

Zvuk jako narativní prvek ve filmech Benceho Fliegaufa

BcA. Erik Snopko

Diplomová práce
2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Erik Snopko
Osobní číslo:	K18455
Studijní program:	N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor:	Audiovizuální tvorba – Zvuková skladba
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Zvuk jako narativní prvek ve filmech Benceho Fliegaufa 2. Praktická část: Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 minut, zvuková skladba.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

- Zvuková skladba audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.
- Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.
- Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.
- Anotace.
- Technický scénář.
- Štábová listina

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o magisterské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: **dle vnitřní normy**
Rozsah příloh: **dle vypracování**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BLÁHA, Ivo. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153 s. ISBN 978-80-7331-303-6.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Jana Bébarová**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **13. prosince 2019**
Termín odevzdání diplomové práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



MgA. Irena Kocí
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:15. 7. 2020.....

Jméno a příjmení studenta: Erik Snopko
podpis studenta

ABSTRAKT

Diplomová práca popisuje a analyzuje zvukovú skladbu hraných celovečerných a krátkych filmov maďarského režiséra Benceho Fliegaufa. Zvuk v jeho filmoch figuruje ako dôležitý naratívny prvok. Auditívna zložka reflektuje psychické rozpoloženie jeho postáv a dotvára prostredie, v ktorom žijú. Znepokojivú atmosféru, vždy prítomnú v jeho filmoch, dosahuje s pomocou ambientnej hudby.

Kľúčové slová: Bence Fliegauf, analýza, film, zvuk, ambientná hudba, naratív, Lono, Mliečna dráha, Díler, Je to len vietor

ABSTRACT

This master's thesis describes and analyses the sound in the feature and short films by the Hungarian director Bence Fliegauf. The sound is an important narrative element in his films. The sound elements reflect the mental state of his characters and form the environment they inhabit. By using ambient music, he creates an unsettling atmosphere always present in his films.

Keywords: Bence Fliegauf, analysis, film, sound, ambient music, narrative, Womb, Milky Way, Dealer, Just the Wind

Touto cestou by som sa chcel v prvom rade úprimne poďakovať za odborné vedenie mojej práce, podnetné diskusie, konzultácie, užitočné pripomienky, spoluprácu, inšpirácie a cenné rady pri jej spracovaní školiteľke Mgr. Jane Bébarovej. Tiež jej ďakujem za všetok čas a ochotu, ktoré mi venovala počas vypracovávania tejto práce.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	7
I TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1 EXPLIKÁCIA TERMINOLÓGIE.....	10
1.1 FILMOVÝ ZVUK	10
1.1.1 Funkcia filmového zvuku.....	11
1.2 ZVUKOVÁ DRAMATURGIA	12
1.2.1 Druhy hovoreného slova	13
1.2.2 Druhy filmovej hudby	15
1.2.3 Druhy ruchov	17
2 SÚČASNÁ MAĎARSKÁ KINEMATOGRAFIA	19
2.1 SITUÁCIA MAĎARSKEJ KINEMATOGRAFIE.....	19
2.1.1 Hollywood v Budapešti.....	20
2.2 SÚČASNÍ MAĎARSKÍ REŽISÉRI	22
2.2.1 Režisér Bence Fliegauf	26
II PRAKTICKÁ ČÁST	29
3 ANALÝZY FILMOV	30
3.1 <i>TALKING HEADS</i> (BESZÉLŐ FEJEK, 2001)	30
3.2 <i>HÚŠTINA</i> (RENGETEG, 2003).....	31
3.3 <i>HYPNOS</i> (2003).....	33
3.4 <i>DÍLER</i> (DEALER, 2004)	34
3.5 <i>A SOR</i> (2004)	36
3.6 <i>TRANCE</i> (PÖRGÉS, 2005).....	37
3.7 <i>MLIEČNA DRÁHA</i> (TEJÚT, 2007)	38
3.8 <i>LONO</i> (WOMB, 2010).....	40
3.9 <i>JE TO LEN VIETOR</i> (CSAK A SZÉL, 2012)	41
3.10 <i>LILY LANE</i> (LILIAM ÖSVÉNY, 2015).....	43
ZÁVER	45
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	47
ZDROJE	52
ZOZNAM OBRÁZKOV	53
ZOZNAM PRÍLOH.....	54

ÚVOD

„Nepáči sa mi počúvať zvuk, radšej ho cítim.“¹

Bence Fliegauf

Často hovoríme o záhadnej mágií filmov, o jedinečnej schopnosti filmového média, ktoré zoberie publikum do iného sveta, do inej éry, doby, dokonca do inej galaxie. Tiež hovoríme o jedinečnosti filmu zaznamenať život v reálnom čase o možnosti dokumentovať, čo sa deje v našom svete. Či už je to presne tam, kde žijeme, alebo na najodľahlejšom mieste na Zemi.

Ale vždy, keď sa pozrieme na film ako na umeleckú formu, väčšina z nás má sklon obdivovať len vizuálnu zložku filmu. Vo filme je zvuk fascinujúcim neviditeľným elementom rozprávania, ktorý do veľkej miery pomáha vytvárať atmosféru diela a podporuje jeho autentickosť a presvedčivosť. Zvuková zložka filmu je väčšinou nespravodlivo ignorovaná.

Už mnoho filmových vedcov analyzovalo rôzne zložky, časti filmov. Ich analýza sa môže zdať laikom triviálna, ale analýza filmu je omnoho zložitejšia ako sa na prvý pohľad môže zdať. V poslednom období neustále rastie záujem o analýzu zvukovej zložky filmového diela. Preto by som sa chcel v mojej diplomovej práci venovať zvukovej stránke snímok režiséra Benceho Fliegaufa, výraznej autorskej osobnosti súčasnej maďarskej kinematografie, ktorá v súčasnosti patrí medzi tie neprogresívnejšie v Európe.

Tému mojej diplomovej práce som si vybral po zahliadnutí filmov *Je to iba vietor* (Csak a szél, 2012) a *Díler* (Dealer, 2004) na hodinách venovaných súčasnej európskej kinematografii. Keď som sa začal podrobnejšie zaujímať o tvorbu Benceho Fliegaufa, nenašiel som o ňom zmienku v žiadnej odbornej literatúre, či v renomovaných zahraničných časopisoch typu *Sight & Sound*. V zahraničí o jeho diele nevznikla žiadna monografia alebo kniha rozhovorov. Bolo publikovaných len zopár štúdií, článkov či rozhovorov. V Česku o jeho tvorbe písali Aleš Stuchlý a Vít Schmarc v časopise *Cinepur*. Vyšlo i pár rozhovorov, ktoré vznikli pri príležitosti účasti Fliegaufa na Letní filmové škole v Uherském Hradišti v roku 2012. Práve to, že je jeho tvorba tak málo reflektovaná ma motivuje k tomu, aby som

¹ PFEIFER, Moritz. *Benedek Fliegauf on Just the Wind*, 2013. Dostupné z: <https://cefb.org/interviews/benedek-fliegauf-on-just-the-wind/> (03.07.2020).

sa jej bližšie venoval. V tejto diplomovej práci by som primárne chcel analyticky skúmať prácu so zvukom vo Fliegaufových filmoch, nájsť spoločné výrazové zvukové prvky, s ktorými pracuje, a poukázať na význam zvuku v jeho tvorbe. Okrem faktu, že sú jeho snímky formálne radikálne, vyznačujú sa tým, že potlačujú dejovú líniu a miesto toho akcentujú emócie, náladu a atmosféru diela. Sú zaujímavé prepracovanou prácou so zvukom, svedčí o tom aj fakt, že u niektorých Fliegaufovo meno figuruje aj vo zvukovom štábe v pozícii sound designéra, prípadne hudobného skladateľa.

V rozhovore z roku 2013 o sebe Fliegauf hovorí, že je sound designérom už viac ako desať rokov. Podľa neho zvuk tvorí viac ako polovicu filmu². Zvukár Tamás Zányi, ktorý spolupracoval s Fliegaufom na filmoch *Díler*, *Húština*, *Hypnos*, *A sor* o ňom povedal, že má veľkú kontrolu nad zvukom vo svojich dielach³. Svedčí o tom i fakt, že si Fliegauf počas písania scenáru robí aj plán sound designu.

Cieľom mojej diplomovej práce je spracovať informácie o maďarskom režisérovi Bence Fliegaufovi a spraviť s akcentom na zvukovú skladbu štýlovú a naratívnu analýzu jeho šiestich celovečerných filmov (*Húština*, *Díler*, *Mliečna dráha*, *Lono*, *Je to len vietor*, *Lily Lane*) v chronologickom poradí vzniku a tiež analýzu jeho štyroch krátkych filmov (*Talking Heads*, *Hypnos*, *A sor*, *Trance*). Pri analýzach pracujem s hypotézou, že zvuk v jeho dielach funguje ako signifikantný prvok rozprávania.

Práca je rozdelená na teoretickú a praktickú časť. Teoretická časť pojednáva o zvukovej dramaturgii a súčasnej maďarskej kinematografii vrátane autora Benceho Fliegaufa. V praktickej časti sú spracované štýlové a naratívne analýzy Fliegaufových hraných filmov. Pri ich spracovaní som si kládol nasledovné výskumné otázky: Aké sú spoločné výrazové zvukové prvky vo filmoch Benceho Fliegaufa? V čom spočíva ich špecifickosť? Akú rolu hrajú v naratívnej štruktúre filmu? Ako s nimi režisér pracuje v rámci rozprávania? Pri jednotlivých analýzach sa budem zameriavať na reflexiu spoločných zvukových prvkov.

² PFEIFER, Moritz. *Benedek Fliegauf on Just the Wind*, 2013. Dostupné z: <https://eefb.org/interviews/benedek-fliegauf-on-just-the-wind/> (03.07.2020).

³ ARTISJUS. *Mi filmeket csinálunk, nem hangot – Zányi Tamás, hangmester*, 2016. Dostupné z: <https://dalszerzo.hu/2016/04/19/mi-filmeket-csinalunk-nem-hangot-zanyi-tamas-hangmester/> (03.07.2020).

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 EXPLIKÁCIA TERMINOLÓGIE

Snáď všetci ľudia chodia do kina, ale len málo z nich si uvedomuje, že v kine sa okrem vizuálneho umeleckého diela stretávajú aj s dielom zvukovým a hudobným, za ktorým sa skrýva podobné množstvo práce ako s obrazom.

Na rozdiel od akejkoľvek inej umeleckej formy má film jedinečnú schopnosť vziať svoje publikum do individuálneho sveta, ktorý ponúka. Film môže konfrontovať svoje publikum s inou verziou reality. Možno ho tiež považovať za nástroj, ktorý dokáže diváka preniesť do minulosti, do inej éry alebo do budúcnosti.

1.1 Filmový zvuk

Historicky prvé spôsoby ozvučenia filmu boli skôr improvizované než dramaturgicky premyslené. Nemý film bol najčastejšie zvukovo sprevádzaný živou hudbou, ale napríklad v Japonsku boli súčasťou predstavení aj rozprávači, tzv. benshi. Technické vynálezy prvej polovice 20. storočia umožnili synchronizáciu zvuku a obrazu. Za prvý zvukový film aj s hovoreným slovom je považovaný *Jazzový spevák* (*The Jazz Singer*, 1927). Po zavedení zvuku sa zdvihla vlna odporu medzi filmármi, hovorilo sa o jeho umeleckom úpadku. Kým nemý film utváral filmovú reč a predstavoval myslenie v obrazoch, použitím nedokonalnej zvukovej techniky sa na krátky čas stal len statickým a urozprávaným médiom. Jedným z odporcov zavedenia zvuku bol aj Charles Chaplin, ktorý prvýkrát prehovoril až v roku 1940 v *Diktátorovi* (*The Great Dictator*).⁴ Avšak nie všetci boli proti integrácii zvuku do filmu. Už v roku 1928 bol spísaný manifest o audiovizuálnom kontrapunkte „Budúcnosť zvukového filmu“⁵. Hlavnými požiadavkami bolo, aby zvuk nebol ilustratívny, emocionalizoval obraz a prinášal ďalšie významy rozširujúce interpretačné pole. Zdokonalenie zvukovej techniky a úvahy o novom štylistickom prvku viedli k rozšíreniu

⁴ MIKUŠOVÁ, Monika. *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl*, 2016, s. 25-26. Dostupné z: https://kas.vsmu.sk/fileadmin/upload/knihy/Filmova_vychova_-_ISBN.pdf (19.01.2020).

⁵ Jeho autori varovali pred využitím zvuku v ušľachtilých drámach a iných predstaveniach divadelného rázu. Prehlasovali, že iba filmovanie postáv, ktoré rozprávajú zabije koncepciu montáže a dospeli k záveru, že jedine kontrapunktné použitie zvuku v pomere k obrazu ponúka možnosť nových a dokonalejších foriem montáže.

estetických možností zvuku rovnako, ako sa kedysi rozvíjala aj reč filmových obrazov. Filmové experimenty posúvajú filmovú estetiku stále ďalej aj v oblasti zvukového dizajnu.⁶

1.1.1 Funkcia filmového zvuku

Zvuk je jednou z kategórií filmového štýlu. Býva občas považovaný za dodatkovú zložku filmového diela. To, čo počujeme, je považované za druhotné, iba za doprovod k obrazu. Pri bližšom skúmaní realizácie filmu však zistíme, že práve zvuku je venovaná veľká pozornosť. Režisér si je vedomý úlohy zvuku, tiež rôznych funkcií, ktoré v rámci filmu môže mať. Úlohu zvuku si dnes vďaka technickému vybaveniu multikín, či domácich kín začínajú uvedomovať i bežní diváci. Zvuková zložka môže aktívne ponúkať aj interpretačný rámec pre obraz. To znamená, že to, čo počujeme, môže výrazným spôsobom ovplyvniť naše pochopenie a interpretovanie videného. Pokiaľ sa napríklad sprievodný komentár zmieni o niektorom zachytenom objekte, budeme venovať pozornosť jemu a budeme ho považovať za hlavný objekt vo filme.⁷

„Zvuk môže výrazne napomáhať súdržnosti filmového diela. Je schopný hladko spájať scény medzi sebou pomocou ich prekrývania, kedy zvuk z jednej scény prechádza do ďalšej, prípadne cez poznámku prenesenú nejakou postavou jednoducho preklenúť čas vo fabule, či upozorniť na niečo, čo bude využité neskôr.“⁸ Zvuk môže tiež postihnúť určitý element mimo obraz a obrátiť na neho našu pozornosť. Pokiaľ bude záber človeka stojaceho na ulici doplnený zvukom napr. brzdiaceho auta, zameria divák pozornosť práve na automobil. S tým súvisí aj ďalšia funkcia – zdroj diváckeho očakávania.

Podľa Perkinsa⁹ až zvuk dodal zvláštnu hodnotu tichu, ktoré sa týmto stalo veľmi špecifickým prvkom. Podobne ako farebný film dodal zvláštnu atmosféru čiernobielemu.

Filmová veda sa čoraz častejšie stáva terčom kritiky za to, že hudobná a zvuková zložka filmu je oproti obrazovej zanedbávaná, či dokonca ignorovaná. Stanoviť definitívne kritéria,

⁶ THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 213.

⁷ GREGOR, Lukáš. *Filmový zvuk*, 2007. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmovy-zvuk/> (07.11.2019).

⁸ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 38.

⁹ PERKINS, Victor, Francis. *Film as Film*. Penguin Books, 1972, 208 s.

vd'aka ktorým bude možné jednoznačne rozhodnúť, ktorá zložka pri vytváraní dojmu (napríklad strachu) dominuje je však náročná úloha.¹⁰

1.2 Zvuková dramaturgia

Zvuková dramaturgia rieši, čo a v ktorej časti deja, sa má z dostupného zvukového materiálu filmu uplatniť. Zvuková dramaturgia filmu býva v scenári určená len zbežne, upresňuje sa väčšinou počas natáčania, strihu a dotvára sa v konečnej etape prípravy a mixáže (postprodukcii).¹¹

„V zvukovej zložke audiovizuálneho diela rozlišujeme tri základné druhy zvukových prostriedkov respektíve zvukové kategórie, s ktorými zvuková dramaturgia pracuje:

- hovorené slovo
- hudba
- ruchy

Hovorené slovo a hudba sú produkty ľudského myslenia, svojbytnej organizovanej zvukovej sústavy s komunikatívnym zmyslom (znakové systémy).¹² Hovoreným slovom možno oznamovať aj určité významy, hudobné oznamovanie je nekonkrétne. Nad racionalitou u neho výrazne prevažuje emotívnosť, do popredia vystupuje stránka estetická. Hovorené slovo a hudba sú schopné zlúčenia a vzájomného umocnenia v podobe spievaného slova.¹³

„Zvuky prírody (šušťanie, praskanie, buchot, bublanie, hlasy zvierat a pod.), zvuky strojov a činnosti človeka nechápeme ako takýto zložité organizovaný systém, ale ako príznačný prejav objektov v ich činnosti, pohybe. Takéto zvuky použité v audiovizuálnom diele sa obvykle označujú pojmom ruchy. Rovnako ako ostatné výrazové prostriedky vstupujúce do

¹⁰ FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*, 2016, s. 30-47. Dostupné z: <https://www.communicationtoday.sk/fenomenologia-zvuku-a-hudby-v-horore/> (11.12.2019).

¹¹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho diela*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 11-13.

¹² Študijné materiály¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, 2020. Dostupné z: https://cloud2u.edu-page.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKExAssK%2BKjCpbDdxwQJea0BDJWt9EjazOTNFSxMm (02.05.2020).

¹³ MOUDRÝ, Jiří, BLÁHA Ivo. *Úvod do oboru zvuková tvorba*, s. 36. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_zvukov%C3%A1_tvorba.DOC (20.11.2019).

filmu sa v ňom potom aj ruchy uplatňujú s určitým tvorivým zámerom a stávajú sa jedným zo systémov znakovej reči filmu.“¹⁴

„Charakteristickým zvukovým materiálom hovoreného slova sú artikulované prejavy ľudského hlasu. Materiálom hudby sú obvykle tóny. Avšak ani hluky (zvuky s neurčitou výškou) nemôžeme považovať za „nehudobné“. Patria sem napríklad zvuky niektorých bicích a zvukomalebných nástrojov, niektoré synteticky vyrobené zvuky uplatňované v elektroakustickej hudbe (napr. šumy), alebo zvuky prírodné, s ktorými pracuje tzv. konkrétna hudba a ďalšie moderné štýly. Podobne tiež kategória ruchov zahŕňa nielen hluky, ale aj tóny (napr. klaksón, lodná siréna). Hudbu od ruchov teda zásadne neodlišuje fyzikálna podstata použitého akustického materiálu, ale miera jeho organizovanosti a príslušná rovina vzťahov, do ktorej je určitý zvuk zasadený.“¹⁵

Pri počúvaní hudobnej skladby sledujeme vlastne vnútorné vzťahy medzi jednotlivými prvkami tejto kompozície. Krása melódie, ktorá nás zaujala, spočíva v jedinečnom usporiadaní výšok a dĺžok tónov – teda v určitom spôsobe organizácie hudobného materiálu.¹⁶

„Pri ruchoch dominuje predmetný vzťah zvuku k jeho zdroju (objektu v akcii). Sluchový vnem štekotu v nás primárne vzbudí predstavu štekajúceho psa. Pri počutí samotného ruchu sa túto svoju predstavu snažíme ešte konkretizovať. Vyčítať zo zvuku podrobnejšie vecné údaje o druhu a veľkosti psa, o jeho pohybe, vzdialenosti, okolitom prostredí, dôvode štekania a pod. a spojiť si tieto informácie do významovej súvislosti.“¹⁷

1.2.1 Druhy hovoreného slova

Hovorené slovo sa v audiovizuálnej tvorbe uplatňuje v mnohých podobách. Predovšetkým je potrebné rozlíšiť dva hlavné typy: dialóg a komentár.

¹⁴ Študijné materiály¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, 2020. Dostupné z: https://cloud2u.edu-page.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKExAssK%2BKjCpbDdxwQJeaBDJWt9EjazOTNFSxMm (02.05.2020).

¹⁵ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 12-13.

¹⁶ GREČNÁR, Ján. *Zvuková realizácia filmu - umenie majstra zvuku*. Bratislava: Juga, 2012, 111 s.

¹⁷ MOUDRÝ, Jiří, BLÁHA Ivo. *Úvod do oboru zvuková tvorba*, s. 36. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_zvukov%C3%A1_tvorba.DOC (20.11.2019).

„Dialóg je rozhovor jednajúcich aktérov, a to buď skutočných osôb alebo postáv stelesnených hercami. Dialóg býva tesne spätý s akciou, s určitým prostredím, situáciou a dejom. Spravidla je priamo nositeľom deja. Pri zvukovom stvárnení dialógov je preto potrebné dbať na zrozumiteľnosť a dramatickú účinnosť dialógu, ale i na jeho súlad s akciou v obraze a vierohodné zapojenie do prostredia.“¹⁸

„Za obdobu dialógu považujeme monológ. V podstate sa jedná o dialóg vedený jednosmerne, bez odozvy. Postava sa obracia k publiku, k veci či zvieraťu na scéne, k neprítomnej bytosti, často hovorí len sama so sebou, teda formou „samomluvy“. Zvláštnou podobou monológu je vnútorný monológ (vnútorný hlas). Využíva sa pri ňom technická možnosť samostatného vedenia obrazovej a zvukovej zložky – postava v obraze nerozpráva, ale vnímame jej hlas, ako keby sme čítali jej myšlienky.“¹⁹

Komentár zobrazenú skutočnosť vysvetľuje, dopĺňa. Podľa vzťahu rečníka k dielu rozlišujeme dva typy komentára: osobný (subjektívny) a neosobný (objektívny).

Osobný typ komentára vysvetľuje text z hľadiska subjektu určitej postavy (človek, zviera, vec) či skutočnej osobnosti, ktorá je s dielom osobne spätá a môže sa divákovi predstaviť nielen vlastnou osobitou rečou, ale aj vystúpiť v obraze. Osobný typ komentára umožňuje charakterizovať konkrétnu osobu zvláštnymi črtami jej rozprávacieho štýlu (napr. hovorovým jazykom, nárečím a pod.). Štúdiová čistota nahrávky nie je nutnosťou, môžeme natáčať v reálnych podmienkach, kde v pozadí môže byť zachytený zvuk dokresľujúci prostredie.²⁰

„Pri neosobnom type komentára ostáva osoba rozprávača stranou. Spravidla ide o anonymného rozprávača, ktorý nehovorí sám za seba, ale číta pripravený text. Je teda zapojený len v úlohe profesionálneho interpreta, v obraze sa neobjaví (napr. pri dokumentárnych žánroch náučného charakteru). Neosobný typ komentára vyžaduje po všetkých stránkach vzorovú kvalitu stvárnenia (dodržanie spisovnej formy jazyka). Od

¹⁸ Študijné materiály¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, 2020. Dostupné z: https://cloud2u.edu-page.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKExAssK%2BKjCpbDdxwQJeaBDJWt9EjazOTNFSxMm (02.05.2020).

¹⁹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho diela*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 14

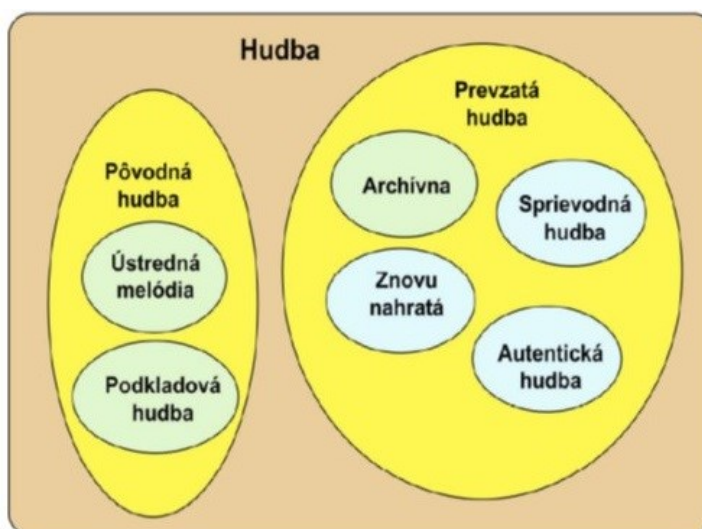
²⁰ MOUDRÝ, Jiří, BLÁHA Ivo. *Úvod do oboru zvuková tvorba*, s. 36. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_zvukov%C3%A1_tvorba.DOC (20.11.2019).

rozprávača sa tu požaduje profesionálna rečnícka technika. Je nutná úplná čistota nahrávky (ideálne je natáčanie v štúdiových podmienkach).“²¹

1.2.2 Druhy filmovej hudby²²

V začiatkoch sa rozlišovali iba dva základné typy filmovej hudby. Na jednej strane stála hudba diegetická (alebo reálna), ktorá vytvorila reálnu súčasť naratívneho sveta filmu a jej domnelý zdroj bol často vidieť na plátne. Na druhej strane tu bola hudba nediegetická (alebo pôvodná), ktorá slúžila len ako zvukový doprovod.²³

Hlavné rozdelenie filmovej hudby je podľa toho, či bola komponovaná priamo pre film, alebo nie. Podľa toho rozdeľujeme filmovú hudbu na pôvodnú a prevzatú (obr. 1).



Obrázok 1 Rozdelenie filmovej hudby²⁴

Pôvodná hudba je skomponovaná priamo pre film. Rôzne typy a žánre filmov si vyžadujú rôzny prístup tvorby. Takáto hudba môže byť buď nahraná orchestrom alebo nahraná priamo hudobným skladateľom, pomocou elektronických nástrojov, syntetizátorov

²¹ Študijné materiály¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, 2020. Dostupné z: https://cloud2u.edu-page.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKExAssK%2BKjCpbDdxwQJeaBDJWt9EjazOTNFSxMm (02.05.2020).

²² Prevzaté z bakalárskej práce SNOVKO, Erik. *Skladateľ filmovej hudby Elia Cmíral*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2017, s. 14-16.

²³ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmovej hudby*. Praha: Casablanca, 2011, s. 24-25.

²⁴ Študijné materiály². *Zvuková dramaturgia*, 2012. Dostupné z: http://kt.uniza.sk/ktam/download/Studijne_materiály/Multimedia/Zvukova_tvorba/Zvukova_dramaturgia_2012.pdf (25.10.2019).

a multiplaybackovej techniky záznamu. Záznam je spravidla postsynchrónom. Základné typy pôvodnej hudby sú:

- ústredná melódia filmu (original theme music, leitmotív)
- podkladová hudba (original background music)

Prevzatá hudba je hudba vytvorená pôvodne pre iné účely než pre film. Tu dochádza k neobmedzenému výberu. Zvyčajne sa jedná o komerčne známe piesne rôznych interpretov. Rozdeľujeme ju na:

- archívnu – pôvodne určená na iný účel (podmienkami použitia vo filme sú jej vhodnosť, technická kvalita a dodržanie autorských práv)
- znova nahranú – zmenená technická kvalita, prearanžovanie diela, vytvorenie nového diela s použitím pôvodného motívu (dôležité je dodržanie autorských práv)
- autentickú hudbu prostredia – reálne hraná v snímanom prostredí, v obraze alebo mimo obraz, logicky zapojená do deja, pričom charakter zvuku zodpovedá vlastnostiam jeho zdroja
- sprievodnú hudbu – doplnená len na umocnenie atmosféry, vždy plná štúdiová kvalita.²⁵

Podľa empatie rozlišuje francúzsky profesor a skladateľ experimentálnej hudby Michel Chion filmovú hudbu na „empatickú“ a takzvanú „ne-empatickú“ hudbu. Empatická hudba podľa neho participuje na obraze a scéne či dokonca obsahuje v sebe „nádych scény“, jej rytmus, frázovanie a strih. Má v sebe zabudované kultúrne kódy pre javy ako smútok, šťastie, pohyb atď. Na rozdiel od nej, ne-empatická hudba v sebe akoby neniesla emócie a s filmovým médiom sa vysporiadala len ako s čisto mechanickým premietaním obrazov, akoby nereflektovala nič viac, než problém obrazovej kontinuity. Podobne Earle Hagen rozlišuje „zdrojovú“ a „čistú“, resp. dramatickú hudbu.²⁶

„Základným znakom filmovej hudby je funkčnosť. Prejavuje sa riadenými vzťahmi, do ktorých vstupuje hudba pri spojení s obrazom a ostatnými komponentami zvukovej skladby. Niekde má hudba podružnejšiu funkciu. Vytvára vhodné zvukové pozadie, charakterizuje

²⁵ Študijné materiály². *Zvuková dramaturgia*, 2012. Dostupné z: http://kt.uniza.sk/ktam/download/Studijne_materialy/Multimedia/Zvukova_tvorba/Zvukova_dramaturgia_2012.pdf (25.10.2019).

²⁶ FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*, 2016, s. 30–47. Dostupné z: <https://www.communicationtoday.sk/fenomenologia-zvuku-a-hudby-v-horore/> (11.12.2019).

prostredie alebo prijíma zvukomalebnú úlohu (zastupuje ruchy). Inde je význam hudby hlbší – navodzuje napríklad psychickú atmosféru scény, vystihuje duševný stav hrdinu, vyvoláva dramatické napätie. V určitých prípadoch môže hudba vypovedať viac než obraz a slovo. Dôležitú funkciu plní hudba vedená kontrapunkticky k obrazu, kedy je myšlienka sledovaná nepriamo, stretom dvoch kontrastných pásiem (napr. dramatický obraz doprevádzaný kľudnou hudbou).“²⁷

1.2.3 Druhy ruchov

Podľa spôsobu vzniku rozdeľujeme ruchy na prirodzené (naturálne) a umelo vytvárané. „Prirodzené ruchy môžu vznikať priamo pri filmovej akcii (kroky, šušťanie lístia a pod.) a snímajú sa spolu s dialógmi a okolitým zvukom prostredia do spoločného zvukového záznamu, alebo sa nahrávajú samostatne (bez záznamu obrazu) s cieľom dosiahnuť čisté nahrávky jednotlivých ruchov. Umelo vytvárané ruchy vznikajú buď mechanicky, alebo pomocou rôznych elektroakustických zariadení (v poslednom čase napr. pomocou digitálnej techniky – sámplovaním).“²⁸

Podľa svojej podoby a vzťahu k obrazu rozlišujeme ruchy reálne a štylizované. Reálne vychádzajú z určitého reálneho zdroja zvuku. Keď sa vytvárajú umele, ide o napodobeninu ruchov prirodzených. Zvuky klasifikujeme ako realistické na základe osobnej skúsenosti – cez zvuk vnímame (vo filme konštruujeme) priestor, pamätáme si, ako rôzne materiály pri vzájomnom dotyku znejú a máme zafixované, aké zvuky sa s ktorými miestami viažu. Vo filme takýmto zvukovým priestorom hovoríme atmosféry. Pri klasifikácii zvukov teda využívame našu osobnú zvukovú pamäť, ktorá vie z bežného života priradiť k zvuku jeho zdroj, alebo k znaku objektu priradiť znak zvuku.²⁹

²⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 69–70.

²⁸ Študijné materiály¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, 2020. Dostupné z: https://cloud2u.edu-page.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKExAssK%2BKjCpbDdxwQJeaBDJWt9EjazOTNFSxMm (02.05.2020).

²⁹ PERĐOCHOVÁ – ŠOŠKOVÁ, Eva. *Ruchy v slovenskom animovanom filme*, 2014, s. 122-136. Dostupné z: <https://www.sav.sk/journals/uploads/10192000SD012014-122.pdf> (05.11.2019).

Popri reálnych ruchoch sa uplatňujú ruchy v rôznej miere štylizované, a to od podoby jemného ozvláštnenia reality až k podobe ruchov nereálnych, ktoré sa neopierajú o zvukovú realitu sveta, ale napr. spoluvytvárajú obraz sveta „science fiction“.³⁰

Podľa použitej zvukovej technológie môžeme ruchy rozdeliť na: synchronne (kontaktné), postsynchronne, asynchronne („samotné“, nahrávané bez obrazu) a archívne. Pričom záznam synchronných ruchov prebieha zároveň so záznamom obrazu. Postsynchronne ruchy sa nahrávajú dodatočne v špeciálne vybavenom zvukovom štúdiu, kde skupina „ruchárov“ (zvukových imitátorov – v českom prostredí známi ako „brunclíci“) vytvára ruchy k filmovej scéne priamo podľa premietaného obrazu. Synchronne i postsynchronne ruchy sú teda s obrazom synchronizované už pri prvotnom zázname zvuku. Asynchronne ruchy, samostatne nahraté počas natáčacieho a dokončovacieho obdobia výroby filmu, sa nastrihávajú do miešacích pásov podľa obrazu alebo sa zapojujú až pri mixáži zvuku. Archívne ruchy sa vyhľadávajú a prepisujú z archivovaných zvukových záznamov.³¹

„Do hraničnej oblasti na hranici ruchov a hudby by sme mohli zaradiť skupinu imaginárnych, či pocitových zvukov, ktoré sa spravidla spájajú k určitej emotívne vypätej situácii, ako je to známe napr. z hororových filmov. Spontánny účinok tu môžu mať predovšetkým zvuky zlovestného charakteru podvedome pripomínajúci katastrofický dej, napr. zvuk podobajúci sa zúfalému výkriku, siréne, či temné dunenie pripomínajúce zemetrasenie, tresk, podobný hromu a pod.“³²

Za doslova kultový zvuk môžeme považovať kvapkanie vody, škrabanie pera po papieri alebo tikanie hodín. Aj tieto ruchy môžu byť použité pozitívne, alebo negatívne s uskladňujúcim alebo naopak znepokojujúcim účinkom.

³⁰ MOUDRÝ, Jiří, BLÁHA Ivo. *Úvod do oboru zvuková tvorba*, s. 38-39. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_zvukov%C3%A1_tvorba.DOC (20.11.2019)

³¹ SCHOLZOVÁ, Klára. *Tajemství filmové řeči*, 2012. Dostupné z: <https://www.kukatko.cz/tajemstvi-filmove-rci-zvuk/> (05.11.2019).

³² BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 21-23.

2 SÚČASNÁ MAĎARSKÁ KINEMATOGRAFIA

Koncom 80. rokov 20. storočia, po páde komunizmu a nástupe demokracie, sa v Maďarsku odohrala zmena aj vo filmovom systéme: najprv vznikla nová inštitúcia na rozdeľovanie ročnej štátnej dotácie a potom sa zmenil aj spôsob podpory (dotáciu na báze štúdií vystriedal producentný systém). Táto zmena mala zásadný vplyv na rozmach filmovej produkcie v celom štáte.

2.1 Situácia maďarskej kinematografie

Socialistický systém filmových štúdií v Maďarsku zaistoval štátny podnik MAFILM, ktorý združoval do jednej skupiny režisérov, kameramanov, dramaturgov a producentov. Na začiatku 60. rokov 20. storočia vznikali maďarské filmové štúdiá, ktoré v nasledujúcich desaťročiach fungovali pod rôznymi názvami a v rôznych organizačných formáciách. Štúdiá samé rozhodovali o tom, kto a aký film bude točiť. Ministerská cenzúra sa potom už koncentrovala na hotové filmy a udeľovala povolenia k ich uvedeniu. Systém štúdií vtedy vytvoril pomerne veľký priestor pre kreatívnu autorskú prácu. V Maďarsku fungovali štyri filmové štúdiá (Hunnia, Budapešť, Objektív, Dialóg) a dôležitou súčasťou systému bolo aj štúdio Bélu Balázsa – experimentálna filmová tvorivá dielňa. V roku 1987 sa spomínané štyri veľké štúdiá oddelili zo štátneho filmového podniku MAFILM. Od tej chvíle mohli tvorcovia filmov samostatne rozhodovať o tom, v akom podniku chcú film nechať vyrobiť. Mohli zvoliť MAFILM, ale i menšie firmy, ktoré v tom období vznikali. Štátna podpora bola aj naďalej zameraná na filmové štúdiá.³³

V roku 1991 vznikla jediná inštitúcia, ktorá komplexne podporovala štátnu kinematografiu, Nadácia pre maďarskú kinematografiu – MMA (Magyar Mozókép Alapítvány). Jej činnosť sa týkala výroby, distribúcie, podpory kín, výskumu a podpory filmového vzdelávania. Neskôr sa Maďarsko pripojilo k programu MEDIA a EURIMAGES, kde sa otvorili možnosti internacionálnej koprodukcie. Tým sa do filmovej produkcie zapojili aj investičné spoločnosti.³⁴ Obrovský zlom vo filmárskom priemysle v Maďarsku nastal v roku 2004, keď

³³ JANOVE, Jana. *Audiovizuálna situácia a podmienky pre debutantov vo Vyšehradskom regióne*, 2013. Dostupné z: http://www.jamu.cz/img/akademicke-studie-difa-jamu/studie/studie/archiv-clanku/jana_janove_-_audiovizualna_situacia_a_podmienky_pre_debutantov_vo_vysehradskom_regione.pdf (16.12.2019).

³⁴ BALÁZS, Varga. *Vzestupy, pády a čas dlhů*. Posledních dvacet let maďarské kinematografie. Cinepur, No 85, 2013, s. 81-84.

maďarská vláda schválila prvý zákon o kinematografii, kde najdôležitejším bodom v ňom bol systém investícií a daňových úľav v oblasti filmu (vláda zaviedla 25% daňovú úľavu na filmy natočené v Maďarsku). Tento krok viedol k zásadným zmenám. Bol však nevyhnutný, nakoľko filmová výroba bola úplne paralyzovaná a konkurencia schopnosť maďarských filmov v rámci strenej Európy veľmi nízka. V nasledujúcich rokoch po prijatí zákona vzniklo v okolí Budapešti niekoľko štúdiových komplexov. Napr. Korda Studios, Stern Film Studio, Pomáz, Raleigh Studios, Rákospalota.³⁵

Majiteľmi boli domáci, alebo zahraniční investori. MAFILM a Filmové laboratóriá prešli do vlastníctva Verejnej nadácie pre maďarskú kinematografiu, ktorá neskôr skrachovala a v roku 2010 bola zlikvidovaná. Od roku 2010 sa systém zmenil od základov. Na podporu celovečerných hraných, dokumentárnych i animovaných filmov vznikla nová inštitúcia, Maďarský národný filmový fond. Filmový fond nehospodári s príjmami zo štátneho rozpočtu, ale má k dispozícii 80% zisku z lotérievej činnosti. V súčasnej dobe sa ročne točí v Maďarsku približne dvadsať hraných, štyridsať dokumentárnych a štyridsať experimentálnych filmov.³⁶

2.1.1 Hollywood v Budapešti

Maďarsko má dlhú históriu filmovej tvorby a relatívne dlhú históriu otvorenosti zahraničným spoločnostiam. Všetko začalo zhruba v 90. rokoch minulého storočia, keď Madonna vo filme *Evita* (1996) hrala argentínsku ikonu Evitu a Budapešť suplovala Buenos Aires. Keď Steven Spielberg potreboval natočiť rôzne mestá do svojho filmu *Mníchov* (Munich, 2005), vybral si Budapešť ako náhradu za Londýn, Rím, Paríž aj Mníchov. Keď Ridley Scott zháňal priestory, kde by mohol navoziť 2 000 ton červenej zeminy, aby mohol vytvoriť *Martiana* (The Martian, 2015), obrovské štúdio Korda o rozlohe 6 000 m² mu tieto priestory poskytlo. Zoznam zahraničných filmov, ktoré sa tu natočili sa neustále rozrastá. Aktuálne je Budapešť druhou najväčšou filmovou lokalitou v Európe. Viac filmov sa natáča už len v Spojenom kráľovstve.

³⁵ CHMÚRNÝ, Maroš. *Budapešť, kúsok Hollywoodu v srdci Európy*, 2017. Dostupné z: <https://chmurny.blog.sme.sk/c/471329/budapest-kusok-hollywoodu-v-srdci-eurovy.html> (27.12.2019).

³⁶ BALÁZS, Varga. *Vzestupy, pády a čas dlhů*. Posledních dvacet let maďarské kinematografie. Cinepur, No 85, 2013, s. 81-84.

Budapešť sa stala filmársky priateľským mestom, pretože je veľmi rozmanitá. Vyniká variabilnosťou filmovacích lokalít, za čo vďačí rôznym architektonickým štýlom, ktoré sa tu používali v priebehu vekov. Budapešť môže bez problémov suplovať také rozdielne mestá ako sú Paríž a Moskva. Nasledujúci zoznam zhrňuje filmy natáčané v jednotlivých mestských obvodoch Budapešti.

- I. obvod – Táto oblasť je podobná Prahe. Vo filme *Som agent* (I Spy, 2002) však hrala samú seba (Budapešť).
- V. obvod – V tejto oblasti sa veľa filmuje. Okolo Operného domu to vyzerá veľmi parížsky, takže sa tu natáčali zábery Paríža do filmu *Popoluška v Monte Carle* (Monte Carlo, 2011). Okrem toho si tento obvod zahral aj vo filme *Inferno* (2016), kde stvárnil Florenciu.
- VII. obvod – Tu sa natáčali zábery, ktoré predstavovali Berlín počas studenej vojny do filmu *Atomic Blonde* (2017).
- XIV. obvod – Budapešť sa v tomto obvode premenila na Moskvu v piatom pokračovaní *Smrtonosnej pasce* (A Good Day to Die Hard, 2013).³⁷

Adam Goodman bol do Budapešti pozvaný na koprodukciiu fantasy filmu *Eragon* (2006) pre štúdio 20th Century Fox. Goodman a jeho tím odvtedy pracovali na množstve veľkých hollywoodských projektov pripravovaných v Budapešti. Napríklad *Hellboy 2* (2008) alebo *Hercules* (2014) a už spomínaný *Marťan*. Dnes už Budapešť nie jej len chudobnou náhradou za iné hlavné mestá z hľadiska kvality, ale ponúka množstvo výhod. Jedným z faktorov je, že hviezdy zbožňujú toto mesto. Bývajú v úžasných hoteloch, jedia jedlo svetovej extratriedy a pohybujú sa po meste takmer anonymne.³⁸

Vplyv Hollywoodu priniesol množstvo príležitostí aj pre domácich filmárov, technikov a rôznych iných filmových pracovníkov. Úroveň domácich sa neustále dvíha vplyvom spolupráce s najlepšimi odborníkmi v obore. Dôkazom toho môže byť napríklad aj film *Saulov syn*³⁹ (Saul fia, 2015) od režiséra Lászla Nemesa, ktorý sa odohráva v Osvienčime (natáčaný v Budapešti) a ktorý získal v roku 2016 sošku Oscara za najlepší cudzojazyčný film. Okrem toho film *Kincsem* (2017), príbeh najznámejšieho maďarského závodného koňa

³⁷ CHMÚRNÝ, Maroš. *Budapešť, kúsok Hollywoodu v srdci Európy*, 2017. Dostupné z: <https://chmurny.blog.sme.sk/c/471329/budapest-kusok-hollywoodu-v-srdci-eurovy.html> (27.12.2019).

³⁸ MÉSZÁROS, Márta. *Budapest goes viral: When celebrities film in Budapest*. Hungarian National Film Fund The 2019, Berlinale Issue, 2019.

³⁹ Film mal premiéru na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes, kde získal Veľkú cenu poroty (Grand Prix). Ako druhý maďarský film získal Oscara za najlepší cudzojazyčný film, ako prvý maďarský film získal Zlatý glóbus za najlepší cudzojazyčný film

pritiahol do kina 374 500 divákov, čím zlomil rekord v návštevnosti domáceho filmu. Vyzerá to, že filmový priemysel u našich južných susedov sa vplyvom amerických filmárov hýbe dopredu a nabera na kvalite.

Z posledných rokov maďarskej kinematografie sú medzinárodne veľmi známe filmy *Budapest Noir* (2017) a *O tele a duši* (Testről és lélekről, 2017). *Budapest Noir* je zasadený do 30. rokov minulého storočia, natočený podľa rovnomenného románu spisovateľa Vilmosa Kondora. *O tele a duši* režírovala Ildikó Enyedi a získal mnohé ocenenia vrátane Zlatého medveďa z Berlinale. Za hlavnú úlohu v tomto filme si ocenenie pre Najlepšiu európsku herečku odniesla Alexandra Borbély (narodená na Slovensku).⁴⁰

Ďalšou výhodou je, že na každom zahraničnom projekte nakrútenom v Maďarsku musí spravidla spolupracovať aspoň päť domácich pracovníkov, veľakrát sú to študenti filmovej akadémie. Množstvo práce majú aj komparzisti. Tento filmový boom v Budapešti láka mladých hercov, ktorí vidia príležitosť presadiť sa aj na medzinárodnej scéne a reálna je i možnosť, že sa dostanú aj priamo do Kalifornie. Môže to pripomínať začiatky filmárskeho boomu práve v Hollywoode, keď sa množstvo mladých mužov a žien rozhodlo skúsiť šťastie a stať sa hviezdou.

Jediné negatívum môže byť, že tí najlepší lokálni producenti, filmári, kameramani a ďalší personál majú príliš veľa práce na zahraničných projektoch, a tak nemajú až toľko času, aby pracovali na niečom vlastnom.

2.2 Súčasní maďarskí režiséri

Mimoriadne postavenie maďarskej kinematografie na svetových festivaloch aj v kritickej reflexii ťaží mimo iného z dedičstva priaznivých 80. rokov, kedy boli v Maďarsku tolerované filmy opovážlivé voči režimu. Z experimentálneho štúdia Bélu Balásza vychádzala rada osobností. Stelesnením najpôvodnejšieho východoeurópskeho filmára 80.–90. rokov je považovaný Béla Tarr, pozorovateľ agónie rozpadajúcej sa priemyselovej modernity a zmarených utópií, ktorý v znehybnenom priestore katastrofy hľadá, podobne

⁴⁰ CHMÚRNY, Maroš. *Budapešť, kúsok Hollywoodu v srdci Európy*, 2017. Dostupné z: <https://chmurny.blog.sme.sk/c/471329/budapest-kusok-hollywoodu-v-srdci-euro.py.html> (27.12.2019).

ako Dostojevský, osudy biednych obetí.⁴¹ Bélla Tarr sa dostal do pozornosti diváka krátkometrážnym filmom *Hotel Magnezit* (1978) a dokumentaristicky ladeným filmom *Rodinný kozub* (Családi tüzfészek, 1979), ktorý zobrazuje problémy mladej rodiny na sídlisku v Budapešti. Aj jeho dva ďalšie filmy, *Outsider* (Szabadgyalog, 1981) a *Panelové vzťahy* (Panelkapcsolat, 1982), sú zamerané silne sociálne-kriticky. Televízny film *Macbeth* (1982) je zložený iba z dvoch záberov, pričom prvý trvá 5 minút a druhý až 67 minút. Známe sú tiež jeho filmy *Zatratenie* (Kárhozat, 1988) a *Satanské tango* (Sátántangó, 1994), ktorý trvá viac ako 450 minút. V roku 2000 natočil film *Werckmeisterove harmónie* (Werckmeister harmóniák). Jeho existenciálny noirovo ladený film *Muž z Londýna* (A londoni férfi, 2007) sa posúva ku štylizácii a kompozičnej uzatvorenosti. Jeho posledný film *Turínsky kôň* (A torinói ló, 2011) bol ocenený na Berlinale.⁴²

V 80. rokoch zaujal István Szabó medzinárodnú verejnosť historickými drámami na tému občianskej moci a bezmoci filmami *Mefisto* (Mephisto, 1981; získal Oscara za najlepší neanglicky hovorený film), *Plukovník Redl* (Redl ezredes I-II, 1984) a *Hanussen* (1988). Stredoeurópskymi traumami sa zaoberajú aj jeho ďalšie filmy: *Schôdzka s Venušou* (Meeting Venus, 1990), *Milá Emma, drahá Betka* (Édes Emma, drága Böbe - vázlatok, aktok, 1991), *Slnčný jas* (A napfény íze, 1999), *Na miskách váh* (Taking Sides, 2001) a *Božská Júlia* (Csodálatos Júlia, 2004).⁴³

Medzinárodne známa je aj režisérka Márta Mészáros, ktorá sa dostala do povedomia svojim filmom *Adopcia* (Örökbefogadás, 1975), za ktorý ako prvá žena v histórii Berlinale získala hlavnú cenu – Zlatého Medveďa. Medzi jej ďalšie snímky patria: *Denník pre moje deti* (Napló gyermekeimnek, 1982), *Denník pre moje lásky* (Napló szerelmeimnek I-II., 1987), *Zbohom červená čiapočka* (Bye bye chaperon rouge, 1989), *Malá Vilma – Posledný denník* (Kisvilma - Az utolsó napló, 1999), životný príbeh Imre Nagya – muža, ktorý sa stal

⁴¹ PROCHÁZKA, Michal. *Maďarský film na rozcestí*, 2018. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/30/madarsky-film-na-rozcesti> (22.12.2019).

⁴² STUHLÝ, Aleš. *Maďarské tango s ďablom*. Cinepur, No 46. Praha 2006, s. 22-23.

⁴³ KOSSÁR, Lajos. *Oscarový režisér István Szabó dostal Zlatú kameru*, 2014. Dostupné z: <http://madari.sk/magazin/kultura/oscarovy-reziser-istvan-szabo-dostal-zlatu-kameru> (04.01.2020).

symbolom národného vzdoru proti útlaku – *Nepochovaný mŕtvy* (A temetetlen halott, 2004) a *Polárna žiara* (Aurora Borealis: Északi fény, 2017).⁴⁴

Z obdobia za posledných tridsať rokov sú známe aj filmy svetoznámeho maďarského režiséra Károlyho Makka *Posledný rukopis* (Utolsó kézirat, Az, 1987), *Hráč* (A játékos, 1997), *Dlhý víkend v Pešti a v Budíne* (Egy hét Pesten és Budán, 2003), či *Takí ako ste* (Így, ahogy vagytok, 2010).⁴⁵

V Kanade a v USA pôsobí ako režisér Tibor Takács, ktorý režíroval televízne filmy, seriály a kinofilmy ako sú napríklad *Sabrina, mladá čarodejnica* (Sabrina, the Teenage Witch, 1996), *Na vlastnú päsť* (Sanctuary, 1998), *Potkany útočia* (Rats, 2003), *Lži a ilúzie* (Lies & Illusions, 2009), *Spieders* (2013) a mnoho ďalších.⁴⁶ V zahraničí tvorí aj maďarský režisér Peter Medak, ktorý sa podieľal napríklad na tvorbe *Romeo krváca* (Romeo Is Bleeding, 1993), *Zvonár Matky Božej* (The Hunchback, 1997) a mnohých ďalších a tiež aj na tvorbe TV seriálov (Dr. House, Odložené prípady, Hannibal a i.).⁴⁷

V poslednom období je v maďarskej kinematografii mnoho talentov, ktorí sú novinármi zaradovaní do novej maďarskej filmovej generácie. Sem patria napríklad Szabolcs Hajdu, Kornél Mundruczó, György Pálfi, Ágnes Kocsis a Bence Fliegauf (viď. kapitola 2.2.1).

Talentovaný režisér Szabolcs Hajdu natočil športovú drámu o gymnastoch *Biele dlane* (Fehér tenyér, 2006). V *Bibliothèque Pascal* (2010) rozpráva o tom, že pokiaľ život nestojí za nič, geografickým presunom sa zázračne nezlepší. Za svoje posledné dielo, *Rodinné šťastie* (Ernellák Farkaséknál, 2016), v ktorom si zahral aj so svojou ženou a deťmi, získal

⁴⁴ BITTENCOURT, Ela. *The films of Márta Mészáros: power, feminism and transindividuality*, 2019. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/marta-meszaros-berlinale-retrospective-adoption-transindividuality> (04.01.2020).

⁴⁵ BROOKE, Michael. *Károly Makk obituary: Hungarian director of subtle, incisive films*, 2018. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/karoly-makk-obituary-hungarian-director> (04.01.2020).

⁴⁶ SZŰCS, Gyula. *Robotseggefjek irányítják Hollywoodot*, 2014. Dostupné z: https://index.hu/kultur/cine-matrix/2014/10/27/interju_hamori_andras_producer_horror_budapesti_forgatas_houdini/ (04.01.2020).

⁴⁷ RIGHETTI, Jamie. *'The Changeling' Director Peter Medak Says the Industry Thinks He Is Too Old To Work on TV Anymore*, 2018. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/08/peter-medak-interview-changeling-1980-too-old-for-tv-1201992972/> (06.01.2020).

Veľkú cenu – Krištáľový glóbus a cenu za najlepší mužský herecký výkon na filmovom festivale v Karlových Varoch.⁴⁸

Filmový režisér Kornél Mundruczó pri natáčaní nepracuje s jednotlivými obrazmi, ale s filmom ako jedným obrazom. Každý jeho film je jedna identita a v nej každý jeden záber musí hovoriť rovnaký príbeh ako ostatné. Pri natáčaní za najhlavnejšiu vec považuje najst' vizuálny štýl. Známe sú jeho filmy *Johanna* (2005), *Delta* (2008), *Biely Boh* (Fehér isten, 2014) a *Mesiac Jupitera* (Jupiter holdja, 2017).⁴⁹

György Pálfi tiež patrí do skupiny provokujúcich a experimentujúcich režiséroov. Zaujal už svojimi dielami nakrútenými počas štúdia filmovej rézie na Vysokej škole divadelného a filmového umenia v Budapešti. Z jeho tvorby sú najznámejšie: *Hukkle* (2002), *Taxidermia* (2006) a *Dámy a páni, finálna verzia* (Final Cut: Hölgyeim és uraim, 2012).⁵⁰

Rovnako ako celovečerná prvotina *Čerstvý vzduch* (Friss levegő, 2006), aj predchádzajúce krátke filmy Ágnes Kocsis získali domáce aj i medzinárodné ocenenia. Jej doterajšiu tvorbu nespája len úspech, ale predovšetkým určitá sociálna nóta, ktorá je v jej filmoch zjemňovaná záujmom o intímne medziľudské vzťahy a výtvarnou štylizáciou.⁵¹

Spomínaní režiséri sa neboja radikálne zmeniť vyznenie svojich diel a ich štylistiku. Táto mladá generácia má zreteľnú a „vystopovateľnú“ kontinuitu, pretože bola vystavená mnohým turbulentným (najmä politickým) zmenám a čelila neustálej nutnosti prispôsobovať sa daným podmienkam. Ich filmy síce nevychádzajú zo žiadnej spoločnej premisy, avšak všetci rozprávajú ponuré príbehy z fiktívnych svetov. Imaginatívne priestory ich snímok tak napriek výraznej štylizácii svojim chladom a tichým zúfalstvom až desivo presne reflektujú súčasnú maďarskú spoločnosť.

⁴⁸ The Filmmakers @KVIFF, *Szabolcs Hajdu - It's Not the Time of My Life* <https://www.kviff.com/cs/novinky/1754-szabolcs-hajdu-byl-jsem-na-place-reziser-herce-otec-a-manzel> (06.01.2020).

⁴⁹ SOTÁKOVÁ, Zuzana. *Maďarský režisér Kornél Mundruczó si dnes preberie ocenenie Zlatá kamera*, 2019. Dostupné z: <https://www.artfilmfest.sk/blog/aktuality/2019/06/madarsky-reziser-kornel-mundruczo-si-dnes-preberie-ocenenie-zlata-kamera/> (06.01.2020).

⁵⁰ TÓTHOVÁ, Roberta. *György Pálfi: Ak nebudem točiť filmy, umriem*, 2015. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/364487-gyorgy-palfi-ak-nebudem-tocit-filmy-umriem/> (04.01.2020).

⁵¹ POLÁKOVÁ, Sylva. *Stúj a běž budapeštské periferie*, 2006. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/43/stuj-a-bez-budapestske-periferie> (04.01.2020).

2.2.1 Režisér Bence Fliegauf

Bence Fliegauf patří nejen v rodném Maďarsku k filmovej režisérské špičce. Jeho filmy boli premietané na viacerých prestížnych filmových festivaloch, na ktorých získal mnohé ocenenia. Bence Fliegauf (obr. 2) sa narodil 15. 8. 1974 v Budapešti. Keď mal 14 rokov odišiel z domu a býval u kamarátov. O svojej matke tvrdí, že ho nemala príliš rada, bola silne depresívna a veľa pila. Snažil sa získať si jej pozornosť tým, že bral drogy, ale nešiel na liečenie, dostal sa z toho sám. Tvrdí, že všetko, čo vložil do drog, pretransformoval do práce.⁵² Po maturite vyštudoval scénografiu na budapeštianskej odbornej škole divadelnej techniky Hét tükör (1995–98). Pracoval pre rôzne maďarské televízne stanice, najprv ako asistent réžie a od roku 2000 ako samostatný režisér, redaktor a strihač, písal scenáre, venoval sa scénografii a práci so zvukom. Asistoval tiež mnohým filmovým režisérom, ako sú napríklad Miklós Jancsó a Árpád Sopsits.⁵³



Obrázok 2 Bence Fliegauf⁵⁴

⁵² HOLÝ, Zdeněk. *Benedek Fliegauf – hypnotický stav je smyslem kinematografie*. Cinepur No 52, Praha 2007. s. 8-9.

⁵³ OROSZ, Anna. *Benedek Fliegauf*, 2017. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/collection/p/benedek-fliegauf/> (05.12.2020).

⁵⁴ ARTINCINEMA. *Benedek Fliegauf*, 2015. Dostupné z: http://artincinema.com/wp-content/uploads/2015/01/benedek_fliegauf.jpg (17.12.2020).

Už od jeho prvých krátkometrážných a dokumentárnych filmov, v ktorých sa zaoberal otázkami ľudskej psychiky, a tiež v jeho celovečernej hranej a rýdzo autorskej tvorbe, je zrejme ovplyvnenie experimentálnou kinematografiou. Jeho tvorba sa prejavuje svojbytným použitím vyjadrovacích prostriedkov, zvlášť kamery a hudobnej zložky, potlačením dôrazu na dejovú líniu a naopak výrazným akcentom na náladu a hypnotickú atmosféru diela s evokatívnym sprievodom ambientnej hudby. Tematicky jeho snímky prechádzajú od psychologických pocitov odcudzenia až k metafyzike času a priestoru.⁵⁵

Jeho filmy sa vyznačujú progresívnou prácou s filmovým obrazom, prepracovaným zvukom, ktorý je v jeho filmoch rovnocenný s obrazom, ak nie výraznejší. Podobne ako mnoho mladých maďarských tvorcov je ovplyvnený maďarským klasikom Bélom Tarrowom.

Do svojich filmov obsadzuje amatérskych hercov. Rád robí zábery bez komparzu, jednak je to lacnejšie a jednak, podľa jeho slov, omnoho silnejšie.⁵⁶ Nikdy neštudoval filmovú školu, no jeho filmy získavajú významné ocenenia a mimoriadny ohlas po celom svete. Jeho celovečerný debut *Húština* (Rengeteg, 2003) získal niekoľko cien kritikov na MFF Berlín 2003, *Díler* (Dealer, 2004) Cenu FIPRESCI na festivale v Mar del Plata, *Mliečna dráha* (Tejút, 2007) Zlatého leoparda z MFF v Locarne. Jeho *Lono* (Womb/Méh, 2010) s Evou Green v hlavnej úlohe sa hralo aj v slovenských kinách. Film *Je to iba vietor* (Csak a szél, 2012) bol ocenený Strieborným medveďom na MFF v Berlíne.

Húština je venovaná predčasne zosnulému režisérovi Györgyi Fehérovi. Môžeme v nej sledovať dlhé, kontextu vytrhnuté monologické a dialogické pasáže. Dokumentaristické postupy kamery často nesledujú logiku dramatického napätia, kamera zaujíma cez svoju priestorovú blízkosť psychologický dištanc.⁵⁷

Díler je mrazivým príbehom budapeštianskeho dealera drog na jeho dennej púti za zákazníkmi, väčšina ktorých už dávno padla na pomyslené dno. Táto surreálna odysea je zároveň temnou vizuálnou ódou na Budapešť a jej spletitý labyrint, ktorý vo svojich útrobach väzní stratených jednotlivcov. Film neustále balansuje na pokraji vedomia, nikdy však

⁵⁵ STUHLÝ, Aleš. *Retrospektiva: Bence Fliegauf*. Katalóg 38. Letní filmové školy Uherské Hradiště, 21.-28.7.2012. s. 40-45.

⁵⁶ HOLÝ, Zdeněk. *Benedek Fliegauf – hypnotický stav je smyslem kinematografie*. Cinepur No 52, Praha 2007. s. 8-9.

⁵⁷ STUHLÝ, Aleš. *Retrospektiva: Bence Fliegauf*. Katalóg 38. Letní filmové školy Uherské Hradiště, 21.-28.7.2012. s. 40-45.

nevkročí za tenkú hranicu halucinácie a divák tak ostáva visieť kdesi v mrazivej prázdnote medzi skutočným a iluzórnym.⁵⁸

Dôraz na prácu s prostredím je aj v *Mliečnej dráhe* nielen dotiahnutý do úplnosti, ale dokonca povýšený na hlavný princíp celého filmu. Pedantná práca s kompozíciou obrazu a brilantne vyskladané zvukové prostredie spolu vytvárajú osobitý experiment, akúsi kryštalickú formu. Obraz sa vzdáva príbehu a pôsobí na diváka dôkladne vystavanou atmosférou rôznych prostredí. Odkrýva sa tak film v jeho takmer zabudnutej polohe, ako štúdia priestoru a času, meditáciu o pohybe a nemennosti.⁵⁹

Lono, príbeh osudovej a zakázanej lásky, Fliegauf zasadil do veľmi blízkej budúcnosti, čo mu umožnilo rafinovane využiť aj prvky science fiction. Čo všetko budeme schopní urobiť pre lásku?⁶⁰

Je to iba vietor je sociálnou drámou, či skôr psychologickým hororom o dnes (aj včera, aj zajtra) horúcej téme – rasovej, etnickej neznášanlivosti, našej xenofóbii. Zachytáva jeden deň v živote rómskej rodiny na okraji malého mestečka.⁶¹

V Čechách bol Fliegauf v roku 2007 hosťom Febiofestu a v roku 2011 predsedal porote pražského Fresh Film Festu. V júli 2012 bol hosťom Letní filmové školy Uherské Hradiště, kde bola prezentovaná retrospektíva jeho vybraných filmov v rámci hlavnej tematickej sekcie Fokus: Maďarsko.

Fliegauf nemá rád, keď ho novinári škatuľkujú do novej maďarskej filmovej generácie. Tvrdí o sebe, že je celkom nezávislý, že ide svojou vlastnou cestou a nestará sa o ostatných. Je otcom dvoch detí. *Mliečna dráha* je spojená s narodením syna a *Lono* natáčal, keď so ženou čakali druhé dieťa – dcéru.⁶²

Jeho kompletná filmografia je uvedená v prílohe P I. a ocenenia, ktoré získal, v prílohe P II.

⁵⁸ Cyklus Mladé maďarské kino. *Temný vizuál súčasného Maďarska*, 2019. Dostupné z: <https://a4.sk/temny-vizual-sucasneho-madarska/> (06.12.2019).

⁵⁹ Cyklus Mladé maďarské kino. *Temný vizuál súčasného Maďarska*, 2019. Dostupné z: <https://a4.sk/temny-vizual-sucasneho-madarska/> (06.12.2019).

⁶⁰ ASOCIÁCIA SLOVENSKÝCH FILMOVÝCH KLUBOV. *Lono*, 2012. Dostupné z: <https://asfk.sk/film/lono/> (17.12.2019).

⁶¹ MOJŽIŠOVÁ, Zuzana. *Nielen vietor, aj ľudia*, 2013. Dostupné z: <https://www.tyzden.sk/casopis/13233/nielen-vietor-aj-ludia/> (05.12.2019).

⁶² STUHLÝ, Aleš. *Retrospektíva: Bence Fliegauf*. Katalog 38. Letní filmové školy Uherské Hradiště, 21.-28.7.2012. s. 40-45

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZY FILMOV

V tejto kapitole budem analyzovať hrané celovečerné a krátke filmy režiséra Benceho Fliegaufa s dôrazom na zvuk. Analýzy som zoradil v chronologickom poradí vzniku snímok. Nepoužil som delenie na celovečerné a krátke snímky, nakoľko po ich zahliadnutí som nadobudol pocit, že krátke filmy slúžili Fliegaufovi ako príprava na celovečerné filmy.

Pri analýze budem používať pojmy ako:

ambientný pad – elektronický zvuk tvorený syntetizátorom. Jeho zvuk sa dá ťažko popísať, pretože sa nepodobá žiadnemu tradičnému hudobnému nástroju. Najbližšie sa podobá zvuku sláčikových nástrojov. Je tvorený pomalým nástupom zvuku a jeho pomalým doznením.⁶³

stat – anglicky room tone – zvuk alebo šum miestnosti.

dozvuk – anglicky reverb – čas, za ktorý sa zníži hladina akustického tlaku o 60 dB.⁶⁴ Zvuk podobný ozvene.

pulzovanie – rýchle stúpanie a klesanie (môže byť aj zosilňovanie a stišovanie) zvuku.

3.1 *Talking Heads* (Beszélő fejek, 2001)

Fliegaufov krátky hraný debut v šiestich dlhých statických záberoch zachytáva jeho priateľov (v jednom zábere dokonca vystupuje on sám – obr. 3) v detaile, ako rozprávajú vymyslený príbeh. Všetky príbehy spája ústredná postava Laciho. Nebyť „kaviarenskej hudby“, ktorá tento film po celý čas doprevádza, mal by charakter castingového videa.

Talking Heads môžeme vnímať ako dielo, kde si Fliegauf hlavne vyskúšal prácu s hercami a silu dialógov. Tie ešte nemajú intímny charakter, aký je typický pre jeho ďalšie filmy. Vo Fliegaufovej tvorbe netradičná jazzová hudba *Talking Heads* odľahčuje a nemá preto taký depresívny charakter ako zvyšok jeho tvorby (aj napriek tomu, že niektoré z príbehov majú vážnejší podtón).

⁶³ ELECTRONIC MUSIC WIKI. *Pad*. 2019. Dostupné z: <https://electronicmusic.fandom.com/wiki/Pad> (07.01.2020).

⁶⁴ PAULÍČKA, Ivan. *Všeobecný encyklopedický slovník*. Praha: Cesty, 2002, s. 765.



Obrázok 3 Bence Fliegauf vo filme *Talking Heads*

Aj napriek jednoduchému, dokumentárnemu štylizovaniu, na začiatku môžeme nájsť krátky prológ, ktorý výraznejšie pracuje so zvukovou stopou. Z ľavej strany na nás hrá už spomínaná hudba, zatiaľ čo sprava počujeme mumlanie hlasov, tvorené pravdepodobne navrstvením stôp jednotlivých rozhovorov.

3.2 *Hústina* (Rengeteg, 2003)

Celovečerný debut sleduje krátke epizódne príbehy mladých ľudí žijúcich v Budapešti. Nevieme ich mená, nevieme, čo sú zač, no ich rozhovory nasnímané v úzkych záberoch v nás zanechávajú znepokojenie.

Hústina začína dokumentárnymi „sledovacími“ zábermi rôznych neznámych ľudí na stanici (obr. 4). Táto úvodná scéna by sa mohla porovnať s filmom *Láska nebeská* (Love Actually, 2003), ktorý režisér Richard Curtis podobne otvára dokumentárnymi zábermi víťania ľudí po pristaní na letisku. Obe scény sú však výrazne odlišné. Keď si odmyslíme farby a fakt, že v *Láske nebeskej* sa ľudia objímajú, zatiaľ čo v *Hústine* iba kráčajú, stále vnímame rozdiel v atmosfére, ktorú vyžaruje. Je to práve zvuk, ktorý nám prezradza, čo za film budeme sledovať. Zatiaľ čo *Láska nebeská* pracuje s ambientnou hudbou pôsobiacou kľudne, *Hústina* využíva štylizovanú atmosféru nádražia s veľkým dozvukom, ktorá je akoby spomalená a vytvára tak nepríjemné pulzovanie. Takáto zvuková atmosféra by sa mohla považovať aj za hudbu. K dotvoreniu nepríjemnej atmosféry tiež pomohlo aj to, že film (a

teda aj zvuk) začína ostrým strihom. Scéna končí záberom na ruksak, pričom zvukovú atmosféru nahrádza temný ambientný pad, ktorý sa stupňuje, až kým nie je náhle ukončený a nahradený hudbou, a tá vytvára uvoľnenie a sprevádza úvodné titulky.



Obrázok 4 Ukážka z filmu Huština

Po titulkách sledujeme muža s vysokotlakovým čističom. Zvuk vodnej trysky začína znova ostro a tiež má podobný charakter ako atmosféra z nádražia. Jej zvuk je štylizovaný, pravdepodobne spomalený a v rámci zvukovej panorámy sa neustále pohybuje zľava doprava (vytvára podobný efekt ako pulzovanie). Po skončení umývania je počuť kvapkajúcu vodu, ozvláštnenú tým, že ju sprevádza elektronicky upravený dych, ktorý taktiež putuje zľava doprava. Ku koncu scény sa tento zvuk zosilňuje a pôsobí až strašidelne.

Dialóg sa objavuje až v ďalšej scéne, kde sledujeme prvú poviedku. Vo všetkých poviedkach má dialóg veľmi intímny charakter. Je to aj vďaka tomu, že celý film je natočený v detailoch, čo umožňovalo nahráť dialóg z menšej vzdialenosti. K vytvoreniu intimity tiež pomohlo to, že z dialógov nie sú odstránené „mlaskance“ – mlaskavé zvuky, ktoré vydávajú naše ústa. Tieto zvuky počujeme len vďaka mikrofónom, normálne ich naše ucho odfiltruje a my ich tak nevnímame.

Okrem intímneho dialógu, poviedky tiež spája výrazná práca so zvukovou atmosférou interiéru. Všetky státy majú temný depresívny charakter a pôsobia chladne. Využívajú nízke frekvencie. V jednej poviedke počujeme ruchy mesta, v ďalšej neprirodzene rýchle tikanie hodín, či zvuk podobný mrazničke, ktorý keď stíchne vytvára kontrastný pocit pokoja.

V jednej z poviedok hrdinka prelomí štvrtú stenu tesne po tom, ako počujeme jej priateľa odchádzať. Práve kontrast medzi ruchom odchodu a zvukom prázdnej miestnosti vytvoril silný moment, keď hrdinka otvorí oči a pozerá do kamery (otvorenie očí je sprevádzané nevýrazným buchnutím).

Neskôr sa výrazne pracuje so zvukovou atmosférou v poviedke so sumcom. Tu môžeme počuť štylizovaný zvuk vody. Nezní tak, ako by mal (ako šplechot vody), ale skôr sa podobá na bublanie, ktoré panuje zľava doprava a vytvára tak nepokoj. Posledná poviedka sa odohráva v lese a využíva jeho reálnu zvukovú atmosféru, ktorá je oproti zvyšným poviedkam pokojná. Neskôr sa však ku čvirikaniu vtáčikov pridajú aj nepríjemné zvuky hmyzu. Podobne sa pracuje aj so zvukom ohňa, ktorý sa z príjemného pukania pridaním dozvuku mení na nepokojný až magický zvuk.

Húština pracuje aj s filmovou hudbou, objavujúcou sa na konci poviedok. Hudba funguje ako prechod medzi poviedkami a dodáva im pocit uvoľnenia a rezolútnosti. Jemné akordy klavíra doprevádzané pulzujúcimi ambientnými padmi výborne kontrastujú s chladným zvukom filmu.

Na záver sa zopakuje celá úvodná sekvencia, no teraz nám už neznámi ľudia nie sú neznámi.

3.3 *Hypnos* (2003)

Ako napovedá sám názov, v tomto experimentálnom krátkom snímku sledujeme ženu, ktorá podstúpi hypnózu, aby sa vyrovnala s traumou z minulosti.



Obrázok 5 Posledný záber *Hypnos*

Zvuk nás dostáva do nálady už v úvode, keď počujeme dramatické údery na tympany, ku ktorým sa pridá ostré tikanie metronómu. Ten slúži na vytvorenie rytmu a vytrhávajúce diváka s hypnotickej atmosféry, tvoriacu hlboký, dunivý stat, sprevádzaný tichým, nepríjemne pomalým syntetickým frekvenčným stúpaním a klesaním. Tento zvuk je typický pre subliminálne (podprahové) – hypnotické nahrávky.

Kamera nám pomaly odhalí hypnotizéra, ktorý svojim intímnyim rozprávaním, akoby aj nás dostával do tranzu. Keď dohovorí, sledujeme prítomných ľudí v miestnosti a vo zvuku počujeme spev prekrývajúci sa s blízkym dýchaním, čo pôsobí strašidelne. Žena odchádza na chodbu, kde je jej plač prerušovaný vzdialeným nepríjemným tikaním metronómu. Na záver sa stat chodby stíši a zvuk metronómu postupne zosilňuje, až kým sa obraz prestrihne na ďalší záber. Zvuk sa takto zosilňuje aj na záver nasledujúcej scény, keď sa už k hlasnému hučaniu motora lode pridá rytmické vŕzganie a škrekot čajok. Podobnú zvukovú gradáciu môžeme spozorovať aj v *Dílerovi*, ktorý vyšiel o rok neskôr ako *Hypnos*, preto usudzujem, že sa tieto dva filmy navzájom ovplyvnili.

V poslednom zábere sledujeme ženu kráčať lesom s dieťaťom na rukách (obr. 5). Šum vetra a zvuky vtákov sa pomaly stišujú a dominujú kroky a suchot odevu. Nenápadne sa pridá syntetický klesajúci tón. Matka zastane, lebo dieťa začne potichu spievať. Potom sa k nemu priblíži kamera a syntetický tón začne stúpať. Tajomný spev dieťaťa pokračuje aj v záverečných titulkách.

3.4 *Díler (Dealer, 2004)*

Celovečerným filmom *Díler* (obr. 6) Bence Fliegauf nadviazal na *Húštinu*. Podobne ukazuje krátke príbehy neznámych ľudí, no tentoraz nás týmito rozhovormi sprevádza postava dílera. Ten sa od svojej práce odosobňuje, s kamenným výrazom nedáva najavo svoje pocity a k drogovu závislým ľuďom navonok neprejavuje empatiu. S pomocou pomalého tempa, krúživej kamery a hypnotického zvuku Fliegauf dostáva diváka do „zdrogovaného“ stavu.

Že zvuk hrá vo filme veľkú rolu, nám prezrádza už len fakt, že začne skôr ako obraz. Prvé, čo počujeme, je hlboký elektrický tón, ktorý sa akoby trasie. Tento umelo vytvorený zvuk sa objavuje častejšie, psychoakusticky pôsobí na diváka a aj keď si to neuvedomuje, dráždi ho. S obrazom sa k tomuto zvuku ostro pridá stat, ktorý je hlboký a znova (ako v prípade *Húštiny*) vytvára nepríjemnú, chladnú atmosféru prítomnú počas celého filmu. Pridá sa

hudba, o ktorej budem písať neskôr, a zvuk hromu. Všetky tieto zvuky a ich nástupy vytvárajú rytmus, ktorý pomáha akcentovať pomalé tempo rozprávania.



Obrázok 6 Diler

Zvuková rytmizácia sa objavuje aj neskôr. Napríklad v scéne s kňazom možno počuť vo zvuku najprv nekonkrétny opakujúci sa ruch, neskôr je hlasnejší a zisťujeme, že je to modliaci sa dav. Rytmus v tomto prípade dostáva diváka do tranzu a ku koncu, keď je tento zvuk hlasnejší, sa stáva strašidelným, až diabolským – alegória na užívanie drog. Podobný nepríjemný charakter je vytvorený aj v poviedke so zdrogovanou študentkou, kde opakovanie slov „apa, anya“ (otec, mama) vytvára otravný, dotieravý rytmus a divák spolu s nervóznou spolubývajúcou študentkou chce, aby ten zvuk už konečne skončil.

Opakovanie zvukov je využité aj na vytvorenie jednotvárnosti dílerovej práce. V scénach, kde jazdí na bicykli sa dokola opakuje mechanický zvuk bicykla a krákania vrán. Vytvára to dojem, že dílera jeho práca začína nudiť, lebo stále robí to isté – dvíha telefón a jazdí od jedného klienta k druhému.

Podobne ako v *Húštine* aj v *Dilerovi* je dialóg veľmi intímny. Postavy akoby šepkali divákovi slová, čím si získavajú jeho pozornosť a on tak nadobúda pocit, že je súčasťou filmu. Takýto blízko nahraný dialóg sa veľmi príjemne počúva. Toto Fliegaufer využil a obrátil na nepríjemné v scéne, kde díler navštívi kamaráta, ktorý sa spálil v soláriu. Vidíme iba človeka, celého zabaleného v obväzoch, no cez zvuk vnímame jeho utrpenie. Každý jeho bolestivý nádych, preglgnutie a chrčanie, počujeme veľmi blízko, čo je pre nás veľmi nepríjemné, miestami až nechutné a spolu so spáleným človekom chceme, aby sa jeho/naše

utrpenie skončilo. Podobne pracuje s kašľaním chorého kňaza, kde tento nepríjemný zvuk naschvál prerušuje dialógy a diváka tak jeho postava odpudzuje.

Taktiež detailne sú nahrané aj ruchy. Okrem toho, že takto nahraný zvuk je príjemný na počúvanie, to, že ruchy znejú bližšie, než by zneli v realite, má zmysel aj v rámci naratívu. Prvý krát počujeme prípravu drog v scéne so spáleným mužom. Mimo obraz počujeme zvuk šušťania obalu od drog a zapálenia zapalovača. Druhýkrát v scéne s matkou dílerovho dieťaťa nám Bence Fliegaufer ukáže prípravu heroínu, a tak sa nám tieto ruchy spoja s obrazom. Zvuk topenia heroínu je tvorený nepríjemným detailným zvukom bubľania. Je dôležité, že nám bol tento zvuk ukázaný aj s obrazom, lebo potom v závere filmu, kde kamera pomaly odhaľuje interiér fitness centra vo zvuku počujeme rovnaké bubľanie a my vopred vieme, čo sa chystá dealer urobiť.

Najzaujímavejším výrazovým prvkom *Dílera* je hudba. Tvoria ju totiž iba tri elektronicky vytvorené tóny v klesajúcom poradí. Tieto tri tóny sa s prestávkami opakujú po celý čas filmu. Toto opakovanie vytvára hypnotický, miestami až nihilistický pocit. Hudba sa strieda so zvukmi umelého štylizovaného vetra, ktorý je prítomný počas celého filmu. Stiera hranice medzi hudbou a zvukovou atmosférou. Po celý čas akoby divákovi vravela „zamysli sa nad tým čo vidíš“ – sfetovanú matku, ktorej nevinná dcéra je hneď vo vedľajšej izbe, odhodенý bicykel, ktorý odráža dealerovo vnútorné rozpoloženie, či dieťa ležiace vedľa zdrogovanej matky v rovnakej polohe, ako spí jej otec.

3.5 *A sor* (2004)

Krátky film o tom, čo sa stane, keď rodičia zabudnú vyzdvihnúť deti zo školy.



Obrázok 7 Deti na schodoch vo filme *A sor*

S pomocou zvuku sa Fliegaufovi podarilo vybudovať zvláštne znepokojivú atmosféru, hraničiacu s hororom. Bez dialógov na to využíva ostré strihy a hlboké, temné chladné staty. Po nepríjemnom vŕzganí dvier, ktoré sa sami hlasno zabuchnú, sledujeme chlapca, ktorý sa zobudil v prázdnej triede. Pridáva sa k deťom, čo sedia na schodoch a čakajú na odvoz. Mimo obraz zreteľne počujeme kroky, otvorenie starých dverí a deti postupne odchádzajú zo schodov (obr. 7), až kým tam neostane iba jeden chlapec sám. Ten sa rozhodne ísť opačným smerom. Stretáva upratovačku, no nedá sa s ňou do reči (v tomto momente hlučne zahrní blesk). Sledujeme záber z pohľadu chlapca, ktorý beží po vyľudnenej chodbe v suteréne. V blízkosti počujeme jeho zúfalý dych a kroky. Vchádza do šatne, kde sa za ním dvere znova sami hlasno zabuchnú. V šatni sa dovedty nepríjemná a chladná atmosféra, s využitím metalických zvukov trasenia až vŕzgania, mení na hororovú. Kamera pomaly odchádza od chlapca a odhaľuje nám sochy detí stojacich v rade ako vojaci. Kovové trasenie sa zosilňuje, chlapec zmizne, a v divákovi Fliegauf zanecháva nepríjemne mrazivý pocit.

3.6 *Trance* (Pörgés, 2005)



Obrázok 8 *Trance*

Pomocou hudby v krátkom filme *Trance* sa Fliegauf snaží diváka dostať do tranzu. Tento experimentálny krátky snímok tvoria spomalené zábery tancujúcich ľudí (obr. 8), doplnené ambientnou – omamnou hudbou, ktorá je v kontrapunkte s obrazom. Má existencialistický, nihilistický charakter. Táto kontemplatívna hudba je tvorená, podobne ako obrazy vo filme, prelínaním rôznych hudobných (sound designových) prvkov. Najvýraznejší je rezonujúci,

klesajúci elektronický tón vytvárajúci pomalý rytmus. Tento tón sa zlieva s hlbokými ambientnými padmi a vytvára hudbu, ktorá sa akoby „vlní“ celým filmom. Občas sa pridajú zvuky huslí, dodávajúce hudbe jemnú disharmóniu. Do hudby sú zapojené aj utlmené spomalené ruchy, ktoré sa stávajú súčasťou skladby (keď muž s dlhými vlasmi spomalene skáče). V dvoch prípadoch hudbu rozbíja zvuk blikania svetla. Na záver tento ruch dominuje po tom, čo sa ambientná hudba utíši a my sledujeme záber na chlapca v blikajúcom svetle. Zvuk tohto svetla sa v závere sa pomaly vytráca.

Po dopozeraní *Trance* sa človek zvláštne cíti, akoby sa prebudil z krásneho sna.

3.7 *Mliečna dráha* (Tejút, 2007)

Mliečna dráha je Fliegaufov celovečerný ambientný experimentálny film, ktorý vyčnieva z jeho tvorby najmä tým, že v ňom absentuje ucelená dejová línia. Zobrazuje desať bizarných situácií z nášho sveta snímaných statickou kamerou: veterný mlyn, stan na poli, matka s kočíkom pri jazere, skákajúci cyklisti pri strome s horiacim hniezdom, intímnosti dôchodcov v bazéne, nafukovanie skákajúceho hradu, prepravné kontajnery s uväznenými ľuďmi, exitus starej pani na detskom ihrisku, stavba snehuliaka na poslednom kúsku snehu a nakoniec tanec pred večerným mestom. V širokých exteriérových záberoch sa Fliegauf snaží zachytiť podstatu ľudstva, no necháva na divákovi, nech si vytvorí vlastný názor.

K tomuto napomáha zvuk. Absencia dialógu dostáva ľudí na úroveň zvierat. Všetko, čo sa o nich dozvedáme, je odvodené z ich pohybu a správania. Zvuk v tomto filme funguje ako manipulačný prvok. S jeho pomocou sa Fliegauf pohráva s divákmi, odvádza ich pozornosť bokom od akcie v obraze, či naopak kladie dôraz na nejaký dôležitý moment.

Až v druhom zábere (stan na poli) si všimneme, že niečo nie je v poriadku. Z diaľky sa k nám približuje žena, no my nepočujeme žiadne kroky, iba zvukovú atmosféru vetra a čvirikania vtáčikov. Potom si žena čupne a zrazu v tesnej blízkosti počujeme jej močenie. Narúšaním zvukovej perspektívy Fliegauf určuje, na ktoré zvuky sa má divák zamerať. Potom, čo sa žena vráti do stanu, pomerne rýchlo zosilnie atmosféra vetra, čo znova upúta našu pozornosť a sme v očakávaní, čo sa stane a očami hľadáme v obraze nejaký náznak nebezpečenstva. V tomto „očakávaní“ nás Fliegauf necháva dlhšie. Až dovtedy, kým vietor neodfúkne stan a znova utíchnie.

Zvuková perspektíva je narušená aj v ďalšom zábere, kde detailne počujeme zvuky dieťaťa a matkine „čičkanie“, hoci sú ďalej od kamery. Tiež zreteľne počujeme mávanie krídiel

kačiek, ktoré sú tak ďaleko, že ich v obraze ledva rozoznáme. Znova však nepočujeme kroky. Matka opúšťa dieťa a na loďke pripláva muž, ktorý odvezie dieťa v kočíku mimo obraz. Tu znova Fliegauf využíva reálne ruchy prírody na to, aby vytvoril napätie. Vtáky spolu so žabami akoby nervózne krákali, zatiaľ čo žblnkotanie je spolu s vetrom výraznejšie. Táto atmosféra sa vracia do kľudného stavu po tom, čo sa žena vráti do záberu aj s kočíkom (no nevieme či nie je prázdny).



Obrázok 9 Skákajúci cyklisti

Napätie a pocit nepokoja je budovaný pomocou zvuku aj v zábere s horiacim hniezdom na strome, kde zvuk búrky rozbíjajú nervózne štekoty psov a krákanie vrany. V tejto sekvencii je zaujímavé aj to, že horiace hniezdo si všimneme až po dvoch minútach od jeho zapálenia, lebo až vtedy sa pridá jeho zvuk. Našu pozornosť dovtedy mali cyklisti skákajúci na kope kameňov (obr. 9), pretože to boli jediné objekty v zábere, vytvárajúce zvuk synchronný s obrazom.

Hudba je prvýkrát využitá v scénke s nafukovacím hradom. Zatiaľ čo príde auto z mužmi, ktorí nafúknu detský skákajúci hrad, vo zvuku počujeme chlapca spievať náhodnú melódiu („tu tu, ru tu“). V kontraste s výskajúcimi deťmi na ihrisku, ktoré taktiež počujeme mimo obraz, pôsobí chlapcovo pohmkávanie smutne osamelo. Vďaka tejto melódii máme pocit, akoby pre chlapca ten hrad niečo znamenal, nejaký symbol radosti, či pekného detstva, po ktorom vždy túžil. Hudba sa objavuje aj v poslednom zábere, kde sledujeme siluety dvoch tancujúcich detí. Celá táto scéna je ladená do sci-fi žánru, vo zvuku počujeme syntetizované dunenie spolu so štylizovanými neidentifikovateľnými zvukmi, tvorenými vyššími frekvenciami. A aj hudba má mimozemský charakter. Je tvorená digitálne upravenými krokmi.

Mliečna dráha je dokladom toho, že so zvukom sa dá pracovať aj netradične. Nie všetky zvuky, ktoré by v realite existovali, je počuť, a naopak niektoré sú extrémne zvýraznené a tým diváka okamžite upútajú.

3.8 *Lono (Womb, 2010)*

Lono je prvý a zatiaľ jediný Fliegaufov celovečerný film natočený v anglickom jazyku. Intímne dielo s hviezdny obsadením (Eva Green, Matt Smith) sa pohráva so zaujímavou myšlienkou klonovania v alternatívnej budúcnosti. Zachytáva incestný vzťah matky (Rebecca) a klonu jej syna (Tommy), ktorý bol pred svojou smrťou jej priateľom. Ich vzťah v nás vyvoláva odpor, no zároveň ako diváci chceme, aby skončili spolu. Fliegauf v nás vyvoláva podobnú dilemu, akú by pravdepodobne prežívali ľudia žijúci v incestnom vzťahu.

Pomocou zvuku sa ponárame do vnútorného rozpoloženia postáv a vnímame tak dej z ich pohľadu. Podobne ako v *Mliečnej dráhe*, aj tu Fliegauf využíva zvuky prírody. Dominuje ruch vetra, prítomný po celý čas (dokonca aj v úvodných a záverečných titulkoch), nezávisle na tom, či sa príbeh odohráva vonku alebo v interiéri. Jeho hlasitosť sa mení podľa toho, ako sa cítia postavy. Podobne psychologicky vo filme vystupuje aj zvuk dunenia vln.

Veľmi zaujímavá bola využitá zvuk v scéne, keď si Rebecca uvedomí, že jej syn môže byť terčom posmechov preto, že je klon. Kukanie vtáka v lese sa zrytmizuje a pripomína zvuk výstražného zvonenia. V ďalšej scéne jej matky hovoria o „umelom inceste“. Scéna je doprevádzaná nepokojnou zvukovou atmosférou tvorenou občasným kukaním kukučky a výskotom detí hrajúcimi sa pred školou.

Zvuk tiež slúži na zachytenie priestoru, kde sa dej odohráva. Aj keď sledujeme postavy v dome, stále počujeme v diaľke dunenie vln, hukot vetra, či vízvanie dreva, z ktorého je dom postavený. V porovnaní s predchádzajúcimi filmami Fliegaufa sú staty tichšie a majú príjemnejší charakter (nepôsobia chladno). Aj dialógy sú zasadené do priestoru, no stále znejú blízko a majú intímny charakter (postavy rozprávajú potichu). Preto keď Tommy zrazu skríkne po mame, sme z toho rovnako vykoľajení ako ona. To isté platí aj v ďalších prípadoch hlučných momentov, napríklad keď búcha soľničkou do stola.

Dôležitý zvrät vo filme predstavuje Tommyho zrážka autom (obr. 10). Po zaujímavom zábere z vtáčej perspektívy na auto, v auditívnej zložke sprevádzaným iba jemným, chladným ruchom vetra, sledujeme, ako zastane na planine, vystúpi z neho Rebecca a kráča po lúke. Zvuk príjemného jemného vánku, šumenia trávy a občasného bečania oviec, mimo

obraz pretne hlasné škrípanie bŕzd s ohlušujúcim nárazom. Akoby sa zastavil čas – nastane filmové ticho, počuť iba šuchot vetra v tráve a divák je rovnako v šoku ako Rebecca. Pridá sa zvuk bečania oviec, vďaka čomu celá scéna nadobúda pocit žiaľu. Pomocou prirodzených zvukov sa Fliegaufovi podarilo vytvoriť silný dramatický moment, ktorý by iný režiséri možno radšej doplnili hudbou. Tá sa pridáva až v sekvencii s rodinnými fotografiami.



Obrázok 10 Eva Green vo filme *Lono*

Hudba bola skomponovaná Maxom Richterom, presláveným hlavne vďaka piesni „On the nature of daylight“. Pre *Lono* skomponoval minimalistickú hudbu tvorenú sólovými nástrojmi. V časti, kde ešte Tommy nie je klonom, figuruje melódia hraná na čeleste a má charakter nevinnosti, detskej zraniteľnosti. V častiach, kde už je z neho klon, túto melódiu hrá strunový nástroj. Toto „pravidlo“ je porušené v závere, keď sa Tommy a Rebecca pomilujú. Počas týchto scén znie ambientný pad. Keď sa Tommy lúči s matkou, pridá sa čelesta predstavujúca spojenie starých známych. Lúči sa so slovami: „Ďakujem Rebecca“ (nie matka, ako ju volal od vtedy, čo bol klon).

3.9 *Je to len vietor* (Csak a szél, 2012)

Celovečerný film *Je to len vietor* je inšpirovaný reálnymi udalosťami, ktoré sa odohrali v Maďarsku v rokoch 2008 až 2009. Ukazuje jeden deň rómskej rodiny po tom, čo sú zavraždení ich rómski susedia. V troch paralelných dejových líniách je nám predstavená pracovitá matka, ambiciózna dcéra, čo chodí do školy a syn, ktorý sa rád len tak potuluje po lese.



Obrázok 11 Syn sa túla po lese vo filme Je to len vietor

Podobne ako v *Lone*, i tu je zvuk využitý na vyobrazenie prostredia, v ktorom žije rómska rodina. Fliegauf zachytáva chudobu a špinu v dome nie len kamerou, ale aj zvukom. Počujeme vrzganie starých dverí, šuchot topánok po špinavej podlahe, bzučiace muchy, či štekание susedovho psa. V kontraste s týmito zvukmi sú zvuky prírody, ktoré akoby pre postavy predstavujú slobodu, únik od malého domu, v ktorom rodina žije. Čarovný šum lesa a trávy je doplnený štebotaním vtákov a cvrlikaním cvrčkov (obr. 11).

Detailné ruchy sú použité na vyobrazenie matkinej práce. Keď čistí cestu od odpadkov, vo zvuku počujeme nepríjemné hlasé prejazdy áut a hučanie vyžínačov. Taktiež v druhom zamestnaní, kde matka pracuje ako upratovačka, počujeme nechutné „mľaskanie“ špinavej handry a bublanie záchoda. Tieto zvuky zintenzívňujú u diváka pocit špinavosti jej práce, ktorú však matka nutne potrebuje k obžive. Podobne je využité aj bzučanie múch na vytvorenie znepokojivej atmosféry v scéne, kde dvaja policajti vedú rasistický rozhovor.

Veľmi zaujímavé bolo aj použitie zvukov strieľania v scéne zobrazujúcej dcéru, ktorá v strachu volá s otcom a oznamuje mu, že zabili susedov. Všade naokolo sa paradoxne deti hrajú „strielačky“. Podobný kontrast je vytvorený aj keď vidíme syna ako hrá PlayStation, kde v pozadí môžeme počuť násilné výkriky.

Fliegauf kladie dôraz na mimo obrazové zvuky. Už v úvode sledujeme rodinu vo veľkej tme a zvuk je jediné, čo nám pomáha zorientovať sa, čo sa deje. Keď sledujeme syna, ako ide k svojmu tajnému úkrytu, vo zvuku počujeme zvláštny hlboký tón. O chvíľu sa ukáže, že to

je ruch auta. Tento zvuk je nezvyčajne hlboký a neznie ako autá, s ktorými sa stretávame dennodenne. Preto keď počujeme ten istý hlboký tón neskôr večer, vieme, že rodina je v nebezpečenstve.

Táto kľúčová scéna je precízne zvukovo vypracovaná. Potom, čo matka večer zhasne, strácame jeden zmysel – vidíme iba ťažko rozoznatel'né tvary, a preto sa sústredíme na zvuky. Tiché cvrlikanie a jemný večerný vánok budujú neznesiteľné napätie. V každom puknutí dreva a zaštekanií psa hľadáme nebezpečenstvo. Fliegauf nás núti zdržať dych aby sme počuli, čo sa deje. Počujeme príchod auta a vieme, že je zle. Syn beží o život a keďže je tma nevidieť ho v obraze. Počujeme len zvuk jeho dýchania a behu, ktoré mimo záber pretnú násilné výkriky a ohlušujúce výstrely brokovnice. Nevieme, kto je mŕtvy a kto prežil, to nám prezrádza až ďalšia scéna z pitevne.

Nediegetická hudba prepája paralelné príbehy a s využitím cimbalu, ktorý často hrá iba jeden tón, vytvára znepokojivú tajomno-magickú atmosféru. Popri cimbele sú vo filme využité perkusie, objavujúce sa iba dvakrát, a to v radostných, hravých scénach (keď majú chlapci vankúšovú bitku a keď po sebe špliechajú vodu v jazere). Okrem istého šibalstva dodávajú tieto perkusie pocit exotickosti afrických kmeňov, akoby sme sledovali nejaký rituál radosti. Hudba, tvorená opakovaným tónom cimbalu s dlhým dozvukom v závere pred príchodom auta vrahov, vytvára pulzujúci nepokoj, ktorý pripomína zvony odbíjajúce poslednú hodinu.

3.10 *Lily Lane* (Liliom ösvény, 2015)

Fliegaufov zatiaľ posledný celovečerný snímok (obr. 12) zachytáva detskú nevinnosť chlapca vyrastajúceho v striedavej starostlivosti. Tematizuje smrť a vyrovnávanie sa s minulosťou – o tej sa postupne dozvedáme z rozprávky, ktorú matka hovorí synovi. Dej je prestrihávaný so zábermi domáceho videa a čiernobielymi poetickými zábermi natočenými na filmovú surovinu.

Intímne dialógy nie sú novinkou v tvorbe Fliegaufa, tak ako aj využitie nepríjemných detailných zvukov (napríklad v čiernobielym zábere, keď počujeme dievča nechutne mľaskať pri prežúvaní mäsa, či zvuk bzučiacej muchy, ktorý sa objaví, keď matka oznamuje dedovi, že babička zomrela). Zo zvukového hľadiska je tento film špecifický najmä sound designovou stránkou.



Obrázok 12 Lily Lane

Flieगाuf stiera hranice medzi hudbou a sound designom. Pomocou elektronickej ambientnej hudby s klavírnymi prvkami vytvára temnú, miestami až hororovú atmosféru. Hudba má hypnotický charakter a funguje ako komentátor deja.

Keď sledujeme na domáce video nahraný násilný sex, pokojná ambientná hudba vytvára kontrast. Podobný kontrast môžeme sledovať aj v scéne, v ktorej sledujeme záber na detské hračky a vo zvuku počujeme plač dieťaťa a prosiaceho o návrat matky.

Na vytvorenie tajomnej, až čarovnej atmosféry, ktorá sprevádza zábery z domáceho videa, pridal Flieगाuf k ambientnej hudbe cinkanie veternej zvonkohry s dozvukom. Tiež tu môžeme vidieť prepojenie na jeho predchádzajúci celovečerný snímok *Je to len vietor*, a to v momente, keď popri tom, ako chlapec šantí s kamarátom pri hre s fit loptou, počujeme bubnovanie (pravdepodobne na samotnú fit loptu).

Zaujímavý moment sledujeme na konci, kedy sa matka so synom vracajú do domu starej mamy. Že idú navštíviť toto miesto, nám vopred prezradí špecifický zvuk d'obania d'atľa, ktorý sme počuli, keď tam matka so synom išli prvý krát. Prichádzajú do tichej, prázdnej a osamelo pôsobiacej chatky. Matka otvorí okno a miestnosť naplnia príjemné zvuky štebotajúcich vtákov. Tento pokojný zvuk sprevádzal aj scénu pochovávania starej mamy v parku, keď sa matka s chlapcom prehrabávali jej popolom. Neskôr sledujeme chlapca pozerajúceho sa cez okno. Vtedy sa postupne k jemnej zvukovej atmosfére lesa pridá disharmonický tón klavíra a divák je v napätí, čo sa stane. Matka v žiali vykrikuje, pridá sa ambientná hudba a my sledujeme ako matka vyhadzuje veci z domu. Hlučné zvuky sú pomaly potlačené hudbou a dychom postáv. V poslednom zábere sa (aj napriek tomu, že sledujeme interiér), vraciame k príjemnej atmosfére lesa s občasným ťukaním d'atľa.

ZÁVER

Súčasný maďarský film ponúka veľa inšpirácií, z ktorých by mohol kľudne čerpať aj Hollywood. Skúma paralelnú postsocialistickú realitu bez toho, aby ju len čiernobielo a sentimentálne napodoboval. Naopak hľadá oporné body, morálne východiská jedinca stojaceho proti skorumpovanej súčasnosti.

V teoretickej časti diplomovej práce som podrobne spracoval zvukovú dramaturgiu a náhľad do súčasnej maďarskej kinematografie, kde som rozobral jej súčasnú situáciu a zahraničné hollywoodske projekty natáčané v Budapešti. Ďalej som v tejto kapitole predstavil renomovaných maďarských režisérov vrátane Benceho Fliegaufa.

Stredobodom tejto práce sú analýzy jeho šiestich celovečerných filmov (*Húština, Díler, Mliečna dráha, Lono, Je to len vietor, Lily Lane*) a štyroch krátkych filmov (*Talking Heads, Hypnos, A sor, Trance*) s akcentom na zvukovú skladbu.

Snímky Benceho Fliegaufa sa síce obsahovo odlišujú jeden od druhého, všetky však majú schopnosť uvrhnúť diváka do hlbokého tranzu, majú hypnotizujúci efekt. Jeho diela riešia rôzne filozofické otázky. Postavy sa utápajú vo svojom utrpení a na konci sú na tom ešte horšie než na začiatku. Jeho snímky sú tak autentické, až má divák častokrát pocit, že sám prežil to, čo sa v nich odohráva. Ich pomalé tempo pomáha divákovi film vnímať aj po inej stránke ako dejovej.

V rámci praktickej časti moja analýza filmov potvrdila hypotézu, že zvuk vo Fliegaufových filmoch funguje ako dôležitý naratívny prvok. Fliegauf je zvukový perfekcionista. V jeho snímkach sa dá vystopovať podobnosť vo zvukovej zložke. Dialógy a ruchy v jeho filmoch sú detailne nasnímané a majú intímny charakter. Okrem toho, že sa dobre počúvajú, šepkajúce postavy nútia diváka nakloniť sa dopredu a pozorne počúvať. Zvukom nás vtáhuje do deja, popisuje nám jeho prostredníctvom prostredie, v ktorom sa film odohráva. Typické v jeho tvorbe sú chladné zvuky miestností a surové prostredie. Pomocou mimo-obrazových ruchov zapája divákovu predstavivosť. Mimo-obrazový zvuk využíva vo vypätých dramatických momentoch, čo pomáha divákovi vcítiť sa do postavy. Častokrát záber zostáva na hlavnej postave a my tak môžeme naďalej sledovať ich reakcie na hrôzy odohrávajúce sa okolo nich, zatiaľ čo ich iba počujeme. Je pre nás väčším šokom, keď počujeme zrážku auta, či výstrely, ako keby sme takúto násilnú akciu videli na plátne.

Zvuky, ktoré sú nepríjemné pre postavy, sa stávajú nepríjemnými aj pre diváka, pretože sú zvýraznené zvýšenou hlasitosťou. Pomocou okolitých ruchov vie Fliegauf vybudovať napätie a pocit očakávania, čím manipuluje našu pozornosť. Stišovaním zvukových atmosfér nás nabáda, aby sme sa zamerali na psychiku postáv. Naopak akcentovaním niektorých ruchov odvádza našu pozornosť od iných nepodstatných zvukov, alebo takých, ktoré nám chcel zatajiť.

Netradične pracuje s hudbou, nevyužíva ju na charakteristiku postáv, ale na vytvorenie pocitovej atmosféry, pričom sa vyhýba sentimentu. Hudba je minimalistická, slúži ako prechod, alebo záverečná bodka scény, objavuje sa pomerne málo – čím dáva priestor vyniknúť zvuku a vyhnúť sa pátosu. Tam, kde by iní využili hudbu, necháva Fliegauf dominovať ruchy a pomocou nich vytvára jedinečnú atmosféru. Často opakuje rovnaké zvuky, ktoré takto vytvárajú hypnotizujúci rytmus a môžeme ich teda považovať za hudbu. Takéto opakovanie nejakého netradične upraveného zvuku sa viaže k udalosti, osobe, alebo miestu ktorú potom divák očakáva. Využitím ambientnej hudby Fliegauf stiera hranicu medzi hudbou a zvukom.

Najviac ma zaujal jeho film *Lono*, najmä pre využitie prírodných ruchov vln a vetra na zachytenie vnútorného psychického rozpoloženia postáv a obmedzeným využitím hudby. Nezvyčajná práca s prírodnými ruchmi je pre Fliegafovu tvorbu charakteristická.

To, že zvuk je v jeho filmoch prepracovaný, neznamená, že iné filmové vyjadrovacie prostriedky zaostávajú. Vždy naplňajú samú podstatu audiovizuálneho diela.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY**Tlačené publikácie**

- [1] BALÁZS, Varga. *Vzestupy, pády a čas dluhů*. Posledních dvacet let maďarské kinematografie, Cinepur, No 85. Praha 2013, s. 81-84. ISSN 1213-516X.
- [2] BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 154 s. ISBN 978-80-7331-303-6.
- [3] COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Praha: Casablanca, 2011. 562 s. ISBN 978-80-87292-14-3.
- [4] GREČNÁR, Ján. *Zvuková realizácia filmu - umenie majstra zvuku*. Bratislava: Juga, 2012. 111 s. ISBN. 978-80-89030-50-7.
- [5] HOLÝ, Zdeněk. *Benedek Fliegauf – hypnotický stav je smyslem kinematografie*, 2007. s. 8-9. rozhovor, Cinepur, No 52. Praha 2007. ISSN 1213-516X.
- [6] KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. s. 38, ISBN 978-80-210-7756-0.
- [7] LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá, 226 s. ISBN 80-89135-06-4.
- [8] MÉSZÁROS, Márta. *Budapest goes viral: When celebrities film in Budapest*, vyd. Hungarian National Film Fund The 2019, Berlinale Issue, 2019. Hungarian film magazine.
- [9] PAULIČKA, Ivan. *Všeobecný encyklopedický slovník*. Praha: Cesty, 2002. s. 765. ISBN 80-7181-618-3.
- [10] PERKINS, Victor, Francis. *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Penguin Books, 1972. 208 p. ISBN 978-01-40214-77-2.
- [11] STUHLÝ, Aleš. *Maďarské tango s ďáblem*. Démonologie kamery ve filmech Bély Tarra a Benedeka Fliegaufa, Cinepur, No 46, 2006, s. 22-23. ISSN 1213-516X.
- [12] STUHLÝ, Aleš. *Retrospektiva: Bence Fliegauf*, Katalog 38. Letní filmové školy Uherské Hradiště, 21.-28.7.2012. s. 40-45.

- [13] THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 213. ISBN 978-80-7331-091-2.

Online publikácie

- [14] ARTINCINEMA. *Benedek Fliegauf*, 2015, [online] [cit. 2019-12-17]. Dostupné z: http://artincinema.com/wp-content/uploads/2015/01/benedek_fliegauf.jpg
- [15] ARTISJUS. *Mi filmeket csinálunk, nem hangot – Zányi Tamás, hangmester*, 2016, rozhovor, [online] [cit. 2019-07-03]. Dostupné z: <https://dalszerzo.hu/2016/04/19/mi-filmeket-csinalunk-nem-hangot-zanyi-tamas-hangmester/>
- [16] ASOCIÁCIA SLOVENSKÝCH FILMOVÝCH KLUBOV. *Lono*, 2012, [online] [cit. 2019-12-17]. Dostupné z: <https://asfk.sk/film/lono/>
- [17] BITTENCOURT, Ela. *The films of Márta Mészáros: power, feminism and transindividuality*, 2019, [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/marta-meszáros-berlinale-retrospective-adoption-transindividuality>
- [18] BROOKE, Michael. *Károly Makk obituary: Hungarian director of subtle, incisive films*, 2018. [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/károly-makk-obituary-hungarian-director>
- [19] CYKLUS MLADÉ MAĎARSKÉ KINO. *Temný vizuál súčasného Maďarska*, 2019. [online] [cit. 2019-12-06]. Dostupné z: <https://a4.sk/temny-vizual-sucasneho-madarska/>
- [20] ELECTRONIC MUSIC WIKI. *Pad*. 2019. [online] [cit. 2020-01-07]. Dostupné z: <https://electronicmusic.fandom.com/wiki/Pad>
- [21] FARKAŠ, Tomáš – ŠURINOVÁ, Lenka. *Fenomenológia zvuku a hudby v horore*. Teoretické štúdie, 2016, s. 30 – 47. [online] [cit. 2019-12-11]. Dostupné z: <https://www.communicationtoday.sk/fenomenologia-zvuku-a-hudby-v-horore/>
- [22] GREGOR, Lukáš. *Filmový zvuk*, 2007 [online] [cit. 2019-11-07]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmovy-zvuk/>

- [23] CHMÚRNY, Maroš. *Budapešť, kúsok Hollywoodu v srdci Európy*, 2017. [online] [cit. 2019-12-27]. Dostupné z: <https://chmurny.blog.sme.sk/c/471329/budapest-kusok-hollywoodu-v-srdci-europy.html>
- [24] IMDB. [online] [cit. 2020-01-15]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm1212903/>
- [25] JANOVE, Jana. *Audiovizuálna situácia a podmienky pre debutantov vo Vyšehradskom regióne*, 2013, 85 s., [online] [cit. 2019-12-16]. Dostupné z: http://www.jamu.cz/img/akademicke-studie-difa-jamu/studie/studie/archiv-clanku/jana_janove_-_audiovizualna_situacia_a_podmienky_pre_debutantov_vo_vysehradskom_regione.pdf
- [26] KOSSÁR, Lajos. *Oscarový režisér István Szabó dostal Zlatú kameru*, 2014. [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <http://madari.sk/magazin/kultura/oscarovy-reziser-istvan-szabo-dostal-zlatu-kameru>
- [27] MIKUŠOVÁ, Monika. *Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl*. s. 25-26. [online] [cit. 2020-01-19]. Dostupné z: https://kas.vsmu.sk/fileadmin/upload/knihy/Filmova_vychova_-_ISBN.pdf
- [28] MOJŽIŠOVÁ, Zuzana. *Nielen vietor, aj ľudia*, 2013, [online] [cit. 2019-12-05]. Dostupné z: <https://www.tyzden.sk/casopis/13233/nielen-vietor-aj-ludia/>
- [29] MOUDRÝ, Jiří, BLÁHA Ivo. *Úvod do oboru zvuková tvorba*, s.36, [online] [cit. 2019-11-20]. Dostupné z: https://www.famu.cz/media/Texty_k_%C3%BAvod%C5%AFm_do_oboru_zvukov%C3%A1_tvorba.DOC
- [30] OROSZ, Anna. *Benedek Fliegauf*, 2017, [online] [cit. 2019-12-05]. Dostupné z: <https://www.romarchive.eu/en/collection/p/benedek-fliegauf/>
- [31] PERĐOCHOVÁ – ŠOŠKOVÁ, Eva. *Ruchy v slovenskom animovanom filme*, 2014, s. 122-136, SAV – Štúdie, [online] [cit. 2019-11-05]. Dostupné z: <https://www.sav.sk/journals/uploads/10192000SD012014-122.pdf>
- [32] PFEIFER, Moritz. *Benedek Fliegauf on Just the Wind*, 2013, rozhovor, [online] [cit. 2020-07-03]. Dostupné z: <https://eefb.org/interviews/benedek-fliegauf-on-just-the-wind/>

- [33] POLÁKOVÁ, Sylva. *Stůj a běž budapeštské periferie*, 2006. [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2006/43/stuj-a-bez-budapestske-periferie>
- [34] PROCHÁZKA, Michal. *Maďarský film na rozcestí*, 2018. [online] [cit. 2019-12-22]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/30/madarsky-film-na-rozcesti>
- [35] RIGHETTI, Jamie. *'The Changeling' Director Peter Medak Says the Industry Thinks He Is Too Old To Work on TV Anymore*, 2018, [online] [cit. 2020-01-06]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2018/08/peter-medak-interview-changeling-1980-too-old-for-tv-1201992972/>
- [36] SCHOLZOVÁ, Klára. *Tajemství filmové řeči*, 2012. [online] [cit. 2019-11-05]. Dostupné z: <https://www.kukatko.cz/tajemstvi-filmove-rci-zvuk/>
- [37] SNOPKO, Erik. *Skladatel filmové hudby Elia Cmíral*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2017, 43 s. [online] [cit. 2019-10-25]. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10563/43374>. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Audiovize. Vedoucí práce Hruďa, Pavel.
- [38] SOTÁKOVÁ, Zuzana. *Maďarský režisér Kornél Mundruczó si dnes preberie ocenenie Zlatá kamera*. Festivalový denník, 2019, [online] [cit. 2020-01-06]. Dostupné z: <https://www.artfilmfest.sk/blog/aktuality/2019/06/madarsky-reziser-kornel-mundruczo-si-dnes-preberie-ocenenie-zlata-kamera/>
- [39] SZÚCS, Gyula. *Robotseggfejek irányítják Hollywoodot*, 2014, [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: https://index.hu/kultur/cinematrix/2014/10/27/interju_hamori_andras_producer_horror_budapesti_forgatas_houdini/
- [40] ŠTUDIJNÉ MATERIÁLY¹. *Zvuková dramaturgia filmu*, Súkromná škola umeleckého priemyslu, Zvolen, 2020. [online] [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: https://cloud2u.edupage.org/cloud/ZVF_02.pdf?z%3AXEIZ0YBfc92KcvZIMr599biQKEAssK%2BKjCpbDdxwQJea0BDJWt9EjazOTNFSxMm
- [41] ŠTUDIJNÉ MATERIÁLY². *Zvuková dramaturgia*. Univerzita Žilina, Žilina, 2012, [online] [cit. 2019-10-25]. Dostupné z:

http://kt.uniza.sk/ktam/download/Studijne_materialy/Multimedia/Zvukova_tvorba/Zvukova_dramaturgia_2012.pdf

- [42] THE FILMMAKERS@KVIFF, *Szabolcs Hajdu - It's Not the Time of My Life*<https://www.kviff.com/cs/novinky/1754-szabolcs-hajdu-byl-jsem-na-place-reziser-herec-otec-a-manzel>. 2016, [online] [cit. 2020-01-06]. Dostupné z:
- [43] TÓTHOVÁ, Roberta. *György Pálfi: Ak nebudem točiť filmy, umriem*, 2015, [online] [cit. 2020-01-04]. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/364487-gyorgy-palfi-ak-nebudem-tocit-filmy-umriem/>

ZDROJE

Talking Heads (Beszélő fejek, 2001)

Húština (Rengeteg, 2003)

Hypnos (2003)

Díler (Dealer, 2004)

A Sor (2004)

Trance (Pörgés, 2005)

Mliečna dráha (Tejút, 2007)

Lono (Womb, 2010)

Je to len vietor (Csak a szél, 2012)

Lily Lane (Liliom ösvény, 2015)

ZOZNAM OBRÁZKOV

<i>Obrázok 1 Rozdelenie filmovej hudby</i>	<i>15</i>
<i>Obrázok 2 Bence Fliegauf</i>	<i>26</i>
<i>Obrázok 3 Bence Fliegauf vo filme Talking Heads</i>	<i>31</i>
<i>Obrázok 4 Ukážka z filmu Húština</i>	<i>32</i>
<i>Obrázok 5 Posledný záber Hypnos</i>	<i>33</i>
<i>Obrázok 6 Diler</i>	<i>35</i>
<i>Obrázok 7 Deti na schodoch vo filme A sor</i>	<i>36</i>
<i>Obrázok 8 Trance</i>	<i>37</i>
<i>Obrázok 9 Skákajúci cyklisti</i>	<i>39</i>
<i>Obrázok 10 Eva Green vo filme Lono</i>	<i>41</i>
<i>Obrázok 11 Syn sa túla po lese vo filme Je to len vietor</i>	<i>42</i>
<i>Obrázok 12 Lily Lane</i>	<i>44</i>

ZOZNAM PRÍLOH

PRÍLOHA P I: REŽIJNÁ FILMOGRAFIA BENCEHO FLIEGAUFA

PRÍLOHA P II: OCENENIA BENCEHO FLIEGAUFA

PRÍLOHA P I: REŽIJNÁ FILMOGRAFIA BENCEHO FLIEGAUFA

Rok	Názov filmu (slovenský)	Originálny názov filmu	Druh filmu
2015	<i>Lily Lane</i>	<i>Liliom ösvény</i>	dráma
2012	<i>Je to len vietor</i>	<i>Csak a szél</i>	dráma
2012	<i>Maďarsko 2011</i>	<i>Magyarország 2011</i>	poviedkový
2010	<i>Lono</i>	<i>Womb - Méh</i>	dráma - romantický - sci-fi
2008		<i>Csillogás</i>	dokumentárny
2007	<i>Mliečna dráha</i>	<i>Tejút</i>	experimentálny - poe- tický
2005		<i>Pörgés</i>	krátkometrážny
2004		<i>A sor</i>	krátkometrážny
2004	<i>Diler</i>	<i>Dealer</i>	dráma
2004		<i>Európából Európába</i>	dokumentárny - krátko- metrážny
2003	<i>Húština</i>	<i>Rengeteg</i>	dráma
2003	<i>Hypnos</i>	<i>Hypnos</i>	krátkometrážny
2002	<i>Existuje pred- smrtný život?</i>	<i>Van élet a halál előtt?</i>	dokumentárny
2001		<i>Beszélő fejek</i>	krátkometrážny

Zdroj: IMDB <https://www.imdb.com/name/nm1212903/>

PRÍLOHA P II: OCENENIA BENCEHO FLIEGAUFA

Athens International Film Festival		
2004	vít'az Golden Athena	<i>Díler</i> (Dealer)
Berlin International Film Festival		
2012	vít'az Silver Berlin Bear Jury Grand Prix	<i>Je to len vietor</i> (Csak a szél)
	vít'az Peace Film Award	<i>Je to len vietor</i> (Csak a szél)
	vít'az Amnesty International Film Prize	<i>Je to len vietor</i> (Csak a szél)
	nominácia Golden Berlin Bear	<i>Je to len vietor</i> (Csak a szél)
2004	vít'az Reader Jury of the "Berliner Zeitung"	<i>Díler</i> (Dealer)
2003	vít'az Wolfgang Staudte Award for Best First Film	<i>Húština</i> (Rengeteg)
Bratislava International Film Festival		
2004	nominácia Grand Prix	<i>Díler</i> (Dealer)
Chicago International Film Festival		
2004	nominácia Gold Hugo New Directors Competition	<i>Díler</i> (Dealer)
2003	nominácia Gold Hugo New Directors Competition	<i>Húština</i> (Rengeteg)

Cottbus Film Festival of Young East European Cinema

2002 **vít'az** *Hypnos*
Special Prize Short Film Competition

CPH PIX

2012 nominácia *Je to len vietor (Csak a szél)*
Politiken's Audience Award

Festival del Cinema Europeo

2016 **vít'az** *Lily Lane (Liliom ösvény)*
Golden Olive Tree Best Film

2004 nominácia *Díler (Dealer)*
Golden Olive Tree Best Film

Hungarian Film Critics Awards

2004 **vít'az** *Díler (Dealer)*
László B. Nagy Award

Hungarian Film Week

2008 **vít'az** *Mliečna dráha (Tejút)*
Special Prize

2004 **vít'az** *Díler (Dealer)*
Best Director

2003 **vít'az** *Húština (Rengeteg)*
"Gene Moskowitz" Critics Award

vít'az *Húština (Rengeteg)*
Sándor Simó Memorial Award Best First Film

2004 **vít'az** *Díler (Dealer)*
Reader Jury of the "Berliner Zeitung"

2001 **vít'az** *Talking Heads (Beszélő fejek)*
Best Experimental Film

Istanbul International Film Festival

2012 **vít'az** *Je to len vietor (Csak a szél)*
FACE Award

Locarno International Film Festival

2010 **vít'az** *Lono (Womb)*

Junior Jury Award - "Environment Is Quality of Life" Prize

nominácia *Lono (Womb)*

Golden Leopard

2007 **vít'az** *Mliečna dráha (Tejút)*

Golden Leopard - Filmmakers of the Present

LUX Prize

2012 nominácia *Je to len vietor (Csak a szél)*
Lux Prize

Mar del Plata Film Festival

2004 **vít'az** *Díler (Dealer)*

Best Director

vít'az *Díler (Dealer)*

Special Mention For the Quality and Coherence of Its Images and Music.

vít'az *Díler (Dealer)*

FIPRESCI Prize

vít'az *Díler (Dealer)*

ACCA Jury Prize Best Film

nominácia *Díler (Dealer)*

Best Film

Minsk International Film Festival

2016 **vít'az** *Lily Lane* (Liliom ösvény)
Grand Prix Golden Listapad Best Film

Reykjavik International Film Festival

2016 **vít'az**
Emerging Master Award

Warsaw International Film Festival

2007 nominácia *Mliečna dráha* (Tejút)
Free Spirit Award

Wiesbaden goEast

2004 **vít'az** *Díler* (Dealer)
Best Director

Zdroj: IMDB <https://www.imdb.com/name/nm1212903/>