *Autory manifestu by zřejmě nejvíc pobavil překlad článku 10 („režisér nesmí být uveden v titulcích“), který byl díky špatnému pochopení anglického „credits“ interpretován tak, že „režisér si na natáčení filmu nesmí vzít úvěr“.*¹⁶⁷ Manifest je bizarní, jeho autoři v čele s Larsem von Trierem se tím dobře baví.

Potvrdila se má hypotéza, že se širší rozbory Dogme 95 zde na rozdíl od *Reflexu* nejen objeví, ale navíc i v několika rozsáhlejších provedeních. Je otázkou, zda má redakce dlouhodobější plán. Kritické nahlížení s odstupem je u čtvrtletníku obvyklé, ale můžeme si klást otázku, proč s tím poprvé přišli zrovna čtyři roky poté. Nemá to logický momentální význam jako např. reakce na skončený festival od Evy Zaoralové. Přítomnost takové statě je ale ve *Filmu a době* povinnost.

¹⁶⁷ Dánské desatero. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1999, č. 3, s. 114. Správná formulace by samozřejmě byla „kvůli špatnému pochopení“.

Na protější straně přichází filmový historik a teoretik Milan Doinel s ironicky pojmenovaným příspěvkem „Vikingové objevili Ameriku“. Podtitul „Kritické poznámky ke Slibu čistoty“ říká, o co jde. Zamýšlí se, zda manifestů není příliš. Doinel manifest rozebírá, chválí, ale také kritizuje – proklamovaná absence střelby je dle jeho analýzy nahrazená jiným extrémem: nadbytkem sexuálních scén. Dogme 95 je sice symbolem pomíjivosti uměleckých manifestů, nicméně jeho široká publicista režisérům pomohla, proto ví o Vinterbergovi, jakožto tvůrci *Rodinné oslavy* točené pod touto hlavičkou, více lidí. Přitom jde především o výkřik s kabaretním podtónem, když se, jak informuje Doinel, měli filmaři dle prvotních tezí při porušení některého z pravidel kát.

„Dogma 95 vítá rok 2000 futuristickým happeningem“ je převzatá reportážně laděná stať Jacka Stevensona, amerického dopisovatele *Filmu a doby* z Kodaně. Vyšla v čísle 1/2000. Lars von Trier tu je označen za spasitele dánské kinematografie, což je velmi pochvalné tvrzení.

*O poněkud zvláštním scénáři diváky ochotně poučily dánské sdělovací prostředky. Těsně před úderem půlnoci, již se uzavřel starý rok, byli na různých místech třeshťící a chaotické Kodaně vysláni čtyři profesionální herci s kameramany v patách, vyzbrojení pouze rámcově načrtnutou dějovou linkou a sluchátky. Jejich prostřednictvím byl každý z herců „režijně veden“ příslušným režisérem z rušného řídicího centra v Tivoli, připomínajícího válečný štáb a vybaveného nejmodernější technikou. Během sedmdesátiminutového filmu se měly všechny čtyři dějové linie postupně sbíhat až ke společnému vyvrcholení.¹⁶⁸ V *Reflexu* o tom (Projekt Den-D) nebylo ani slovo, přitom je to zajímavé téma na článek.*

Natáčení probíhalo v reálném čase. Všechny dánské televizní stanice den poté výsledný projekt simultánně vysílaly, možné bylo i sledovat čtyři epizody současně. V záběrech ze zákulisí promluvili všichni tvůrci kromě Larse von Triera, produkce respektovala jeho plachost, jak píše Stevenson. Máme tu jiný obraz než v *Reflexu*, kde největší materiály o jeho osobě byly rozhovory. Jenže vše je pravdivé, k poskytování interview došel později.

Stevenson připomíná, že *Projekt Den-D* je sice novátorský experiment, měl však klasickou propagaci – psala o tom všechna dánská média, která natáčení přiřkla statut

¹⁶⁸ STEVENSON, Jack. Dogma 95 vítá rok 2000 futuristickým happeningem. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 1, s. 2.

události. *Film a doba* poskytuje náhled na mediální obraz Larse von Triera v rodném Dánsku, i na práci tamních novinářů. Byl o něj zájem a dokázal způsobit rozruch, aniž by vyšel ven.

Nevýhodou projektu je dle Stevensonova chybějící scénář a často hystericky ječící herci, což prý dělají vždy, když jsou ponecháni sami sobě. Takto neuctivou poznámku na adresu herecké profese by si kupříkladu Eva Zaoralová nedovolila, navíc do textu se nehodí. Nelze popřít jeho tvrzení, že původní nápad byl lepší než výsledné provedení, které bylo dílem náhody. Stevenson připomíná, že akci kritizovali mnohé dánské osobnosti jako frašku, chybí ale poznámka, že možná jim jen záviděli pozornost.¹⁶⁹

Lars von Trier nabídl s kolegy režiséry štábu i obecnostu zdání svobody, už jen možností „sestříhat si vlastní film“ přepínáním mezi kanály. *Za normálních okolností prochází film před uvedením do kin spletitým bludištěm propagačních kampaní a filmových festivalů, na nichž hvězdy poskytují interview a objevují se v pečlivě načasovaných filmových šotech. V době, kdy má obyčejný Pepík možnost zhlédnout snímek v místním multikinu, je už film dokonale předžvýkán různou plejádou kritiků a vědátorů a jakákoli naděje, že by si člověk mohl vytvořit svůj vlastní názor či se, byť na pouhý okamžik, kochat pocitem, že objevil něco nového, leží pohřbena pod tunami starých novin.*¹⁷⁰

Projekt Den-D přinesl revoluční pocit bezprostřednosti. Celý příslib do budoucna byl nakonec sestříhán do podoby regulérního filmu a objevil se v kinech, což Stevensonův text zatím jen předpovídal. Lars von Trierovi se nemusí úplně vše podařit, ale vždy je originální a jeho dílo vybízí k debatám.

Ve **3.** čísle z roku **2000**, tedy neobvykle ještě před českou premiérou, vyšla kritika Aleny Prokopové na muzikál *Tanec v temnotách*. *Postavení málo komunikativního, solitérního výstředníka kombinuje Lars von Trier s rolí tvůrce mimořádně citlivého na okolní filmové prostředí, do něhož umísťuje své stylově navenek tak odlišně snímky. (...) Spojuje je absolutní věrnost autora sobě samému i jeho posedlost formálními experimenty, připomínající svou smělostí snad jen Alfreda*

¹⁶⁹ Unikátní projekt nastínil nové možnosti interakce s diváky. Film se vysílal 24 hodin po natočení. Nikdy se produkce jakéhokoli filmu nezredukovala tak totálně na pouhý účinek, jaký udělá v tisku a na veřejnosti.

¹⁷⁰ STEVENSON, Jack. Dogma 95 vítá rok 2000 futuristickým happeningem. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 1, s. 2. Jak mi říkala redaktorka serveru *Topzine.cz* Lucie Šimůnková, české premiéry jsou se zpožděním, lidé mohou být ovlivněni pohledem za zahraničí, stejně tak reakcemi na filmových databázích. Na základě osobního rozhovoru s Lucií Šimůnkovou ze dne 8. dubna 2013.

*Hitchcocka (ovšem bez jeho vstřícnosti k publiku).*¹⁷¹ Je to výstižné uvedení tvůrce. Toto bychom klidně mohli číst v *Reflexu* od Dariny Křivánkové, pouze by tam byla pestřejší skladba čtenářstva, tudíž zde se tvoří mediální obraz výhradně pro odběratele *Filmu a doby*, zatímco k *Reflexu* se může dostat i nepravidelný čtenář magazínu.

Za pozornost stojí, že ještě v roce **2000** byl Trier brán za málo komunikativního, přitom v následujících letech už se zdálo, že mluví až příliš. S jeho citlivostí vůči filmové tvorbě lze rovněž polemizovat, současnou údajně nesleduje (pokud si opět nevymýšlel), zná jen tu starší a chodí si vlastní cestou. Alena Prokopová zmiňuje, že rehabilitoval, byť jinak, žánr melodramatu jako Almodóvar – proto tam vidím podobnost, jak jsem psal při rozboru týdeníku *Reflex*.

Lars von Trier si libuje v krajnostech. Dramata jsou obecně považována, jak píše Prokopová, za skutečnější než silně stylizovaný žánr muzikálu. *Von Trierovi slouží muzikál k tomu, aby jeho prostřednictvím odhalil umělost dramatu a postavil oba žánry na roveň. V kombinaci s až drastickou opravdovostí hlavní představitelky tak nabízí smrtící dvojnásobný koktejl.*¹⁷²

Kritička dodává, že pro Čechy bude asi složitější nepřijemnému filmu uvěřit, jelikož otec hlavní hrdinky se jmenuje Oldřich Nový, bývalý stepař – tato malá absurdita je ale další Trierův pokus o vtíp. Jejím subjektivním názorem je rovněž věta, že úvodní pasáž, kde se čekalo na první muzikálový výstup, je „mučivě dlouhá“. Komunikační maxima, novinářská etika či jen dobrý zvyk velí nepovažovat osobní stanovisko okatě za vlastní všem divákům.

Tanec v temnotách *se mi zdá být divočejším výpadem proti „inscenovanosti“ kinematografie než celý manifest Dogme 95.*¹⁷³ Ten pocit má Alena Prokopová proto, že manifest jsou slova, kdežto film jsou činy. Nikoli podle manifestu, ale jinak – syrověji, opravdověji, působivěji.

Číslo **1/2001** obsahuje rozsáhlý portrét Margarety Hrůzové „Lars von Trier prizmatem manifestu Dogma“. Je vidět, že se tomu ve *Filmu a době* hodně věnují. Text má charakter odborné práce. Rozdíl v přístupu k užívání českého jazyka je patrný i jinak: „klání“ o Zlatou palmu by se v *Reflexu* jistě neobjevilo v uvozovkách.

¹⁷¹ PROKOPOVÁ, Alena. Tanec v temnotách. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 3, s. 123.

¹⁷² PROKOPOVÁ, Alena. Tanec v temnotách. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 3, s. 124.

¹⁷³ PROKOPOVÁ, Alena. Tanec v temnotách. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 3, s. 124.

Dočteme se, že Trier s Vinterbergem sklízeli nejen v Cannes (1998) úspěch s *Idioty* resp. *Rodinnou oslavou* v konkurenci projektů s neskonale vyššími rozpočty. Později ale přináším informaci, že hovoření o jednoznačném úspěchu v případě *Idiotů* není na rozdíl od jiných děl Larse von Triera přesné. Dogme 95 je dle mého výzkumu krom žertu i povedený marketingový tah, v příspěvku Margarety Hrůzové se navíc píše, že největší ohlas měl manifest právě mezi novináři. Porota festivalu v Cannes označila „Bratrstvo Dogmatu“ za pokračovatele francouzské nové vlny, Trier s Vinterbergem rozpoutali nové diskuze o filmové tvorbě. Odlišovat se je nepochybně dobré, Trier měl příznivější mediální obraz než nyní. Možná dobře věděl, proč se sdělovacími prostředky nekomunikoval. Podezření z namyšlenosti navíc vyvracel svou trémou.

Film a doba přináší nepříliš známý údaj, že Dogme 95 vznikal v době, kdy Trier již pátým rokem sháněl finance na *Prolomit vlny*, jednalo se již o jeho čtvrtý manifest, ale těm předchozím nebyla věnována taková publicita. *V rozhovoru pro Morgenbladet v roce 1999 Lars von Trier uvádí, že všichni filmoví režiséři, jichž si váží, respektují určitá filmová pravidla, jen je nemají sepsaná. „Lidé si myslí, že umění bez svobody není uměním. Pravdivé umění ovšem vzniká ohraničováním a limitováním.“ Připouští rovněž, že publikování Dogmatu je provokativní a má v sobě jakýsi romanticko-revolucionářský nádech. Sám má rád taková programová prohlášení od doby, kdy si přečetl surrealistický manifest. Jeho vášeň pro podobné texty a novátorství ho přitom provází již od dětství, kdy patřil mezi nadšené komunisty.*¹⁷⁴

Za zmínku stojí několik uvedených zajímavostí – když se Trier od umírající matky dozvěděl o svém narození jako „uměleckém pokusu“, opustil judaismus i komunismus. Psal Bergmanovi, ale ten mu nikdy neodpověděl. Výstřední byl od mládí, někdy nosil židovskou jarmulku, jindy uniformu SS, rád se oblékal jako David Bowie, nebo vyrážel do společnosti jako transvestita. Nutnost provokovat neuměl nikdy potlačit. Zajímavý obrázek si mohou čtenáři udělat z úvodní fotografie: Lars von Trier jako zamyšlený filmař, tentokrát s plnovousem; materiál obsahuje obrázků mnoho, celá jedna strana je pokryta snímky z jeho filmů, což ve *Filmu a době* není pravidlem.

Svůj snímek *Evropa*, a to rovněž dokazuje jeho svéráznou tvůrčí filozofii, považuje za nezajímavý, protože technicky jde prý o příliš dokonalý film. „*Postrádám tu to, co bych nazval přirozenou chybou. Hodně jsem o tom přemýšlel v době příprav*

¹⁷⁴ HRŮZOVÁ, Margareta Lars von Trier prismaťem manifestu Dogma 95. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, č. 1, s. 3.

filmu *Prolomit vlny*. *Přirozené chyby se ovšem simulují jen těžko. Proto je Evropa jen povrchní a prázdná.*¹⁷⁵

Neujasněnost překladů názvů dokazuje zmínka o *Tanci v temnotách*, který je tady uveden jako *Tanec ve tmě*. Během natáčení *Království* změnil svůj přístup k práci s herci – začal jim dávat více prostoru, více se na ně soustředil, oni pak museli hrát pořad. Nevěděli, kdy jsou v záběru. Text dává k dobru i jeho politické názory – např. výtěžek z *Idiotů* putoval na podporu lesbiček v jejich právu na adopci dětí.

Následující věty z něj dělají tyrana: při natáčení vypjatých scén v *Tanci v temnotách* prý vytvářel na Björk systematický nátlak. Kameru si nechal připevnit na rameno, měl tedy volné ruce na režírování. Pocity psychického teroru chtěl poté přenést na diváky. Margareta Hružová nepodloženě zpochybňuje udělení Zlaté palmy snímku *Tanec v temnotách* tvrzením, že nejspíš šlo za cenu za jeho celkový přínos světové kinematografii. Nakonec dodává, že si v Kodani staví obří ateliéry a stává se z něj skutečný filmový magnát. Trier se začíná více otevírat světu.

Film a doba nabízí v čísle **1/2002** dva články o úspěchu dánského filmu od Jacka Stevensonova, který v té době dokončoval knihu o Larsu von Trierovi. Titulek zní „Jak dělat vlny?“, podtitulek „Dogma 2002 – zpráva z Dánska“. Jedná se o velké a těžko definovatelné téma. Je to smrtelně vážná nadsázka, i pravidla, na kterých nezáleží. Dogma mělo dát svobodu režisérům uvízlých v mašinériích, jenže oni dle toho netočí – možná proto, že pravidla porušují svobodu?

Lars von Trier je nahlížen jako člověk, který nečitelně proměňuje své jednání. Důležitá je jeho poznámka, že díky digitálnímu materiálu už může točit filmy každý. Dogma způsobila, že tomu mnozí uvěřili, vznikl chaos, autoři manifestu museli couvat. Především v Dánsku se objevily kritiky, že Dogma je obchodní značkou pro celou dánskou kinematografii, což mnohé snímky devaluje. Hnutí by potřebovalo úspěšný zahraniční film. Manifest nabízí jen soubor pravidel, ale vypadá to, že nejdůležitější je státní příslušnost. Dánské filmy, opatřené tímto certifikátem, často vyhrávají ceny.

V roce 2000 ale značce hrozil zánik, jak se dozvídáme ze Stevensonova textu – Trier s Vinterbergem ji prohlásili za mrtvou, jelikož žádný ze čtyř signatářů manifestu svůj další film už takto točit nechtěl. Trier k tomu vedl kasovní neúspěch *Idiotů*, navíc dokončoval jinak pojatý *Tanec v temnotách*, a Vinterberg byl unavený neustálým

¹⁷⁵ HRŮZOVÁ, Margareta Lars von Trier prismatem manifestu Dogma 95. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, č. 1, s. 3.

propagováním filmů podle manifestu. Mimo Dánsko bylo ale Dogma stále považováno za cosi průkopnického. Základ ale je, že na tyto filmy lidé chodili a oceňovali je prostě proto, že byly dobré, jak správně Stevenson uzavírá svůj příspěvek.

Následující text ve *Filmu a době* patří rovněž Jacku Stevensonovi, nese název „Making the Waves“. Nabízí bližší pohled na instituce, které stály u zrodu obrody (zvláštní formulace překladatelky Evy Třístkové) dánského filmu. Proč zrovna Dánsko? Proč se na jejich filmy chodí více než na ty z Německa, z větší země s širším filmovým průmyslem? Proč špičkoví američtí herci touží s dánskými tvůrci, i za cenu nízkého honoráře, spolupracovat? Určitě v tom není jen póza či chlubicí údaj do životopisu. Vyprodukuje dvacet filmů ročně, přesto vzbuzují u svých skandinávských kolegů pocity méněcennosti. Kdo za to může? Podle Stevensona je odpověď jasná: Lars von Trier.

Pro dobro tamní kinematografie toho udělal dost svými filmy, dále manifestem Dogma a společností Zentropa. Odpověď to ale prý není zcela přesná, Trier je spíš důsledkem než příčinou. Na počátku kariér mnohých tvůrců stála Dánská filmová škola a Dánský filmový ústav. Štáby se znají od školy, často se přátelí nebo alespoň spolupracují. Zajímavé je, že Zentropa nabízí mladým lidem stáže, aby získali zkušenosti s prací ve studiu. Ale takřka nejsou placené, což se nelíbí odborům. Jakékoli vlády však umění podporují, berou to za projev vlastenectví.

Film a doba nabízí hlubší vhled. Čtenář se dozví, že Trier obdržel na svůj první snímek *Prvek zločinu* grant, ač ho točil v angličtině a příspěvky měly být přidělovány pouze filmům v dánštině. Jeho film *Epidemic* měl mizivý divácký úspěch (byť vysoká návštěvnost samozřejmě neznamená spokojenost publika), 80. léta tedy pro něj nebyla úplně snadná, občas si vypomohl ne zrovna férovými praktikami – novinář, který podporoval *Evropu*, byl jeho dobrý kamarád. Závěrečný postřeh Stevensonova textu je, že v Dánsku se zná každý s každým, ale hlavní je jejich uvědomění, že jedinou možnou cestou vpřed je vzájemná spolupráce. Američan Stevenson žije od roku 1993 v Kodani, může to tudíž objektivně posoudit.

Poslední 4. číslo roku 2003 je věnováno Larsu von Trierovi. Autorem příspěvku, představujícího Stevensonovu biografii o něm, je šéfredaktor Stanislav Ulver. Stevenson může Triera analyzovat s odstupem, přesto již jako dánský pozorovatel – dle Ulvera režiséra neglorifikuje, ani ho nepopisuje v negativním světle. Stevenson přináší kritickou reflexi, neopomíná ani biografické údaje a psychologické aspekty, nejde mu

však o vyčerpávající analýzu a reinterpretaci Trierova díla, o což se pokoušel v teoretické části citovaný Peter Schepelern.

Stevenson nabízí jednu z nekomplexnějších charakteristik von Triera: „*Je to snad ten nejprovokativnější, nejméně předvídatelný a harmonický, ale zároveň snad nejvíce vizionářský západní filmař. V moderní kinematografii patří k těm nejvzácnějším: režisér, který má „jméno“ a „vliv“, který natáčí „velké“ filmy pro mezinárodní publikum, ale přitom i nadále zůstává nekompromisním umělcem, jenž má pevně ve své moci to nejvzácnější – absolutní kontrolu nad výsledným dílem. Nikdy nebyl „nájemným“ režisérem a nikdy netočil podle scénářů, které napsali jiní. Je dnes vzýván jako jeden z hlavních propagátorů moderní panevropské filmové estetiky, tvůrce filmů, které se, jak mnozí doufají, mohou postavit hollywoodskému studiovému systému. (...) Nerad mluví o svých záměrech, nenávidí rozhovory, dav, který ho obdivuje, a všechen ten cirkus okolo.*“¹⁷⁶

Sám kdysi tvrdil, že je důležité se od začátků projevovat jako ignorant, blázen, a říkat vše, co má na jazyku. Předkládá se i vzpomínka na mladého Larse von Triera na jednom divokém večírku – z tohoto popisu působí ještě podivněji než v současnosti: „*Vstoupil dovnitř, beze slova si sedl na velký příborník v rohu, a nehybně tam seděl se zamračeným obličejem jako socha. Uprostřed noci se zvedl a bez jediného slova zas odešel.*“¹⁷⁷

V mládí byl ještě tvrdohlavější, nezábavný, později své pocity dokázal částečně potlačit. A hlavně velice svérázný – se svým mrtvým režijním vzorem C. T. Dreyerem prý vstoupil do telepatického spojení. Často obsazoval britské herce, protože ty dánské by „profesionální hrdost“ nutila pátrat po přesných motivacích svých postav. Profesionalita ale byla podle něj přesné sledování instrukcí režiséra, jelikož šlo o jeho vizi. V 90. letech si vztah k hercům proměnil, je přívětivější a spoléhá na ně.

Materiály ve *Filmu a době* jdou více do hloubky, z „předantikristovského“ období podávají o Larsu von Trierovi více informací než *Reflex*. Mediální obraz, vytvořený společenským týdeníkem, doplňuje Stevenson sdělením, že skandály Trier měl už dříve. Při přebírání ceny za *Evropu* (1991) na stockholmském filmovém festivalu prohlásil: „*Bergman sedí na trůnu švédského filmu jako paša, zosobnění moci, která brzdi veškerou kreativitu. Bylo by lepší, kdyby byl už mrtvý, po všech těch filmech.*“

¹⁷⁶ ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémy. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 194-195. Tyto poznámky jsou z roku 2002, nyní i dává autogramy.

¹⁷⁷ ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémy. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 195

*A je mnoho dalších režisérů, o nichž by se dalo říci totéž – že by měli po nějakém svém důležitém filmu raději zemřít. Fassbender to udělal, jeho smrt přišla právě včas.. Truffaut umřel příliš pozdě... Mluvíme teď o nich pochopitelně víc jako o filmařích než lidech.*¹⁷⁸ Šlo o první větší negativní zkušenost s médii, jeho výrok byl vytržen z kontextu, nebylo zaznamenáno, že nakonec ono „usmrcení“ vztáhl i na sebe, že Ingmaru Bergmanovi samozřejmě smrt nepřál. Ale dánský režisér si nikdy neuměl ohlídat vhodnost svých slov, tudíž silným reakcím se nemohl divit.

Stanislav Ulver směřuje text až k *Tanci v temnotách*. Trier dlouho zpěvačku Björk přemlouval, aby tam hrála, nakonec ji postavil před hotovou věc, že jinak film nenatočí a veškerá její práce na hudbě přijde vniveč. Postava Selmy Ježkové, vytvořená Trierem, se stala součástí její mysli, oba ji začali považovat za reálnou bytost. Lišili se v tom, že v Trierových představách byla dětinská, kdežto Björk ji vnímala jako zralou ženu. Začala se domnívat, že ji zná více než režisér, došlo mezi nimi k zápasu o její duši. *Snad právě ve snaze nad Larsem zvítězit se Björk skutečně Selmou stala zcela totálně – bez profesionálního hereckého odstupu, bez schopnosti odejít na konci dne z dekorace a začít myslet na něco jiného. Když například měla Selma zastřelit svého přítele, policistu Billa, sama Björk se z toho nervově zhroutila.*¹⁷⁹

Lars von Trier sice chce u publika docílit skutečných emocí, ale dle Stevensona takový manipulátor není, jelikož natáčecí proces prožívá daleko intenzivněji než herci. Nakonec je čtenářům předložen Trierův obraz z dané knihy: „...na základě svých postojů a iniciativy pomohl obohatit dánský film a uvést jej do pohybu. Jen stěží ho lze nařknout z toho, že by se považoval za „kormidelníka“ dánské kinematografie, srovnatelného s rolí, jakou po desítky let představoval ve Švédsku Ingmar Bergman. Jeho vliv byl vždy zřetelnější v rovině obchodní a ideologické než v otázkách estetické perspektivy. Nikdo se nesnaží kopírovat jeho styl, krást jeho témata či náměty. Zdá se, že mladí dánští filmaři jsou inspirováni spíše *Quentinem Tarantinem*. Jako filmový tvůrce zůstává osamocen. Stejně jako Bergman. Ten velký génius. Zda lze toto vznešené adjektivum spojovat i s Trierovým jménem, zůstává dosud nezodpovězenou otázkou (...). Co si o tom myslí sám von Trier, není známo. Při jeho pověstné vyhýbavosti a ironii by na takovou otázku nikdy nedal přímou odpověď.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémny. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 196.

¹⁷⁹ ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémny. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 197.

¹⁸⁰ ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémny. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 197.

Filmu a době hodně prospívala, alespoň v souvislosti s osobou dánského režiséra, spolupráce s Jackem Stevensonem. Kdybych *Film a dobu* nepodroboval praktickému zkoumání, mohl bych zdejší pod povrch jdoucí informace používat v teoretickém zakotvení jako podklady z odborné literatury. Ulver předkládá ucelený výtah ze Stevensonovy monografie. Maxima kvantity neporušuje a velkému množství potenciálních čtenářů zážitek z knihy nepokazí – dodneška neexistuje v českém překladu, tudíž se jedná o nesmírně cennou službu odběratelům periodika.

Na další straně opět máme text o Trierovi, tentokrát je autorem Guy Maddin¹⁸¹, který to napsal u příležitosti uvedení filmu *Médea* (1987) na DVD. V přemýšlivém kritickém rozboru stojí, že to vypadá, jako by vstal z mrtvých režisér Dreyer, z jehož scénáře Trier v tomto drásavém, temném, asketickém a přesto malířsky podaném mistrovském díle vycházel. Klasické Euripidovo drama může fungovat i ve Skandinávii. Dánského filmaře Maddin chválí za opakující se motiv šílenství a za nahrazení původní hysterie pro dané prostředí vhodnějším ekvivalentem: severskou hloubavostí.

Filmový kritik a scenárista Tomáš Končinský nahlíží do procesu vzniku scénáře dramatu *Dogville*. „Scénář, který držíte v rukou, má sto padesát pět stránek. Sedmnáct z nich tvoří komentář „vypravěče“, který zde byl ponechán, aby sloužil jako režijní poznámky pro herce a další čtenáře. Po dokončení sestřihu bude part vypravěče úplně přepsán. Právě tak byly v textu ponechány dlouhé dialogové pasáže, sloužící především jako nástroj k volné improvizaci. Dialog sám o sobě by měl fungovat jako návod a dát hercům co nejvíc informací, aby se mohli vcítit do svých rolí a poskytnout mi základní materiál. V každém případě bude mít konečný sestřih délku sto dvacet minut.“¹⁸²

V souvislosti s tím, že v době psaní článku již měl mít film 165 minut, Končinský píše, že vše, co tento perfekcionista režisér napsal, je třeba brát pouze orientačně. *Film a doba* nabízí popis děje filmu, který v té době ještě nemohl vidět – krom fotografií. Poté se na daný snímek již neobjevila recenze. Končinský tvoří Trierův obraz jako člověka, který oživil filmové umění, ale zároveň musí mít nad vším kontrolu – bez vypravěče by údajně ztratil pocit kontroly nejen nad příběhem, ale i nad divákem.

¹⁸¹ Převzatý text ze *Cinemascope*.

¹⁸² KONČINSKÝ, Tomáš. *Dogville* (na okraj scénáře nového filmu Larse von Triera). *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 199

Sérii textů o Larsu von Trierovi (celkem takřka 10 stran) uzavírá opět příspěvek od Jacka Stevensona: „Lars von Trier jako tvůrce pornografie“. Ono slovo se v bakalářské práci nevyskytuje poprvé. K přídomekům „uctívaný umělec“, „génies“ či „průkopník“ se „pornograf“ příliš nehodí. Stevenson dodává, že jeho obhájci tvrdí, že sex v *Idiotech* je ukázkou „erotického realismu“, nikoli pornografie.¹⁸³ Jde o kontext, umělecké filmy mají svou vážnost, proto např. ve Velké Británii s puštěním *Idiotů* do kin neváhali, jelikož Trier je umělec, což dokládá jeho předchozí dílo *Prolomit vlny*. *Idioti* jsou antitezí pornografie, snaží se vykreslit život mentálně postižených, hlavní hrdinové se za ně také vydávají.

Že v Trierově tvorbě jde vyzorovat náznaky necudnosti a obscénnosti, je známý fakt, ale Jack Stevenson přidává něco, o čem se moc nemluví: prvotní verze jeho scénářů bývají často jiné než „komerčnější“ výsledná podoba filmů. Toto psal americký kritik dlouho před *Antikristem*. Kvůli nadbytku erotických scén v původní verzi příběhu *Prolomit vlny* si svou účast rozmyslela Helena Bonham Carter, režisérova první volba na hlavní roli. Potvrzuje to jeho údajně sadistický postoj k ženám – dle Stevensona Trierovi nejde o sexuální scény jako takové, ale o duševní ponížení ženy. Jestliže konečně verze filmů bývají cenzurovanější, znamená to ale, že ani on nemá úplnou svobodu. V dánských médiích párkrát řekl, že by rád natočil porno, tam toto přílišnou kontroverzi nevzbudí, jak dodává Stevenson. Odpůrci chtějí poničit jeho gloriolu, příznivci zase mají sklony ke slepé oddanosti. *Nabízí se analogie s dalším dánským géniem – Hansem Christianem Andersenem, který jak známo napsal příběh jménem Císařovy nové šaty. Na druhou stranu však nikdo není ochotnější vyjít nahý než právě sám Lars von Trier.*¹⁸⁴

„*Manderlay* aneb dobré úmysly“. Titulek oznamuje hlavní motiv pokračování snímku *Dogville*. Tereza Dubová píše, že Lars von Trier je se svou dokumentárně tékavou kamerou (osobně bych dodal, že supluje oči diváka) průkopníkem nového filmového jazyka, což mu prý přiznávají i jeho odpůrci, nejsou-li z řad těch nejkonzervativnějších. Toto považuji za nevhodné škatulkování, každopádně taková analýza filmového jazyka v *Reflexu* nebyla.

¹⁸³ Trier není ani prvním známým tvůrcem, Pier Paolo Pasolini svým počinem *Saló* (1975) překročil pomyslné hranice nepoměrně více.

¹⁸⁴ STEVENSON, Jack. Lars von Trier - tvůrce pornografie? *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 203.

Co však mnozí diváci nesnesou, je Trierovo emocionální vyděračství a cynická krutost, jakou vystavuje své hrdiny bezpráví. I mnozí kritici se k němu rezervovaně staví jako k manipulátorovi, avšak *konstatování, že režisér s divákem manipuluje, je v tomto případě asi stejně objektivní jako to, že chirurg méně či více úspěšně „řeže“ do lidí.*¹⁸⁵ Trier chodí k podstatě, tím provokuje, chce, aby si divák k jeho postavě utvořil pouto, což z psychologického hlediska lze lépe tehdy, je-li nějak oslabená. Děj je vysvětlen možná až příliš podrobně – kdo film nezná, nebude mít pocit, že ho musí zhlédnout; kdo zná, obsáhlý popis s minimálním interpretačním vkladem je pro něj nepodstatný. Příběh funguje sám o sobě, ale kdo zná *Dogville*, forma ho nepřekvapí.

*Hravě a přitom s filigránskou přesností vytvořil (...) atmosféru absurdního groteskna. Jeho pověstné dráždění zhýčkaného a přesyceného publika se tak projevilo jako možné i v žánrově oddechovější oblasti, jakou je komedie.*¹⁸⁶ To, co napsal do čísla **3/2007** Jan Vnouček, by obzvlášť na fanouškovsky laděném webu být nemohlo, diváci by si to mohli vzít osobně, zde to nehrozí. Rozbor Trierovy „fingované komedie“ *Kdo je tady ředitel?* je ale velice pečlivý, kritika je psaná formou eseje.

Hodnocení Viléma Hakla filmu *Antikrist (2/2009)* začíná pro Triera lichotivým srovnáním. Ač se píše o záběrech ne zrovna přitažlivých pro většinovou diváckou obec (ustřížení klitorisu, rozříznutí oka), srovnání s Luisem Buñuelem má svou váhu, jelikož Trierovi to dává stejný význam pro současnou světovou kinematografii. Nicméně vše se může proti dílu obrátit, Hakl varuje, aby i *Antikrist* nezredukoval *ve smyslu stereotypního označování za tamten film, kde zohavují pohlavní orgány.*¹⁸⁷

Drastických obrazů je tam málo, *Antikrist* je psychologické drama, možná proto z něj podle scenáristy Hakla tak vyčnívají. Jsou to vypůjčené akcenty z hororového žánru, které zprůhlední realitu. Trier netvoří žánrové, ale prostě „své“ filmy. Terapií pro něj bylo vytvoření samotného díla, chtěl zprůhlednit vlastní mentalitu. *Tento autoterapeutický přístup k tvorbě pak znamenal změnu stylu práce, kdy se Trier (podle vlastních slov) v mnoha případech vzdal své obvyklé racionální kontroly a celou řadu obrazů zařadil zcela iracionálně, tak jak si k němu našly cestu přímo z jeho podvědomí.*

¹⁸⁵ DUBOVÁ, Tereza. Manderlay aneb dobré úmysly. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2005, č. 4, s. 176.

¹⁸⁶ VNOUČEK, Jan. Pitva jednoho žánru. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 3, s. 118.

¹⁸⁷ HAKL, Vilém. *Antikrist*. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 89.

*I toto je při posuzování filmu nutno brát v potaz a mnohé odsudky by nejspíše nebyly tak příkré, kdyby se na něj byly schopny podívat z úhlu syrové fantasknosti art brut.*¹⁸⁸

Trier se inspiruje vlastními filmy. Hkl se podivuje reakcím obecnstva, které se zabývá jednotlivostmi, bez kterých by ale celek, včetně utrpení rodičů malého Antikrista (odlišný pohled od těch obvyklých, že jím je myšlena žena), na plátně tak silně nefungoval. Základ je *nebát se tmy, v níž žije náš strach z návštěvy oněch tří žebráků, Bolesti, Smutku a Beznaděje, a možná i tito žebráci samotní. Sám touto trojicí navštíven nám Trier podává zprávu, jak se s těmito monstry utkal, a zároveň naprosto nenápadným, skromným gestem podává pomocnou ruku všem, kteří své osobní peklo nemají sílu opustit – nebo do něj teprve spějí.*¹⁸⁹ Na Antikrista sice existují i nadšené, ale nikoli takto chápavé reakce, nahlížené s přihlédnutím k Trierovu rozpoložení.

V posledním čísle roku **2009** se snaží Milan Doinel alias Klepikov o obsáhlou interpretaci *Antikrista*, podpořenou sugestivními filmovými fotografiemi. Píše, že Lars von Trier je příliš inteligentní na to, aby přicházel tu s pamfletem proti církvi, příště proti kapitalismu, a založil si na tom živnost. Tezovitě koncipovaný filozofický text (odstavce jsou očíslované) není příliš jednoduchý, jeho výstavba i formulace jsou svérázné. Trier změnil cestu a paradigma na absolutno, které se táže, kdo je tady učitel. Je to „on“ (Willem Dafoe), musí pomáhat „jí“ (Charlotte Gainsbourg), zlomené manželce po smrti dítěte. Změny v chování postav analyzuje Klepikov tak, že matka sice vzala smrt dítěte na sebe, přesto postupně začala vůči svému muži cítit nevraživost, jelikož neměla pocit dostatečně sdíleného utrpení – tedy že nepřijal roli otce.

Stejně jako Hkl se diví, že více než sofistikovaným příběhem se diváci zabývají pohlavními orgány, ale neshodnou se v identifikaci *Antikrista*. Pro Klepikova je to žena – resp. tak to z Trierova rukopisu vydedukoval. Z pohledu tohoto filmu už Dogme 95 najednou vypadá neškodně, dokonce se strefil do humbuku, který novináři dělali. Že by si i *Antikristem* Trier ze všech vystřelil? S ohledem na těžké deprese, provázející jeho tvorbu, to není pravděpodobné. *Dlouho to vypadalo, že se neobjeví filmař, jenž by se odvážil uchopit závažné téma bez artistní kombinatoriky, bez citátománie, parodie, shazování a pojistné sebeironie, který by přešel ihned k merituu věci, aniž by pokládal za nutné pokleknout před bohy popkultury a vzdát jim obligátní oběti.*¹⁹⁰

¹⁸⁸ HAKL, Vilém. *Antikrist. Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 89.

¹⁸⁹ HAKL, Vilém. *Antikrist. Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 89.

¹⁹⁰ KLEPIKOV, Milan. *Antikrist. Postava k popírání. Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2009, č. 4, s. 175.

Číslo 2/2011 obsahuje kritiku *Melancholie*. Titulek příspěvku Bány Chvojkové „Jak správně prožít konec světa“ shrnuje to nejzákladnější z děje. Chvojková připomíná Trierova kritická slova na svůj film, která se objevila i v *Reflexu*, a přidává poznatek, že to vypadá, jako by se filmař lekl toho, že by se jeho film mohl většinou líbit. *Dost možná, že právě v tomto kontextu bychom měli chápat i Trierovy šokující a nadměrně medializované výroky o tom, že „rozumí Hitlerovi“ a sám „je vlastně nacista“*.¹⁹¹ Ve své hypotéze jsem ve *Filmu a době* neočekával obsírnější reakci na jeho výroky. Nelze vyloučit, že víc bude kauza rozebíraná až s odstupem pár let, jde také o to, jakým směrem se bude jeho tvorba dále vyvíjet.

Popis děje je podobný jako v *Reflexu*, navíc je tu informace, že úvodní svatba připomíná manifest *Dogma*, zejména Vinterbergovu *Rodinnou oslavu*. Trier si neodpouští ani škodolibosti, hlavní hrdinku v podání Kirsten Dunst např. nutí její odpudivý šéf v podání Stellana Skarsgård, aby na vlastní svatbě vymyslela nějaký reklamní slogan.

Darina Křivánková hovořila v souvislosti s tímto filmem o jistém smíření. Závěr kritiky Bány Chvojkové to potvrzuje: v předchozích filmech sice adoroval své hrdinky jako mučednice, ale nesoucítil s nimi. *V Melancholii poprvé nahlíží na Justine zevnitř, ztotožňuje se s ní (možná i díky svým depresím), a právě proto může být i přes veškeré své excesy tolik blízka publiku. Ostatně, není snad určitá podobnost mezi Justine, sabotující oslavu své vlastní svatby, a režisérem, který záměrným vtipkováním pokazí pověst svého filmu těsně před premiérou v Cannes?*¹⁹²

Lars von Trier je nepředvídatelný. I ve *Filmu a době* se připouští větší smíření ve filmu, stejně tak to, že na tiskové konferenci jen nevhodně žertoval. Jenže nikdo nemůže tušit, jak se projeví příště? Negativní reklama nemá vždy pozitivní efekt. Ale třeba nepředvede vůbec nic... To nikdo neví, ani on.

¹⁹¹ CHVOJKOVÁ, Bára. *Antikrist. Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 163.

¹⁹² CHVOJKOVÁ, Bára. *Antikrist. Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 164.

6. Závěry bakalářské práce

Tvorbu mediálních obrazů podporují veškeré zmínky o dané osobě, včetně fotografií. Záleží na délce příspěvků, jejich četnosti, zaměření médií a očekávání čtenářů. Důležité je vyznění zpráv, které by respondenty neměly uvádět v omyl a podsouvat jim názory. Mediální obraz dánského režiséra Larse von Triera je rozporuplný – jako tvůrce je oceňovaný, ač se jeho filmy vyznačují mnohdy až přílišnou snahou šokovat. Má image provokatéra bez zábran, čímž může jinak kvalitní snímky shazovat. Rád budí pozornost.

V bakalářské práci byl rozebírán na stránkách společenského týdeníku *Reflex* a odborného čtvrtletníku *Film a doba* v letech 1995-2011. S ohledem na jejich zaměření a periodicitu byl sice Trier víckrát zmíněn v *Reflexu*, ale počet příspěvků, které mohou o něm mnohem lépe podávat informace, jsou primárně o něm, bylo více ve *Filmu a době* (15 ku 13 v *Reflexu*, jak říká kvantitativní výzkum). Výrazně větší dopad na tvorbu mediálního obrazu má ale díky mnohem širší obci odběratelů *Reflex*.

O něco příznivější image má Trier v odborném filmovém periodiku, jelikož to se zaměřuje, často s hodnotícím odstupem, především na jeho tvorbu a různé pohledy na ni. Proto ve *Filmu a době* věnovali značný prostor hnutí Dogme 95 (symbol pomíjivosti uměleckých manifestů, jak vyplývá z kvalitativní analýzy), zatímco v *Reflexu* bylo naopak více zmínek o druhé události, ohraničující mé interpretační zkoumání: skandálu v Cannes v roce 2011. Trier prohlásil, že rozumí Hitlerovi, následně byl z festivalu vykázán. Ve *Filmu a době* o tom byla zmínka jen mezi řádky v kritice dramatu *Melancholia*. Má hypotéza očekávala, že v tištěné verzi *Reflexu* se tím budou zabývat více, ale takovéto „skandály“ mají své místo spíše na internetu.

Mediální obraz má Lars von Trier jako cynický manipulátor trpící depresi, který, po překonání strachu z rozhovorů, se rozhodl provokovat i jinak než jen filmy. Má svérázný smysl pro humor, nemá zábrany, je třeba brát ho s rezervou, za vším je často jen marketingová strategie a upoutávka na své dílo i osobu. Jako vtíp a nadsázku správně pochopila jeho vystoupení v Cannes i redaktorka *Reflexu* Darina Křivánková. Proto také utvořila jeho obraz jako nevhodně se chovajícího člověka, ale nikoli jako nacisty. V materiálech o „kauze“ většinou chybí dodatek, že při svém nemístném vtípkování neopomněl zdůraznit, že Hitler dělal strašné věci. Prohlásil, že mu rozumí, naznačil, že se dovede vcítit do jeho pocitů v bunkru, přímo ani v žertu neřekl, že by jeho počínání schvaloval – chápat neznamena souhlasit. Ale média se toho chytila, je vděčným objektem, navíc užitečným i pro festival, kterému udělal reklamu a dostal ho

na titulní stránky novin. Kinematografie takového člověka potřebuje, on jen nezná slovo tabu: tvrzení „jsem nejlepší režisér na světě“ (kterému se ještě všichni smějí) a „OK, jsem nacista“ považuje za stejně neškodné vtipy.

Rozdílů v diskurzu společenských (tzv. populárních) a odborných periodik je rovněž v souvislosti s mnou zkoumaným objektem několik: texty sice nejsou ani v rámci jednoho titulu stejné, ale ve *Filmu a době* jsou obecně propracovanější, analytičtější, myšlenkově bohatší, rovněž bez nadužívání prvoplánových klišé. Ale to je u specializovaného odborného časopisu logické.

Odlišnosti nalezneme i v rámci jednoho časopisu: decentně psané recenze Dariny Křivánkové se liší od příspěvků jejího předchůdce Tomáše Baldýnského – z jeho textů číší jednak rychlé napsání, jednak snaha o propagaci vlastní osoby. Ve *Filmu a době* jsou kritiky odbornější, detailnější a delší. Jazyk je střídmější, zároveň zvláště v případě Evy Zaoralové či Milana Doinela má punc knižnosti – jako bychom četli encyklopedii. Ale celkově jsou statě ve *Filmu a době* až nečekaně čtenářsky přístupné – ale periodikum je málo odebíráno. Čtenáři si zřejmě žádají větší aktuálnost i stručnost. S tím souvisí i skutečnost, že *Reflex* může s tvůrci nabídnout původní rozhovor.

Shrnutí

Z klasické kvalitativní obsahové analýzy vychází mediální obraz známého dánského filmového režiséra Larse von Triera jako rozporuplný. Výsledkem je originální umělec a sebevědomý provokatér, uzavřený exhibicionista se zvláštním humorem, někdy i komerčně uvažující tvůrce záměrně kontroverzního artu. Prvky sebe prezentace nejsou zanedbatelné, svoji image si z velké části vytváří sám.

Týdeník *Reflex* produkuje typicky novinářské příspěvky, má masovější publikem. Hypotéze částečně odporuje nezveřejnění samostatných textů o skandálu v Cannes na stránkách časopisu (objevily se ale na webu *Reflex.cz*), v daném případě magazín nepodsouval čtenářům pomocí bulvárně laděných titulků názory o „náckovi“. V bakalářské práci se sice zabývám tištěnou verzí *Reflexu*, ale tyto příspěvky na webu nelze od výzkumu zcela oddělit, zvláště když mají stejnou autorku jako v týdeníku, Darinu Křivánkovou. Do časopisu se nevejde vše, jeho obsah by tedy měl být nadčasovější. Na web patří největší aktuality – a více glos, názorů, shrnutí; nejen reportáže, rozhovory, recenze a další publicistické žánry.

V *Reflexu* se v kulturní rubrice po nástupu Dariny Křivánkové více dbalo na vyváženou službu odběratelům než za Tomáše Baldýnského, objevují se i snahy o analytičnost a konkrétně s kauzou na francouzském filmovém festivalu pokus podat čtenářům nezaujaté informace, nikoli umělou tvorbu skandálu.

Z hlediska komparace se u *Filmu a doby* nabízí tato charakteristika: odborný čtvrtletník obvykle hodnotí filmové tvůrce s kritickým odstupem, používají spíše vědecký jazyk s popularizačními prvky, mnohé eseje rozhodně nejsou novinářskými textovými útvary. Na rozdíl od *Reflexu* nemohou nabídnout dojem z bezprostředního rozhovoru, místo toho v každém čísle publikují přeložený zahraniční materiál. Stálým dopisovatelem je Jack Stevenson, společně s Milanem Doinelem a Alenou Prokopovou nejčastější autor příspěvků o Larsu von Trierovi.

Film a doba nemůže tak intenzivně jako *Reflex* tvořit něčí mediální obraz, a to kvůli své periodicitě, menšímu množství odběratelů a v neposlední řadě jejich užší profilaci. Ve filmovém periodiku referují o Trierovi především jako o tvůrci, hodnotí jeho tvorbu, srovnávají ji, zasazují ji do kontextu a zabývají se nepoměrně více než společenský magazín uměleckým manifestem Dogme 95, který Trier spoluzaložil. Jako člověk je dánský režisér zajímá silně okrajově. Ani jeho povahu a deprese do textů takřka nepromítají.

Lars von Trier je vděčným mediálním objektem, který dělá reklamu nejen dánskému filmu, ale kinematografii jako takové. Z pohledu *Filmu a doby* je Trier tvůrce kontroverzních filmů (tedy kontroverzní umělec), kdežto z pohledu *Reflexu* je to kontroverzní filmař (tedy kontroverzní člověk).

Summary

Based on the classical qualitative analysis of the content comes Lars von Trier's portrait out as controversial – an original artist and a confident provoker, introverted exhibitionist with a strange sense of humour, sometimes even a commercially thinking creator of an intentionally controversial art. The aspect of selfpresentation is significant, he has a great part in creating his own image.

The weekly *Reflex* presents typically journalistic articles since it has a mass audience. The hypothesis is partially contradicted by not presenting any separate text on the matter of the Cannes issue on the pages of the *Reflex* magazine (although they appeared on the website *Reflex.cz*), in this case the magazine did not foist the opinions about the „nazi“ to the audience through tabloid headlines. My bachelor paper concentrates mainly on the press version of *Reflex* but these web articles should not be left out, since their author Darina Křivánková writes also articles for the weekly. A magazine cannot contain everything so its content should be timeless. Web is a platform for recent events – it should include more glosses, opinions, summaries, not just reports, interviews, reviews and other journalistic genres.

After Darina Křivánková came to work in the culture department of the *Reflex* magazine, a higher accent was put on a balanced service for the subscribers than before when Tomáš Baldýnský had her place. The editorial office is attempting to analyse more often and when the Cannes cause happened, journalists attempted to get objective information over to the readers, not create a scandal.

The comparison with the magazine *Film and Time* (*Film a doba*) offers this characteristic: this specialized quarterly usually judges filmmakers with a critical distance, the writers use academic language with popularizing elements, a lot of essays are not even journalistic texts. Unlike *Reflex*, the editorial office cannot offer the impression from an interview, they publish translated articles from foreign media instead. A constant correspondent is Jack Stevenson, together with Milan Doinel the most frequent author of articles about Lars von Trier.

Film and Time cannot create someone's media image with such intensity as *Reflex* because of its periodicity, a smaller number of subscribers and their profile. As a film periodical they refer about Trier especially as an artist, they judge his production, compare and put it into context and pay more attention to the artistic manifesto Dogme 95, which was co-founded by Trier. His personality does not get a lot of attention in this magazine. The writers do not even project his nature and depressions in their texts.

Lars von Trier is a rewarding media subject, which promotes not only Danish film, but cinematography itself. From the point of view of *Film and Time* is Trier an author of controversial movies (therefore a controversial artist), while *Reflex* presents him as a controversial filmmaker (therefore a controversial person).

Použitá literatura

Literatura

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozš. vyd. Praha: Libri, 2007, 264 s. ISBN 978-80-7277-266-7.

SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, 228 s. ISBN 80-903310-2-5.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Vyd. 1. Praha: Albatros, 2004, 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

VERNER, Pavel. *Zpravodajství a publicistika*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2007. 104 s. ISBN 978-80-86723-37-2.

BERNARD, Jan a Pavla FRÝDLOVÁ. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, 507 s. ISBN -.

THOMPSONOVÁ, Kristin. BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, 827 s. ISBN 0-07-038429-0.

FORET, Martin. LAPČÍK, Marek a Petr ORSÁG. *Média dnes: reflexe mediality a mediálních obsahů*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, 431 s. ISBN 978-80-244-2023-3.

BERGAN, Ronald. *Film*. Praha: Slovart, 2008, 528 s. ISBN 978-80-7391-136-2.

JIRÁK, Jan. KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007. 208 s. ISBN 978-80-7367-287-4.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Vyd. 1. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. ISBN 80-86569-73-X

JIRÁK, Jan, ŠOLTYS, Otakar a NEKVAPIL, Jiří. *Jazyk ve společenském kontextu: základy jazykovědy pro studenty sociálních věd*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 1996. 102 s. ISBN 80-718-4210-9.

SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Vyd. 1. Praha: Victoria Publishing, 1994. 939 s. ISBN 80-85605-8-X.

THEIN, Karel. *Rychlost a slzy*. Praha: Prostor, 2002, 528 s. ISBN 80-7260-073-7

KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1995. 308 s. ISBN 80-7184-134-X.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, 407 s. ISBN 8073670402

Analyzovaná periodika

Reflex: společenský týdeník. Praha: Ringier ČR, 1995-2011. ISSN 0862-6634.

Film a doba: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu. Brno: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1995-2011. ISSN 0015-1068.

Sekundární internetové a tištěné zdroje

STIVERS, Richard. *The Media Creates Us in Its Image* [online]. 2012 [cit. 2013-01-29]. Dostupné z: <http://bst.sagepub.com/content/32/3/203>.

KOLOUŠKOVÁ, Veronika. Lars von Trier: Geniální sadista. *Glanc*. Praha: Astrosat, 2012, č. 13, s. 125.

Jan Jiráček, FSV UK: Dnešní média slouží k zábavě a relaxaci. HASON, Jaromír. *Strategie.cz* [online]. 2009 [cit. 2013-04-21]. Dostupné z: <http://strategie.e15.cz/rozhovor/jan-jirak-fsv-uk-dnesni-media-slouzi-k-zabave-a-relaxaci-410395>

O Reflexu. *Reflex* [online]. 2010 [cit. 2013-02-4]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/system-o-reflexu/36388/o-reflexu.html>.

Film a doba. *Fprum4am* [online]. 2011 [cit. 2013-02-27]. Dostupné z: http://www.forum4am.cz/?page_id=2295

Melancholia a golfová jamka č. 19 (ale pozor na spoilery). PROKOPOVÁ, Alena. *Alenčin blog* [online]. 2011 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2011/05/melancholia-golfova-jamka-c-19-ale.html>

Peter Schepelern – Lars von Trier a jeho filmy. *About-art.blog.c.* [online]. 2010 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://about-art.blog.cz/1008>

Portrét: Lars von Trier. PROKOPOVÁ, Alena. *Alenčin blog* [online]. 2011 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://alenaprokopova.blogspot.cz/2011/06/portret-lars-von-trier.html>

Nymfomanka. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/317023-nymfomanka/zajimavosti/>.

Ivan Fila. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-26]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3175-ivan-fila/>.

Manderlay. In: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-01-30]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/117209-manderlay/zajimavosti/>.

Rozebírané citované články

Reflex

HOLUB, Radovan. Na člunu přes oceán. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 1999, č. 24, s. 20.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Láska je láska: Dvě dívky a pitomé město. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 1999, č. 30, s. 53.

MFF Karlovy Vary. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 28, s. 46.

JAROŠ, Jan. Televize. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 34, s. 46.

Film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 46, s. 74.

JAROŠ, Jan. Tanec v temnotách: Strasti české emigrantky. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2000, č. 47, s. 88.

JAROŠ, Jan. Televize. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2001, č. 10, s. 49.

BÁN, Andrej. Jak se vidí Anna Šišková. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2001, č. 19, s. 49.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. European New Wave? *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2002, č. 33, s. 30.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. 21 gramů, nebo spíš 21 tun čistého pekla. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2004, č. 6, s. 48.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Skoky Stellana Skarsgård. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2004, č. 23, s. 57.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Bowling for Kodaň: Jak Dánové v Německu natočili film o Americe. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 40, s. 62.

RYNDA, Vojtěch. Manderlay: Lars von Trier přestává emocionálně zotročovat diváky. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 43, s. 74.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Režisér zeměkoule: Jak Lars von Trier natočil film o negrech a lidech. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2005, č. 46, s. 22.

HALADA, Andrej. Rozhovor: Sněhurka a tabu v sokole. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 17, s. 73.

ADAMOVIČ, Ivan. Patrik Ouředník: Příhodná chvíle, 1855. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 20, s. 71.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Pět překážek: Aneb reality show podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 23, s. 68.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Le Family výlet. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2006, č. 45, s. 80.

RYNDA, Vojtěch. Kdo je tady ředitel?. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2007, č. 13, s. 58.

Art. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2007, č. 14, s. 7.

Vychytralá Evropa. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2008, č. 9, s. 52.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Helena a tisíce krevet. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2008, č. 51, s. 88.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Krvavý festival. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 22, s. 61.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Ústřice, šampaňské a filmy. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 23, s. 38.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Bojuju o přežití. Lars von Trier: Nevím, jestli mám na to, natočit po Antikristovi další film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2009, č. 51, s. 74.

KINTERA, Krištof. „Trier je absolutní génius“. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 65.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Konec světa podle Larse von Triera. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 58.

Byli jsme při tom / Film. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 21, s. 64.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Deprese je dobrá investice. *Reflex: společenský týdeník*. Praha: Ringier ČR, 2011, č. 22, s. 24.

Doplnění z Reflex.cz

Cannes 2009 potřetí: Terapie Trierem. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2009 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/kultura-film-a-tv/33761/cannes-2009-potretri-terapie-trierem.html>

Jak si Lars von Trier musel sbalit kufry. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41794/jak-si-lars-von-trier-musel-sbalit-kufry>.

Skandál v Cannes. KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Reflex* [online]. 2011 [cit. 2013-05-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/41827/skandal-v-cannes>

Film a doba

ZAORALOVÁ, Eva. Návrat k pozitivním hodnotám. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1996, č. 1, s. 50.

Dánské desatero. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1999, č. 3, s. 114. Správná formulace by samozřejmě byla „kvůli špatnému pochopení“.

STEVENSON, Jack. Dogma 95 vítá rok 2000 futuristickým happeningem. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 1, s. 2.

PROKOPOVÁ, Alena. Tanec v temnotách. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, č. 3, s. 123.

HRŮZOVÁ, Margareta Lars von Trier prismatem manifestu Dogma 95. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2001, č. 1, s. 2.

ULVER, Stanislav. Evropské nadstandardy a extrémny. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 195

KONČINSKÝ, Tomáš. Dogville (na okraj scénáře nového filmu Larse von Triera). *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 199

STEVENSON, Jack. Lars von Trier - tvůrce pornografie? *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2003, č. 4, s. 203.

DUBOVÁ, Tereza. Manderlay aneb dobré úmysly. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2005, č. 4, s. 176.

VNOUČEK, Jan. Pitva jednoho žánru. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 3, s. 118.

HAKL, Vilém. Antikrist. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 89.

KLEPIKOV, Milan. Antikrist. Postava k popírání. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2009, č. 4, s. 175.

CHVOJKOVÁ, Bára. Antikrist. *Film a doba*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2007, č. 2, s. 163.

Diplomové práce

ŠLECHTOVÁ, Věnceslava. *Obraz americké filmové tvorby v československých médiích 70. let*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

BUREŠOVÁ, Markéta. *Mediální obraz Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary v období 50. a 60. let 20. století*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

RADVÁKOVÁ, Tereza. *Vliv mediálního partnerství na obsah filmové recenze*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

NOVÁK, Ondřej. *Současná česká filmová kritika jako ohrožený žánr*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

JÍLKOVÁ, Alžběta. *Mediální reflexe návratu režisérů 60. let do hrané filmové tvorby po vynucené tvůrčí pauze v době normalizace*. Praha, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd.

Rozhovory

Otakar Šoltys, 15. prosinec 2012, osobní rozhovor.

Darina Křivánková, 20. únor 2013, osobní rozhovor.

Lucie Šimůnková, 8. duben 2013, osobní rozhovor.

Miloš Čermák, 3. březen 2013, on-line rozhovor.

Seznam příloh

Příloha č. 1: představení časopisu Reflex na jeho webových stránkách:

REFLEX je svobodomyšlný týdeník. Vznikl v době revoluce a sám o sobě je oslavou svobody. Je tu totiž pro lidi, kteří ke svému životu svobodu potřebují. A je to také týdeník zajímavých novinářských osobností a pozoruhodných autorů, týdeník s citem pro krásu, který zároveň hledá syrovou pravdu o věcech kolem nás. REFLEX se snaží odhalovat stylizaci a předstírání. Proto nikdy nebyl časopisem mainstreamu. Vždycky bude provokovat a vždycky bude někomu nepohodlný. To je jeho příspěvek ke svobodě a k diskusi o vážných i nevážných věcech. REFLEX je totiž vážný i nevážný. Ale vždycky mu jde na prvním místě o to, co je podstatné, třebaže často i dost nevážnou formou. Je to občanský postoj, jenž se dá lapidárně vyjádřit slovy: „Nemusíme si nechat všechno líbit.“ Z toho je zřejmé, že REFLEX je opakem nehybnosti, apatie a rezignace.

Příloha č. 2: Desatero manifestu Dogme 95 – Slib cudnosti:

1. Natáčet se musí na lokaci. Na místo se nesmějí přivážet rekvizity a scénografie.
2. Zvuk nesmí nikdy vznikat odděleně od obrazu a naopak.
3. Kamera se musí nosit v ruce. Veškerý pohyb nebo stav klidu, jichž lze dosáhnout rukou, jsou dovolené. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera, nýbrž se musí natáčet tam, kde se odehrává film).
4. Film musí být barevný. Osvětlení se neakceptuje.
5. Práce s optikou a používání filtrů jsou zakázané.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Např. vraždy, zbraně)
7. Časové a geografické odcizení je zakázané.
8. Žánrový film se neakceptuje.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm.
10. Režisér nesmí být uvedený v titulcích.