

Kokeš, Radomír D.

Rozbor filmu

Rozbor filmu 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020]

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143387>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

ČÍSLO 430

ROZBOR FILMU

muni
PRESS



Radomír D. Kokeš

ROZBOR **FILMU**

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVY UNIVERZITY

BRNO / 2015

Recenzovali:

PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.

© 2015 Radomír D. Kokeš

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-7756-0

ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

ISSN 1211-3034

OBSAH

Prolog	9
I. POZOROVAT	13
1. Vyprávění.....	17
2. Styl	25
2.1. Mizanscéna	28
2.2. Práce kamery.....	29
2.3. Střih	31
2.4. Zvuk	38
3. Fikční svět.....	41
4. Vyprávění, styl a svět <i>Tenkrát na Západě</i>	45
4.1. Význam: svět nastupující modernity.....	45
4.2. Syžet: Cheyennovy repliky	46
4.3. Narace: trsy motivů	48
4.4. Styl: představení postav a funkce dlouhých záběrů	50
4.5. Tenkrát v Hollywoodu: podvratnost a ozvláštnění	53
II. PLÁNOVAT	57
1. Cesta k vraku Titanicu: problém, otázka a teze	61
2. Pro začátek stačí postřeh aneb jak dospět k tezi a jak s ní naložit.....	70
2.1. Od záběrů/protizáběrů...?	71
2.2. Není jedné osnovy	76
2.3. Poznámka k odstředivé tezi <i>Krvavé neděle</i>	89
3. Analytické pomůcky	92
III. PSÁT A ČÍST / ČÍST A PSÁT	101
1. Psaní analytického textu.....	104
2. Co lze číst... ..	112
3. Co je třeba číst... a o čem z toho psát?.....	118
4. Závěr	120

IV. TŘI ANALYTICKÉ FORMÁTY A ČÍTANKA TEXTŮ	123
1. Analytická stať	127
1.1. Zabíjení Jessie v nesouladných modech	129
1.2. <i>Jezinky a bezinky</i> : dramatické versus filmové vyprávění	136
1.3. <i>Speed Racer</i> : vertikalizace stylu, narace a prostoru	147
1.4. <i>Memento</i> : motiv paměti ve filmovém vyprávění	153
2. Analytická studie	160
2.1. Poetika disonance: <i>Král Šumavy</i>	162
3. Poetologická studie	185
3.1. Styl a vyprávění kinematografie v českých zemích (1911–1915)	189
Poznámky	209
Bibliografie	231
Filmografie	241
Rejstřík	247
Summary	262

Věnováno **Kristin Thompsonové** a **Davidu Bordwellovi**

Prolog

Proč se vlastně zabývat možnostmi systémového rozboru filmového díla? Zatímco totiž uvažovat o filmu jako o umění se zdá být součástí všeobecné kulturní vzdělanosti, slovní spojení „rozbor filmu“ působí coby činnost, která je každodenní divácké zkušenosti vzdálená. Knížka, již čtete, by však ráda prokázala opak. Svě čtenáře hodlá **naučit klást si takové otázky, jejichž zodpovězení může vést k řešení problémů spojených s výstavbou filmových děl**. Předpokládá přitom, že právě schopnost klást si správné otázky může onu každodenní diváckou zkušenost překvapivě obohatit a posílit.

Rozbor filmu chce oslovit **pět čtenářských skupin**. První, nejobecnější skupinu tvoří **milovníci filmu**, kteří zkrátka nacházejí potěšení v uvažování o filmových dílech. Jakkoli třeba sami nikdy žádný článek o filmu nenapiší, může kniha obohatit jejich debaty o konkrétních snímcích. Vášnivě cinefilní rozmluvy ostatně stály i na počátku mé vlastní fascinace možnostmi porozumění filmům jakožto systémům. Stejně tak je *Rozbor filmu* v širší perspektivě určen **zájemcům (nejen) o hollywoodskou a českou kinematografii**, jež používám jako základní výkladový materiál. Klasický hollywoodský film totiž představuje jedno z „nejúčinnějších [výkladových] pozadí, ve vztahu k němuž můžeme vysvětlit velké množství filmů. Historicky vzato, od poloviny desátých let minulého století až do současnosti jsou filmařské postupy spojované s hollywoodským filmem divácky značně vyhledávané a filmaři, napříč světem, často napodobované. Obrovské množství diváků proto přijalo jako normotvorné právě ty návyky, které si osvojili sledováním klasických [tedy hollywoodských] filmů.“¹ Jinými slovy, s postupy hollywoodských filmů se v nějaké podobě setkal takřka každý. Z českých děl jsem pak pro *Rozbor filmu* vybral taková, jež lze k hollywoodským či obecněji mezinárodním filmařským konvencím výmluvným způsobem vztáhnout. Věřím rovněž v užitečnost zde poskytovaných nástrojů pro **začínající filmaře**, kterým snad zvýšení vnímavosti k uměleckým postupům

v cizích filmech napomůže v rozhodování, jak s nimi pracovat ve filmech vlastních. Významně by mohl být výklad *Rozboru filmu* nápomocen **uchazečům o studium uměnovědných oborů**, jimž poskytne představu o určitých myšlenkových postupech, které se zapojují při rozbořech uměleckých děl obecně, nejen filmových. A posledním, nejočekávatelnějším cílovým čtenářstvem knihy jsou budoucí, stávající, bývalí i případní **studenti filmové vědy**.

Není přitom třeba k *Rozboru filmu* přistupovat s předběžnou terminologickou výbavou. Knížka sama vám ve správnou chvíli vysvětlí vše, co zrovna k porozumění výstavbě filmového díla a uvažování o něm budete potřebovat. Je proto uspořádána do čtyř rozsáhlejších bloků: **POZOROVAT; PLÁNOVAT; PSÁT A ČÍST / ČÍST A PSÁT; TŘI ANALYTICKÉ FORMÁTY A ČÍTANKA TEXTŮ**. Každý z těchto bloků klade a zodpovídá rozdílné otázky, poskytuje čtenáři jiné znalosti a volí odlišný způsob práce s výkladem. Současně ale ze sebe jednotlivé bloky logicky vyplývají a řešená témata se v různých perspektivách navracejí, doplňují a rozvíjejí.

- (1) První blok **POZOROVAT** poskytne základní kategorie potřebné pro rozbor uměleckého díla. Rozliší dílo jako systém na základní složky vyprávění, stylu a fikčního světa, kdy každou zvláště na konkrétních příkladech vysvětlí. Postupně posílí vaši schopnost **soustavně** si všimát filmařské práce s prostředky a s postupy, jež jste třeba dosud nevnímali, případně jim nepřikládali význam. Předmětem výkladu bude **filmové dílo**.
- (2) Ve druhém bloku **PLÁNOVAT** kniha naučí chápat jak diskuzi, tak psaní o filmu jako způsob **řešení problémů**. Upozorní na důležitost kladení i zodpovídání **otázek po výstavbě filmového díla**. Jak však problém objevit a které otázky si klást, abyste dospěli k odpovědím... stejně jako k základu další argumentace? Právě na to se soustřeďuje nejrozsáhlejší část druhého bloku, která vše nezbytné vysvětlí na příkladech konkrétních filmů. Předmětem výkladu bude **analýza**.
- (3) Třetí blok **PSÁT A ČÍST / ČÍST A PSÁT** se zaměří na praktické rysy práce se slovy, větami, odstavci, podkapitolami a kapitolami, jež možná budete psát. Pro jakékoli zodpovídání otázek je však klíčová rovněž „schopnost vhledu, schopnost dát údajům význam, porozumět a oddělit související od nesouvisejícího.“² Tato schopnost se nazývá **teoretickou citlivostí** a třetí blok předloží (ač jen orientační) soupis textů, jimiž ji lze posilovat: hledat v nich informace, inspiraci a rady. Předmětem výkladu bude **text**.

- (4) Závěrečný blok **TŘI ANALYTICKÉ FORMÁTY A ČÍTANKA TEXTŮ** usnadní na vyšší úrovni porozumět rozličným způsobům výstavby i funkcím rozborů a zároveň nabídne vzory pro **formáty školních prací**. Přizpůsobivost řešeným problémům vyplyne z šesterá článků, jež se věnují rozličným problémům, kladou odlišné otázky a oslovují různě zkušené čtenáře. Předmětem výkladu bude **jednotnost přístupu na jedné straně a rozmanitost řešení problémů na straně druhé**.

A z jakých důvodů byla knížka *Rozbor filmu* vůbec napsána? Předně jsem chtěl studentům a začínajícím autorům poskytnout průvodce, jenž by jim pomohl při psaní jejich školních prací a prvních časopiseckých publikací. Nevím o žádné srovnatelné metodice systémového rozboru filmového díla, která by se pokusila krok za krokem čtenáři vysvětlit, jak takovou analýzu vlastně provádět. Nabízí se pochopitelně *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové,³ jež představuje možnosti kinematografie coby umělecké formy – a činí tak pomocí filmového rozboru. Ač s oběma autory sdílím mnohé předpoklady o povaze kinematografie i vhodných způsobech jejího zkoumání, moje kniha vede výklad opačným směrem, a tak s *Uměním filmu* především v řadě ohledů vědomě komunikuje. Představuji čtenáři pro změnu možnosti určitého systémového rozboru filmového díla, což uskutečňuji pomocí uvažování o kinematografii jako umělecké formě.⁴ A nakonec, cítil jsem potřebu shrnout do jednotného, logicky uspořádaného přístupu své mnohaleté zkušenosti s *de facto* každodenním psaním filmových analýz. Názornosti výkladu přitom napomáhají více než dvě stovky okének z filmových děl, jež slouží jako odborná citace.⁵

Žádnou knihu člověk nepíše opravdu sám, a tak bych na závěr úvodu chtěl poděkovat všem, bez nichž by právě tato nikdy nebyla taková, jaká je... chci říct, že bez nich by byla mnohem horší. Předně jsou to moji studenti, z nichž mnozí se s pracovními podobami kapitol museli potýkat během výuky. A protože se o svá trápení a podněty neváhali podělit, mohl jsem svůj text průběžně upravovat a činit srozumitelnějším i návodnějším.

Děkuji svým kolegům a přátelům z Ústavu filmu a audiovizuální kultury (na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity) za jejich pozorné čtení a inspirativní komentáře k různým verzím rukopisu, jmenovitě Jaromíru Blažejovskému, Lucii Česálkové, Pavlu Skopalovi, Petru Szczepanikovi a Jiřímu Voráčovi.

Komentáře a podněty k textu jako celku či některým jeho částem (včetně již vydaných studií), případně potřebnou podporu poskytli Jan Bušta, Matěj

Dostálek, David Drozd, Štěpán Feik, Kamil Fila, Bohumil Fořt, Šárka Gmitterková, Luděk Havel, Magdaléna Hlatká, Zdeněk Holý, Tomáš Kačer, Jakub Klíma, Ivan Klimeš, Petr Kopal, Václav Koryčánek, Martin Kos, Petr Kuběnský, Tomáš Lebeda, Ondřej Pavlík, František A. Podhajský, Markéta Polochová, Alena Prokopová, Petr Soukup, Andrea Stašková, Kateřina Svatoňová, Kateřina Šardická, Dan Šlosar, Jan Šotkovský, Filip Šula, Jan Trnka, Casper Tybjerg, Michal Večeřa a Martin Witoszek – za což jim patří můj upřímný vděk, stejně jako nezapomenutelné sekretářce Pavle Švédové, která nás žel během roku 2014 tragicky opustila. Velký dík si zaslouží Daniel Vadocký z Národního filmového archivu, který svolil k citačnímu využití okének z českých filmů. Za poskytnutí práv k publikování starších (či dokonce ještě nevydaných) textů děkuji Jindřišce Bláhové (*Cinepur*), Šárce Havlíčkové Kysové (*Theatralia*), Jiřímu Padevětovi (*Academia*), Janu Šotkovskému (*Městské divadlo Brno*), Janu Tlustému (*Pandora*), Luboši Vedralovi (*Aktuálně*) a Václavu Žákovi (*Casablanca*).

Kristin Thompsonové děkuji za povzbudivá slova i za připomínky ke struktuře knihy, k některým pojmům a ke způsobům, jak v argumentaci nakládám s dílem jejím i dílem jejího muže Davida Bordwella. Oběma je ostatně tato kniha i věnovaná.

Bez tradičně pečlivého a adekvátně nelítostného dohledu Aleše Merenuse, kamaráda, kolegy a soupevníka z Brněnského naratologického kroužku, by tato kniha nikdy nemohla vzniknout – stejně jako bez profesionality, vstřícnosti a svaté trpělivosti grafika Pavla Křepely. Zcela výjimečné poděkování si pak zaslouží má žena Janka, jež krom poskytování nedocenitelné psychické opory dennodenně obětavě četla i poctivě komentovala všechny verze tohoto textu, a že jich bylo.



Slavný animovaný film *Wallace a Gromit: O chloupek* z roku 1995 se na první pohled jeví jako rozpustilé půlhodinové dílko, které sice získalo řadu prestižních filmových ocenění, leč seriózní rozbor se přesto nezdá být přiměřený jeho parodickému vyznění a vůbec zamýšlenému dětskému publiku. Ukážeme si však, že i tento významově jednoduchý a relativně krátký film je překvapivě složitým systémem, který uplatňuje širokou škálu uměleckých postupů.

Snímek *O chloupek* obsahuje necelých šest stovek záběrů a každý z těchto záběrů ukazuje nějaké prostředí plné figur, rekvizit a prostorových plánů. Figury a rekvizity se navíc často napříč jednotlivými plány i jednotlivými záběry pohybují, vydávají zvuky – a do toho hraje hudba. Jako diváci se na základě těchto vzájemně na sebe působících prvků snažíme pochopit, co vlastně vidíme a slyšíme. Uspořádání filmu *O chloupek* vytváří nezaměnitelný svět, v němž žijí v jedné domácnosti vynálezce Wallace a jeho geniální pes Gromit. Ti odhalí a nakonec znemožní špinavý obchod s nebohými ovce, jenž provádí prohnatý robo-pes Preston s nedobrovolnou pomocí sličné prodejkyne vlny Wendolene, do které se mezitím Wallace – nic zlého netuše – zamiluje. U snímku *O chloupek* totiž stejně jako u jakéhokoli jiného **fikčního filmu** předpokládáme, že utváří zvláštní časoprostor s vlastními zákonitostmi a děním. Jinými slovy, že určitý **styl**, tedy soubor postupů organizujících viditelné a/nebo slyšitelné podněty, odkazuje k určitému **fikčnímu světu**, o němž je určitým způsobem **vyprávěn** určitý **příběh**. V případě *O chloupek* jde o příběh, který se odehrává v právě takovém fikčním světě, kde je možné, aby psi četli, vynalézali, intrikovali, řídili letadla, kuli zločinecké plány nebo naopak zločinecké plány hatili. Jakýkoli fikční svět je svou existencí samostatný časoprostor a tvoří si vlastní pravidla toho, co je v něm možné, pravděpodobné nebo přípustné. A stejně jako v případě fikčního světa filmu *O chloupek* může jít i o věci, které bychom třeba

možnými, pravděpodobnými nebo přípustnými ve skutečném světě, nebo spíše na základě své zkušenosti se skutečným světem neshledávali, ale od toho jsou to světy fikční.⁶

Knížka, již jste začali číst, vědomě představuje pouze jeden z řady možných přístupů k analýze. Ve vzájemném propojení předpokladů a nástrojů původní systémový přístup k filmovému dílu pak nazývá **poetikou fikce**.⁷ Systémový je daný přístup proto, že chápe každé dílo jako složitou soustavu prostředků, částí a dílčích celků. Této soustavě lze porozumět pouze skrze objasnění a vysvětlení spolupůsobení těchto prostředků, částí a dílčích celků – a rozličných vzájemně soupeřících funkcí. Poetikou je z toho důvodu, že se zabývá právě porozuměním výstavbě určitých uměleckých děl.⁸ A fikce naznačuje, že přístup omezuje svůj zájem na díla vyprávějící příběh, který se v představované podobě odehraje jen a pouze ve světě, který dílo zprostředkovává. K umění filmu, stejně jako k možnostem jeho rozboru poetika fikce přistupuje srovnatelně s východisky ruského formalismu, jak je představil třeba Boris Ejchenbaum: „Ve své vědecké práci oceňujeme teorii pouze jako pracovní hypotézu, která nám pomáhá odkrývat fakta a dávat jim význam, tj. uvědomovat si je jako zákonitá a činit z nich materiál ke zkoumání. [...] Stanovujeme konkrétní principy a držíme se jich potud, pokud se na materiálu potvrzují. Měníme je a propracováváme, jestliže materiál vyžaduje jiný či složitější přístup.“⁹ *Rozbor filmu* tak na jedné straně **využívá poetiku fikce k tomu, aby čtenáře postupně naučil, kterak od pozorování díla dospět k vysvětlení jeho výstavby**, ale na druhé straně rovněž **usiluje představit poetiku fikce jako svébytný přístup k rozboru umění, jehož vlastní možnosti chce prověřit**. V souladu s nároky obou těchto rámců se postupně mění předmět výkladu: **filmové dílo, analýza, text a rozmanitost řešení**.

Je třeba začít od toho, že vás *Rozbor filmu* ve svém prvním bloku naučí stavební prvky **filmového díla** jako systému **POZOROVAT**. Po přečtení kapitol o **vyprávění, stylu a fikčním světě** byste si měli vzájemných vztahů mezi prvky všimnout mnohem snáze než dříve, což se vás ostatně pokusím naučit i na příkladech analýz konkrétních filmů. Počínaje již zmíněným snímkem *O chloupku* a konče westernovým dramatem *Tenkrát na Západě* (1968).

1. Vyprávění

Kdo jste snímek *O chloupek* viděli, víte, že jeho příběh je **vyprávěn** překvapivě složitě. Pracuje s dlouho neodhalenými tajemstvími (pes Preston je kyborg), dvěma dějovými liniemi (Wallace s Gromitem, Wendolena s Prestonem) či skoky v čase (Gromit je Prestonem vlákán do pasti, obviněn z obchodu s ovce a uvězněn). Využívá k tomu různých žánrů jako detektivka, thriller, soudní drama, útěk z vězení, akční film a science fiction. Co je ovšem důležité, a dosud jsem zamlčel, film *O chloupek* je celý „vyrobený z plastelíny“. Tvůrci proto měli v porovnání s hraným filmem mnohem širší pole možností, jak vyprávět příběh o geniálních psech, kteří přitom zůstávají nemluvnými a nemutují do polidštěných karikatur. Snímek díky zvoleným filmařským prostředkům působí úsměvně a hravě, ale zároveň si zachovává plnou žánrovou působivost: akční scény jsou napínavé a dynamické, aniž by to vylučovalo práci s absurditou a nadsázkou. Stádo ovcí unášených zákeřným psem ve velkém nákladním voze je třeba osvobozeno pomocí jedné motorčky s žebříkem, na níž se ovce úhledně seřadí do formace – a o chvíli později na nákladák útočí pes v letadle, které sice místo kulek střílí kaši, ale zato se dokáže vrtulí provrtat zdivem.¹⁰

Abychom si mohli strategie vyprávění (nejen) filmu *O chloupek* lépe vysvětlit, neobejdeme se bez několika zavedených teoretických pojmů. Hodí se totiž pro porozumění mechanismům vyprávění podobně, jako je nezbytné dláto při sochaření nebo kladivo s hřebíky během stloukání police na knihy. Těmito pojmy jsou **syžet**, **fabule** a **narace**. **Syžetem je míněno vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a podobě, v jaké to vidíme a slyšíme.** Syžet filmu *O chloupek* **začíná** noční scénou uvnitř a vně domu Wallace s Gromitem, ve které Wallace spí, Gromit bdí a před domem zastaví tajemný nákladní vůz s Prestonem a Wendolenou, z něhož uteče ovce Pižla. A kde syžet **končí**? V tomtéž domě. Prestonovy zločinecké plány jsou úspěšně zhaseny a Wendolena od teroru svého kyberpsa konečně osvobozena, což Wallaceovi stejně nenapomohlo navázat s ní trvalý milostný vztah – a tak se jde uklidnit ke svému milovanému

sýru, zatímco Gromit si v novinách čte o svém osvobozujícím rozsudku. A co najde Wallace pod pokličkou místo sýra? Ano, opět Pižlu.

S **fabulí** je to komplikovanější, protože **ta je během sledování filmu divákem odvozována jak od událostí zobrazených syžetem, tak od těch událostí, které si divák na jeho základě pouze domýšlí**. Jde tedy o výsledek snahy o co nejpečlivější sestavení toho, co se ve filmu dosud stalo, co se ve filmu děje a co se v něm teprve stane. Hovoříme-li o fabuli, mluvíme o příčinném a chronologickém uspořádání těchto událostí. **Události se snažíme ve fabuli sestavit v co nejsevrěnější podobě, aby jedna vyplývala z druhé, a zároveň popořadě tak, jak se pravděpodobně ve fikčním světě odehrály**. Ač by tedy poslední událost fabule filmu *O chloupek* byla stejná jako v případě syžetu (odhalení ovce Pižly pod pokličkou místo sýra), první událost fabule se bude od syžetu zásadně odlišovat. Budeme totiž při jejím určení směřovat daleko do minulosti, kdy Wendolenin otec/vynálezce daroval své dceři kyberpsa Prestona, který později šílel a šílel, až dospěl do podoby bezcitného robotického ovcobijce. Ač si tedy fabuli jako diváci průběžně během filmu sestavujeme a upravujeme, zpětně můžeme hovořit o její deformaci v syžetu.¹¹

Jinak řečeno, podíváme-li se na vyprávění filmu zpětně po jeho skončení, uvědomíme si, kterak **syžet události fabule ve svém plynutí přeuspořádal, vynechal, roztáhl, zhustil, prozradil a zatajil**. Někdy dokonce může být **zdrojem diváckého zájmu spíše ono uspořádání syžetu než jednoduchá výsledná fabule**. Fabule filmů Christophera Nolana jako *Memento* (2002), *Dokonalý trik* (2006) nebo *Počátek* (2010) jsou po závěrečných sestaveních velmi jednoduché. Zdrojem ozvláštňující síly těchto snímků jsou nicméně způsoby komplikovaného přeuspořádání fabulí do členitých syžetů. Syžet *Mementa* střídá scény z přítomnosti a z minulosti, kdy první řadí chronologicky a druhé v obrácené chronologii od poslední k první. *Dokonalý trik* pracuje se zapuštěnými vyprávěními skrze deníky dvou soupeřících kouzelníků a s přeházeným pořadím scén v syžetu. *Počátek* přichází pro změnu se zapuštěnými úrovněmi světa. Odvíjení fabule v reálném světě postav se „zmrazí“ jejich usmáním a zneschopněním jednat, zatímco hrdinové putují do nižších a nižších pater snů. Ale nezapomeňme, fabule všech těchto tří komplikovaných snímků jsou nakonec po chronologickém a příčinném seřazení poskytnutých informací velmi jednoduché. Zabývat se **uspořádáním syžetu ve vztahu k fabuli** je jedním ze způsobů analýzy vyprávění. Odhalují se zákonitosti reorganizace událostí fabule v syžetu, umělecké

důvody ke smršťování a roztahování času, rytmické vzorce a pravidelnosti opakování, variování a odlišnosti.

Jiným způsobem analýzy vyprávění je **odhalování logiky nikoli systému jako celku (syžet), nýbrž vlastností systému jako pružného procesu.** Systém díla na nás vteřinu za vteřinou nějak působí. Ohýbá naše očekávání a manipuluje s poskytovanými informacemi. Postupné přetváření naší představy o fabuli je v tomto ohledu výsledkem pečlivě uplatňovaných strategií tohoto procesu, který se nazývá *naraci*¹² a jenž spočívá ve spolupůsobení syžetu a stylu, aby poskytoval divákovi určitá vodítka k rekonstrukci fabule. Stejně jako v případě syžetu však **odvozuje jeho vysvětlení až od znalosti celku. Teprve zpětně totiž můžeme oprávněně posoudit, která vodítka a které postupy jsou pro manipulaci s diváčkou pozorností nejdůležitější.** Ve zmíněných filmech *Memento*, *Dokonalý trik* a *Počátek* je narace velmi okázalý a mnohvrstevnatý proces. Oproti tomu v detektivkách bude pro změnu relativně mechanický. Narace klasické detektivky staví na tom, že syžet se přednostně soustřeďuje na postupnou rekonstrukci té části fabule, která syžetu předchází a o níž jen vypovídají určité postavy. Jinými slovy, vyšetřovatel na začátku syžetu přijde do prostředí, v němž byla zabita postava, a soustavným výsledkem svědků a podezřelých dospívá k nepřesvědčivější rekonstrukci toho, co se odehrálo **před** začátkem syžetu.¹³

Touto doplňující poznámkou se lze vrátit k filmu *O chloupek*, ve kterém je ozvláštňující mimo jiné právě práce s narací: snímek vede divákovu pozornost na řadě úrovní, přechází od obecnosti ke konkrétnostem, od popředí k pozadí, od celků k detailům a od žánrů k jejich vnitřnímu uspořádání. Budu svou tezi demonstrovat na práci s úvodní scénou a s násobením souběžných linií dějové akce. Chci tak představit jeden z klíčových předpokladů této knihy: pro filmovou analýzu nestačí popsat nějaké postupy a objevit nějaké vzorce, je třeba nabídnout předpoklad, hypotézu, zkrátka **vysvětlení**. Jedním z návodných způsobů, kterak toho lze dosáhnout, je zkusit ptát se, jak se daná „věc“ dala (nikoli měla!) napsat, natočit či zahrát jinak – a co by se změnilo, kdyby se tak i stalo. Východiskem pro rozbor vyprávění filmu *O chloupek* by mohlo být: **jde o film rozvíjející fabuli celovečerního filmu na půlhodinové ploše.** Formulují-li toto jako hypotetické tvůrčí omezení, jež si tvůrci při literární přípravě stanovili, jak mu mohli čelit? V jednom případě se nabízelo, aby usilovali o co největší jednoduchost a přímočarost syžetu. Nebo se v jiném případě mohli rozhodnout naopak pro účelné syžetové zhuštění složité fabule, a to



I. 1.01



I. 1.02



I. 1.03



I. 1.04

s vědomím rizika nesrozumitelnosti filmového vyprávění. Tvůrčí tým studia Aardman se rozhodl pro druhou možnost, kdy narace v syžetu v průběhu celého filmu souběžně rozvíjí více plánů akce a více dějových linií, čímž diváka neustále nutí přecházet mezi několika různými zdroji podnětů.

V souvislosti s tímto tvrzením je účelné zaměřit se na již zmíněnou první scénu syžetu, která má vzhledem k dalšímu vývoji narace překvapivou povahu. S ohledem na celou podobu fabule by se totiž konvenčně dalo očekávat, že narace zvolí vývojový vzorec detektivky. V takovém případě by pravděpodobně Wallace s Gromitem v první scéně syžetu hned po probuzení čelili skutečnosti, že v jejich domě někdo rozkousal kabely, ohlodal květiny a potrhával noviny (a až později by zjistili, že spoušť způsobila ovce Pižla, jež unikla padouchům). Souběžně by narace mohla diváka seznamovat s informacemi o zákeřných plánech zlodějířů, do kterých by byli hrdinové proti své vůli zataženi a postupně odhalovali identitu padouchů. Jak ale uvidíme, tento vývojový vzorec syžetu film *O chloupěk* nevyužil. Jinak řečeno, on jej využil **na úrovni vědění postav**, ale nikoli **na úrovni vědění diváka**. Divák totiž ví hned od prvních okamžiků filmu o pozadí zločinu vše podstatné, a jeho povědomí o fabuli a fikčním světě je tak výrazně rozsáhlejší než v případě obou hrdinů.

Úvodní scéna je krátká, trvá jen minutu a půl, ale má zásadní dopad na divákově chápání celého následujícího syžetu. Je noc, dvě hodiny ráno. Wallace spí, jeho pes Gromit plete (což naznačuje, že nejde o zcela standardního psa) a kolem jejich domu projíždí velký nákladní vůz. Z něho uteče malá ovce a zamíří k domu Wallace a Gromita. Vidíme jen zlověstně osvětlené oči v zadním zrcátku. Dveře auta se otevřou, protože obrovský pes řídící nákladák hodlá vystoupit a pro ovci si dojít. Dotykem ruky ho ovšem zarazí žena na vedlejším sedadle, což velkého psa přesvědčí a odjedou. Ovce vejde otvorem ve dveřích do domu s nápisem „Wallace a Gromit: mytí oken“. Když se v další scéně Gromit a Wallacem podivují, kdože jim poškodil dům, divák už ví, že to byla ovce. Zároveň si Wallace v novinách čte o chybějící vlně na trhu, divák už odhaduje motivace padouchů. A když obě tváře ve čtvrté scéně dostanou i jména – Wendolena a Preston –, divák již tuší (na rozdíl od bezhlavě zamilovaného Wallace), že tato dvojice to s oběma hrdiny nemyslí dobře a že jejich objednávka mytí oken nebyla náhodná. Navíc i u Wendoleny leží noviny, tentokrát s titulkem o další loupeži ovci, na který je upozorněno rovněž Wallaceovým naivním komentářem. Otázkou pro analytika může být: Proč je narace podobným způsobem vůči

divákovi informačně vstřícná, když by mohla rozvíjet detektivní záhadu a mnohem účinněji pracovat s jeho očekáváními a zvědavostí?¹⁴

Jistou odpověď nám poskytne třeba režisér Alfred Hitchcock, který v rozhovorech s francouzským filmovým kritikem a režisérem Francoisem Truffautem říká: „Odkakživa se vyhýbám detektivním záhadám, protože jejich zajímavost spočívá zpravidla až v závěrečné části. (...) Proto nemám detektivky moc rád: připomínají mi skládačky nebo křížovky. Klidně očekáváte odpověď na otázku: kdo zavraždil? Žádné emoce.“¹⁵ Lze tudíž předpokládat, že pokud by byl *O chloupek* vyprávěn jako detektivka, divákova pozornost by byla soustředěna na odhalení pachatelů, na vyřešení záhady. Jak bylo řečeno, tento cíl mají postavy – respektive Gromit, protože Wallaceovi zatemňuje mozek Wendolena, ovšem nikoli divák, který pravdu zná. Narace ho tak může nabádat k jinému typu očekávání: k obavám o postavy, a tedy k napětí. Napětí, zda na to postavy nakonec přijdou. Napětí, jestli jim zlý pes Preston nějak neublíží. Napětí, co se stane s nespravedlivě obviněným Gromitem. Ovšem vyvolat a hlavně udržovat diváka v napětí je vypravěčsky komplikovanější než ponechávat bez odpovědi otázku po identitě pachatele – a narace snímku *O chloupek* toho dosahuje mimo jiné souběžným vedením dějové akce ve dvou liniích.

Bravost narace filmu *O chloupek* ukazuje hned první záběr s motivem stínů ovčí kroužících nad hlavou spícího Wallace (I. 1.01). Nůž na nočním stolku (I. 1.02) se rozvíbruje, přičemž ještě netušíme, že za to může nákladák projíždějící v druhé linii akce. Vibrace způsobí dramatický pád nože na zem a motivuje neméně dramatický nástup titulku filmu (I. 1.03). Následuje střih na pleťoucího Gromita (I. 1.04), přičemž vzorec se variuje, ale tentokrát už slyšíme i hluk nákladního vozu. Nejdříve se rozvíbruje hrnek (I. 1.05) – a až následně, vedle budíku ukazujícího dvě hodiny v noci, klubko vlny (I. 1.06), které podobně jako předtím nůž spadne na zem (I. 1.07).¹⁶

Ovcemi nad Wallaceovou hlavou a klubkem vlny na Gromitově stolku narace naznačuje, oč ve filmu půjde – a hned dvě zvuková vodítka jí umožňují volně přejít do druhé linie akce. Další střih totiž přesune pozornost na Wallaceův a Gromitův dům zvnějšku, kdy do záběru vjíždí vibračně i zvukově předem představený nákladák. Pozorujeme dvě linie akce v různých prostorech: dům (1) a před domem (2), z nichž druhý je rozdělen na dva plány jednoho prostoru: v kabině (2a) a za kabinou / před vchodovými dveřmi (2b). A právě tyto se pak začnou střídát:





I. 1.08



I. 1.09



I. 1.10



I. 1.11

- (1) Gromitovi spadne klubko vlny
 - (2a) do záběru domu hrdinů vjede nákladák
 - (2b) ze zadní části nákladáku se dobývá malá ovce

- (1) Gromit zpozorní a přestává plést
 - (2b) ovce vyskakuje na ulici a přejde ke vchodu do dvora
 - (2a) ve zpětném zrcátku vidíme ze tmy hledět pouze zlé psí oči
 - (2b) ovce vejde do dvora
 - (2a) zpětné zrcátko na dveřích automobilu se začne odklánět, jak je někdo otevírá; střih na ženskou ruku zadržující končetinu velkého psa; střih na ženskou tvář v přítmi naznačující „ne“
 - (2b) ovce vstoupí do dveří domu, na němž je cedule s nápisem „Wallace a Gromit, mytí oken, telefon 2143“
 - (2a) zpětné zrcátko s odrazem psích očí se vrací do původní polohy
 - (2b) v pohledu od dveří domu nákladák odjíždí

- (1) Gromit pokračuje v pletení

V rámci jedné scény se souběžně uskutečňují dějové akce, které zhuštěně zpravují hned o několika probíhajících děních ve fabuli. Tento vzorec se v průběhu filmu pravidelně opakuje a rozvíjí. Zatímco totiž v první scéně ještě vzhledem k omezenému množství informací vzbuzují dvě souběžné akce u diváka zvědavost, v dalších scénách už vyvolávají jiné účinky. Například relativně dlouhá sedmá scéna (11:56–15:29) je opět dynamizována střídáním pozornosti narace mezi dvěma zásadně odlišnými ohnisky dění: (1) Gromitovo pátrání ve Wendolenině domě, během kterého se zaplete do ošklivého Prestonova komplotu, (2) Wallaceovo romantické pobláznění se do Wendoleny, které probíhá v tomtéž domě – v krámku s vlnou. Podobně byl ostatně inscenován Wallaceův a Wendolenin první romantický rozhovor ve čtvrté scéně, který opět rozvíjel dvě linie akce. Jednou bylo milkování mezi Wallaceem a Wendolenou uvnitř krámku, během něhož narace upozornila na zloděje ovcí i na Prestona. Druhou akci tvořilo Gromitovo mytí oken na gumovém laně, v průběhu kterého byl napaden Prestonem. Obě linie propojila inscenování v různých prostorových plánech (v popředí a v pozadí), případně je sjednotil zesílený zvuk zpravující diváka vždy o tom dění, jež zrovna nevidí.

Další způsob promyšleného zapojování dvou dějových linií představuje devátá scéna, v níž současně narace neopustí jeden prostor obývacího pokoje. Skrze Wallace čtoucího noviny sleduje divák probíhající soudní proces s Gromitem, do kterého jej zlým trikem namočil Preston. Scéna je navíc dalším příkladem, jak důmyslně film pracuje s konvencemi smršťování času fabule. Narace zapojuje sled záběrů, v nichž zdrojem informací jsou novinové titulky. Pro posílení rytmu se variuje jeden stylistický vzorec: blízké rámování na noviny a odjezd na vzdálenější rámování, které ukazuje čtoucího Wallace, jenž vzdychne: „Ach, Gromite.“ S každou další ze tří obměn tohoto postupu se mění i počet čtoucích postav. Nejdříve čte jen Wallace (**I. 1.08–09**), poté s ním čte malá ovce Pižla (**I. 1.10–11**) – a nakonec čtou všechny zachráněné ovce, které si Wallace do svého domu nastěhoval (**I. 1.12–13**). Konvence navíc budí dojem, že mezi jednotlivými úseky proběhlo v čase fabule delší období, ovšem stačí se podívat na přesný název novin (jde ranní, odpolední a večerní vydání), aby se odhalilo, že celý soudní proces trval ve fabuli jen jediný den.

Model násobení souběžně probíhajících akcí lze nakonec pozorovat i ve vyvrcholení snímku. Během něj se totiž **zmnožováním akce zrychluje rytmus akčních scén a posiluje napětí**. Toto souběžné zapojování akcí během filmového finále si lze ukázat na třech příkladech:

- (a) nákladní vůz s Prestonem za volantem unáší ovce, motorka řízená Wallacem stíhá nákladní vůz a zachraňuje ovce, a nakonec všechno ze vzduchu kontroluje letadlo pilotované Gromitem a střelící kaši místo střeliva;
- (b) Preston rozjíždí hroznou likvidační akci uvnitř továrny, kdy chce nechat Wallace, Wendolenu i ovce rozšmelcovat strojem do konzerv – a vně továrny se Gromit snaží dostat do jejích útrob a přátele zachránit;
- (c) po psíkově úspěšném průniku do továrny se rozdělí akce uvnitř: Preston na jedné straně nastavuje smrtící stroj, na druhé straně Wallace a spol. doslova běží o život na továrním pásu vedoucím do drtičky a na třetí straně Gromit vymýšlí záchranný plán.

Na příkladu znásobování dějových akcí v úvodu, vprostřed i během vyvrcholení filmu jsme mohli – byť čistě výběrově – vidět, **jak narace filmu *O chloupek* promyšleně zhušťuje složitou fabuli plnou intrik, lstí,**



I. 1.12



I. 1.13

romantiky, uvěznění, akčních scén a odhalení z minulosti na prostoru syžetu půlhodinového filmu. Činí tak zásadním rozštěpením toho, co řekne divákovi (vše o identitě padouchů i jejich plánech) a po čem pátrají postavy (tedy po tom, co divák už ví). Scény pro postavy informačně zásadní proto může vypouštět, ponechávat nedořečené, rozvíjet ve vzájemném významovém střetu nebo posouváním žánrových schémat odlehčovat. Když Gromit pátrá po Prestonově domě, nemusí být už divák napjatý, co Gromit objeví, a tak lze jeho pátrání střídat se směšně-trapným Wallaceovým namlouváním – a pointou sekvence není Prestonovo padoušství, nýbrž jeho plán na Gromitovo zneškodnění. Díky analýze filmu *O chloupek* jsme si takříkajíc v akci představili základní nástroje rozboru vyprávění i jejich možnosti vysvětlování postupů, jež by se jinak jen obtížně popisovaly: syžetu, fabule a narace. Dosažené znalosti následující kapitola zkombinuje s doposud jen načrtnutými informacemi o **uspořádání filmového stylu.**

2. Styl

Hovořím-li o stylu ve filmu, míním jím **systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka.**¹⁷ Existují všelijaké „filmové gramatiky“, které vzbuzují dojem, že počet takových postupů je omezený a jejich účinek všeobecně platný. Dočtete se kupříkladu, že **podhled** (snímání figury zespona) vždycky znamená dominanci, zatímco **nadhled** (snímání figury seshora) podřízenost. Najdete jistě filmy, jejichž tvůrci tuto konvenci znají a vědomě se k ní hlásí. Mnohem větší množství filmů a tvůrců však o žádnou „nadvládu“ a „podřízenost“ při užití podhledu a nadhledu neusiluje. Volba úhlu rámování vyplývá spíše z vypravěčských požadavků, případně z kompozičního pojetí. Třeba u následujících dvou okének z filmu *Jurský park* (1993) nelze mluvit o žádné nadvládě snímaných figur. V prvním případě (**I. 2.01**) lehký podhled umožňuje vidět nadšené výrazy všech tří postav seskupených kolem rovněž viditelného rodičího se velociraptora. Jakýkoli jiný úhel snímání by nám zkrátka znemožnil malého dinosaura i nadšení přihlížejících sledovat souběžně. V případě druhého okénka (**I. 2.02**) by dr. Grant jistě rád převládal nad útočícím dospělým velociraptorem, ale navrch má očividně dravec. Podhled v kombinaci s extrémně širokouhlým objektivem nám proto namísto pochybné nadvlády především umožňuje současně vidět jak Grantovo zoufalé snažení udržet predátora vně místnosti, tak neradostný stav elektronických zámek, které se nedaří zamknout.¹⁸

Ve filmu *Psycho* (1960) je působivá scéna zabití detektiva Arbogasta na schodech starého domu. Vyprávění se snaží docílit toho, že divák bude z činu stejně jako v případě dřívější vraždy vinit žárlivou stařenu, matku uslápnutého provozovatele motelu. Ona přitom doopravdy návštěvníky motelu nevraždí, což má být jedno z překvapení na závěr... a právě proto, aby se podařilo tajemství



I. 2.01



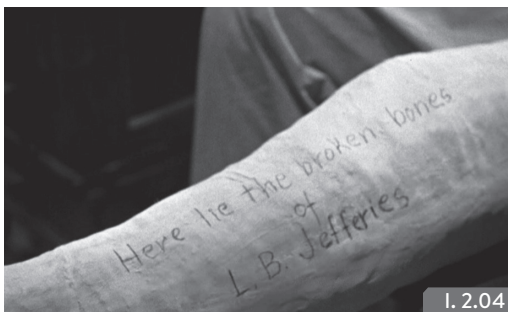
I. 2.02

před divákem utajit, aniž by vůbec pojal podezření, zvolil režisér Alfred Hitchcock ostrý nadhled: „Proto jsem použil jediný záběr Arbogasta, jak jde do schodů, a když se dostane k poslednímu schodu, změnil jsem postavení kamery na vertikální nadhled záměrně, a to z dvojího důvodu. Za prvé proto, abych mohl snímat matku seshora, neboť kdybych ji ukázal zezadu, vypadalo by to, jako že chci úmyslně zakrýt její tvář, a v divácích by se probudily pochybnosti. Při tom úhlu, kam jsem postavil kameru, nevyvolal jsem dojem, že nechci matku ukázat. Druhý a hlavní důvod, proč jsem umístil kameru tak vysoko, byla snaha docílit silného kontrastu mezi celkem schodiště a detailem detektivovy tváře, když na ni zaútočí nůž. Bylo to přesně jako hudba, víte, kamera z výšky jako housle a pak náhle velká hlava jako plechové nástroje. V záběru seshora jsem měl přibíhající matku a ránu nožem. Stříhl jsem na pohyb zasahujícího nože a pak jsem přešel na detail Arbogasta.“¹⁹ Bylo by jistě snadné nadhled interpretovat v souladu s konvencí, kdy je snímáný detektiv zcela v moci vraždicí osoby. Ačkoli Alfred Hitchcock se symboly rád pracoval a podobnému výkladu by na rozdíl od *Jurského parku* šlo jen nesnadno bránit, volba pozice kamery měla soudě podle vyjádření výše mnohem prozaičtější vysvětlení.

Viděli jsme, že promyšlený výběr prostředků filmového stylu napomohl Hitchcockovi v *Psychu* dosáhnout i na velmi malém prostoru specifických účinků jak z hlediska nenápadného matení diváka, tak s ohledem na umocnění šokující povahy scény. Jinými slovy, styl je vždy otázkou umělecké volby, přičemž cílem nemusí být vždy věrohodnost, realističnost či autentičnost. Prostředí či herecké volby občas zastánce realismu svou neautentičností zlovolně provokují... leč třeba v *Karlíkovi a továrně na čokoládu* (2005) by menší rozdíl mezi karikaturou chudobného domova a karikaturou sterilní továrny stíral dramatický i komický účinek obou z nich. Podobně mohou astronomové žehrat na přítomnost zvukových efektů nesoucích se kosmem při vesmírných soubojích ve *Star Wars* filmech (1977–2005), ale zřejmě budou jediní, kdo by je chtěl vidět bez nich. A kdyby Ben Kingsley hrál titulní roli ve filmu *Gándhí* (1982) stejným stylem, jakým ztvárnil Jim Carrey titulní roli ve snímku *Ace Ventura: Zvířecí detektiv* (1994), jistě by to věrohodnost fikčního světa *Gándhího* narušilo. Je ovšem otázkou, zda by mnohem větší škodu nenadělalo v zamýšleném účinku filmu *Ace Ventura: Zvířecí detektiv*, kdyby Jim Carrey hrál roli potrhleho vyšetřovatele identickým způsobem jako Ben Kingsley slavného indického mírotvůrce. A nakonec, je analyticky neprozíravé stále dokola potměšile opakovat, kterak ve filmu *Temný rytíř* (2008) herecky přehrává

Heath Ledger coby Joker svého kolegu Christiana Balea coby Bruce Waynea/Batmana. Heath Ledger byl ve své poslední dotočené roli bezpochyby vynikající, leč jeho stylistické volby odpovídaly požadavkům postavy stejně jako Baleovy požadavkům té jeho. A na rozdíl od Ledgera se Bale jako herec zároveň musel volenými postupy odlišovat od nutně sympatického a charismatického státního návladního Harveyho Denta a od – přirozenou autoritou nutně vládnoucího – komisaře Gordona. Schválně, zkuste si jejich herecké styly mezi sebou zpřeházet, nechat Batmana mluvit skřehotavým hlasem, Denta chraplákem a Jokera civilní angličtinou.

Styl se tedy **zaprvé** vždycky nějak vztahuje k požadavkům systému konvencí a upřednostňovaných uměleckých voleb, v rámci něhož vzniká. Tyto systémy se napříč časem i napříč jednotlivými národními kinematografickými průmysly v řadě ohledů odlišují. Filmaři mohou být opakovaně stavěni před totožné problémy spojené s vyprávěním, prostorem, časem nebo významem: přestřelka, telefonní rozhovor, automobilová honička, rozprava postav u stolu, vzpomínání postavy na dávné události atp. Způsoby vypořádání se s nimi se přitom budou napříč obdobími a národními kinematografiemi nezdánlivě odlišovat, což může být zapříčiněno různorodými faktory. Obecně však lze říci, že žádné řešení není nutně lepší, nebo horší než jiné. Navíc každé řešení je určováno i podmínkami, jež nelze ovlivnit. Kdyby chtěl jakkoli talentovaný filmař natočit v roce 1925 *Star Wars* v podobě z roku 1977, bude jistě stát před řadou neopominutelných problémů. Řeknete si, že jde o za vlasy přitažený příklad, který o ničem nevyovídá – ovšem jen do chvíle, než si situaci obrátíte. George Lucas by stál před srovnatelným úskalím, pokud by se roku 1977 pokusil natočit film v podobě z roku 1925: změnil se filmový materiál, objektivy, lampy i způsoby herectví, a vůbec způsoby filmařské spolupráce (a to nemluvím o odlišnostech práce s prostorem, časem a vyprávěním u němého a zvukového filmu). Podívejte se třeba na díla jako *Muž, který nebyl* (2001), *Dobrou noc a hodně štěstí* (2005) nebo *Berlínské spiknutí* (2006). Všechny jsou zdánlivě černobílé, ale ve skutečnosti byly natočené na barevný filmový materiál, a teprve postprodukčně barev zbavené. Díky tomu zmíněné snímky disponují značně širokou škálou šedi, která je i v případě spíše kontrastních scén rozsáhlejší než škála šedi u spíše nekontrastních scén snímků natáčených na černobílý materiál. V současnosti natočené filmy zkrátka nemohou vypadat jako snímky vytvořené ve dvacátých letech, i když se o to třeba i snaží, protože už se nevyrabí tatáž filmová surovina a neexistují koneckonců ani



laboratoře, které by ji dokázaly správně vyvolat. Styl je tedy určován mnoha různými omezeními, které je vhodné při jeho analýze brát v potaz – pozorně číst dobovou literaturu, historickou literaturu a koukat na staré filmy, protože jen tak lépe porozumíte těm novým.

A jak vyplynulo z už řečeného, styl jako systém uměleckých voleb se **zadruhé** vždy podřizuje požadavkům systému díla. V něm totiž i na velmi malé ploše záběru či scény spolupůsobí bezpočet různých stylistických prvků, z nichž některé jsou důležitější než jiné. Jinými slovy, vyjmout jeden prvek díla a vysvětlovat ho bez ohledu na ty ostatní nutně znamená jej i jeho funkce zkreslovat. Odůvodnění přítomnosti nějakého prvku, prostředku či postupu totiž nakonec vždy nejlépe vyplyne ze souvislosti – a současně může libovolný prvek, prostředek či postup plnit rozmanité funkce.

V členění stylu na složky navazují na neoformalistickou výzkumnou tradici, jež rozlišuje mezi **mizanscénou**, **prací kamery**, **stříhem** a **zvukem**, a vychází přitom zejména z dlouhodobě zavedených kategorií v rámci filmové analýzy i zaužívaného filmařského žargonu.²⁰

2.1 Mizanscéna

Pod **mizanscénou** se rozumí všechno před kamerou, což znamená konkrétní prvky jako prostředí, figury, rekvizity, kostýmy, barvy nebo osvětlování, ale i postupy práce s nimi. Filmaři s mizanscénou pracují především skrze inscenování figur v čase. Činí tak (a) v rámci hlubokého nebo mělkého prostoru z hlediska počtu plánů akce, (b) v interakci prvků mizanscény mezi sebou, pomocí jejího otevírání a zavírání, odkrývání a skrývání, osvětlování a zatmívání, skrze zapojování mimoobrazového prostoru. A každý z těchto prvků plní více či méně znatelné funkce pro práci s prostorem, s časem a s vyprávěcí logikou. Skrze prostředí filmaři mohou v základech charakterizovat fikční svět: příběh se odehrává v době podobné středověku, viktoriánské éře, druhé světové válce, současnosti, možné budoucnosti – odehrává se ve fikční verzi Paříže, Londýna, Prahy, New Yorku, Las Vegas. Každý z vás si jistě umí bez dlouhého rozmýšlení představit prvky, které byste v mizanscéně měli najít, abyste dokázali v jediném záběru snadno rozpoznat některá z těchto časových i místních určení. Současně ale může film jen pomocí mizanscény v základech představit hrdiny, a dokonce povědět něco o jejich minulosti.

Podíváme se na část skoro devadesátivteřinového záběru ze začátku Hitchcockova filmu *Okno do dvora* (1954). Po představení značně rozmanitého osazenstva dvorového bloku bytových domů kamera najede už podruhé do okna spícího muže, z jehož pozice byly ostatní byty pozorovány – a od tváře (I. 2.03) pokračuje k jeho noze v sádře, na níž je napsáno: „Zde leží zlomené kosti L. B. Jefferiese“ (I. 2.04). Po chvíli potřebné k přečtení nápisu se kamera vzdálí a ukáže muže v prostorových souvislostech (I. 2.05). Díky prostředkům mizanscény tak víme, kde muž bydlí, jak se jmenuje a že má zlomenou nohu. Kamera se přitom od celkového kontextu opět přesouvá k detailům: ke zničenému fotoaparátu (I. 2.06) a v **přeostržení** k atraktivní fotografii zprostředka závodní dráhy, kde se na fotografa očividně řítí ve velké rychlosti trosky havarujícího automobilu (I. 2.07). Jefferies je tedy odvážným fotografem, který si zlomil nohu při odvážném reportážním kousku – přičemž jeho charakteristiku stvrzují i další fotografie výbuchů a jiných nebezpečných situací (I. 2.08). Poslední část dlouhého záběru chytře poukazuje na Jefferiesův soukromý život. Vidíme zarámovaný negativ fotografie ženy (I. 2.09) – jež pak vévodí titulní stránce časopisu, který je na stole v mnoha kopiích (I. 2.10). Fotografii tedy fotil Jefferies (negativ), má k ženě blízký vztah (negativ je v ozdobném rámu) a tato žena je zřejmě slavná (titulní strana časopisu).²¹

Mizanscéna nám byla odhalovaná pomocí jednoho záběru, který vedl naši pozornost v čase napříč členitým prostorem od jednoho vodítka k dalšímu. Už jen pomocí jejích konkrétních prvků jsme se dověděli řadu vypravěčsky důležitých informací o vlastnostech, soukromí, profesi i minulosti hlavního hrdiny.

2.2 Práce kamery

Na mizanscéně rozebíraného záběru *Okna do dvora* byla jasně patrná **moc stylu**. Na tomtéž záběru jsem navíc s mizanscénou nepřímou představil i druhou jeho složku: **práci kamery**. Pomocí práce kamery filmař „rozhoduje o *vlastnostech snímání* záběru – tedy nejen o tom, *co* se natáčí, ale také, *jak* se to natáčí. V otázkách onoho ‚jak‘ se pak může filmař rozhodovat pro konkrétní volby ve třech oblastech: 1. fotografické aspekty záběru, 2. rámování záběru a 3. délka záběru.“²² Fotografickými aspekty je míněno mimo jiné zacházení s ohniskovou vzdáleností, tedy s volbou objektivů a s rozhodováním o **hloubce pole**: co



I. 2.07



I. 2.08



I. 2.09



I. 2.10

je a co není v záběru ostré. Kamera může prostřednictvím manipulace s ostrostí významně vést pozornost od jednoho prvku mizanscény k jinému. To jsme viděli při přestřelení z rozbitého fotoaparátu na fotografii z jízdní dráhy. Při pouhém přesunu kamery by zřejmě nevyplynula příčinná vazba mezi oběma prvky (nehoda a rozbitý fotoaparát – a nepřímá i zlomená noha), stejně jako by ale nevyplynula ani při neustálém přestřování v průběhu záběru, který jsem popisoval. Důležitá je tedy **ojedinělost přestřelení** v rámci dlouhého záběru, kdy se z běžného postupu stane **postup výjimečný**. Divák pochopí, že vztah mezi rozbitým fotoaparátem a mezi fotografií je mnohem bližší než mezi jakýmkoli jinými dvěma prvky ve snímání mizanscény.

Dlouhý záběr z *Okna do dvora* zároveň jasně vybíral, co v určitou chvíli bude a co nebude jeho součástí – tedy manipuloval s **rámováním**, čímž opět jiným způsobem vedl diváckou pozornost. Toto rámování bylo jednak **pohyblivé**, a tak určovalo a přesouvalo těžiště svého zájmu plynule v čase, a jednak se různými způsoby vztahovalo k mizanscéně, kterou zprostředkovávalo. Nejočividnější byla **velikost** tohoto rámování, volně přecházející od **velkého celku** (dvůr) přes **detail** (tvář) k **polocelku** (zlomená noha) až **celku** (spící muž sedící v křesle před oknem), a pak zase k bezmála **velkým detailům** (trosky fotoaparátu, fotografie), zatímco postavy v oknech bytů ve dvoře ukázala převážně v **amerických plánech** (od kolen nahoru). V rámci svého pohybu ovšem rámování měnilo i **úhel** (přesun od **nadhledu** zobrazujícího trosky fotoaparátu k **podhledu** zabírajícího fotografii havárie), nebo **výšku** od země: kamera určující rám je při pohledu na Jefferiesovu tvář velmi vysoko nad zemí, kdežto během pohybu Jefferiesovým pokojem se přesune mnohem níž, aby se mohlo rámování věnovat stolu a prostoru na zdi těsně nad ním. Nemění nijak svoji **rovinu**, rám zůstává od začátku do konce svého trvání vodorovný a nijak se nenaklání.

A nakonec nám analyzovaný kousek *Okna do dvora* ukázal i možnosti **délky záběru**, se kterou může filmař zacházet. Volba dlouhého záběru nebyla nijak náhodná, protože právě skrze pohyblivé rámování nepřerušené v čase mohl Alfred Hitchcock pospojovat všechna vodítka do jednoho plynulého řetězce. K této umělecké volbě se vyjádřil i sám Hitchcock: „[Jde o] využívání prostředků, které se nabízejí kinematografii pro vyprávění příběhu. Tohle mě zajímá víc, než kdyby se někdo zeptal Stewarta: ‚Jak jste si tu nohu zlomil?‘ a Stewart by odpověděl: ‚Fotografoval jsem automobilové závody, ulítlo kolo a praštilo mě do nohy.‘ Nemám pravdu? To by byla tuctová scéna. Podle mne se dopouští scenárista smrtelného hříchu, když při diskuzi o nějakém problému se vyvleče

z potíží tím, že řekne: ‚Tohle zdůvodníme jednou řádkou dialogu.‘ Dialog má být jedním ze zvuků – má to být zvuk, který vychází z úst postav, přičemž jejich činy a pohledy vyprávějí vizuální příběh.“²³ **Rámování** je tedy jedním z nejdůležitějších prvků stylu, protože ať už v rámci jednoho záběru, nebo střídáním jeho vlastností napříč záběry, určuje dynamiku. Řídí, co je součástí obrazu a proč – a co už z nějakého důvodu spadá do **mimoobrazového prostoru**.

U Alfreda Hitchcocka ale podobně jako u Stevena Spielberga nejsou dlouhé záběry standardním postupem a mají u něj zpravidla svoje opodstatnění coby vědomě výjimečná řešení nějaké inscenační výzvy.

Když zůstanu u *Okna do dvora*, tak v kontrastu k úvodní scéně v **dlouhém záběru** jinde v témž filmu Hitchcock uvědoměle využívá možnosti stříhové skladby a opět v *Rozhovorech* s Francoisem Truffautem nabízí i vysvětlení: „[Reagování postavy] je něco, co známe jako nejryzejší projev filmové představy. Jistě víte, co o tom napsal Pudovkin. V jedné své knize o umění montáže vypráví o experimentu, který podnikl jeho učitel Lev Kulešov. Experiment spočíval v tom, že se předvedl velký detail Ivana Mozžuchina a pak následoval záběr mrtvého dítěte. Na Mozžuchinově obličej se zračila lítost. Pak se záběr mrtvého dítěte nahradil záběrem talíře plného jídla – a z téhož Mozžuchinova detailu nyní vyčtete chuť k jídlu. Totéž platí o detailu Jamese Stewarta [v *Okně do dvora*, pozn. RDK]. Dívá se z okna a vidí, jak někdo jde na dvůr a v košíku nese štěně; další záběr Stewarta, který se usmívá. Nyní místo štěněte ukážeme prima děvče, jak se protahuje v otevřeném okně; pak prostříhneme záběr usmívajícího se Jamese Stewarta – a teď je to starý sprosták!“²⁴ Hitchcock jinými slovy poukazuje na možnosti využití stříhu pro dosažení účinku, který by pomocí dlouhého záběru vyvolat nemohl – a to navzdory tomu, že škála možných funkcí dlouhého záběru může být rozsáhlá.

2.3 Střih

Právě **střih** coby koordinace dvou samostatných záběrů je pak další složkou stylu, kterou mají filmaři k dispozici. A když vezmeme v potaz, že v současných hollywoodských filmech se zpravidla stříhá průměrně v rozmezí 2,5 až 6 vteřin, je role stříhu ve výstavbě jejich vyprávěcího času a prostoru neopominutelná. Tvrdím přitom, že o stříhu podobně jako v případě dlouhého záběru můžeme hovořit technicky nebo kompozičně. **Technicky** je střih spoj mezi



I. 2.11



I. 2.12



I. 2.13



I. 2.14

dvěma samostatnými kusy filmového pásu (či mezi dvěma souvislými digitálními záznamy akce před kamerou). **Kompozičně** lze nicméně mluvit o stříhu **jen tam**, kde jej filmaři jako **postup** okázale neskrývají. Dochází tedy k viditelné časové výpustce ze snímané akce nebo se změní pozice, ze které je snímána – digitálně zakryté stříhy či čistě navazující stříhy proto nebudou jako spoje mezi záběry zaznamenávány. **Toto rozlišení umožňuje hovořit o střížích i v případě počítačově animovaných filmů, kde žádné technické stříhy doslovně vzato nenajdeme. A současně lze rozebírat jako dlouhé záběry takové, které jsou složeny z digitálně či pečlivou návazností propojených záběrů kratších, případně byly celé vytvořené v počítači** – technická virtuozita dlouhého záběru je tak nahrazena dlouhým záběrem jako čistě kompozičním řešením. Takovým případem kompozičního řešení je slavná „jednozáběrová“ přestřelka v hongkongském filmu *Hard Boiled* (1992) – ale třeba i působivý dlouhý záběr hádky v automobilu ve *Válce světů* z roku 2005. V něm kamera plynule snímá napjatou situaci rodiny v automobilu během útoku mimozemšťanů, posléze automobil opouští a obkrouží jej, načez do něj opět pronikne a podruhé, už definitivně, jej opouští. **V analýze filmu nás pak i stříh zajímá především jako kompoziční kategorie – protože skryté stříhy jsou koneckonců skryté právě proto, aby odpovídaly uměleckému rozhodnutí filmařů.**

Existuje řada různých (vzájemně se překrývajících) kategorií stříhů a stříhových funkcí – často se lišících napříč různými tradicemi, školami či teoriemi montáže. K mnohým z nich se ještě během dalších kapitol této knihy dostaneme... Pro základní porozumění funkcím stříhu v nejširším užití nám poslouží **kontinuální stříhová skladba**. Právě ona se podle výzkumu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové²⁵ ustavila jako klasická hollywoodská norma již v roce 1917, přičemž oba badatelé si navzdory tvrzením kolegů stojí za tím, že v základních rysech se využívá v hollywoodské kinematografii dodnes. Cílem kontinuální stříhové skladby je pokud možno učinit výstavbu filmu pro diváka bezmála neviditelnou a zcela bezpříznakovou. Toho ovšem překvapivě dosahuje klasická skladba tím, že nijak neodpovídá naší zkušenosti s vnímáním světa a je v každém ohledu umělá: odvozuje se zejména (a) od **analytického stříhu** řízeného **pravidlem osy** a **záběrem/protizáběrem** a (b) od úzkostného lpění na soudržném **prostorovém uspořádání scény**.

Analytický stříh nabyl svého označení od toho, že rozkládá (tj. analyzuje) prostor do vzájemně se doplňujících částí. Velký celek či celek ve funkci **usta-**

vujícího záběru nejdříve divákovi představí rozmístění figur v prostoru mizanscény. Nato může vést film jeho pozornost dovnitř tohoto prostoru a prostříhnout na americký plán, polocelek, polodetail a střídavé detaily komunikujících postav v záběrech/protizáběrech. Díky směřování jejich pohledů (**návaznosti pohledu**) se divák v prostoru neustále orientuje a zároveň má přesnou představu o sebemenších pohybech v tvářích herců. Jestliže je třeba zvýraznit hercovo gesto, uplatní se opačný postup – při dodržení původní pozice kamery se přestříhne na polocelek (jemné gesto) nebo americký plán (výraznější herecká akce). Pokud třeba do místnosti vstoupí nová postava, odstříhne se zase na velký celek – tedy na **znovuustavující záběr**, od něhož se posléze opět analyticky stříhá do prostoru, případně se použije nenápadný nájezd kamery posilující možné napětí probíhajícího dialogu, který odvádí pozornost od pohybů rámování i jednotlivých stříhů.²⁶

Ve slavné závěrečné scéně filmu *Casablanca* (1942), odehrávajícího se během druhé světové války, vidíme v jednom velkém celku kapitána Louise Renaulta, Ricka Blaina a Ilsu Lundovou (**I. 2.11**). Kapitán jde vypsát drahocenné výjezdní doložky, přičemž Rick všechny přítomné překvapí, když je nechce pro sebe a svou lásku Ilsu, nýbrž pro Ilsu a jejího manžela. Ilsa přejde ze zadního plánu k Rickovi do středního plánu a okamžitě se stříhne do polocelku protestující Ilsy (**I. 2.12**) – na což zareaguje Rick tím, že jí položí ruku na paži (**I. 2.13**), což rámování umožní najet do polodetailu (**I. 2.14**). Nepřestříhává se ale do detailů jejich obličejů, protože se udržuje ustavená osa pohledu mezi pozicí Louise a Ricka. Rick se na Louise během dialogu s Ilsou nejdřív jen letmo podívá (aniž by se muselo na kapitána přestříhávat), ale posléze ho přímo osloví (**I. 2.15**). Následuje stříh na protizáběr odpovídajícího Louise (**I. 2.16**) – a znovustavující záběr všech tří (**I. 2.17**). Ten volným nájezdem opět přejde do bližšího rámování (**I. 2.18**), dialog se stává emocionálnější, protože přichází na řadu záběry/protizáběry detailů obou milenců (**I. 2.19–20**).²⁷

Právě postup záběrů/protizáběrů tu podobně jako postup přeostření v dlouhém záběru *Okna do dvora* mění svou běžnou funkci v souvislostech klasického hollywoodského filmu. **Stává se z bezpříznakového prostředku prostředkem výjimečným.** Záběr/protizáběr totiž zpravidla představuje jeden z nekonvenčnějších prostředků klasického hollywoodského filmu, nejběžnější stylistické řešení dialogické scény – ovšem nikoli tady. Během dlouhé první části dialogu mezi Ilsou a Rickem se na záběr/protizáběr navzdory zvyklostem neprostříhne a film zatvrzele setrvává u tzv. **dvojjzáběru**, který v jednom rámu



I. 2.15



I. 2.16



I. 2.17



I. 2.18



snímá dvě figury (viz I. 2.14). Záběr/protizáběr se tak dostává do pozice očekávaného (chceme vidět postavám během emotivní chvíle do tváří), ovšem odhalovaného prostředku stylu. Dočkáme se jej ve chvíli, až se dialog z faktické roviny sdělování rozhodnutí dostane do milostné roviny vyznávání nenaplnitelné lásky. Ilsa – ač plačky – pochopí Rickovo osudné rozhodnutí neodletět s ní, protože ji potřebuje její manžel a ona by opačného kroku jistě litovala, byť možná ne hned, ale jednou. Záběr/protizáběr tuto chvíli umocňuje, což by se nestalo, kdyby byl využíván standardně po celý čas trvání scény.

Prostorová soudržnost se přitom udržuje pomocí již zmíněného **pravidla osy**. Tím se míní pomyslná linie mezi dvěma figurami, jež může kamera snímat pouze z jedné její strany – jinak by se pro diváka obrazově obrátily (proto se tomu někdy říká i **pravidlo 180 stupňů**). Navzdory své důmyslnosti a osvědčenosti je však kontinuální stříhová skladba pouze jednou z možností práce s vyprávěcím prostorem a časem. Alternativu analytickému stříhu nabízí třeba **konstruktivní stříh**, jenž výše popisuje v souvislosti s *Oknem do dvora* Hitchcock. Rádi ho používali sovětští filmaři dvacátých let.²⁸ Spočívá v umenšení počtu ustavujících záběrů a vytváření filmového prostoru skrze řadu jednotlivých záběrů propojených například pohybem nebo mnohem častěji pohledem postavy. V extrémním případě tak můžete natočit muže, který se dívá od sochy koně na Václavském náměstí lehce nahoru do mimoobrazového prostoru nad horní hranu rámu – načež prostříhnete ve stejné výšce rámování na podhled orloje na Staroměstském náměstí. Nebylo by fyzicky možné ukázat současně muže u jezdecké sochy sv. Václava i u Staroměstského orloje, ale pomocí konstruktivního stříhu lze snadno vytvořit fikční filmový prostor, kde stojí tyto dvě pražské dominanty naproti sobě. Se zvyšujícím se počtem záběrů a kamer souběžně snímajících každou klapku se v současných hollywoodských filmech i amerických televizních seriálech analytický a konstruktivní stříh běžně jako postupy doplňují.

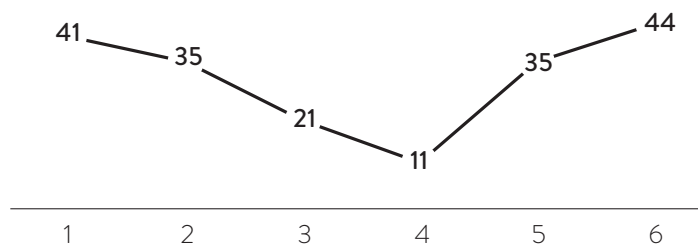
Větší množství kamer při snímání každé klapky zvyšuje počet možných stříhů a rozkládá mnohé pohyby do sérií záběrů z různých úhlů. To vše se může jevit zejména u akčních filmů jako prostředek rozbíjení kontinuity a přehlcování diváka vizuálními podněty. Někdy však podobný způsob natáčení akčních scén není příznakem mechanického natáčení záběrů „na později ve střížně“, nýbrž důsledkem systematického režijního uvažování. Podobně třeba přemýšlel u natáčení snímku *Mission: Impossible II* (2000) režisér John Woo, jímž výklad o stříhu zakončím. V dodnes imponujících hongkongských akčních filmech

jako *Lepší zítřek* (1986), *Killer* (1989) nebo *Hard Boiled* (1992) dokázal Woo posilovat rytmus akčních scén promyšlenou kombinací zpomalených záběrů, zrychlených záběrů a pár-okénkových prostřihů z jiného úhlu znásobujících dopad například extrémně zpomaleného pádu rozstřílené postavy.²⁹ V počátcích hollywoodské kariéry podřizoval svůj ornamentální režijní přístup rozpočtu (*Živý terč*, 1993), produkčnímu dohledu (*Operace: Zlomený šíp*, 1996) nebo složitému příběhu (*Tváří v tvář*, 1997). Jednoduché bondovské schéma druhého dílu špiónské série *Mission: Impossible II* a relativní svoboda poskytnutá producentem Tomem Cruisem v hlavní roli, kterému jistě vyhovovala Wooova tendence k určitému zbožšťování herců a jejich postav, umožnily tvůrci naplno zkombinovat tendenci k manýristickému pojetí filmové estetiky, obrovský rozpočet a svůj perfekcionismus. Náповědou může být i následující režisérovo vyjádření se k jedné desetivteřinové akci ve finále snímku. Pro nás je podnětné, jakými způsoby uvažuje o možnostech filmařiny v souvislosti s kategoriemi, jež už známe: mizanscénou (co vidíme), prací kamery (velikost, výška a úhel rámování, rychlost snímání) a stříhem (odůvodnění tolika kamer z hlediska jejich důležitosti pro stříhovou skladbu) – a poté ještě svoje metody zobecňuje pro práci s různými režijními volbami:

„V jedné scéně Tom [Cruise] vyskočí do vzduchu a kopne Dougraye Scotta do hrudníku. Poté co se odrazí a vyskočí, udělá přemet a kopne. Abych zachytil, jak vysoko vyskočí do vzduchu, položím steadicam dolů. Jednu kameru umístím nad něj - aby zabrala, jak se zpomaleně obrací ve vzduchu, a zachytila jeho tvář. Další kameru položím dolů za Dougraye Scotta, aby bylo vidět, jak Tom skáče a kope ho do hrudníku. Další kamera s normální rychlostí zachytí, jak je při tom rychlý, jiná zase sleduje, jak letí vzduchem a kope. Další kamera zabírá v detailu hrudník Dougraye Scotta při zásahu. Takhle pokryjeme všechny úhly. Ale až to dáme dohromady, bez ohledu na všechny možné úhly, uvidíme tvář našeho hrdiny. Mám tam dole kameru, která zachytí jeho tvář, ještě než se ve vzduchu obrátí vzhůru nohama, pak je tam další kamera, která ho zachytí při výskoku, a další, která Toma snímá při kopu zpoza ramene jeho oběti. [...] Taký vím, jakou rychlost použít. Někdy, když točím automobilovou honičku, používám devět deset kamer. Každý úhel má obvykle svou rychlost. Pak to dáme ve střížně dohromady, aby to mělo časovou návaznost. Někdy je to dané hercem. Některým hercům zpomalený pohyb sedne a jiným zase ne. [...] Každý má svou rychlost. Někteří jsou dobří při sto dvaceti oknech za vteřinu,³⁰ jiní při devadesáti šesti oknech, další při šedesáti oknech. [... Někdy, při vypjatých scénách], když chci

zachytit nezapomenutelnou chvíli, použijí zpomalený pohyb. Američtí herci jsou někdy příliš jemní a rychlí; když se naskytne skvělý okamžik, chci ho pozdržet. Takže obvykle stavím dvě kamery – jednu pro normální rychlost, druhou lehce zpomalenou, na šedesát okének, a herci o tom neřeknu.“³¹

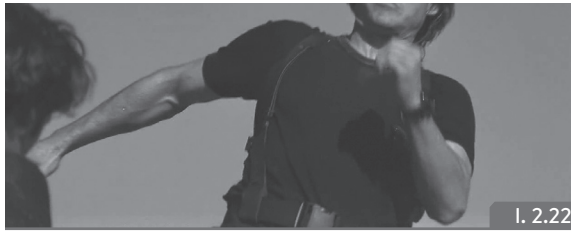
Na výsledné podobě akce popisované Johnem Woo lze snadno vysledovat souvislost s její pečlivou přípravou a zároveň jasný rytmus řízený počtem okének jednotlivých záběrů rozfázovaného kopu. Kratičká sekvence má 187 okének – 7,8 vteřiny – a je tvořena šesti záběry. Jejich fotografické vlastnosti, rámování i délka trvání mají jasnou logiku. První dva a poslední dva záběry jsou nejzpomalenější, a zároveň tvoří počtem svých okýnek pyramidální základnu: první má 41 okének, poslední 44 okének, druhý i předposlední mají po 35 okénkách. Naopak prostřední dva záběry akci stupňují rytmicky (třetí je zpomalený jen mírně, čtvrtý zpomalený není) i metricky (třetí má 21 okének, čtvrtý dokonce pouhých 11 okének).³²



Struktura sekvence: čísla záběrů (dole) a počet okének v záběrech (v grafu).

Akci tvoří velmi rychlá série záběrů o průměrné délce 1,25 vteřiny. Tyto jsou však skutečně všechny navázané na hrdinovu soustředěnou tvář, která se vždy s každým dalším záběrem vrací do kompozičního těžiště rámu jako určující motiv celé sekvence – a to navzdory atraktivitě kaskadérského kousku samotného. To přesvědčivě dokazují i první a poslední okénka všech šesti záběrů (**I.2.21–22, I.2.23–24, I.2.25–26, I.2.27–28, I.2.29–30, I.2.31–32**).³³

Možná jste se v jiných knihách o filmovém médiu setkali s všelikými tříděními stříhů a stříhových postupů do skupin a podskupin, a proto vás překvapuje, že tady žádnou typologizaci nenacházíte. Důvod mého kroku tkví právě v onom množství již vyhotovených třídění: některé vyplývají z určité filmové školy a souboru zavedených pojmenování,³⁴ jiné z úsilí o dosažení



vzorové gramatiky filmových postupů³⁵ a další třeba zase ze snahy nabídnout především všeobecně užitečnou učební pomůcku – ale současně se tak trochu odlišit od starších učebních pomůcek.³⁶ Věřím proto ve smysluplnost značně úsporného rozlišení pouze na analytický a konstruktivní stříh, a to ve spojitosti s některými pojmy spojenými s kontinuální stříhovou skladbou, zaužívanými napříč filmovými teoretiky i praxí. Přesnější porozumění stříhové skladbě každého jednoho filmu se venkoncem vždy odvíjí až od souvislostí a zvyklostí filmařského prostředí, v němž vzniká.

2.4 Zvuk

Poslední složkou stylu je **zvuk**, který můžeme základně dělit na **mluvené slovo**, **hudbu** a **ruchy**.³⁷ Zvuk může významně napomáhat soudržnosti filmového díla. Je schopen hladce spojovat scény mezi sebou pomocí jejich překrývání, kdy zvuk z jedné scény přechází do další (**zvukový můstek**), případně skrze poznámku pronesenou nějakou postavou jednoduše překlenout čas ve fabuli či upozornit na něco, co bude využito později. Ve filmu *Hra* (1997) pokládají podivní úředníci znučenému hrdinovi různé osobní otázky – a právě jeho mimoděčné odpovědi utvoří určitý základ pro pozdější vývoj nebezpečné hry, jejíž součástí se sám stane. Hollywoodští filmaři užívají hlavně postup, který Kristin Thompsonová pojmenovala jako **dialogový háček**.³⁸ Postavy zpravidla na konci scény pronesou větu, jež umožní plynule překlenout sérii akcí. Marie řekne Jackovi: „Tak... jedeme do Dillí.“ Následuje stříh na jejich potulování se ulicemi indické metropole. Rozpustilý příklad tohoto postupu nabízí úvodní dialogová scéna filmového debutu bratrů Coenových *Zbytečná krutost* (1984). Postavy Ray a Abby v ní jedou autem, přičemž Ray mezi řečí vyzná Abby lásku. Po chvíli oba zastaví, Ray se na Abby otočí a zeptá se jí: „Co chceš dělat?“ (**I. 2.33**) Na to ona odvětví otázkou: „Co chceš dělat ty?“ (**I. 2.34**) Namísto očekávané odpovědi učiní bratři Coenové z této dvojotázky dialogový háček – a odpoví výmluvným stříhem na následující scénu, kde se v motelovém pokoji Ray s Abby společně oddávají tělesně libým aktivitám (**I. 2.35**).³⁹

Zvuk se však může stát i výrazově zbarveným nástrojem, který je schopen posilovat například dojem věrohodnosti dané scény. Tak působí dunivé nárazy automobilů během moskevské honičky ve snímku *Bournův mýtus* (2004) nebo plechově znějící výstřely v kriminálním filmu *Miami Vice* (2006). Jako závěreč-



ný příklad zvláštních funkcí zvuku uvedu snímek Davida Finchera *Muži, kteří nenávidí ženy* (2011), v němž zvuk významně citově zneklidňuje a narušuje plynulost detektivního vyšetřování dávného zmizení dívky z uzavřeného ostrova.

Dva hlavní hrdinové filmu, novinář Mikael Blomkvist a hackerka Lisbeth Salanderová, představují dva značně odlišné způsoby přístupu k vědění i k životu, které se však vzájemně doplňují. Oba jsou po celý film uváděni do paralel, a tak vzájemně porovnávání, což dynamizuje vyprávění a nahrazuje přebytek či nedostatek informací jinými typy podnětů. Ve chvíli, kdy je Mikaelův život v jednom kole, sledujeme Lisbeth v chodu každodenních hackerských starostí. S postupným propadáním se Mikaelova pátrání do každodenní badatelské rutiny naopak nabírá na obrátkách Lisbethin osud a vytváří novou bolestivou paralelu k postupně odhalovaným tajemstvím minulosti, týkajících se násilí na ženách. Ve chvíli, kdy se cesty obou hrdinů konečně protnou, buď bojují proti určitému nepříteli, nebo se opět stávají zdrojem srovnání v souběžné montáži dvou badatelských linií, kde si vymění vyšetřovatelské metody: Mikael pracuje s počítačem a Lisbeth bádá v archivu.

Vztah mezi Mikaelem a Lisbeth se prolíná i do hudební stopy. Než se potkají, jsou dvě roviny hudebního doprovodu v disharmonickém vztahu – jedna je vždy asi o půl taktu pozadu.⁴⁰ Jakmile se však hrdinové potkají, obě roviny se srovnají a vytvoří harmonii. Po návratu do Stockholmu a opětovném rozdělení hrdinů se však disharmonie do hudebního doprovodu vrací... Neustále znějící ambientní hudební doprovod je usouvztažněn i se zvuky uvnitř fikčního světa, na něž se volně napojuje a které z něj zase volně vychází. Způsob, jakým zvuk posiluje atmosféru, je nejvíce zřejmý ve velmi nepříjemné scéně, ve které si Lisbethin násilnický poručník vynutí orální sex. V pozadí scény slyšíme zneklidňující pravidelný hukot, u něž nejsme schopni rozpoznat, nakolik už jde o hudební doprovod a nakolik ještě o zvuk, jehož zdroj je uvnitř fikčního světa. Jak se scéna vyhrocuje, hudební doprovod se na zvuk okázale napojuje a prohloubí jej do intenzivního hučení, které vystupňování nepříjemné situace expresivně podtrhne... a posléze ustoupí. Teprve když Lisbeth odchází z poručíkovy kanceláře, je odhalen zdroj původního, atmosféru tak posilujícího zvuku: vysavač na chodbě. (Ten byl ve velké hloubce prostoru zabrán již při jejím příchodu, ale nebyl na něj kladen žádný důraz.) Jiný typ umocňující zvukové informace představuje tichý, ale zřetelný výkřik bolesti padoucha umírajícího během automobilového výbuchu, který svým drásavým vpádem do zdánlivě konvenční scény likvidace záporné postavy naruší pocit zadostiučinění.

Neustálý tok zvukových podnětů, jejich nadměrná bohatost a provázanost s takřka nepřetržitým hudebním doprovodem činí ze stylistického systému *Mužů, kteří nenávidí ženy* a z jejich fikčního světa jakési kontinuum, kde vše jako by souviselo se vším. Takřka každá scéna je s tou další provázána zvukovým můstkem (určitý zvuk přechází ze scény do scény) a zvuk z jedné dějové linie má alternativu ve zvuku v dějové linii jiné. Pozoruhodný je však zejména vztah zvuku k hloubce prostoru (s kolika plány akce se pracuje) a hloubce pole (kolik těchto plánů je zaostřených). Ve filmu je vysoké procento do hloubky inscenovaných záběrů s pouze jedním zaostřeným plánem, který se ale během trvání jednoho záběru často několikrát přeostrěním změní. Divák tak dostává mnohem méně informací, než o kolika ví, že by dostat mohl – a naopak ve zvukové stopě film pracuje s mnohem větším množstvím často neurčitě zařaditelných podnětů, než je divák zvyklý dostávat. Styl tak opisuje stav hrdinů: příliš mnoho dat činí text minulosti obtížně čitelným, a zároveň ta palčivě důležitá data do skládky paradoxně chybí.

Stejně jako v případě vyprávění jsem prošel stylistické složky filmu pouze výběrově a spíše se zaměřením na jejich všeobecné analytické využití než na šíři porozumění možnostem média. Napříč dalšími kapitolami této knihy se s jednotlivými složkami budete opakovaně setkávat a v souladu s vývojem výkladu si základní představu o nich postupně zpřesňovat. Nejdříve se však přesunu ke třetí důležité kategorii filmu jako systému, na niž jsem již sice opakovaně narážel, ale ve výkladu byla dosud chápána spíše jako důsledek vyprávěcích a stylistických kroků: fikční svět. Nyní zkusme obrátit perspektivu a uvažovat o fikčním světě jako o výchozím poznávacím nástroji k uspořádání díla.

3. Fikční svět

Poslední systémovou složkou filmového díla, které se budu v tomto bloku věnovat, je **fikční svět**, jenž je podobně jako fabule utvářen spolupůsobením stylu a syžetu. U syžetu jsme si řekli, že představuje všechno, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a v podobě, v jaké to vidíme a slyšíme. Kdo zná jiné definice syžetu, možná byl prve zaražen, že jsem vynechal pojem události. Mělo to své opodstatnění, protože jen tak bylo možné systémově propojit úroveň stylu a úroveň syžetu – a dospět k úrovni fikčního světa. **Ten představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.**⁴¹ Nesouhlasím příliš s předpokladem Davida Bordwella, že filmový divák vždy usiluje především o sestavení fabule, tedy o pochopení toho, co se ve filmu děje, dělo a dít bude. Bordwell tvrdí, že hollywoodské filmy to divákovi pokud možno usnadňují, umělecké filmy naopak znesnadňují, určité filmy využívají fabule jen k předání jisté ideologie a jiné filmy zase staví vůči fabuli do popředí stylistické volby.⁴² S tím se ovšem nemohu plně ztotožnit, protože **u některých filmů se divák nesnaží prvotně pochopit, jaký příběh vyprávějí, nýbrž jaký svět představují.** Právě onen vystupuje do popředí jako soubor určitých stavů věcí, podmínek svého fungování.

Pronikání do zkaženého světa rodiny Wangerových je v *Mužích, kteří nenávidí ženy* přinejmenším stejně důležité jako vyšetření záhadného zmizení. Fikční světy totalitní či postapokalyptické budoucnosti jako *Metropolis* (1927), *451 stupňů Fahrenheita* (1966), *Brazil* (1985) nebo *Cesta* (2009) vyprávějí veskrze podobné příběhy o vzepření se systému nebo touze o přežití, ale jako filmová díla jsou divácky vzrušující právě objevováním jejich zvláštností jako světů, jejich zneklidňující vizí „jak by to možná mohlo být, kdyby se stalo tohle nebo tohle“. Hodnotový řád fikčního světa je koneckonců mnohem důležitější

než vyprávěné příběhy i v modernistických dílech režisérů jako Carl Theodor Dreyer, Andrej Tarkovskij, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, František Vlácil a Kim Ki-duk⁴³ nebo ve společných dílech scenáristy Paula Schradera a režiséra Martina Scorseseho (*Taxikář* – 1976, *Zuřící býk* – 1980, *Poslední pokušení Krista* – 1988, *Počítání mrtvých* – 1999). A nakonec, rovněž významově členité postmoderní filmy Davida Lynche směřují mnohem více k potměšilému utváření paradoxních fikčních světů variujících Escherovy obrazy nebo Möbiovy pásku než k vyprávění příběhů (*Lost Highway* – 1997, *Mulholland Drive* – 2001, *Inland Empire* – 2006).

Budeme-li rozebírat taková díla skrze vztah mezi syžetem a fabulí, pro poznání jejich umělecké výstavby shledávám podobný přístup nedostatečným. Podle mého je naopak třeba změnit způsob uvažování o výstavbě díla a nahlížet na ni z pozice fikčního světa, který je složen z různých oblastí, jejichž vzájemné střetávání utváří (a) dění uvnitř tohoto světa a zároveň (b) tematické uspořádání díla, jež odkazuje k řádu, který platí pouze uvnitř tohoto světa a nemusí nutně odkazovat ke světu našemu. V případě mnohých hollywoodských filmů bude pro porozumění dynamice systému přínosnější rozebírat vztah mezi syžetem a fabulí, ale neplatí to vždy – a třeba *X-Men: První třída* (2011) nabízí mnohovrstevnatě uspořádaný fikční svět, jehož bohatost skrze fabuli nelze postihnout a vysvětlit. Vzájemně se doplňující přístup by se pak nabízel třeba při analýze posledních dvou filmů Jamese Camerona, *Titanic* (1997) a *Avatar* (2009).

Jak ale takový fikční svět členit, pokud to tedy jeho vysvětlení vyžaduje? Navrhuji dvě základní kategorie. Jedna se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy, budu jí říkat **mikrosvět**. Druhá kategorie **subsvěta** označuje oblast fikčního světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot. Těžko si pod tím něco představit, že? Překvapivě ale tento způsob uvažování o světě fikčním podle mého víceméně odpovídá běžnému uvažování o světě kolem vás.

Když uvažujete o lidech, uvažujete o jejich vlastnostech, plánech, cílech, snech, či naopak chimérách, paranoiách a způsobech sebeobelhávání. Zpravidla přitom nejde o příliš soudržné seznamy rysů. Vlastnosti se vzájemně rozporují, titíž lidé jsou někdy hodní a někdy podráždění, někdy bezelstní a někdy intrikánští, někdy veselí a někdy smutní, někdy hledící vstříc budoucnosti a někdy s myšlenkami na sebevraždu. Takový člověk je spíš svět sám o sobě, kterému se snažíte porozumět a který zahrnuje řadu svých maličkých světů, k nimž máte jen omezený přístup (sen o cestě do zahraničí, barvitě

představy o životě s platonickou láskou). Filmy vám umožňují do těchto mikrosvětů vstupovat mnohem hlouběji: slyšíte vnitřní hlas postavy, vidíte ji jednat v soukromí i v různých skupinách lidí, možná dokonce získáte přístup k jejím nočním snům a vzpomínkám. V něčem jsou ale mikrosvěty postav nezvratně omezenější než libovolný skutečný člověk. Co se o nich nedozvíte, to neexistuje a nikdy se to dovědět nemůžete, což z mikrosvětů pochopitelně dělá užitečné nástroje pro výstavbu fikčního světa. O mikrosvětích důležitých postav se dozvíte relativně hodně, přinejmenším dostanete dost vodítek, abyste o nich mohli odůvodněně hloubat. A naopak, mikrosvěty náhodných kolemjdoucích na ulici, hotelových poslíčků či bezejmenných nájemných zabitků budou poměrně chudé, často půjde jen o jména, vzhled nebo jednorázový cíl. Toto zvrstvení jednoho každého fikčního světa z hlediska prezentovaných mikrosvětů je důležité, abyste se dověděli právě to, co jste se o něm coby soustavě vytvořené uměleckým dílem dovědět měli.

Podobně pak můžete o světě kolem sebe uvažovat jako o soustavách pravidel či podmínek platných jen pro určitou oblast: rodinu, stát, školu, farnost, čtenářský klub, sportovní tým, šachový kroužek, gang nebo volné seskupení lidí, kteří nesnáší Jane Smithovou (nechtěl jsem urazit žádnou Janu Novákovou). Každý takový subsvět představuje řád sám o sobě a postavy mohou putovat z jednoho do druhého. Dva muži spadající do různých sportovních týmů mohou být nezávisle na urputném fotbalovém soupeření dobří přátelé v rámci šachového kroužku nebo mohou oba nesnášet Jane Smithovou, aniž by to o sobě věděli – na rozdíl od diváka, jemuž to na ně vyzvoní film. Fikční světy nabízejí nepřebornou škálu možností, od nichž se mohou subsvěty odvíjet – vesmírné lodi, různé planety, města, tajné služby, nemocniční oddělení, rasy, rodiny, famfrpálové týmy, bradavické koleje, červenočapkáře a modročapkáře, morálně zkaženou buržoazii, hodnotově vyprázdněnou vyšší střední třídu, námořníky na křižníku Potěmkin, neprobuzené obyvatele Matrixu nebo členy Avengers.

Podstatné pro nás je, že s pojmy mikrosvětů a subsvětů dostáváme do rukou vysvětlovací nástroj, který umožňuje na jedné straně podchytit významovou organizaci fikčního světa (včetně třeba zprostředkovaných ideologických modelů) a na druhé straně objasňovat postupy vyprávěcí dynamiky. **O dění lze hovořit ve chvíli, kdy na sebe začnou mikrosvěty a subsvěty vzájemně působit.** Nemusí ale stát jen v konfliktu, mohou i spolupracovat na překonání konkrétní překážky nebo na dosažení nějakého cíle (např. zadržet náhodně

rozjetý vlak s nebezpečným nákladem ve filmu *Nezastavitelný* – 2010). Jinými slovy, o dění pak uvažujeme tehdy, když na sebe spolupůsobí

- (a) přinejmenším jeden subsvět s přinejmenším jedním dalším subsvěttem (např. revoluce proti carskému režimu v *Křížníku Potěmkinovi* – 1925),
- (b) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním subsvěttem (např. agent Jason Bourne bojující proti tajné službě v *Bourneově ultimátu* – 2007),
- (c) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním mikrosvěttem dalším (např. Blondák, Tuco a Krásnoočko v *Hodném, zlém a ošklivém* – 1966),
- (d) různé cíle v rámci jednoho mikrosvěta (např. Glum ve *Dvou věžích* – 2002, případně John Nash v *Čisté duši* – 2001),
- (e) přírodní síla fikčního světa a přinejmenším jeden mikrosvět (např. robinsonády jako *Trosečník* – 2000) či subsvět (např. výše zmíněný film *Nezastavitelný* nebo třeba boj řady skupin postav s požárem v mrakodrapu ve filmu *Skleněné peklo* – 1974).

Ve fikčních světech většiny filmů bude takových linií hned několik, ovšem jednotlivá spolupůsobení mikrosvětů a subsvětů mohou být velmi jemná, s větším důrazem na porozumění hodnotám jednotlivých oblastí než na případný konflikt. Fikční světy *Sladkého života* (1960) Federica Felliniho, *Holubice* (1960) Františka Vlácilu nebo *Ostrova* (1960) Kaneta Šindóa představují řadu různých ploch i emocionálně významných střetů různých oblastí. Toto drobné dění nicméně v případě všech tří snímků napomáhá zejména pochopit mikrosvěty postav a subsvěty, jichž jsou chtě-nechtě součástí.⁴⁴ K jednotlivým kategoriím se napříč výkladem této knihy ještě v konkrétních analýzách vrátím, zejména v posledním bloku napomohou porozumět některým určujícím vlastnostem a postupům českého filmu *Král Šumavy* (1959).

Celý blok o pozorování filmových systémů uzavřu kapitolou o filmu, který jste pravděpodobně viděli – *Tenkrát na Západě*. Při jeho analýze uplatním (v jejich vzájemné spolupráci) hlediska všech tří složek, jež jsme si v předchozích kapitolách představili: vyprávění, stylu a fikčního světa. Jenže zatímco dosud jsme vždy postupovali od konkrétních vzorců k jejich vysvětlení, na příkladu *Tenkrát na Západě* vyzkoušíme postup odlišný – směřující od interpretace k analýze. Poslouží nám navíc i jako „dialogový háček“ k dalšímu bloku knihy. V něm si ukážeme, jak postoupit od pečlivého pozorování filmových systémů o krok dále – k jejich možnému vysvětlení v logicky uspořádaném textu.

4. Vyprávění, styl a svět *Tenkrát na Západě*

O historickém velkofilmu režiséra Sergia Leoneho *Tenkrát na Západě* se nezřídka hovoří jako o jednom z nejlepších westernů všech dob. Touto úvodní větou přitom nechci vyvolat cinefilní diskuzi nad oprávněností či neoprávněností podobného tvrzení, nýbrž ji chci využít k úvaze nad samotnou žánrovou povahou snímku. Budu-li vztahovat *Tenkrát na Západě* k normám hollywoodského filmu a chápat western jako jednu z jeho žánrových tradic, pak Leoneho snímek vyvolává zvláště rozporuplné účinky. Na jedné straně posiluje funkce klasické střihové skladby, na druhé straně okázale vzdoruje vzorcům klasického vyprávění, jemuž jinak westerny zpravidla zůstávají věrné. Spíše než příčinně seřazený řetězec ze sebe vyplývajících událostí totiž buduje *Tenkrát na Západě* významově nejednoznačný fikční svět zobrazující nástup společenských změn. Vypráví o přechodové době, kdy divoké období americké historie s ikonickými mlčenlivými drsnáky definitivně končilo a na jeho místo začalo nastupovat období modernity charakterizované bujícím kapitalismem, zrodem velkoměst a zmenšujícím se světem protkaným železnicí a telegrafními dráty. Období, jež lze z hlediska westernovým žánrem udržované romantiky shledávat poněkud neutěšeným.⁴⁵

4.1 Význam: svět nastupující modernity

Podivuhodné je, že toto drama o změně světa, napravené prostitutce a odkládané pomstě vzniklo jen o rok dříve než *Divoká banda* (1969). Podobně jako ona *Tenkrát na Západě* svůj domovský žánr přehodnocuje, ale zároveň tak činí značně odlišnými způsoby. Fikční svět *Divoké bandy* je konzervativní oslavou kodexu cti násilnických postav čelících nepřátelské nové éře, kdy závěrečná

krvavá přestřelka tvoří jakýsi jejich pomník. Jde o burácivou glorifikaci chlapecké odhodlanosti a ochoty položit život za přítele, čemuž odpovídá i celkové filmové pojetí akčních scén. Extrémně rychle stříhané sekvence se inspirují sovětskou montážní školou, posilují svůj rytmus zpomalenými záběry a jako by toužily rozstřílet na prach vzorce hollywoodské autocenzury i filmařské práce. *Tenkrát na Západě* je v porovnání s *Divokou bandou* až rozjímavě pomalé dílo, jež o jednotlivých postavách neřekne skoro nic a krok za krokem utváří svůj fikční svět. Mužské postavy zastupují příkladné westernové figury (mlčenlivý pistolník beze jména, okouzující desperát, věčný zabiják), a tak jedinou psychologicky určenou postavou je morálně silná bývalá prostitutka Jill. Kolem ní a jejího nečekaně nabytého majetku se pak většina vyprávění točí. Stesk po širém Západě plném drsných chlapů, kteří jsou neustále na cestě, nemá dojímavou povahu. Slouží spíše jako srovnávací nástroj k představování světa nového, světa nastupující modernity, kterou zde představuje železnice.

Mlčenlivý Harmonika, desperát Cheyenne a zabiják Frank na rozdíl od hrdinů *Divoké bandy* před moderním světem neutíkají. Hrdince buď napomáhají získat své místo v novém světě a začít tak nový život (Harmonika, Cheyenne), nebo se snaží z modernity vytěžit peníze pro sebe (Frank). Střet staré a nové moci je vymezen vztahem mezi silným, bezcitným zabijákem Frankem na jedné straně a chromým, bezcitným podnikatelem Mortonem na straně druhé. Je mezi nimi zřejmá paralela: první si musel moc vydobýt fyzickým násilím, druhý téhož mnohem úspěšněji dosahuje penězi. O Mortonově osobní minulosti se přitom dozvíme málo, o Cheyennovi ještě méně a Frankova či Harmonikova společná minulost je vyprávěním odkládána do poslední chvíle. Zatímco tedy svět *Divoké bandy* představují zejména vztahy mezi členitými a psychologicky nejednoznačnými mikrosvěty hrdinů čelících nepřátelství postupující moderní doby, svět *Tenkrát na Západě* je představovaný jednotlivými hrdiny především **funkčně**.

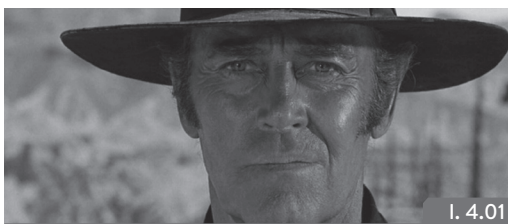
4.2 Syžet: Cheyennovy repliky

Jak se však od interpretace přesunout k jejímu pevnému zakotvení ve výstavbě díla? Vodítka můžeme najít v jedné z jeho promluv. Cheyenne v jednu chvíli o Harmonikovi prohlásí, že „**hraje, když by měl mluvit, a naopak mluví, když by měl hrát.**“ To lze vztáhnout na celé *Tenkrát na Západě* a jeho vyprávěcí strukturu:

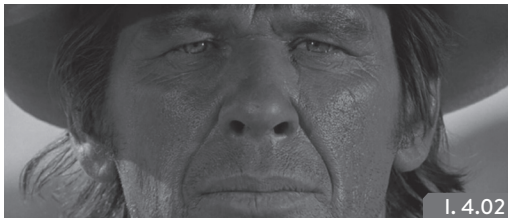
nikdy nedělá, co by na základě zavedených konvencí dělat měla. Western byl vždy především akční žánr, ve kterém se pořád něco dělo: počínaje latinou érou desátých až třicátých let přes klasické období čtyřicátých let a konče psychologizujícím směřováním v padesátých letech. Postavy mluvily, jely na koni nebo střílely, jakékoli jednání vedlo k dalšímu jednání. Peckinpah v *Divoké bandě* i přes melancholické pasáže u ohně a složitou vyprávěcí soustavu zůstal této tradici ve-skrze věren. Naopak Leone vytváří v *Tenkrát na Západě* její podvratnou obměnu. Namísto klasického vyprávění nabízí mezery mezi vyprávěním. Logicky příčinné vztahy mezi klíčovými událostmi nahrazuje soustavou paralel a náhodných či ne-čekaných rozhodnutí postav. A nakonec, **ustavičně oddaluje zobrazení očekávaných událostí či skrývá cíle jednotlivých hrdinů.**

Legendární je v tomto ohledu již první, takřka čtvrt hodinová scéna filmu. Trojice neotesaných pistolníků v hnědých kabátech čeká na nádraží. Tráví dlouhý čas procházením se po perónu, chytáním mouchy do hlavně revolveru a nastavováním klobouku proti kapající vodě. Narace v divákovi zasévá zvědavost a posiluje jeho touhu dovědět se, co jsou postavy vlastně zač a na co nebo koho čekají. Vlak přijede, odjede, zazní řezavé tóny harmoniky a po chvíli se ukáže i její majitel a... všechny tři neotesané pistolníky zastřelí. Divák se přitom dozví jen to, že je poslal nějaký Frank, což je značně neuspokojivé. Divák má za sebou **14 minut času projekce.** Další scéna je vystavěna podobně, rodina na farmě očekává příjezd důležité ženy, je nelítostně postřílena skupinou mužů v hnědých kabátech – a na jejím konci je představen Frank. Divák je ve **24. minutě času projekce.** V následující scéně na nádraží vystoupí žena, jejíž popis film poskytl v předchozí scéně, na doprovod však čeká marně a nakonec nasedne na koňský povoz. Během rozhovoru s kočím je zmíněna farma Sweetwater – a na konci scény je představen Cheyenne. I jeho divák, podobně jako Harmoniku, nejdřív slyší a až pak vidí. Uběhlo **34 minut času projekce.** V baru se sice potkávají Jill, Harmonika a Cheyenne, leč postupně rozvíjená dramatická situace nakonec vyústí jen do odhalení, že Cheyennovi muži jsou charakterističtí nošením hnědých kabátů. Asi vás nepřekvapí, že filmový **čas projekce čítá v tomto okamžiku 44. minutu.** Následuje scéna pohřbu, ve které se divák dozví, že Jill se stihla vdát, farma patří jí a vrazi měli hnědé kabáty. Jill během noci začne farmu prohledávat a bezvýsledně hledat důvod vyvraždění rodiny – který by stejně jako Jill zajímal i diváka.

Dvoufázový úvod – do příjezdu a od příjezdu Jill – v dvouapůlhodinovém filmu trval padesát minut, aniž by jeho vyprávění poskytlo podstatnou informaci,



I. 4.01



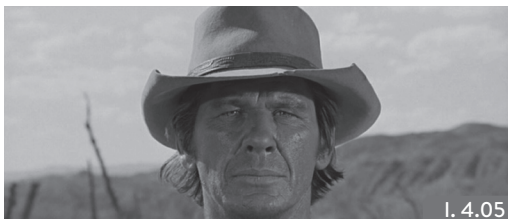
I. 4.02



I. 4.03



I. 4.04



I. 4.05



I. 4.06

kteřá by snad naznačila, kam se může děj dále vyvíjet... první konečkonců přijde až v třiašedesáté minutě, kdy je divák poprvé svědkem dialogu mezi Frankem a Mortonem. Film tak porušuje vzorce rytmu nejen obvykle dynamického westernu, ale „dobře vyprávěného“ hollywoodského filmu jako takového. A nejen to, film se podobně pomalu rozvíjí i nadále, přičemž postavy navíc jen málokdy mluví k jádru věci (vyprávěnému příběhu) a tématem jejich hovorů jsou nezdědka debaty o světě či přístupech k němu. I tady lze ale najít vysvětlení v Cheyennově replice o Harmonikovi: „**Jen sedí a ořezává kus dřeva. A až skončí, něco se stane.**“ To platí i pro Leoneho film: buduje scény, jako by ořezával kus dřeva, ale divák zároveň v jedné každé scéně ví, že až skončí, něco se stane – anebo vygraduje do takového vnitřního napětí, že nakonec jako výbuch působí i sama skutečnost, že nečekaně vyústí do naprosto všedního dialogu (třeba scéna v baru, v níž se potkají Jill, Harmonika a Cheyenne).

Divák tedy sice většinu filmu netuší **co**, ale ví, že **něco** se stane... a ono **něco** je vždy nakonec jiné, než čeká. Něco, co je vždy překvapivé a neotřelé a co spoléhá na znalosti žánrových i obecněji hollywoodských konvencí, které se však nikdy nedodrží. A ono něco přijde pokaždé právě v tom okamžiku, kdy se to stát má... Zpětně se přitom lze vrátit k úvodní hodině filmu, jež pro toto tvrzení poskytuje vhodné argumenty. Promyšlenost rytmického uspořádání je totiž zřejmá (a) z přísné **desetiminutové výstavby jednotlivých scén**, z nichž (b) každá zároveň **nabídla určitý motiv rozvíjený ve scéně následující (zmínka o Frankovi → objevení se Franka; zmínka o Jill → příjezd Jill) či jedné z následujících**. Takovým je například vizuální i dialogický motiv hnědých kabátů v první (muži na nádraží), druhé (vrazi rodiny), čtvrté (Cheyennovi muži) a nakonec páté scéně (zmínka při pohřbu, že kabáty jsou důkaz, že farmu vyvraždili právě Cheyennovi muži).

4.3 Narace: trsy motivů

Tenkrát na Západě takových motivů rozvíjí řadu, a tak svazuje do jedné soudržné soustavy nejen zdánlivě samostatně stojící scény, ale i film jako celek: motiv nádraží ve zmenšeném modelu železnice a nádražní cedule před domem, očištění Jillina koupel po sexu s nepříjemným mužem (zmínka a realizace), opakované lezení po střeše Mortonova vagónu, opakovaná káva u Jill a variující se repliky: „Umí hrát, ale umí i střílet?“ → „Umí nejen hrát, ale i střílet.“; „Až uslyšíte divne

zvuk, jděte k zemi.“ ⇒ „Uslyším zase ten divnej zvuk?“ Zejména však předpoklad variování a svazování motivů platí pro tajemný Harmonikův flashback.

Tento flashback se poprvé objeví v polovině filmu (v 80. minutě), kdy má ještě značně záhadnou podobu nejasné figury muže zdáli přicházejícího ke kameře. Flashback ustaví druhou dějovou linii a hlavně důležitý, opakovaně naznačovaný, leč na rozdíl od očividné Jilliny linie i postupně odkládaný soubor otázek: O co Harmonikovi vlastně jde? Proč se chce s Frankem sejít? Proč nechce, aby Franka zabil někdo jiný než on? Náповědou pro diváka může být, že flashback přichází ve chvíli prvního Harmonikova setkání s Frankem a následuje po něm detail Frankovy tváře.

I druhé zapojení flashbacku v 116. minutě je spojeno se setkáním Harmoniky a Franka. Tentokrát však přichází až po Frankově „nabídce“ odkupu farmy Jill McBainové, již Harmonika v dražbě koupil, aby ji Jill mohl darovat zpět. Harmonika se zahledí před sebe a následuje flashback. Tentokrát už je silueta muže výraznější – a lze poznat, že je to Frank. Divák ale stále neví, proč Harmonika na Franka vzpomíná, jakou událost flashback označuje a co je důvodem, že se Harmonika neustále Frankovi představuje jmény, o nichž Frank dobře ví, že jsou falešná, protože jejich skutečné nositele sám zabil.

Naposledy se flashback objeví přesně hodinu po prvním setkání, kdy už stojí Harmonika s Frankem tváří v tvář při závěrečném souboji. Nejdřív sledujeme záběr/protizáběr ze současnosti (**I. 4.01–02**), na který však navazuje flashbackový záběr s přicházejícím Frankem, který už je otevřeně pojat jako záběr/protizáběr s Harmonikovou tváří (**I. 4.02–03**, ale zejména **I. 4.04–05**). V obou případech se navíc opakuje vzorec postupného nájezdu na detailnější rámování: nájezd z celku na polocelek u Franka (**I. 4.03–04**), nájezd z detailu na velký detail u Harmoniky (**I. 4.05–06**) a nájezd z polodetailu na detail u Franka (**I. 4.07–08**). (Frank ze vzpomínky tak vytváří protipól Franka, který proti Harmonikovi skutečně v současnosti stojí.)

Vyprávění filmu tedy vede divákovu pozornost dvěma směry: (a) **kupředu skrze napětí** (jak to dopadne s Jill a její farmou?), (b) **zpětně skrze zvědavost** (jaký je vztah mezi Harmonikou a Frankem?). Linie Harmoniky s Frankem navíc vždycky následuje po linii, která se nějak týká Jill. První setkání s Frankem přichází po scéně, kdy Harmonika zastřelí před farmou dva muže, kteří měli na Frankův a Mortonův povel Jill zavraždit. Druhé setkání proběhne po dražební scéně, kdy Harmonika koupí farmu a překazí tak padouchům plány. Třetí a poslední setkání s finálním odhalením pak následuje po Jillině osobním





I. 4.09



I. 4.10



I. 4.11



I. 4.12



I. 4.13



I. 4.14

dialogu s Cheyennem, kdy už je její příběh uzavřen. Není přitom překvapivé, že se uzavře, v rozporu s hollywoodskými normami, spíše souhrou náhod, respektive nečekaných rozhodnutí postav, než prostřednictvím logického vyústění událostí. Harmonikův příběh je, opět v rozporu s hollywoodskými vzorci, vyprávěním zase pouze naznačován a divák nemá možnost odhadnout jeho vyústění předem. Zejména si nemůže spojit harmoniku jako hudební nástroj s Frankem samotným, který ji Harmonikovi kdysi dal. Jestliže v případě Jill je tedy divák odkázán na nečekaná rozhodnutí postav (vykoupit farmu odměnou za Cheyennovu hlavu), i v tomto případě je prostě nucen čekat na okamžik, kdy se mu narace „rozhodne“ řešení záhady vyzradit.

4.4 Styl: představení postav a funkce dlouhých záběrů

Provázanost jednotlivých motivů a způsoby jejich rozmístění v celku filmu představují zřejmý konstrukční řád. Svět se jejich pomocí rozvrstvěje na určité subsvěty reprezentované jednotlivými postavami jakožto zástupnými znaky určitých hodnot a přístupu k životu. Každá z trojice kladných postav má navíc ještě své navracející se hudební téma, které ji často „ohlašuje“ dříve, než se objeví v obraze, a opakují se určité vzorce snímání jednotlivých prostředí i konkrétních figur. Vezměme si například k sobě vzájemně paralelní představení Harmoniky a Franka: nejdříve jsou zabírání z velké dálky a až potom je odhalen detail jejich tváře. Harmonika je snímán frontálně z lehkého nadhledu přes klobouk, kdy až posléze jsou odhaleny jeho oči (**I. 4.09–10**). Frank je oproti tomu jako záporný hrdina snímán nejdříve zezadu a poté přerámováním z lehkého podhledu zespoda (**I. 4.11–12**).

Zatímco představení Harmoniky (konec první scény) a Franka (konec druhé scény) je založeno na kontrastu, pak uvedení Cheyenna a znovu/uvvedení Harmoniky ve čtvrté scéně v baru už je vedeno skrze podobnost s lehkou obměnou. U obou začíná záběr na klobouku, kdy zvednutím hlavy oba postupně ukážou svou tvář a odhalí oči. Chayenne je, coby v danou chvíli morálně nejasná postava, celý utopen ve stínu (**I. 4.13**) a do světla se dostanou jen jeho oči (**I. 4.14**). Harmonika je naopak nejdříve celý snímáný ve světle a jen oči skrývá ve stínu (**I. 4.15–16**).

Těžiště vyprávěcího systému filmu však tvoří Jill, což se v rovině stylu projevuje mimo jiné tím, že je na ni soustředěno drtivé množství velmi dlouhých

záběrů trvajících od 44 vteřin výš. V této souvislosti si zaslouží zevrubnější pozornost dva nejdelší záběry filmu: **76vteřinový záběr ve 26. minutě** a **69vteřinový záběr v 96. minutě**. Oba představují stěžejní okamžiky filmu vázané na Jillin příběh a zároveň příkladně ukazují (a) způsoby nakládání se vztahem mezi stylem a vyprávěním, (b) vedení divácké pozornosti na malé kompoziční ploše, (c) funkčně rozličná užití postupu dlouhého záběru.

První z těchto dlouhých záběrů uvádí postavu Jill do fikčního světa, k čemuž využívá dva filmem často obměňované motivy: nádraží a město. (Rozebíranému záběru předchází jiný minutový záběr, v němž Jill jen bloudí po perónu a hledá někoho z McBainovy rodiny. Začíná na detailu šťastné Jill a po sérii velkých celků zase končí pro změnu na detailu její zasmušilé tváře.) Narace nejdříve soustřeďuje pozornost na Jill, kráčející po perónu (**I. 4.17–18**) – a následně v konverzaci s lidmi od železnice v nádražní budově (**I. 4.19**), do níž posléze sama vstoupí. Dialog probíhající za sklem nádražní budky přitom nepotřebuje zvukově zprostředkovávat. Divák už totiž z předchozí scény vyvraždění rodiny ví, že se Jill očekávaného vyzvednutí McBainovým synem nedostane, a tak se pravděpodobně ptá na to, jak se nakonec dopraví na farmu, jak jí zaměstnanec nádraží ostatně i ukazuje (**I. 4.20**).

V závěrečné fázi dlouhého záběru se rámování od Jill dočasně odpoutává: kamera stoupá přes střechu nádražní budovy výš a výš (**I. 4.21**), až odhaluje v obrovském celku prostor města, do něhož Jill od spodního okraje rámu vstupuje (**I. 4.22**) a jenž bude vedle farmy a vagónu představovat centrum dění ve fikčním světě.

Dlouhý záběr má **sledovací povahu**: je takřka celý řízen pohybem Jill. Zároveň však její plynulý přesun fikčním prostorem plní jasnou funkci pro naraci. Od nádraží jako uzavřeného prostoru může díky ní divákovi postupně rozšířit představu o podobě světa až k zobrazení otevřeného, značně rozsáhlého prostředí. Zatímco je přitom na začátku záběru Jill v rámu dominantní, v závěru jeho trvání už tvoří jen takřka přehlédnutelnou součást rozsáhlé panoramatické kompozice. Rozebíraným záběrem současně začíná druhá fáze úvodu a hlavní vyprávění, v němž Jill slouží jako svorník. Úplně první scéna filmu s čekáním mužů na nádraží totiž nachází své dlouho odkládané odůvodnění až v samém závěru filmu. A následující druhá scéna s vyvražděním rodiny farmáře McBaina? Ta především připravuje půdu právě pro příjezd Jill a její příběh, jenž se od tohoto nejdelšího záběru filmu po jeho takřka půlhodině konečně začíná pomalu rozvíjet.





I. 4.21



I. 4.22



I. 4.23



I. 4.24



I. 4.25



I. 4.26



V případě nádražního záběru se rámování z hlediska kompozice neustále energicky přizpůsobovalo pohybu Jill. V dlouhém záběru, jemuž se budeme věnovat nyní, se naopak složité přesuny postav v mizanscéně přizpůsobují spíše nepohyblivému rámu. Onen pohyb postav je přitom důsledně rytmizován klíčovým dialogem mezi Cheyennem a Harmonikou. A nakonec, tento dialog vlastně představuje vypravěčsky nejnosnější rozhovor ve filmu. Objasňuje totiž konečně celý příběh kolem Jilliny farmy: až během této scény se divákovi sdělí, proč je farma tak cenná a proč jsou Frank s Mortonem ochotni udělat cokoli, aby ji získali, a zároveň kolik času ještě zbývá. (A jistě není náhoda, že se tak stane v čase projekce přesně 70 minut poté, co Jill do města přijela a vyprávění se začalo soustřeďovat na ni, a zároveň přesně 60 minut času projekce před začátkem závěrečných titulků, tvořících finální extrémně dlouhý záběr, který je nakonec dopověděním toho, o čem dále analyzovaná scéna pojednává.) Aby bylo zřejmé, jak je záběr vystavěný, projdeme si jej souběžně s dialogem. Náš dlouhý záběr totiž začíná doslova uprostřed věty, přičemž **právě ona** strihem oddělená část dává celému hlavnímu ději ústřední cíl a ozřejmuje situaci, v níž se Jill nachází (takže vlastně tematicky navazuje na dlouhý nádražní záběr, jenž byl analyzován v odstavcích výše).

Harmonika: *Parní lokomotiva se neobejde bez vody. A jediná voda do padesáti mil od Flagstownu je právě tady, pod tímhle pozemkem. [...] Brett McBain chtěl svoje nádraží a měl právo ho postavit.*

Cheyenne: *A jak to všechno víš?*

Harmonika: *Viděl jsem dokumenty. Všechno je v pořádku. Razítka, podpisy, všechno... až na jeden malej odstaveček – [a právě tady začíná dlouhý záběr] – ve kterém se píše, že McBain nebo jeho dědicové pozbydou všechna práva, když tu nádraží nebude dřív než koleje.*

Harmonika se během své dlouhé promluvy přesouvá do popředí až ke kameře, která naopak **přerámuje** lehce doleva (**I. 4.23–24**), aby v klíčový moment odhalení pointy stáli Harmonika a Cheyenne na úhlopříčce a hleděli si přímo do očí (**I. 4.25**). To je skutečně tak, že při vyslovení posledního slova se Harmonika prudce otočí, odmlčí, podívá na Cheyenna a oba na okamžik strnou. Následuje několikavteřinová mezera, aby divák – stejně jako Cheyenne – měl čas promyslet důsledky toho, co Harmonika právě řekl. Cheyenne se mezitím přesouvá k levé straně rámu, zatímco kamera provádí výškové přerámování společně s Harmonikovým pohybem směrem dolů (**I. 4.26**).

Cheyenne: *To je mazaný! Když už mluvíme o kolejích, všiml jsem si, že ta banda je už...* [Opět se oddělí důležitá pointa. Zatímco předchází Harmonikův monolog vystavěl premisu, Cheyenne nyní předloží časový termín ve vyprávění, který je oddělen odehnaním jednoho z Cheyennových chlapů hlasitým „Hej!“, zatímco Harmonika začne chvíli bušit kladivem do kůlu.] ... *že ta banda s kolejnicemi je už támhle za těmi kopci a než se nadějeme, budou tady.*

Harmonika: *Jo.*

Cheyenne: *Poslyš, Harmoniko!* [Následuje poslední část dialogu, která otevřeně ustaví, o co všechno jde. Cheyenne se během svého uvažování postupně přesouvá do předního plánu k Harmonikovi, čímž je na větu stylisticky kladen důraz – **I. 4.27–29.**] *Město postavený kolem nádraží, to může vynášet majlant. Stovky tisíc dolarů.*

[Harmonika si přeseďne na druhou stranu, přičemž Cheyenne může zvyšovat cenu, zatímco si přisedává – **I. 4.30.**] *Ne, daleko víc. Tisíce tisíců.*

Harmonika: *Tomu se říká miliony.* [Harmonika po pronesení věty vstane a odejde. Ohromený Cheyenne tak zůstane v rámu sám a na závěr trvání dlouhého záběru může ještě fascinovaně zopakovat poslední sumu – **I. 4.31.**]

Cheyenne: *Miliony? Hm.*

V případě Harmonikova příběhu jsme mohli vidět, jak je soustavně odkládána odpověď na otázku po minulosti vztahu mezi dvěma postavami (jím a Frankem). Oproti tomu v případě Jillina příběhu narace **soustavně poskytuje dílčí vodítka posilující napětí vyprávění.** Jejich časové vřazování do syžetu je přitom podobně pravidelné, jako bylo rozmístění Harmonikových flashbacků. Jill ve **26. minutě** ve velmi dlouhém záběru přijíždí do města a zůstává osamělá v úplně cizím světě (viz nádražní záběr). V **96. minutě** se v dalším velmi dlouhém záběru ve filmu konečně ozřejmí, co všechno je ve hře (viz analýza v předchozích odstavcích). A zcela nakonec, od **156. minuty**, v již titulkovém velmi dlouhém záběru filmu, sledujeme Jill, jak roznáší stavařům vodu, zatímco vlak přijel do postaveného nádraží.



4.5 Tenkrát v Hollywoodu: podvratnost a ozvláštnění

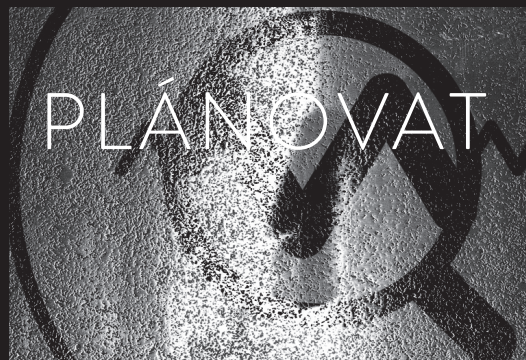
Analýza filmu *Tenkrát na Západě* předložila řadu vysvětlení, nakolik toto dílo tvoří komplexní i vnitřně soudržný celek posouvající naši zkušenost nejen s westernovým žánrem, ale i s hollywoodským filmem. Dosahuje toho (a) provázaností

složitého, na řadu subsvětů rozčlenitelného fikčního světa prostřednictvím jednoduše vystavěných mikrosvětů jeho obyvatel. Z hlediska práce se stylem a vyprávěním pak (b) bohatě čerpá z tradic plynulého a neviditelného hollywoodského stylu. Ten Sergio Leone s potěšením ve svých italských spaghetti westernech ozvlášťoval, zdobil a porušoval (viz *Pro hrst dolarů* – 1964, *Pro pár dolarů navíc* – 1965, *Hodný, zlý a ošklivý*). V *Tenkrát na Západě* svoje, napříč těmito filmy pilované, filmařské postupy zapustil právě do oné plynulé podoby hollywoodského stylu, vůči níž se v „dolarové trilogii“ sebeuvědoměle vymezoval. Toto posilování podmanivé síly klasických hollywoodských postupů jsme si ukázali na příkladu opakovaných vizuálních motivů a dovedného skrývání zdobnosti velmi dlouhých záběrů. Právě s pomocí tohoto souboru stylistických nástrojů v důsledku mohl pro změnu (c) zpochybnit soustředěnost hollywoodského filmu na svižné vyprávění.

Vyprávění *Tenkrát na Západě* staví spíše na paralelách a náhodách (což jsou veskrze modernistické postupy) než příčinnosti událostí (základním kameni klasického hollywoodského filmu). Pravda, Jill skutečně začne žít nový život, leč k úspěšnému naplnění jejího cíle film nedospívá skrze logický sled událostí, nýbrž prostřednictvím souher náhod... Závěrečný, žánrově povědomý střet Harmoniky a Franka pak na vývoji děje není založen už vůbec a vyprávění filmu využívá tohoto žánrového vyústění spíše jako zástěrky. Pro co? Průběh filmu se totiž odvíjel od přechodu ze sub/světa divoké minulosti do sub/světa moderní budoucnosti, než by stavěl na vzorcích westernového syžetu. Onen **přechod** byl dostavěním nádraží završen. Jeho zástupců, Cheyenna (romantický desperát) a Mortona (bezcitný kapitalista) coby spíše komentujících než jednajících postav, tak už není potřeba a oba se mimo syžet filmu smrtelně poraní. Narativně výkonnější kolegové – Harmonika v paralele k Cheyennovi a Frank k Mortonovi – je během umírání pozorují, nicméně i jejich čas skončil. Frank zemře a Harmonika odjede neznámo kam, zatímco Jill roznáší vodu dělníkům, kteří s kolejemí přinášejí pokrok.

Výklad kapitoly začal srovnáním Leoneho filmu s burčující a neuctivou *Divokou bandou*, která se v duchu první „novo-hollywoodské“ generace bouřila proti zavedeným postupům a hodnotovým vzorům studiové éry. Sergio Leone se nikdy skutečně nestal součástí americké kinematografie a jeho první tamější film se v knihách o novém hollywoodském filmu takřka neobjevuje, přesto má v některých ohledech velmi blízko k mnohem mladším filmařům sedmdesátých let.⁴⁶ Stejně tak nebývá považován za součást evropské modernistické

kinematografie, respektive řazen mezi velké autorské tvůrce nových vln šedesátých let, i když v *Tenkrát na Západě* nepokrytě obohacuje westernový žánr a žánr historického filmu o vyprávěcí prvky spojené právě s evropským uměleckým filmem. Snímek *Tenkrát na Západě* nenajdete víceméně v žádných přehledných dějinách filmu a existuje o něm jen málo knih – a přesto se k němu i k Leonemu odkazuje řada vlivných současných filmařů v čele s Quentinem Tarantinem, je davově navštěvovaný na jakékoli archivní festivalové projekci a diváci na jeho první zhlédnutí vzpomínají jako na určující zážitek.



Představte si, že sedíte s přáteli v hospodě, kavárně či jiném pohostinském zařízení, poté co jste viděli film, který vás nějakým způsobem podněcuje k uvažování o něm. Je kritikami či filmovou historií dobře hodnocený, ale vy jste u něj takříkajíc zmírali. Nebo naopak, kritiky i fanoušci na internetových diskuzích jej strhávají a filmová historie opomíjí, leč vy jste se při jeho sledování zajíkali nadšením. Právě od této až prostoduché modelové situace se **první kapitola** odrazí k zásadnímu rozlišení mezi problémem, otázkou a typy tezí. Dané kategorie budou vztaheny k složkám vyprávění, stylu i fikčního světa, při čemž si první kapitola pomůže rozboru filmů *A. I. Umělá inteligence* (2001) a *Titanic* (1997).

Jenže jak problém, otázku a teze formulovat? Samotné přípravě analytického výkladu předchází fáze pozorování, k níž vytvořil základ předchozí blok této knihy. K uspokojivé analýze přitom nestačí pouhý soupis a případný popis prvků a prostředků v díle. Nezbytné jsou zrovna tak sledy tušení a předpokladů o vztazích mezi prvky a prostředky, jež jste vyzorovali. Je iluze myslet si, že když rozebíráte samotné dílo, vystačíte si pouze s jeho uspořádáním. Každé tušení a každý předpoklad jsou totiž nějak ovlivněny vašimi znalostmi, zkušenostmi a kulturním zázemím. Znalostmi pojmů, rozlišení a hodnotících vzorců, zkušenostmi s jinými filmy, knihami, studiiemi či třeba reportážemi nebo díly daného autora – a kulturně sdílenými představami o výstavbě dobrého filmu, poutavého příběhu či optimálním hodnotovém řádu. Podobné modely nejsou všeobecně platné, mění se čas od času, místo od místa, a dokonce i v závislosti na prostředí, v němž se pohybujete. Vyrůstání v rodině praktikujících katolíků, desítky debat s přáteli v kavárnách či absolvování středoškolského studia literatury a základů společenských věd. To vše zásadně ovlivní, co považujete za dobré, špatné, mravné, nemravné, vkusné, nevkusné, normální a nenormální.

Jinými slovy, pro různé typy analytických textů musíte tu méně, tu více vědomě přihlížet k širším souvislostem. Každý váš postřeh a každé tušení jsou nějak řízeny onou vaší – řekněme – **kulturní encyklopedií**, a tak je třeba i zdánlivě nejočividnější předpoklad prověřit. Například rozlišení mezi formou a obsahem se vám může zdát naprosto přirozeným, ale proč by mělo? Pouze je kulturně zavedené, mechanicky tradované a jednoduché na pochopení, což ale neznamená správné. Někteří esteticci nebo filmoví analytici se pokusili dokázat, že vnímání uměleckého díla skrze dvojici protilehlých pojmů obsah (co?) a forma (jak?) je „zmatené a nebezpečné“,⁴⁷ či dokonce omylné. A to třeba proto, že obsah je podle nich nutně výsledkem soustavy celkových vztahů prvků uvnitř formy.⁴⁸ Někdy může být nepříjemné vzdát se předpokladů, které se mohou jevit jako zřejmé a nabílední. Ovšem podobný dojem často plyne pouze z nedostatku informací nebo vzdělání - buďte proto otevření k jeho revizím.

Proces analýzy tedy zahrnuje nejen sled postřehů, nápadů a předpokladů, ale i bolestivého poznání o jejich možné nesprávnosti. Stejně tak zahrnuje řadu správných postřehů, nápadů, hypotéz a pracovních nákresů nebo rozpisů, které, stejně jako první jmenované, ve výsledném výkladu vůbec nepoužijete. Ačkoli uplatňujete množství analytických postupů i během přátelské diskuze nad kávou, tento blok se bude postupně soustřeďovat především na zákonitosti plánování psaného textu. V **druhé kapitole** si na příkladu působivého filmu *Krvavá neděle* (2002) ukážeme, kterak lze od jednoduchého postřehu dospět k pojmenování problému a teze a ke dvěma verzím osnovy výkladu téže teze v textu. A to právě pomocí série oněch nápadů, postřehů a předpokladů. Výklad přitom pro větší přehlednost pomine všechna ona palčivá, ač nezbytná škobrtnutí a zamítnutí. Poslední **třetí kapitola** nakonec představí pomůcky, jež v rozborném snažení mohou napomoci, zejména segmentaci filmu a cinematriku.

Podobně jako v předchozím bloku tak budu následovat výkladový postup od ustavování pojmů k jejich uplatňování. Věřím, že i v tomto případě se snad budete cítit s každým dílčím rozborem, každou podkapitolou a každým pojmem o něco jistější v tom, co vám chce text vysvětlit. **PLÁNOVÁNÍ** je navzdory všem úskalím klíčové, pusťme se do něj...

1. Cesta k vraku *Titanicu*: problém, otázka a teze

Začal jsem tento blok dvojicí modelových situací v hospodské či kavárenské diskuzi: „Je kritikami či filmovou historií dobře hodnocený, ale vy jste u něj takřikajíc zmírali. Nebo naopak, kritiky i fanoušci na internetových diskuzích jej strhávají a filmová historie opomíjí, leč vy jste se při jeho sledování zajíkali nadšením.“ Taková dvojice závěrů je skrytě neanalytická a otevřeně hodnotící. Není zřejmé, od jakých kritérií se odvozují jak obecné závěry (kritiků, fanoušků, filmových kánonů), tak závěry vaše (výchozí předpoklady vašeho hodnocení se mohou zcela míjet s výchozími předpoklady hodnocení, s nímž nesouhlasíte).

DOBŘE HODNOCENÝ	NEDOBŘE HODNOTÍTE
NEDOBŘE HODNOCENÝ	DOBŘE HODNOTÍTE

Pokud by někdo z přátel u stolu zaujímal protilehlou názorovou pozici, svého druhu podmínkou k další diskuzi by byla určitá dohoda. Jakým způsobem budete o filmu hovořit? Z hlediska jeho např. realismu, soudržnosti vyprávění a stylu, společenské ne/připustnosti? Jinými slovy, je třeba stanovit **téma** či **přístup**. Jak totiž píše třeba Janet Staigerová, různé vypořádací pozice mohou zavádět do debaty nesouladné postoje k danému dílu: „Kupříkladu *Dobývatele ztracené archy* budu sice jako výzkumnice hollywoodské kinematografie shledávat filmařským veledílem, ale coby feministka budu zděšená.“⁴⁹ Ne všechna možná témata lze však vysvětlit systémovou analýzou v pojetí poetiky fikce, jak ji představuje tato kniha – a pro některé z nich bude dokonce vysloveně nevhodná. Představte si třeba diváka zhnuseného politickým vyzněním snímků jako *Deset dní, které otřáslý světem* (1928), *Sůl země* (1954), *Klub rváčů* (1999) nebo *Světová invaze* (2011). Pravděpodobně jeho názor nezvratíte některým

z následujících argumentů: zapojují dodnes strukturně vzrušující montážní sekvence (*Deset dní...*); nečekaně využívají modernistické vyprávěcí postupy (*Sůl země*); mají úchvatnou výstavbu filmového časoprostoru a nespolehlivého vypravěče (*Klub rváčů*); v žánru filmu o invazi mimozemšťanů nekonvenčně omezují hledisko na několik málo postav (*Světová invaze*). Řekněme však, že své přátele nakonec přesvědčíte o smysluplnosti přijetí **přístupu** soustředujícího se na systémovou výstavbu filmu jako uměleckého díla.

Sdílette tedy postoj k danému filmu. Ani tak se ale nemusíte shodnout, co na jeho výstavbě vlastně chcete v diskuzi vysvětlit. Jste nuceni stanovit si **problém** k řešení. Takový problém by měl být alespoň rámcově řešitelný, abyste mohli k něčemu dospět. Zároveň by ale neměl být příliš úzký, abyste se vůbec mohli o něčem přít. Řešitelnost a neřešitelnost problému se odvíjí od vaší **znalosti souvislostí a filmového díla**. Stanovíte si jako problém třeba střetávání režijních poetik Stevena Spielberga a Stanleyho Kubricka ve filmu *A. I. Umělá inteligence* (2001), který jste právě všichni společně viděli. Abyste jej mohli vůbec začít řešit, musíte přinejmenším znát předchozí filmy obou tvůrců. Je přitom vhodné vědět, že Steven Spielberg natočil film podle uměleckých návrhů svého zesnulého kolegy Stanleyho Kubricka. Zároveň byste měli být schopni důležité vlastnosti jejich předchozí děl i *A. I. Umělé inteligence* **sepsat a popsat**, což rámcově učil předchozí blok této knihy.

Dostanete určitý vějíř **motivů** (lidskost a nelidskost u Kubricka, vztah mezi děti a rodiči u Spielberga) a **organizačních postupů**. U Stanleyho Kubricka by takovými postupy bylo třeba členění filmů do značně různorodých bloků či kompozičně silná vyvrcholení. Organizačními postupy Stevena Spielberga by bylo možné shledávat silnou vyprávěcí propojenost scén, proměnlivé funkce zadního osvětlování nebo pro změnu kompozičně slabá vyvrcholení. Některé typické umělecké volby obou významných tvůrců se dokonce na první pohled jeví jako zcela nesouladné. Kubrick byl bezohledný filmař vyprávějící cynické příběhy a manipulativně využívající herce jako „nábytek“. Spielbergovy filmy naopak vykazují vysokou míru cituplnosti a velký spoleh na uměleckou kreativitu herců, s nimiž spolupracoval. Díky znalosti *A. I. Umělé inteligence* se pak můžete dohadovat, co z vlastností filmu přisoudit vlivu koho z obou tvůrců – a třeba vám může značně zamíchat kartami znalost skutečnosti, že nejsentimentálnější scény filmu byly doslovně převzaty z původních Kubrickových návrhů.

Jenže takto nastavený problém stále nabízí široké pole možných řešení a prosté **srovnání nevede samo o sobě k poznání**. Vaši další diskuzi tak bude

určovat, na co se vlastně budete ptát. Jaké si budete klást **otázky**. Můžete se tázat na výstavbu fikčního světa budoucnosti:

- jak se v určitých jeho fázích mění řád fungování (od rodiny přes divoký „rasistický“ svět až k daleké budoucnosti bez lidí),
- jak je určen vyprávěným příběhem o robotovi hledajícím mateřskou lásku,
- jak je pojímán jako paralela k fikčnímu světu *Pinocchiových dobrodružství* od Carla Collodiho,
- jak se postupně radikálně mění jeho stylistické zprostředkování (spíše teplé barvy rodinného prostředí, kombinace barevně naprosto různorodých prostředí světa, jednotně studené barvy budoucnosti) atp.

Skrze znalost předchozích děl obou tvůrců se pak lze dohadovat, jaký je ve vztahu k fikčnímu světu poměr stylu a vyprávění. U Stevena Spielberga stojí v popředí zpravidla vyprávěcí postupy a jim je podřízený styl... U Stanleyho Kubricka jsou tyto naopak upozaděny na úkor zdůrazněných ozdobných funkcí stylu a členitosti fikčního světa. Bude-li přitom jedna strana diskuze zastávat **tezi A**, že Spielberg ve filmu zabíjí to dobré z Kubricka i ze sebe, zatímco druhá bude obhajovat třeba **tezi B** o plodném splývání obou stylů do filmu neobvyklého pro oba tvůrce, pak může odpovídání na tyto otázky diskuzi rozřešit.

Je třeba si však uvědomit, že žádná diskuze není bezpříznaková – používáte **metodické nástroje** a **argumentační postupy**. V souladu s tradicemi výkladu, představami o způsobu řešení problémů a nástroji k jejich rozřešení tak **řadíte tvrzení právě takovým způsobem, abyste pokud možno přesvědčili oponenta o logické správnosti svých tezí**. Pochopitelně, že slovní výměny názorů v kavárně či hospodě podobně hladký ráz nikdy nemají a můj příklad směřoval především k načrtnutí souboru pojmů, východisek a nástrojů: téma → problém → znalost souvislostí → metoda → otázky → teze → argumentační postup. Na příkladu podobné debaty bylo možné jej snáze vysvětlit, ale závazný je zejména v psaném textu, jemuž se tato kniha věnuje především. Leč i v něm podobně jako v popisované diskuzi hovoříte vždy k někomu.

Ne nutně píšete pro někoho konkrétního, častěji hovoříte spíše k vaší **představě čtenáře**, která je však pro podobu textu mimořádně důležitá. Musíte takového čtenáře přesvědčit o oprávněnosti vašeho přístupu, o smysluplnosti řešeného problému, o správnosti formulací otázek a hlavně o platnosti vašich

tezí. Vycházíte přitom na jedné straně z předpokladu, že určité věci zná. Čím víc jich podle vás zná, tím odbornější či zaujatější čtenář to je. Zároveň ale s navyšováním počtu takových předpokladů nevyhnutelně zužujete okruh působnosti vašeho textu. Určité věci na druhé straně musíte čtenáři vysvětlit. Pracujete s pojmy, jejichž výklad se může různit, a on potřebuje znát ten váš. Používáte nějaké předpoklady o stavu kinematografie, společnosti, žánru či voleb nějakého tvůrce, pracujete s nějakými dějinnými paralelami atp. Podobně je třeba uvažovat i o rozdílném publiku u nás a v zahraničí. Vezměte si třeba problém vypravěčské práce s národovectvím, nostalgií a generačními přechody ve filmech Jana Svěráka. Zatímco českého čtenáře může takový problém zaujmout, pro čtenáře rakouského, italského či amerického bude třeba pojmout jej jinak – jakkoli se budete i nadále zabývat tématem filmů Jana Svěráka z hlediska jejich vnitřní organizace. A nakonec, bude-li s vámi váš čtenář neustále souhlasit, může být váš text přehledem velkých pravd a jeho vypovídací hodnota bude pochybná. Proto je pro vás výhodnější, pokud spíše nesouhlasí. V takovém případě jste nuceni jej přesvědčovat, volit vhodné výkladové postupy a hlavně argumentovat tak, abyste umenšili škálu nabízejících se námitek. **Zatímco tedy v předchozím bloku jsme se naučili pozorovat, nyní se naučíme plánovat, jak svoje postřehy proměnit v problémy k řešení, nebo je naopak k řešení nějakých problémů využít.**

Pojednal jsem o třech základních složkách díla: **stylu, vyprávění a fikčním světě. Řešený problém může stát mimo ně a využívat jejich vysvětlování pouze k zodpovídání obecnějších otázek:** Do jaké míry lze v případě filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (1966) skutečně hovořit o něm jako o díle pohlcujícím do sebe komiksové postupy? V pozdější podkapitole „Zabíjení Jessie v nesouladných modech“ ukáží, jak lze procházet jednotlivými složkami systému díla, na výše položenou otázku opakovaně odpovídat a ze vzájemných odpovědí vyvozovat poznání, které pak bude rozloženo v argumentaci textu. **Řešený problém může být zakotven ve vzájemném působení těchto tří složek.** Formulujete si třeba problém klasičnosti a neklasičnosti filmu *Gravitate* (2013), a to z hlediska sbíhavosti a rozbíhavosti jeho stylistických, vyprávěčích a významových postupů. Jak bychom viděli, na začátku filmu **styl** významně vystupuje do popředí v podobě dlouhých záběrů s členitou funkcí zvukových vodítek a pohybů kamery. Vyprávění je oproti tomu během úvodních scén velmi jednoduché a poskytuje stylu maximum prostoru k sebe prezentaci. S vývojem syžetu se tento poměr mění. Vůdčí roli přebírá **vyprávění** cituplného příběhu silně

ženy, která se těžko vyrovnává s rodinnou tragédií. V závěrečné části snímku pak souběžně s jednoduchým vyvrcholením příběhu přebírá otěže významová struktura **fikčního světa**. Komunikují spolu různé subsvěty, hrdinka se objevuje jako osobnost bojující s přírodními silami světa (vzduch, oheň, voda... a nalezení půdy pod nohama) a objevuje se motiv víry v náboženské hodnoty. Zatímco přitom v úvodu je řídicím stylistickým postupem nepřítomnost té nejviditelnější složky (okázala absence střihu), ve vyvrcholení přebírá řízení naopak složka nejunikavější (zvuk v precizním souladu s hudbou).

A nakonec, **můžete zakotvit problém převážně v jedné složce, kdy analýza těch následujících slouží jen jako nástroj k argumentaci**. Pokusím se to ukázat na filmu *Titanic*, který jste pravděpodobně viděli. Lze se přitom ptát: Proč diváci film tak prožívali, ač znali neblahý osud lodi podrobně předem... a když ne před příchodem do kina, pak přinejmenším po jeho první třetině, kdy dostali podrobné obrazové znázornění katastrofy od střetu s ledovcem až po poslední žbluňknutí? Odpovědět na tuto otázku můžeme třeba následovným souborem tezí, které jsou problémově napojené na **vyprávěcí složku**:

Příběh *Titanicu* je z větší části vyprávěn staříčkou účastnicí tehdejších událostí skupině otrlých chlapíků, kteří znají osud lodi stejně jako divák. Mezi nechvalně proslulým příběhem lodi a mezi divákem je tak příběh těchto chlapíků, k nimž se film vždy ve správné momenty vrací. Nechává je klást hrdince dotazy, trousit znalecké poznámky nebo přiznat vlastní pohlcení romantickým příběhem – a to právě tak, aby to pokud možno odpovídalo předpokládaným diváckým reakcím. (Zatímco třeba hrdina kreslí hrdinčin akt, divák je zřejmě stejně jako naslouchající chlapíci napjatý, zda došlo k naplnění milostného vztahu... Vzpomínající stařena své vyprávění přeruší otázkou: „Chcete vědět, jestli k tomu došlo, že?“ Chlapíci – a očekává se, že s nimi i divák – přikývnou. Stařena jen s úsměvem zavrtí hlavou: „Musím vás zklamat, Jack byl velmi profesionální.“) Samotný hrdinčin příběh navíc mění divákovu zkušenost s katastrofou. Tu představovaly (a) popisy historické události v encyklopediích a hodinách dějepisu, (b) filmy o *Titanicu* už od desátých let minulého století, které byly většinou pojímány značně objektivně a soustřeďovaly se na velkou skupinu postav. Příběh hrdinky Rose se naopak jeví jako vysoce subjektivní, nehledě na to, že poznámky o jejích pocitech neustále maskují „nekalé strategie“ vyprávění jako celku. Čas od času totiž Rose vypovídá o událostech, u nichž prokazatelně nebyla, zejména o osudech svého budoucího milence Jacka. To je běžná strategie hollywoodského filmu, ovšem *Titanic* jde mnohem dál. Celý

Rosin milostný příběh je totiž obratným prostředkem, jak divákovi představit celou loď od strojovny až po kapitánský můstek. Rose je z nejvyšší třídy, Jack z nejnižší, navzájem se takříkajíc navštěvují – a během toho potkají řadu vedlejších postav s jednoduše načrtnutými životními osudy. Ve druhé, katastrofické půli snímku tak už netřeba jednotlivá místa i jednotlivé vedlejší postavy představovat, mění se vyprávěcí způsoby a hrdinčino vyprávění najednou pokrývá obrovské množství postav i prostředí. Nicméně toto je častěji prostřiháváno s doplňujícími komentáři drsných chlapíků ze současnosti, což radikální změnu povahy narace skrývá – nehledě na to, že divákova zvědavost (jak to na *Titanicu* bylo a co předcházelo katastrofě) se mění na napětí (jak to dopadlo ne s *Titanicem*, ale s postavami na něm a zejména s milostným párem). Během druhého zhlédnutí se tato strategie vymění: divák jde od znalosti druhé půle k první, rozpoznává prostředí a zpřesňuje si mentální mapu katastrofy.

Pokud byste výklad o *Titanicu* uspořádali takto, pojímáte **téma** působení *Titanicu* na hypotetického diváka pomocí **problému** zakotveného ve strategiích vyprávění. Můžete tak odpovědět na **otázky** spojené s vedením pozornosti. Toho je dosahováno skrze zdánlivé omezení vyprávěcího hlediska na jednu postavu, která *někomu konkrétnímu* vypráví příběh z minulosti, jehož byla nedílnou součástí. Právě skrze tuto postavu a její milostný příběh pak narace rozvíjí příčinné vazby, manipuluje s časem a nenápadně představuje složitý prostor zaoceánské lodi. To tvoří základ **teze**. Postřehy spojené se stylistickými postupy *Titanicu* nebo s významovou strukturou fikčního světa by pak v textu byly výkladu o vyprávění podřízeny jakožto jeho pomocné nástroje, případně zcela odsunuty. Stačilo by ale pouze pozměnit řešený problém a výchozí otázku, aby se do popředí dostala naopak jednotlivá stylistická řešení nebo organizace fikčního světa, které dílo zakládá.

Kupříkladu byste se mohli **ptát**, nakolik se do filmu promítají a jednotlivé jeho části i úrovně účelně diferencují rozličné **filmařské postupy** spojené s odlišnými žánry: dokumentárním filmem, epickým melodramatem, životopisným filmem, katastrofickým filmem nebo akčním filmem. Co by se pak stalo **problémem**? Funkční vztah mezi ustavenými konvencemi filmového stylu a stylistickými volbami ve filmu *Titanic*. Jako **tezi** byste pak mohli pojmout právě funkční promítání se tohoto vztahu do celkové soustavy filmového díla. Přítomnost je realizována prostřednictvím dokumentárních postupů. Minulost rámcují zcizující postupy životopisného filmu a silné soustředění se na paralely obrazů nyní a tehdy. Milostný příběh je

natáčen jako klasická hollywoodská melodramata. Katastrofický film je převapivě stylisticky pojat především jako akční film s jemnými obrazovými žertíky, rychlým střihem akce během střelby a dynamickým střídáním prostředí v zesilujícím se napětí. Strategie vyprávění se tak přesunuly pouze do pozice pomocného nástroje...

A nakonec, pokud by vás zajímal **fikční svět**, který je filmem vytvářen, mohli byste řešit **problém** strategií jeho utváření jako členitého časoprostoru s členitou společenskou soustavou. Dalo by se přitom **ptát** například na to, nakolik *Titanic* sám reprezentuje řadu různých subsvětů a mikrosvětů. Subsvěty zastupují různé společenské třídy, kulturní vzorce jednání nebo profesionální pozice na lodi, kdy paluby tvoří zcela určitá prostorová oddělení. Z hlediska mikrosvětů pak třeba Rose coby hrdinka z vyšší třídy opakovaně stojí proti zájmům svého subsvěta, protože chce naplnit romantický vztah... Obecnou **tezí** by pak bylo, že film pomocí určování, proměňování a střetávání se těchto subsvětů a mikrosvětů nejen posouvá dění kupředu, ale zároveň skrze dané vyprávění otevřeně tvoří vlastní hodnotové a ideologické vzorce: třídně rozdělený svět, jehož významové uspořádání otevřeně promítá do uspořádání lodi – a s nastupující katastrofou se obrazný třídní konflikt mění v doslovný konflikt jednotlivých palub. Jak vidíme, hlavním nástrojem budou úplně jiné pojmy než u problémů řešených výše. Stylistické vzorce mohou úspěšně napomoci osvětlení způsobů určování a rozlišování jednotlivých subsvětů, zatímco strategie narace budou spíše ustupovat do pozadí.

Všechny tři nabídnuté problémy, otázky a teze jsou odvozeny od filmu *Titanic* jako takového. Byli byste jistě schopni vytvořit značně rozsáhlý **soupis** kroků narace, prvků mizanscény, pohybu a úhlů rámování, uplatněných střihových postupů i pronikání zvuků napříč časem fabule v syžetu. Dokonce byste je možná dokázali uspokojivě **popsat** – jenže stále byste nedosáhli uspokojivé analýzy, protože ta musí vždy řešit nějaký **problém**, odpovídat na nějaké **otázky** a dokazovat, prověřovat či revidovat vaše **teze**. Teze, které jsem doteď představil, byly převážně coby **odstředivé teze** soustřeďovány dovnitř. Cílily na porozumění filmovému systému. Oproti nim rozpoznávám ještě **teze odstředivé**, jež vztahují dílo k obecnějším otázkám. Jinými slovy, odstředivá teze zasazuje rozebírané dílo do širších souvislostí spojených s poetikou filmu jakožto perspektivou zabývající se problematikou výstavby filmů jako uměleckých děl. Tyto souvislosti mohou mít řadu různých podob, ale zpravidla se napojují na otázky spojené s principy výstavby filmu

- **v určité době a na určitém místě** (např. český film ve dvacátých letech, německý expresionismus, sovětská montážní škola, italské spaghetti westerny, americký nezávislý film osmdesátých a devadesátých let);
- **ve vztahu k individuální či kolektivní poetice** (např. diskuze výše o spielbergovské a kubrickovské autorské poetice, preferované postupy tvůrčích skupin na Barrandově v padesátých a šedesátých letech⁵⁰);
- **ve vztahu k určitým postupům a/nebo zamýšleným účinkům** (např. konvence utváření realistického účinku, funkce dlouhého záběru, způsoby zapojování divácké pozornosti ve smyčkových vyprávěních typu *Na Hromnice o den více*, 1993).

Oblasti načrtnuté v závorkách nepředstavují teze. Nepředstavují základní výchozí myšlenky a předpoklady, které budete v průběhu výkladu dokazovat, prověřovat a případně revidovat. Představují spíše vzájemně se třeba i prolínající **rámce**, k nimž můžete svůj výklad vázat. Vašemu rozboru tak nehrozí případná zahleděnost do sebe samého. Ba naopak, bude dílo zakotvovat v určitých souvislostech a pomocí nich klást konkrétnější otázky. Případně bude alespoň schopen vaše analytická zjištění k širším souvislostem vztáhnout. V analýze *Zlodějů kol* (1948) Kristin Thompsonová precizně rozebírá vnitřní výstavbu tohoto slavného představitele italského filmového neorealismu. Její argumentace je ovšem vedena hned dvěma tezemi postavenými **odstředivě**:

- (a) realismus není žádná esenciální, trvale platná vlastnost filmového umění, nýbrž jde o konvence různící se v závislosti na složitých soustavách podmínek;
- (b) realismus může být překvapivě blízký postupům klasického hollywoodského filmu, kdy jsou potlačeny některé jeho rysy, ale ne hollywoodský film jako celkový soubor norem.

Na tomto základě je pak vystavěna **dostředivá teze** její studie. Dokazuje, že *Zloději kol* dosahují svého realistického účinku pomocí jak následování stylistických konvencí klasického hollywoodského filmu, tak potlačení některých jeho rysů.⁵¹ Odstředivé teze umožňují přesněji formulovat dostředivou tezi. Zároveň však závěry plynoucí z dostředivého rozboru filmu umožňují lépe porozumět odstředivým otázkám: otázkám spojeným s realismem i s přizpůsobivostí klasického hollywoodského filmu. Podobně postupovala i analýza *Tenkrát na*

Západě na konci předchozího bloku této knihy. K přesnějšímu pojmenování odstředivých tezí dospěla od odstředivých tezí odvozených od konvencí klasického hollywoodského filmu, konvencí tzv. nového hollywoodského filmu a norem spojených s individuální poetikou Sama Peckinpaha a Sergia Leoneho. Jinými slovy, i **znalost souvislostí není samozřejmá, prochází výběrem a dostává se do vaší argumentace coby prostředek plnící určitou funkci.**

2. Pro začátek stačí postřeh aneb jak dospět k tezi a jak s ní naložit

V předchozí kapitole jsem popsal myšlenkový postup jdoucí od tématu a problému přes otázky až k tezím. Kdo jste ale někdy zkoušeli jakýkoli podobný rozbor psát, zejména při prvních pokusech jste zřejmě narazili na úskalí: jak začít? Film jste viděli, chcete napsat jeho analýzu, ale ani v nejmenším netušíte, od čeho se odrazit. Máte spočítat záběry? Vypsát si časové vztahy? Opsat všechny dialogy? Sepsat pohyby kamery? Rozčlenit si film do scén? Hledat motivace? Něco z toho může být užitečné, něco spíše ne a něco možná až později. Jakkoli však mohou být podobné techniky nápomocné, to nejdůležitější za vás neudělají. Samy o sobě nic neusouvztažňují a nevysvětlují, a tak když budete jejich služeb využívat pouze mechanicky, dosáhnete nakonec opět jen mechanického poznání – pravděpodobně už mnohokrát poznaného. Potíž je i s příkladnými problémy, otázkami a tezemi, jakých jsem v této knize, napříč dosavadními kapitolami, předložil již desítky. Jak totiž často opakuje dr. Watson v povídkách o Sherlocku Holmesovi: „Když to takhle vysvětlíte, je to prosté.“⁵² Dosavadní postup proto obrátím a podobně jako v případě rozboru záběru *Okna do dvora* půjdu zdola nahoru, od jednotlivých postřehů ke složitějším předpokladům – a k osnovám možného výkladu. Záměrně přitom nevyužiji žádnou starší analýzu, u níž bych zpětně pro účely svého výkladu jen re/konstruoval úsudkovou aktivitu ústící v předem známé závěry. Využiji k tomuto účelu film ***Krvavá neděle*** (2002), který jsem nikdy předtím neanalyzoval a mohu skutečně postupovat vzestupně. První věc, která mě zaujala, se paradoxně na první pohled může jevit jako nejnicotnější možný prostředek: **záběr/protizáběr**.

2.1 Od záběrů/protizáběrů...?

Přítomnost záběru/protizáběru jistě nelze shledat překvapivou třeba ve filmech *Tarzan a jeho družka* (1934), *Uprchlík* (1993) nebo *Indiana Jones a Království křišťálové lebky* (2008), protože ani nebude poutat analytikovu pozornost. Jiný případ ale představuje dílčí využití kontinuálního postupu záběru/protizáběru v dokumentaristicky pojaté *Krvavé neděli*. Ve filmu, který rekonstruuje události týkající se britskou armádou násilně potlačené irské občanské demonstrace. *Krvavá neděle* se totiž především snaží pomocí těkavé ruční kamery budit dojem neinscenovanosti zaznamenané akce, takže záběr/protizáběr či jiné objevující se postupy kontinuální střihové skladby už mohou představovat nějakým způsobem významnou organizační odchylku hodnou dalšího rozboru. Lze si pak klást otázky: Opakuje se? A pokud ano, tak kdy? K čemu v jinak dokumentaristicky působícím systému v těchto momentech slouží? Pustil jsem film v počítačovém programu, zachytil všechna okénka se záběry/protizáběry a do tabulky zaznamenal čas projekce výskytu. Díky tomu jsem mohl jejich pozici ve filmu přesně určit a ptát se, jestli je v jejich zapojení nějaká pravidelnost, zda každý záběr/protizáběr neplní nějakou funkci. Zjistil jsem, že ano – že **využití záběru/protizáběru není ani časté, ani náhodné a lze jeho přítomnost funkčně vysvětlit, protože posiluje klíčové momenty vyprávění.**

V první části filmu je záběr/protizáběr navázaný na mladíka Gerryho, který ač má rodinu a dívku, nedokáže odolat volání svých revoltujících kamarádů a jde na demonstraci. Na ní nakonec zahyne a poslouží jako důkaz propagandy, že demonstranti stojící proti neadekvátně zasáhnuvší britské armádě byli ozbrojeni (byť byl Gerry dodatečně „ozbrojen“ až posmrtně). Záběr/protizáběr se využívá v důležitých okamžicích, které jej od jeho účasti na demonstraci mají odradit. V prvním případě jej přesvědčuje pastor, když Gerryemu vysvětluje, že si nemůže dovolit, aby ho znovu zatkli (16. – 17. minuta času projekce – **II. 2.01-02**). Stejně téma se pak řeší i při druhém využití, kdy Gerryemu jeho sestra říká, že nechce, aby zase skončil ve vězení (34. minuta, tedy po přibližně stejném trvání času projekce jako první záběr/protizáběr – **II. 2.03-04**).⁵³

Záběr/protizáběr se ve výše popsané tradiční podobě objevuje v průběhu drtivé většiny trvání filmu pouze v souvislosti s Gerryem, u něhož klade důraz na soukromou linii příběhu. Znovu je tento stylistický postup zařazen až ve finále snímku, kde se ale částečně pozměňuje jeho funkce. Nejdříve



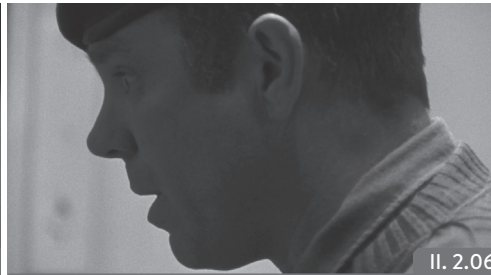
ho najdeme v čistě úředním kontextu při výslechu jednotlivých vojáků, kde jsou ale postavy snímány dominantně z profilu v úhlu devadesáti stupňů (**II. 2.05–06**).

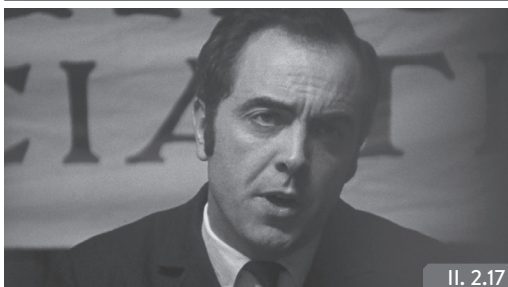
Posléze se pomocí záběru/protizáběru v přibližně pětačtyřicetistupňovém úhlu dopoví Gerryho příběh, který jako by uzavřel téma rozebírané při obou předchozích „jeho“ záběrech/protizáběrech, kdy vidíme reportéra fotícího si (**II. 2.07**) si Gerryho mrtvolu v automobilu (**II. 2.08**).

Rovněž poslední užití klasického záběru/protizáběru je individualizované (90. minuta) – váže se na mladíka na druhé straně barikády, mladého vojáka Lomase stojícího před morální volbou. Má krýt své kamarády, nebo říci pravdu (že ke střelbě do lidí neměli důvod)? Právě Lomasovo svědectví může zpochybnit oficiální verzi a zajistit spravedlivé rozuzlení, ke kterému ovšem nedojde, protože Lomas zalže. V této souvislosti můžeme pozorovat uplatnění obou předchozích vzorců: (a) záběru/protizáběru z profilu, kterého se užilo u předchozích výslechů (kde se pak rozvinulo frontální snímání mluvících postav) – **II. 2.09–10**, (b) záběru/protizáběru z úhlu 45 stupňů, jež se dosud uplatňovalo jen u Gerryho a naznačovalo soukromý konflikt hodnot (což je zachováno, protože Lomas stejně jako předtím Gerry volí mezi soukromými hodnotami a lojalitou vůči hodnotám organizace, k níž se hlásí) – **II. 2.11–12**.

Když jsem se pak vrátil na začátek filmu a soustřeďoval se jen na Lomase, všiml jsem si prostředku, který bez pozdějších souvislostí do popředí nijak nevystupoval. K Lomasovi se váže i první naznačení záběru/protizáběru ve filmu vůbec. Toto se na rozdíl od těch Gerryho nevyužívá v tradiční podobě hladšího plynutí důležitého dialogu, ale charakterizuje Lomase jakožto výlučnou postavu pomocí jeho pohledu (**II. 2.13**) skrze okénko zadních dveří vojenského automobilu (**II. 2.14**).

Načrtnutá analýza využití záběrů/protizáběrů ve filmu, který jinak soustavně nevyužívá tohoto prostředku kontinuální střihové skladby, odhalila **významný vzorec**. Vzorec rozvíjený napříč celkem filmu a odlišující dvě postavy „zezdola“. Gerry i Lomas jsou oba svého druhu oběti tragických událostí, oba mladíci se ocitají v pasti mezi dvěma hodnotovými modely, a jednání obou mladíků mělo zároveň za následek další neštěstí. Lomas se bude muset vyrovnat se zradou svých hodnot, když pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu; Gerry po sobě nechal svou rodinu i dívku a nepřímo pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu. Oba mladíci navíc mají ve skupinách, jichž jsou členy, spíše podřízenou pozici, akci ovládají dominantnější jedinci.





Toto zjištění mě pak vedlo k další otázce: jestliže jsou takto na významové, vypravěčské i stylistické úrovni souběžně rozvíjeny nejvýraznější postavy na dvou stranách barikády, které představují pohled zdola, jsou podobně rozvíjeny i dvě nejvýraznější postavy představující pohled shora: politik Cooper a generál Ford? I tady jsem zjistil, že ano – a to hned od prvních minut filmu. Děje se tak v podobě dvou, střídavým prostříváním zprostředkovávaných, tiskových konferencí, jež jsou obě vedeny v jasné paralele (příčemž paralelou k nim je i tisková konference v posledních minutách filmu). Povšimněte si (**II. 2.15–18**) zároveň křížového způsobu jejich snímání – zprava/spíše zleva, zleva/spíše zprava (stejně tak byste mohli v barevné verzi vidět odlišení pomocí barevných filtrů).

Typické pro obě postavy je v průběhu filmu snímání na výrazně světlých pozadích a mají identický kostým (tentýž oblek u Coopera, tatáž uniforma u Forda). Naopak se u nich liší způsoby inscenování: Cooper je neustále v pohybu či dominuje rámu, je zabírán v dlouhých sledovacích záběrech a pohybuje se v rozsáhlých prostranstvích či dlouhých chodbách, přičemž jeho představitel uplatňuje výrazně gestické fyzické herectví; Ford je většinu filmu přítomen jen ve stísněném prostoru velitelské místnosti ve velké skupině lidí, pohybuje se minimálně a herectví jeho představitel je úsporné, postavené na drobných proměnách v mimice tváře.

Současně lze u obou dvojic postav (Gerry/Lomas, Cooper/Ford) pozorovat, jak organizace filmu buduje ideologickou pozici, která i přes zdánlivě objektivní nahlížení na události straní pozici zastávané Gerrym a Cooperem. Zatímco u Gerryho i Coopera se rozvíjí soukromá linie akce, kdy známe jejich partnerky i osobní příběh, Ford i Lomas reprezentují vojenský pohled na svět, a třebaže jsou od ostatních postav vyčleněni, o nich jako o soukromých osobách toho víme minimum – známe jen jejich důraz na etický rámec ozbrojených sil. Ten oba nakonec překročí a jsou si toho vědomi, leč vyprávění nedává nahlédnout do jejich psychiky, která by je ukázala jako chybní lidi. Naopak se ukazuje Cooperova ztrápená tvář v závěru filmu a neštěstí Gerryho dívky zoufale hledající svého přítele v ulicích.

Stejně jsem pak mohl postupovat v další analýze, která se přesunula o úroveň výše: na větší skupiny postav. I tady šlo sledovat jasný paralelismus: vojenské velitelství a vojáci v poli vs. skupina politických organizátorů a běžní demonstranti v poli. V obou případech se navíc anonymní vojáci a anonymní demonstranti dále člení na rozpoznatelné skupinky jedinců. Ty pak v davovém

šilenství během krvavě potlačované demonstrace vedou divákovu pozornost na obou stranách. A podobně jako v případě čtyř klíčových postav by se daly posléze hledat globální i dílčí pravidelnosti na úrovni stylu, vyprávění a významu. Otázky by mohly třeba znít: Jaká je logika ve střídání, snímání a stříhání jednotlivých prostředí, center dění a konkrétních postav? A jak je odlišena Irská republikánská armáda, která stojí i nestojí stranou?

Kdybychom film rozebírali společně, pravděpodobně byste si povšimli, že celý film je takřka výlučně snímán bez celků a velkých celků. Všechna případná využití velkých rámců přitom mají podobně jako záběry/protizáběry příznačný charakter: dav (velké celky) a zastřelení jedinci (celky). To by vás i bez mého napovídání vedlo k dalším otázkám: Jaká je pak funkce detailů a polodetailů? Mění se poměr menších a větších rámců během vývoje vyprávění? Mění se jejich funkce? Jakou roli v jejich řetězení hraje návaznost akce a návaznost pohledu, které na rozdíl od klasického záběru/protizáběru nenarušují dojem neinscenované akce? Jinak řečeno, pomocí jakých postupů stylu a vyprávění se zároveň (a) dosahuje dojmu bezprostřední a autentické reprezentace zobrazených událostí, (b) přes objektivizující rámec plynule rozvíjí vyprávění a (c) vytváří pole ideologických významů?

Každou hypotézu byste dále prověřovali pomocí všelikých rozčlenění filmového syžetu, kvantifikací a rozboru vybraných okének. Neplatné hypotézy smetete se stolu, ty prokázané zkoušíte usouvztažňovat, hledáte pro ně další argumenty a pro tyto argumenty příklady. Postupně se pomocí těchto zjištění, studia literatury třeba o postupech dokumentárního filmu nebo o dějinné proměně konvencí realismu ve filmu nakonec dopracujete k takové dostředivé tezi, již budete s to snadno dokázat a uplatnit ze všech pozorování jen ta, která s ní souvisejí. Pokud totiž vaše analytická pozorování (jakkoli mohou být vzrušující a zajímavá) nespádají pod výklad spojený s vaší tezí, a tak vaši argumentaci nerozvíjejí, nevyvracejí či nepotvrzují – a tudíž neslouží jako důkaz –, budete se bez nich nakonec muset obejít, protože jinak by váš text rozměňovala. Než se o takovou tezi pokusíme, povšimněte si ale velmi důležitého bodu: **Celé naše analytické uvažování o *Krvavé neděli* začalo u zcela prostého zpozorování záběru/protizáběru ve filmu, kde jinak moc záběrů/protizáběrů není, a odvíjelo se od jedné zcela prosté otázky: Je jich tam víc, kde a proč?**

Na příkladu filmu *Krvavá neděle* jsme si ukázali, jak lze při analýze konkrétního filmu postupovat pomocí logicky navázaných otázek od komplikovaného

celku k jednodušším částem, následně pokročit od jednoduchého ke složitému, posléze vyčíslit jednotlivé případy a přehlédnout celek. Toho jsme samozřejmě ještě nedosáhli a libovolnou z nabídnutých a dílem dokázaných hypotéz by bylo možno ještě mnohem přesvědčivěji rozpracovat. Nejlépe nám k podobnému účelu poslouží mnohdy proklínaná, opakovaně se navracející i opravovaná, ovšem pro výsledný analytický text neskonale užitečná **osnova**.

2.2 Není jedné osnovy

Sebelepší nápad, brilantně formulovaný problém, jasné výzkumné otázky a konkrétní představa o dokazované tezi bohužel ještě neznamenají, že i váš výsledný text bude dobrý. Pokud ale budete postupovat způsoby popsány výše, udělali jste velký krok k tomu, abyste se vyhnuli řadě překážek a slepých uliček, které by na vás čekaly ve chvíli, kdy byste začali psát bez přesnější představy o tom, co přesně chcete a budete tvořit. Takový nešťastný postup totiž obvykle vede k tomu, že (a) se pokoušíte nevyhnutelně se rozpadávající stavbu textu ze všech stran podepírat, následně podepírat podpory, posléze podpory podpor, a nakonec se vám stejně zhroutí, (b) začnete psát úplně znovu.

Pravděpodobně si přitom vybavíte ne jeden film, který má vynikající, v jeho vrstevnatosti bezesporu obdivuhodný koncept, ale přesto snímek jako celek nepovažujete za dobrý. Z nějakých důvodů se totiž nepovedlo daný koncept do filmu odpovídajícím způsobem promítnout – ba co víc, bez rozhovorů s filmaři by vás ani nenapadlo jej tam hledat. Souvisí to s tím, co popisuje francouzský režisér Francois Truffaut ve svém snímku *Americká noc* (1973): „Před natáčením chci, aby film byl krásný. S prvními problémy ale snižuji své ambice a jenom doufám, že ho dodělám.“ Timothy Corrigan v příručce *A Short Guide to Writing about Film* vysvětluje, že s psaním je to vlastně podobné.⁵⁴ Jinak řečeno, na začátku máte propracovanou tezi, ale stejně jako filmový režisér v *Americké noci* můžete mít sklon s prvními problémy snižovat ambice. Tezi osekáváte tak dlouho, až z ní s trochou nadsázky nakonec zbyde banalita, která by současně seděla na *Nikdo mne nemá rád* (1959), *Lawrence z Arábie* (1962), *Stalkera* (1979) i na *Krčka ve snu* (1984). A to vše proto, že jste si najednou nevěděli rady, kterak vlastně své myšlenky přenést do výkladu. Snažili jste se je tedy zjednodušit natolik, abyste si s tím rady věděli, protože „jinak to prostě nešlo“. Kdybyste měli pravdu, většina důležitých knih či studií (nejen) o filmu by nikdy nevznikla, takže to asi půjde.

Dobrým východiskem je sestavit **anotovaný název**, který shrne do logické podoby analytická pozorování a dílčí předpoklady tvořící základ dostředivé teze. Avšak stejně jako nejde v případě spojení „anotovaný název“ o pojmenování v tradičním smyslu slova, nemyslí se jím ani anotace nebo shrnutí. **Anotace** je pokud možno srozumitelný slohový útvar určený možnému zájemci o dílo, pro něhož několika větami načrtne, čím se bude text zabývat. Jinými slovy, anotace je příslib neprozrazující všechny vaše triky a argumentační finesy předem. Spíš nahazuje příslovečnou vějičku případnému čtenáři. **Shrnutí** představuje rovněž co nejsrozumitelnější formát, ve kterém stručně vyjádříte hlavní myšlenky, východiska a závěry textu. Leč opět je tomu tak bez důrazu na jemné proměny vaší argumentace. **Anotovaný název** stojí mezi těmito formáty i mimo ně: **není určený jinému čtenáři než vám, pročez ani není nezbytně srozumitelný a je do nejvyšší možné míry formalizovaný**. Jeho pomocí si nicméně ujasníte, o čem vlastně chcete psát a jak může být vhodné vaše teze v konkrétním výkladu strukturovat.⁵⁵

Vezměme si třeba precizní analýzu Tatiho filmu *Prázdniny pana Hulota* (1953) od Kristin Thompsonové, respektive přepracovanou verzi v knize *Breaking the Glass Armor*.⁵⁶ Thompsonová ji pojmenovala „Boredom on the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*“ (Nuda na pláži: trivialita a humor v *Prázdninách pana Hulota*).⁵⁷ Zapamatovatelný **hlavní název** hravě naznačuje řídicí perspektivu (funkce každodennosti či nudy), **podnázev** pak určitěji načrtává **dostředivou tezi** analýzy. Rozvíjí předpoklad Nöela Burche, že konstrukčním principem filmu *Prázdniny pana Hulota* je deformace tradičního komediálního vyprávění vkládáním nudných momentů a triviálních akcí.⁵⁸ **Anotovaný název** je však mnohem rozsochatější a členitější než (jakkoli relativně dlouhý) název a podnázev této analýzy – a měl by zachycovat nejen její východiska a závěry, nýbrž i argumenty. Navrhuji následující variantu anotovaného názvu:

*Analýza Prázdnin pana Hulota, jež pracuje s dostředivou tezí, že konstrukčním principem díla je deformace tradičního komediálního narativu vkládáním nudných momentů a triviálních akcí, přičemž tento konflikt mezi banalitou a humorem se v rovině **narativu** realizuje „porézní“ konstrukcí scén, v rovině **stylu** překrýváním a v rovině **abstraktního významu** spontaneitou; zaostřenost filmu na banální každodenní události přitom i je v našich očích ozvláštňuje, a to především skrze jejich paralelní deautomatizaci tradiční struktury filmového gagu.*

S takovým pojmenováním by vás vyhodili z libovolného časopisu a nestačily by vám kolonky na studijním oddělení. Řádně by navíc vyděsilo leckoho, kdo by si

vaši práci někde vyhledal. Oko by mu spočinulo na titulu a tam pravděpodobně i skončilo. Zřejmě jen potměšilec by se totiž do díla s názvem jako ze čtrnáctého století s vervou pustil. Pokud byste ale chtěli z důvodů, jež si neumím a nechci představit, v rovině dostředivé teze psát do puntíku stejnou analýzu Tatiho filmu jako Kristin Thompsonová, takovýto anotovaný název by vám v mnohém napomohl. Přesně by určil mantinely vašeho zájmu, jasně vymezil zkoumaný problém, načrtl některé klíčové argumenty a patřičně zúžil množství osnov, skrze něž byste mohli výklad nejlogičtěji utřídit.

Máte-li o tom důvodné pochybnosti, postačí anotovaný název *Prázdnin pana Hulota* jednoduše přepracovat do poněkud vstřícnější podoby schématu, z nějž srozumitelněji vyplyne logická uspořádanost argumentace, s níž se pracuje:

Analýza Prázdnin pana Hulota, jež pracuje s dostředivou tezí, že

— *konstrukčním principem díla je deformace **tradičního komediálního narativu** vkládáním nudných momentů a triviálních akcí, přičemž*

- > *tento konflikt mezi banalitou a humorem se v rovině **narativu** realizuje „porézni“ konstrukcí scén,*
- > *v rovině **stylu** překrýváním a*
- > *v rovině **abstraktního významu** spontaneitou;*

— *zaostřenost filmu na **banální každodenní události** přitom i je v našich očích ozvláštňuje,*

- > *a to především skrze jejich paralelní deautomatizaci tradiční struktury filmového gagu.*

Anotovaný název se pochopitelně během psaní rozboru neustále mění a záverečná podoba se může významně lišit od té výchozí. Nicméně do chvíle, než svůj text odevzdáte, bude pro vás představovat užitečnou pomůcku, jejíž poslední verzi v závěru tvůrčího činění snadno rozpustíte do úvodní části svého textu. Abyste toho však dosáhli, bude vysoce vhodné vaši další rozborovou práci naplánovat pomocí **osnovy**. Takovýto pracovní plán má podle italského badatele Umberta Eca

„formu prozatímního obsahu. Ještě výhodnější je rozepsat obsah tak, aby se pod názvem kapitolky nacházel stručný obsah toho, o čem v ní bude pojednáváno. Takto

si ozřejmujeme sami pro sebe to, co vlastně chceme dělat. [...] Existují přirozeně projekty, které vypadají průzračně a srozumitelně jen potud, pokud se nezačnou konkrétně realizovat; proces psaní je změnění k nepoznání. Nebo má někdo jasnou představu o začátku a o konci, neví však, jak a čím prostor mezi nimi překlenout.“⁵⁹

Ať už píšete jakýkoli analytický text, vždycky hrozí, že jej utopíte v množství popisných pasáží. Ty zřetězují velké množství informací, s nimiž výklad dále badatelsky nepracuje, a tak pouze strojově vrství jedna data na data jiná. **Osnova vás mimo jiné donutí předem si jasně utřídit, co, kde, proč, v jakém rozsahu a hlavně ve vztahu k čemu dalšímu budete tvrdit, vysvětlovat, předvádět a dokazovat.** Jinými slovy, každý problém lze řešit, na každou otázku odpovědět, každou tezi prověřovat a každý anotovaný název naplnit různými způsoby. A vy se musíte ještě před samotným psaním rozhodnout, který z těchto způsobů je pro vaše cíle tím nejvhodnějším. Hollywoodští filmaři mají pečlivý natáčecí plán a technický scénář, které posléze řídí často výrobně velmi náročné natáčení. A podobně i vás musí při psaní vést pečlivě vystavená osnova. Ta by měla být co nejanalytičtější (tj. rozebírat celek práce na co největší počet dílčích částí), nejpodrobnější (tj. se stručnými nástiny pasáží, jednotlivými argumenty a konkrétními příklady) a logicky nejsevřenější (tj. měli byste mít naprosto jasno v tom, proč je určitá třetí podkapitola po určité druhé a určitá druhá po určité první). Představte si, že společně píšeme dvacetistránkovou analytickou studii a soustředíme se ze všeho nejvíce na prověření dostředivé teze. A s tímto předpokladem nyní společně zvažme různé podoby osnov.

Podívejme se na jednoduchou osnovu následující:

1. Úvod
2. Narace
3. Styl
4. Fikční svět
5. Závěr

Až na nezbytnou úvodní a závěrečnou kapitolu není u zbytku kapitol zřejmé, proč jsou právě v tomto pořadí, jak se k sobě vzájemně vážou a proč jsou jednotlivé oblasti (narace, styl, fikční svět) rozdělené do takto uzavřených kapitol. Jinými slovy, taková osnova – a že už jsem podobných četl hodně – je z hlediska

funkčnosti naprosto k ničemu. Navíc budí dojem, že každý rozbor vychází ze stejného vzorce uspořádání, což je však dojem palčivě mylný. Abych mohl problematiku osnovy rozvrhnout a rozřešit na mnohem určitější úrovni, vrátím se ke *Krvavé neděli*. Kdybych měl vyjít z postřehů pojednaných výše, mohl bych z nich sestavit následující anotovaný název... v oné poněkud přátelštější podobě:

Dostředivou tezí analýzy filmu Krvavá neděle by bylo, že tento jako systém

- (a) dosahuje dojmu **bezprostřední a autentické** reprezentace zobrazených událostí,
- (b) vytváří **svět s hodnotovou soustavou**, jež je kritická **jak** k brutálnímu zásahu britské armády během irské demonstrace, **tak** k pozdějšímu přístupu britské politické garnitury k zasahujícím vojákům,
- (c) vzdor dojmu neinscenovanosti plynule rozvíjí **vyprávění** zaostřené na **paralelismy** mezi několika klíčovými postavami **jak** na různých společenských úrovních (demonstrant x politik; pěšák x generál), **tak** na různých stranách barikády (britská vs. irská),
- (d) kombinuje **okázalé využití** určitých prostředků **hollywoodského stylu**, **neokázalé využití** určitých prostředků **hollywoodského stylu** a realisticky motivované zapojování **konvencionalizovaných prostředků dokumentárního filmu**.

Takto vystavěný anotovaný název představuje soubor dialekticky postavených problémů k vyřešení:

- autentická nezprostředkovanost vs. narativní zprostředkovanost,
- kategorická objektivnost vs. rétorická manipulativnost,
- hollywoodský neviditelný styl vs. sebeuvědomělý dokumentaristický styl.

Příliš ale nepřibližuje způsoby jejich vyřešení a zůstává na obecné úrovni. Z ní je třeba přejít na roveň logicky utříděné argumentace – a tady přichází ke slovu osnova. Představíme si **dvě různé osnovy**, z nichž žádná není automaticky lepší nebo horší než ta druhá. **První osnova soustřeďuje pozornost na organizující složky filmového díla**, na základě nichž postupně řeší jednotlivé výzkumné problémy. **Druhá osnova staví do centra výkladu výzkumné problémy**, takže složky systému filmového díla se v jednotlivých kapitolách účelně doplňují.

V prvním případě, kdy chceme vyjít ze základních složek díla (vyprávění, styl a fikční svět), jsme postaveni před problém jejich vhodného uspořádání. Odstředivá teze se prolíná všemi třemi úrovněmi a zároveň některé složky podmiňují složky jiné. Je tedy vhodné začít od nejobecnějších tvrzení, která budeme dále dokazovat na konkrétních souborech motivů: od hodnotového vzorce fikčního světa přes vyprávění až ke stylu. Způsob postupného zprostředkování a hodnotového členění fikčního světa totiž otevřeně vybízí k jeho chápání jako paralely k dějinám světa našeho. Nejprizmatičtější pro *Krvavou neděli* jako systém vidíme střet dvou typů zprostředkování tohoto světa. Tyto totiž kopírují dva modely výstavby dokumentárního filmu, jak je rozpoznává neoformalistická poetika. Těmi jsou **kategorická a rétorická dokumentární forma**, z nichž první funkčně usiluje o objektivnost, druhá o argumentační manipulativnost.

V kategorické formě „jednotlivé části pojednávají o různých součástech jednoho tématu.“⁶⁰ Tomuto kategorickému pojetí odpovídá v *Krvavé neděli* zejména budovaný paralelismus mezi jednotlivými subsvěty. Nahlížíme na jedné straně do vojenského subsvěta dění v armádním štábu. Sledujeme komunikaci štábu s jednotkami vojáků v místě demonstrace a pozorujeme jednání vojáků během akce. Na druhé straně jsme pak účastni jednání politických reprezentantů irského narmádního subsvěta. Sledujeme dění v demonstrovacím davu a jsme obeznámeni s fungováním konkrétní demonstrovací skupiny. A na třetí straně mimo dva zdůrazňované subsvěty dostáváme informace o jednání subsvěta Irské republikánské armády (IRA). V souladu s vymezením kategorické formy jsou prostředí, skupiny a postavy stavěny vedle sebe. Snímání těkavou ruční kamerou přitom sugeruje nezúčastněný pohled reportérů v poli. Film se tedy může jevit jako příklad kategorické formy: klade jednotlivé subsvěty vedle sebe a vyhodnocování kroků jednotlivých stran nechává na divákovi.

Když si ovšem vezmeme k ruce **rétorickou formu**, jejíž „jednotlivé části vytvářejí a podporují argumentaci,“⁶¹ *Krvavá neděle* se najednou nejeví tak jednoznačně srovnávací a nezúčastněnou, jak by snad mohlo z předchozího odstavce vyplývat. Armádní subsvět je prezentován coby značně úzkoprsý a uzavřený... velitel Ford i mladík Lomas se jeví rozumnými a poměrně sympatickými postavami, ovšem i oni nakonec potvrzují *status quo* řádu, jemuž podléhají. Konání vojáků směřuje k represí a ke zpětně sebeobhajobě represivních kroků. To ostatně film otevřeně rétoricky zdůrazní v závěrečných titulcích: zemřelo tolik

a tolik lidí, bylo zraněno tolik a tolik lidí, nikdo nebyl potrestán, někteří vojáci byli královnou vyznamenáni. Naopak demonstranti z irského nearmádního subsvěta jsou představeni jako lidé otevření diskuzi, kteří bojují za ušlechtilé ideály svobody. Působí jako oběti neradostné sociální situace, jež je navíc implicitně akcentována jako důsledek sociální politiky té země, již reprezentuje armádní subsvět. Nesvoboda myšlení a nakonec i jednání v armádním subsvětě tak není se svobodou v irském nearmádním subsvětě jen srovnávána, nýbrž ho jasně negativně tvaruje: sociální nepokoje jsou vinou britské strany a britská strana není potrestána ani za očividné porušení zákonů. Lakmusovým papírkem vztahu mezi armádním a irským nearmádním subsvětěm je pak subsvět IRA, jenž je vzdor jeho zdánlivé pasivitě velmi důležitý. Ti mladí, kteří do IRA na konci filmu nastupují (tj. přecházejí z irského nearmádního subsvěta do subsvěta IRA) jsou nejokázaleji prezentováni jako důsledek jednání britské strany. Jde o mladíky znechucené postupem britské armády během demonstrace: britský armádní subsvět si sám svým jednáním vytváří největší nepřátele.

Uvažujeme-li o předchozích odstavcích jako o začátku dvacetistránkové analytické studie, tato vychází z rozboru významového uspořádání fikčního světa. Argumentace spočívá ve významových střetech subsvětů, a právě ty by posléze logicky určovaly i další fáze výkladu takového textu.

Kdybychom v ní chtěli v témž duchu pokračovat, následovala by **analýza vyprávění**. Ta by pravděpodobně rozebírala trvání výskytu, frekvenci zastoupení a funkce jednotlivých stran v syžetu. Zabývala by se způsoby jejich ustavování a představování divákovi, a to zejména ve smyslu skupin postav (vojenský štáb vs. politický štáb, armádní jednotka vs. demonstrující jednotka), vůdčích postav (Ford vs. Cooper) a postav na spodní příčce systémů určujících subsvětů (Lomas vs. Gerry). Podporovala by se tím významově založená teze i na úrovni vyprávění. Jinak řečeno, nacházel by se konflikt mezi neúčastnou kategorickou a účastnou rétorickou perspektivou ve zprostředkování postav, událostí a organizace fikčního světa. Důležitým argumentem by bylo právě to, že v rovině konkrétních postav a rozvíjení jejich osudů film zprostředkovává ideologickou podobu světa:

- známé soukromí u demonstrantů vs. neznámé soukromí u armádních postav,
- těžký psychický dopad událostí na demonstranty vs. neúčastněná loajalita u armádních postav.

Celý film sledujeme především soubor několika postav na obou stranách bariády, a tak vnímáme během probíhajících událostí právě jejich osudy. Tato skutečnost podporuje ideologické vyznění světa, jehož se dílo snaží dosáhnout. Jak bylo řečeno, dokonce i relativně přátelské postavy na britské straně podléhají řádu, který je ze své povahy represivní, nedemokratický a nelítostný. **Zároveň nám napomůže rozčlenění syžetu, když film rozdělíme do částí, v rámci nichž dominují různé funkce organizace díla: (a) příprava na demonstraci, (b) průběh demonstrace, (c) vojenský zásah, (d) události po demonstraci. Z takového rozčlenění přesvědčivěji vyplyne dynamika práce s významy.** První a poslední část jsou výrazně manipulativnější než prostřední dvě, protože právě v nich vyprávění nejvíce nahlíží do soukromí postav reprezentujících irský nearmádní subsvět.

Analýza stylu by pak podchycovala pravidelnosti ve využití určitých filmařských postupů, jimiž je výše uvedeného dosahováno. Na nejjednodušší bázi to jsou paralelismy mezi prostředními, skupinami postav a konkrétními postavami, jež se promítají v podobě mizanscény, rámování a střihu (jak jsem vysvětlil už výše při výchozí orientační analýze *Krvavé neděle*). Na komplexnější bázi bychom pak dokazovali, že celek *Krvavé neděle* je zdánlivě podřizován napodobování určitých filmařských postupů dokumentárního filmu (ruční kamera). To by samozřejmě muselo být podloženo důkladným studiem příslušné literatury zabývající se těmito konvencemi. A proč že zdánlivě podřizován? Chtěli bychom totiž dále tvrdit, že *Krvavá neděle* z velké části čerpá mnohem více z estetických norem typických pro hollywoodský styl. A to přesto, že se je snaží skrývat za ony objektivizující a autentizující postupy „všudypřítomného kameramana, který nezúčastněně snímá probíhající události“.

Rovněž využívání hollywoodských postupů podléhá logice tematicky založené hlavní teze: některé využívá k podpoře neúčastné kategorické perspektivy a jiné k posílení účinné účastné rétorické perspektivy.

Kategorické perspektivě *Krvavé neděle* odpovídají ty postupy hollywoodského stylu, které na sebe nepoutají pozornost a lze je realisticky odůvodnit. Návaznosti akce (střih rozdělující jednu pohybovou akci do více záběrů, kdy toto rozdělení je skoro nepostřehnutelné) a některé návaznosti pohledu (střih je motivovaný pohledem postavy) vedou pozornost i v nepřehledném prostředí plném paniky během vojenského zásahu při demonstraci. Zároveň je ale lze jednoduše realisticky vysvětlit jako vystříhané části původně dlouhých ručních záběrů přítomných zpravodajských kameramanů (tok podnětů je tak rychlý, že

divák má zapomenout na nepravděpodobnost výskytu takových kameramanů ve vojenských štábech a jednotkách). Každý dialog je srozumitelný a dokonale navazuje ze záběru do záběru. To by se mohlo jevit jako realisticky neodůvodnitelné, leč mnoho různých vodítek v neustále se proměňujícím prostoru akce od zvuku odvádí pozornost. Vytvářejí dojem kontaktního zachycení zvuku během dějové akce, což k autentizujícímu účinku stačí. Občasný velmi rychlý střih lze zase realisticky odůvodnit velkým množstvím natočeného materiálu během příprav demonstrace, jejího průběhu a nakonec i při nešťastném vojenském zásahu.

Ve své **rétorické funkci** ale *Krvavá neděle* sahá i k těm hollywoodským stylovým postupům, které na rozdíl od těch výše popsaných nutně předpokládají inscenovanou povahu prezentované dějové akce: záběr/protizáběr, barevné či kostýmové paralely mezi postavami, inscenování určitých postav v rámu specifickým způsobem. Analýza vyprávění, jíž se „osnovaná“ analytická studie bude zabývat dříve než stylem, by v tomto bodě už potvrdila založenost ideologické roviny *Krvavé neděle* v příbězích konkrétních postav, s nimiž divák může sympatizovat (demonstranti) či alespoň komplexněji rozumět jejich jednání (vojáci). Jsme jako diváci pohlčení příběhem, který nám je v neúčastných **kategorických pasážích** odpírán: film nás nutí orientovat se v rychlém toku informací z různých zdrojů (vojenský štáb, politický štáb, vojenská jednotka, jednotka mladických demonstrantů, skandující a posléze panikařící dav). Ale **rétorické pasáže** pracují s dějovými postupy, kdy je od dominující stylistické expresivity převáděna pozornost k popisným funkcím stylu. A právě během nich je využíván systém víceméně tradičních hollywoodských konvencí, jež posilují divácké zapojení do příběhu, a tak i rétorické aspekty filmu.⁶²

Osnova samotné studie by pak mohla vypadat třeba následovně:

1. Úvod: výběr filmu, přínosnost jeho analýzy, dostředivá teze, odstředivá teze, struktura práce

2. Východiska rozboru, pojmové nástroje a detailněji podchycená dostředivá teze vysvětlující konstrukční princip filmového díla

3. Fikční svět a jeho tematická organizace

— významová struktura fikčního světa určuje konstrukční princip filmu a podmiňuje si strategie vyprávění a stylu

- fikční svět lze rozdělit do tří subsvětů (britského vojenského, irského nearmádního, IRA) a čtyř klíčových mikrosvětů (Gerry, Lomas, Cooper, Ford), s nimiž film při tvorbě tematického uspořádání světa pracuje
- hypotéza, že film soustavně využívá dvě různé strategie budování významu, které lze nejlépe popsat pomocí vlastností dvou typů dokumentární formy, z jejichž srovnání pak vyplýne konkrétní podoba konstrukčního principu filmu

3.1. Krvavá neděle jako kategorická forma

- definice kategorické formy
- v čem film významově odpovídá kategorické formě při práci se subsvěty a mikrosvěty?
- nakolik je film kategorickými postupy řízen jako celek?

3.2. Krvavá neděle jako rétorická forma

- definice rétorické formy
- v čem film významově odpovídá rétorické formě při práci se subsvěty a mikrosvěty?
- nakolik je film rétorickými postupy řízen jako celek?

3.3. Krvavá neděle na pomezí objektivizujícího a manipulativního filmu

- jde o narativní film založený v dialektickém střetu dvou protilehlých postupů vyplývajících z uplatnění jistých konvencí dokumentárního filmu
- konfrontuje se snaha o neúčastný rámec autenticky zaznamenané série událostí, který má zakrýt účastný rámec naznačující (a) u subsvěta britské armády využití represivních a nedemokratických postupů při potlačování demonstrace, (b) u britské garnitury obecněji nejen přehlížení využití těchto postupů, ale dokonce odměnění vojáků, kteří se na této akci podíleli
- těmito strategiím jsou podřízeny i vyprávění a styl filmu

4. Vyprávění

- **zopakování předpokladů v souvislostech dějové dynamiky:** vyprávění je založeno na srovnávání a střetávání tří stran: britské (armáda), umírněné irské (politici, demonstranti) a radikální irské (IRA); mezi

- prvními dvěma jsou kontinuálně rozvíjeny paralely, třetí je společným ideologickým nepřítelem britské i umírněné irské strany
- **vysvětlení jemnějších strategií:** doplňují se vertikální a horizontální perspektivy – horizontální jsou dány stranami konfliktu a skupinami uvnitř těchto stran (štáby, jednotky, dav, přihlížející skupina IRA), vertikální pozicí postav v těchto strukturách (konkrétní vůdci, konkrétní pěšáci)
 - **strategie v souvislostech děla jako celku:** syžet je rozdělen na čtyři části: příprava na demonstraci (na obou stranách), demonstrace (aktivní jsou demonstrující, armáda přihlíží), potlačení demonstrace (aktivní je armáda, demonstrující utíkají či se snaží pomoci jiným demonstrujícím), důsledky demonstrace (na obou stranách)
 - **soustavnější propojení s dostředivou tezí:**
 - > v rámci tohoto dělení syžetu **první a poslední blok** představují spíše rétorické postupy
 - > vyprávění je vedeno osudy konkrétních postav (Ford, Cooper, Lomas, Gerry), případně postav na ně navázaných (partnerky Gerryho a Coopera)
 - > lze vést divákovy sympatie směrem k irské straně, kdežto i sympatické postavy na straně armády podléhají státní instituci a divák ví jen minimum o jejich soukromí
 - > v rámci tohoto dělení syžetu **druhý a třetí blok** zapojují spíše prostředky kategorické
 - > ukazují stoupající napětí na obou stranách, paniku, zmatek a nejistotu
 - > nemají hodnotící charakter, ale staví dominantně na srovnání
 - > vojenská represe neznamená chybu řádu jako celku, nýbrž chybu konkrétních vojáků (až čtvrtý syžetový blok tento omyl pojme jako institucionálně schválený krok)
 - **postupná realizace účinků v procesu narace:** narace neustále posiluje divácké emoční napojování se pomocí konkrétních vodítek, podmínek a deadlinů, které zdůrazňují napětí, tj. demonstrace je zakázána, demonstrace začne tehdy a tehdy, za jakých podmínek začnou vojáci střílet, Gerryemu hrozí vězení, má mladou ženu a dítě, hrozí ozbrojená angažovanost představitelů IRA
 - **strategie v souvislostech obecnějších vyprávěcích tradic:**
 - > jakkoli film působí jako dokumentární rekonstrukce, soustavně pracuje s prostředky narativního systému, v případě Gerryho dokonce s pro-

středky klasického narativu – soukromá a pracovní linie, jasná psychologická charakterizace, výsledné využití jeho mrtvého těla jako hlavního argumentu pro ospravedlnění vojenského zákroku („demonstranti byli ozbrojeni“)

- > film využívá postupů (hollywoodského) narativu k posílení významové působnosti
- > divák není pasivním pozorovatelem, ale emocionálně se angažuje (je zvědavý, napjatý, překvapený...)

5. Styl

6. Odstředivá teze...

V osnově jsme postupně využili hned několika různých možností, jak s ní jakožto pomocným nástrojem pracovat – a existují i mnohé další. Optimální osnovou je souběžné spojení rozličných přístupů: rozdělení do kapitol a podkapitol. V rámci každé z nich se shromáždí otázky, které je ještě potřeba vyřešit, a zároveň se rozepíše struktura argumentace. Nejdůležitější je, že **ke každému argumentu by se měly připsat konkrétní důkazy a příklady**. Lze si třeba rozepsat strukturu do sloupců jako technický scénář: v jednom sloupci budou otázky, v dalším argumenty, v následujícím podpůrné důkazy a v posledním konkrétní příklady, jimiž budou podloženy. V důsledku tak budeme mít ještě před samotným psaním velmi přesnou představu o tom, co chceme tvrdit, proč to budeme tvrdit, kde to hodláme tvrdit, čím to dokážeme, jaké příklady k tomu využijeme a jak se tato tvrzení budou vzájemně logicky podporovat.

Pojďme se ale krátce pozastavit ještě nad alternativní osnovou *Krvavé neděle*, v níž obrátíme perspektivu od jednotlivých složek díla k jednotlivým problémům rozboru. V centru zájmu bude stát otázka, jež zatím tvořila spíše roli podpůrného argumentu: Jak je v *Krvavé neděli* funkčně rozvíjen vztah mezi postupy dokumentárního filmu a postupy hollywoodského filmu? A to za předpokladu, že cílem díla jako celku je budovat dojem autenticity, a zároveň prezentovat fikční svět s čitelným názorovým upřednostněním? Hlavní odstředivá teze tedy bude do značné míry tatáž, ale pozmění se hledisko. Soustavné využívání spojení dokumentaristických postupů a klasických hollywoodských postupů už nebude výsledným zjištěním výkladu, nýbrž jeho výchozím argumentem. Je vysoce vhodné vyjít z literatury,

kteřá se zabývá (a) pnutím mezi postupy dokumentárního a fikčního filmu,⁶³ (b) vztahem mezi fikcí, historií, historickou literaturou a fikčně historickou literaturou.⁶⁴ Je přitom třeba podchytit převažující konvence jednoho i druhého, na nichž lze posléze argumentaci stavět. To by byla **první kapitola**.

Druhá kapitola se pak zaměří na ony části filmu, které jsou především dokumentaristické. Tedy na ty, které nejsilněji budují iluzi věrné podobnosti událostí fikčního světa s událostmi z minulosti světa skutečného. Kapitola vysvětlí, nakolik v těchto částech snímek zřejmě čerpá ze sebeuvědomělých konvencí dokumentárního filmu. Současně se však ve vztahu k nim vysvětlí i způsob, nakolik využívá některé z hollywoodských postupů. A sice těch, pomocí nichž může na jedné straně posilovat časovou, prostorovou a logickou soudržnost mezi prvky, a zároveň na straně druhé nepoutají pozornost svou inscenovaností. Stylistické postupy, které lze v hollywoodském filmu chápat jako bezpříznakové, mohou totiž v kvazidokumentárním filmu, jenž je jako-by natáčený v terénu, působit jako rušivá odchylka, a tak budit „podezření“ z manipulace s událostmi.

Třetí kapitola naopak bude soustřeďovat pozornost na části filmu, jež využívají prostředků hollywoodského vyprávění i stylu. Objasní způsoby tohoto zapojování a způsoby pravděpodobného působení na diváka. Současně se ale ve spojitosti s nimi bude ptát, nakolik se i v těchto pasážích filmu pracuje s prvky dokumentaristické poetiky, aby se udržela kontinuita mezi částmi díla jako celku.

Čtvrtá kapitola obě tyto tendence srovná a objasní jejich vzájemné funkční působení v celku díla. Dospěje tak k „finálnímu odhalení“, že film vlastně využívá nikoli jednu, nýbrž dvě různé strategie dokumentárního filmu: kategoričnou a rétorickou formu.

Podobná osnova se vyhne spekulativní práci s abstraktnějšími významy hned v úvodu práce, kdy čtenář musí věřit, že pro načrtnutá tvrzení má autor dostatek důkazů. Jinak řečeno, čtenář bude v mnohem menší míře podstupovat riziko, že ztratí čas s textem, na jehož konci bude čelit stejně spekulativní tezi jako na začátku. Ne, v případě takovéto argumentační strategie text jakoby dojde k „finálnímu odhalení“ společně se čtenářem.

Oba navržené přístupy k osnově práce, a tedy k rámcovému utřídění její argumentace samozřejmě nejsou jediné možné. Mým cílem však bylo poukázat zejména na to, že **jedna teze není realizovatelná jen pomocí jedné osnovy**. A navíc, **různé osnovy mohou klást důraz na odlišné rysy výkladu**.

V **prvním případě** byl hlavním argumentem vztah mezi kategorickou a rétorickou formou, přičemž využití prostředků hollywoodského stylu a vyprávění jen objasňovalo jednotlivé roviny a odstíny tohoto vztahu. V **druhém případě** představovalo hlavní argument napětí mezi prostředky dokumentárního filmu a prostředky hollywoodského filmu, kdy zakotvení *Krvavé neděle* na pomezí kategorické a rétorické formy tvořilo výslednou pointu, jež z prozkoumání tohoto napětí logicky vyplynula.

Každý z těchto přístupů má svá pro a proti. V **prvním případě** má čtenář neustálou představu o celku filmu a jeho strategiích (výklad jde od syntézy k analýze). V **druhém případě** musí pracněji sestavovat představu o skladbě celku z jeho částí a věřit, že na konci všechny tyto části zapadnou do scelujícího závěrečného vysvětlení (výklad jde od analýzy k syntéze). A naopak, jak bylo řečeno, **první přístup** nutí čtenáře přijmout interpretačně spekulativní východiska a věřit vaší schopnosti tento předpoklad uspokojivě dokázat (tematická organizace světa určuje perspektivu analýzy vyprávění a stylu). **Druhá osnova** čtenáře k tomuto závěru postupně dovede (tematická organizace světa vplyne z vysvětlení povahy vyprávění a stylu). Ať tak nebo tak, **osnova tvoří nedocenitelný nástroj při výstavbě celku vaší práce. Vysoce nedoporučuji začít psát bez ní, podobně jako stavaři nezačnou stavět dům bez detailních architektonických a stavebních plánů.**

2.3 Poznámka k odstředivé tezi *Krvavé neděle*

V obou verzích osnovy ovšem chybí odstředivá teze. Co si tedy pod ní představit? Jak předložené závěry zobecnit? Jak přetavit širší souvislosti, z nichž *Krvavá neděle* čerpala a do nichž vstupovala, do odstředivé teze zprostředkovávající širší poznání? Během výstavby osnovy a argumentace hypotetické analytické studie o filmu *Krvavá neděle* už zazněly či by mohly zaznít otázky spojené mimo jiné s pozicí *Krvavé neděle* na poli dokudramatu, dokumentárního filmu, fikčních filmů inspirovaných dokumentárním filmem a/nebo předchozími dokumentárně pojatými projekty režiséra Paula Greengrassa, který *Krvavou neděle* natočil. Jinak řečeno, otázky byly či mohly být spojené se vstupem *Krvavé neděle* na pole souvislostí už existujících kinematografických jevů spojených s dokumentární tematikou. Abych ale poukázal i na jiné možnosti odstředivé teze, přesunu snad trochu nečekaně pozornost k **individuální poetice Paula**

Greengrass, kdy odstředivá teze by v tomto ohledu mohla třeba problematizovat a vysvětlovat možný vliv výše odhalených, popsanych a vysvětlených postupů *Krvavé neděle* na pozdější fikční filmy Paula Greengrass.

Paul Greengrass před *Krvavou nedělí* natočil především komorní melodrama *Teorie létání* (1998), které se od zpřítomňujících dokumentaristických postupů těkavě natočené *Krvavé neděle*, s nadsázkou řečeno, nemohlo stylisticky více lišit. Nebylo by proto badatelsky přínosné se jím v souvislosti s *Krvavou nedělí* hlouběji zabývat. Překvapivější však je, že *Teorie létání* má jen málo společného i s pozdější Greengrassovou čistě fikční žánrovou tvorbou, která toho má zato mnoho společného právě s *Krvavou nedělí*. Jde o postupy *Krvavé neděle* spojené například:

- s těkavou ruční kamerou,
- s množstvím rychle se střídajících kamerových pozic (úhlů, výšek i velikostí rámování),
- s vysokou frekvencí střihu v akčních pasážích,
- s důrazem kladeným na návaznost akce a návaznost pohledu,
- s narací přesouvající diváckou pozornost jak mezi několika skupinami postav, tak napříč různými prostředími (akcent na velící středisko), a dokonce skrze rozličné části téhož prostředí (zalidněné plochy, pohyb důležitých figur v davu lidí).

Lze se dohadovat a bylo by to pochopitelně třeba dále prověřit, že Greengrass využil zkušenosti s *Krvavou nedělí* a přenesl tyto postupy do špionážního akčního filmu (*Bournův mýtus*, 2004; *Bourneovo ultimátum*)⁶⁵ a válečného dramatu (*Zelená zóna*, 2010). Zároveň přitom nebyl omezován snahou o vzbuzení dojmu neinscenovanosti a nezprostředkovanosti událostí, nýbrž se snažil jejich prostřednictvím ještě výrazněji posílit působivost a hladkost hollywoodského stylu i vyprávění. Co původně účinně ozvláštňovalo a dramaticky posilovalo dokumentaristické postupy v *Krvavé nedělí* (a později rovněž v Greengrassově *Letu číslo 93 /2006/* či *Kapitánu Phillipsovi /2013/*), stalo se pak samo předmětem ozvláštňování a posílení z opačného směru ve fikčních filmech. Právě otázky spojené s ozvláštňováním hollywoodského stylu a provokativní nekonvenčností bourneovských filmů vyvolaly mezi filmovými badateli i tvůrci vášnivou debatu.⁶⁶ A k ní by bylo možné v rámci odstředivé teze plodně přispět pomocí důsledné analýzy *Krvavé neděle* a jejího pnutí mezi dokumentaristickou

a hollywoodskou estetikou. V závěrečné části analytické studie o *Krvavé neděli* by tak stačilo pomocí sekundární literatury, kritického studia bonusových materiálů a doplňující analýzy některých vhodných sekvencí z bourneovských filmů vznést otázku a načrtnout na pevném základě předchozího rozboru *Krvavé neděle* možné odpovědi. Třeba na otázku, nakolik ona „bourneovská“ či „green-grassovská“ stylistická tendence v současném akčním filmu začíná u *Krvavé neděle* a nakolik třeba čerpá už z postupů tzv. *crash cutting* vynalézavého střiháče Petera Hunta, kterak je zavedl v prvních filmových bondovkách.⁶⁷ Řešení tohoto náročného historicko-stylistického problému je výzvou pro mnohem rozsáhlejší a detailnější výzkum... ovšem na základě detailní obeznámenosti se stylem *Krvavé neděle* by mohla naše hypotetická studie k tomuto řešení přispět, a tak využít dosaženého poznání k lepšímu porozumění obecnějšímu kinematografickému jevu.

Zdalo by se, že jsme plánování práce společně zdárně ukončili a můžeme se vrhnout do jejího psaní, ale než se tak stane, nabídnu vám dovětek ve formě několika osvědčených analytických pomocníků.

3. Analytické pomůcky

Nejužitečnějším pomocníkem při formulaci problému je pochopitelně vaše vlastní hlava a neexistuje spásonosný nástroj, který by za vás intelektuální práci beze zbytku odvedl. Je na vás formulovat problém a položit si k jeho řešení správné otázky – a je dokonce proti všem etickým (i právním) pravidlům „vypůjčit si“ od někoho tezi, již budete prokazovat. Výsledkem využití libovolného pomocného nástroje tak budou přinejlepším hrubá **data**, jež musíte sami na základě různých parametrů **uspořádat**, tedy **najít** mezi nimi souvislosti, nalezené souvislosti **vysvětlit** a oprávněnost vašeho vysvětlení přesvědčivě **otestovat** a **dokázat**. Najdete řadu studentů a bohužel i profesionálů, kteří si vystačí buď s pouhým zveřejněním hrubých dat, jak vylezly z uplatnění nějakého podobného pomocného nástroje (počínaje dotazníkem, pokračuje pouhým rozdělením filmu do syžetových bloků a konče třeba počtem detailních záběrů), nebo s vysvětlením bez prověřování a důkazů. To však není chyba oněch nástrojů... a já se pokusím v poslední podkapitole plánování poskytnout i s vysvětleními jejich možností několik z těch, které se mi při rozboru filmů osvědčily a možná se osvědčí při kladení badatelských otázek i vám. Stejně tak je ovšem lze s klidným svědomím přeskočit a pokračovat ve čtení další kapitolou zabývající se už samotným **psaním**.

Protože pravděpodobně budete analyzovat film, který vypráví nějaký příběh, je vhodné při jeho rozboru začít s otázkou, nakolik vývoj stylu spolupracuje či naopak nespolupracuje s vývojem vyprávění. Jednou z cest, jak dosáhnout komplexní představy o takovém řádu, je **segmentace filmu**. Neexistuje žádná předepsaná podoba toho, jak má taková segmentace vypadat a k čemu sloužit. Záleží na tom, co z ní hodláte zjistit, co si chcete **zpřehlednit**. V případě filmů s více hrdiny je kupříkladu možné s pomocí segmentace filmu zcela přesně podchytit, kolik času na plátně který z nich zabírá, v jakém pořadí se který z nich objevuje a kdy se tak v čase projekce přesně děje. Ve filmech jako *Pulp fiction*:

historky z podsvětí (1994), pracujících s opakováním určitých událostí fabule z různých syžetových hledisek, lze zase prostřednictvím segmentace zkoumat řád jejich opakování, čemuž samozřejmě přizpůsobíte i její podobu.

Pomocí seznamu, tabulky, náčrtku, mapky či výtvarně složitějšího schématu tak lze libovolné filmové dílo na základě toho, co vás na něm zajímá, zpřehlednit do svého druhu architektonického plánu. Získáte o filmu velmi přesnou představu, již nenabudete během samotného opakovaného sledování. A na co se třeba můžete při takové segmentaci ptát...

- Kdy, jak dlouho, v jakém pořadí a jak často se ve filmu něco děje či se v něm objevuje nějaký prvek, postup, prostředek, postava, prostředí či událost?
- Jaké ony prvky, postupy, prostředky, postavy, prostředí či události plní funkce v systému díla?
- Nakolik lze v jejich uspořádání rozpoznat vzorce, funkční vazby a vývojové řady?
- Do jaké míry jsou tyto vzorce, funkční vazby a vývojové řady podstatné pro celkový systém díla?

Odpovědi zaznamenáte v segmentaci, kterých samozřejmě můžete mít více. Každá se bude soustřeďovat na jiné aspekty soustavy filmu. Snáze pak odhalíte, které prvky, prostředky a vzorce jsou pro celek narativního systému díla určující a které těmto určujícím strategiím jen funkčně napomáhají. To vám napomůže rozpoznat i formulovat jak problém s konkrétnějšími otázkami, na něž se budete při výstavbě dostředivé teze soustřeďovat. Což však neznamená, že budete vašimi rozčleněními nezbytně umožňovat čtenáře! Ve všelických analytických či poetologických studiích jste se možná setkali s řadou značně odlišných segmentací.⁶⁸ Ano, jejich autorky a autoři je zapojili do výkladu. Nerozpoznáte ovšem, nakolik jde o tytéž segmentace, jež používali při samotném analytickém procesu. Ba co víc, už vůbec nemůžete vědět, kolik ze segmentací, s nimiž během rozboru skutečně pracovali, nepovažovali za nutné zapojit do výkladu zpřehledňujícího jeho výsledky. **Prvotně** jde tedy o nástroj či pomůcku využitelnou během vašeho vlastního analytického zápolení s filmem. Až **druhotně** jde o součást analytického výkladu ve výsledném textu vaší stati či studie, kde ji navíc vůbec nemusíte použít.

Nijak se však nemusíte ostýchat takovou segmentaci použít, podporuje-li plodně vaši argumentaci. Vezměme si třeba katastrofický film *Monstrum* (2008),

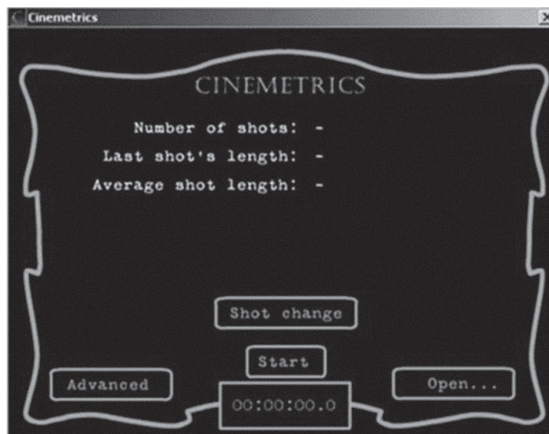
ve kterém je zkázonosný útok gigantického tvora na velkoměsto zachycen výhradně pomocí digitální kamery jedné z postav. Právě odhalení vnitřně pravidelné organizace syžetu nám v případě jeho rozboru poskytne jeden z důležitých argumentů pro **dostředivou tezi**. Tou je, že ačkoli se snímek jeví jako *film o monstru*,⁶⁹ v organizaci vyprávění má toto monstrum překvapivě spíše úlohu pomocného katalyzátoru událostí. Neplní tedy – ve *filmu o monstru* předpokládatelnou – funkci ústředního motivu vyprávění, na nějž by se soustředily zájmy postav (Jak vzniklo? Odkud se vzalo? Jak ho lze zničit?). Syžet je v *Monstru* rytmizován do **dílčích devítiminutových celků**. Ty jsou veskrze motivovány různými úniky postav do dalších a dalších zdánlivých úkrytů, ze kterých ale, vedeny cílem zachránit jednu konkrétní dívku Beth, nakonec vždycky odejdou, a musí se konfrontovat s dalším nebezpečím.

minuta	dění
9	Po defilé vedlejších postav se na scéně otevřeně objevuje hlavní hrdina Rob.
18	Monstrum poprvé zaútočí.
27	Hrdinové s davem dalších lidí přecházejí přes most do bezpečí na pevnině, ale monstrum opět zaútočí, a kromě jiných zemře i Robův bratr.
36	Hrdinové po největším útoku monstra „tváří v tvář“ pronikají do prostor metra; rozhodnou se tunely putovat dál směrem k Beth.
45	Po ataku dílčích monster se hrdinové ukryjí v kanceláři v podzemí, leč musí se vydat nahoru, protože Marlena (jedna z hrdinek) je zraněná a Beth možná někde umírá.
54	Marlena je mrtvá a hrdinové z relativního bezpečí vojenského centra dojdou k mrakodrapům, z nichž v jednom je uvězněná Beth.
63	Všichni se na poslední chvíli i s Beth dostanou do posledního vojenského transportu ve vrtulníku před likvidací Manhattanu a vypadá to, že jsou definitivně zachráněni.
Do konce filmu zbývá devět minut (plus epilog): interval zlomů se zkracuje na tři minuty.	
66	Vrtulník havaruje, protože monstrum přežilo a zaútočilo na něj.
69	Monstrum zabije kameramana a kameru přebírá Rob.
72	Rob všechny události shrnul do kamery a vyprávění končí.
Následuje minutový epilog, jakýsi ironický happy end Roba a Beth, kdy na konci pásky vidíme konec postupně přehrávaného záznamu z jejich společného dne v lunaparku.	

V oněch devítiminutových intervalech se monstrum jen málokdy přímo objeví a většinou sledujeme spíš důsledky jeho destrukce, s nimiž jsou postavy nuceny se vyrovnávat. Všechna setkání hrdinů s monstrem jsou víceméně náhodná, stejně jako setkání s vojáky, pro které je monstrum naopak centrem zájmu. Kdybychom sledovali film z jejich pohledu, naplnil by normy, jež si s *filmy o monstrech* spojujeme. Náhodnost setkání hrdinů s monstrem zároveň postrádá obvyklou fascinaci a postavy reflektují monstrum nikoli jako objekt hodný zvrhlého obdivu nebo čiré hrůzy, ale spíš jako něco zasluhujícího si maximálně otrávené konstatování.⁷⁰ K podobným závěrům by přitom nebylo možné dojít bez důsledné **segmentace filmu**, podchycující v původní podobě minutu po minutě dějové posuny v čase trvání projekce.⁷¹

Segmentace filmu poskytuje celkovou představu zejména o narativní podobě díla. **Cinemetrika** přitom podobným způsobem umožňuje zpřehlednit především **uspořádání a vývoj stříhové skladby filmu**. Spočívá ve využití speciálního počítačového programu,⁷² s nímž můžete pracovat při sledování filmu na počítači, v televizi, v autobuse nebo v kině.

V jednoduché verzi tohoto programu pak můžete pomocí mezerníku „odklikat“ každý stříh ve vámi analyzovaném filmu. Počet stříhů ve filmu pochopitelně můžete zjistit i pomocí prostých **čárek zapisovaných na papír** či za použití **ručního počítadla**. Na základě cinemetrického programu však získáte nesrovnatelně víc informací, pro komplexní analýzu díla navíc užitečnějších než prostý počet stříhů.



II. 3.01

Na obrázku (**II. 3.01**)⁷³ vidíte jednoduchou verzi programu, kde se začátkem sledovaného filmu kliknete na tlačítko „Start“ a posléze už jen mezerníkem zaznamenáváte záběry. Po posledním zaznamenaném střihu (záběr se vždy zaznamenává zpětně, takže poprvé kliknete na konci prvního záběru a naposledy na konci posledního záběru) kliknete na tlačítko „End & Save“ (je na stejném místě, kde nyní vidíte „Open...“). Vyplníte krátký formulář (název filmu, rok vzniku, vaše jméno, váš e-mail, případný komentář k měření) a výsledek odešlete. Na stránkách *Cinematics.lv* prakticky vzápětí můžete vidět výsledky svého měření, přičemž si lze nastavit parametry zobrazování: šířka, počet pixelů na vteřinu filmu, podoba křivky vývoje střihové skladby.

Program vám vypočítá průměrnou délku záběru filmu (ASL, česky dále **PDZ**), medián délky záběru filmu (MSL), rozdíl mezi nimi, délku trvání filmu, počet záběrů, nejdelší záběr, nejkratší záběr atp. Podobně čistě číselné hodnoty jsou užitečné především při **srovnání s jinými filmy**, například ze stejného roku, od stejného režiséra, stejného žánru apod. Největší přínos digitální verze cinemetry spočívá v **možnosti sledovat vývoj střihu v průběhu filmu**, a tak získat přehlednou mapu celku jeho střihové skladby. Lze si třeba všimnout, jak se v průběhu filmu mění délka záběrů a rychlost střihu, které záběry jsou výrazně delší nebo kratší než ostatní, kdy se identické střihové vzorce opakují. To jsou jen data, s nimiž si nevystačíte, a tak je nezbytné ptát se dále proč, tedy odhalovat funkce těchto vzorců či odchylek od vzorců. Nejsnazším způsobem je **kombinovat tuto „mapu“ střihové skladby s různými segmentacemi filmu**: střihový vzorec může souviset třeba s určitými postavami, narativními situacemi, dějovou linií nebo specifickým syžetovým blokem. Cinematika vám umožňuje všimnout si vzorců, které byste jinak během sledování zaznamenávali jen obtížně, zvláště pokud nejste zvyklí jim standardně věnovat pozornost.

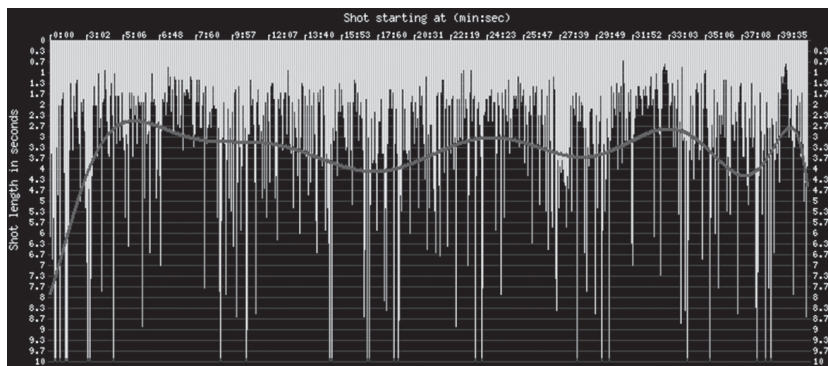
Z výše řečeného vyplývá druhý důležitý přínos cinemetry: **naučí vás všimnout si každého střihu**. To je na jednu stranu vysoce užitečné pro vaši analytickou citlivost, na druhou stranu v rozporu s neviditelností stylu, jíž se zejména klasický film snaží dosáhnout – odvádět vaši pozornost od střihů. Již při samotném měření tak získáte mnohem přesnější představu o konstrukční povaze filmu a všimnete si věcí, které ze samotného grafu nevyplývají. Kdy ke střihům dochází? V jakých scénách se jak střihá? Jak se k sobě jednotlivé záběry kompozičně, rytmicky, prostorově a časově vážou? K čemu střihy pozornost v určitých sekvencích, scénách či situacích navádějí, a od čeho ji naopak odvádějí? Jak se střihová skladba váže k jiným složkám filmového stylu? Nemůže zá-

sadní změna v uspořádání stříhové skladby znamenat podobně zásadní dopad na jiné složky filmového stylu (práce kamery, mizanscény...)? Nakolik může být schopnost všimnout si stříhů ošemetná, je zřejmé třeba z výsledků úkolu, který jsem zadal studentům: spočítejte stříhy ve filmu *Ucho* (1970). Jejich výsledky se i na malém počtu stříhů významně rozcházejí: od 338 stříhů (PDZ pak byla 16,2 vteřiny) až po 377 stříhů (PDZ 14,4 vteřiny). Rozdíl 39 stříhů je víceméně desetiprocentní odchylka, jež naznačuje, že pozorovat stříh a zhodnotit jeho funkce během rozboru filmu vyžaduje trénink. Představte si, že bych stejnou odchylku zaznamenal při svém měření stříhové skladby filmu *Útok na Bílý dům* (2013), v němž se během dvou hodin a čtyř minut stříhlo hned 3600krát (PDZ 2,1 vteřiny).

Jak se celkový vývoj stříhové skladby může funkčně doplňovat s vývojem skladby syžetové, vidíme třeba na epizodě „Teorie chaosu“ ze seriálu *Kriminálka Las Vegas* (vysílané v USA roku 2001). V této epizodě se vyšetřovatelé pokoušejí vyřešit záhadné zmizení dívky, která vyšla ze svého pokoje na kolejích, venku na ni čekalo taxi – ale do pokoje už se nevrátila a z budovy nikdy k taxi nedošla. V syžetu se vyšetřovatelé postupně propracovávají k vysoce logicky i dílčími důkazy pravděpodobným kriminalistickým verzím, které se ale nakonec vždycky ukážou být slepými uličkami. Nakonec zjistí, že dívčino zmizení a úmrtí bylo souhrou řady nešťastných náhod.

Tato struktura se pak funkčně odráží i v proměně průměrné délky záběru (viz **II. 3.02**), která se snižuje během scén vyšetřování (sbírání důkazů) a zvyšuje se ve chvílích, kdy se jednotlivé linie blíží k nějakému (byť nakonec zamítnutému) závěru. Od velmi vysokých hodnot kolem 7,2 vteřin v první scéně (zmizení dívky) pak PDZ prudce klesá až k hodnotě naopak nejnižší, která v půlce osmé minuty čítá 2,6 vteřiny. Právě v tento okamžik se vyšetřovatelé dostávají k první konkrétní stopě a rychlý stříh už nemusí tak výrazně stylisticky dynamizovat spíše popisný charakter vyprávění. PDZ se postupně zvyšuje až k sedmnácté minutě (hodnota 4 vteřiny). Tehdy už je sice zavržena první kriminalistická verze, ale rychle se naváže přes postupně mezitím rozvíjená dějová vodítka k verzi další. Pak zase začíná PDZ postupně klesat a nejnižší (3 vteřiny) je kolem osmadvacáté až třicáté minuty. To se postupně hroutí i zdánlivě definitivní kriminalistická verze s profesorem, jenž měl se studentkou poměr. Od okamžiku nalezení Paigina těla a směřování k verzi nezávislé na tradičních vědeckých metodách, se kterými *Kriminálka Las Vegas* pracuje, se zase PDZ zvyšuje a naposledy se zlomí na hodnotě 3,7 vteřiny

v druhé polovině třicáté sedmé minuty, kdy je metoda definitivně nalezena. Celý případ se vrací do Paigina pokoje, probíhá rekonstrukce na základě teorie chaosu, vyšetřovatelé konečně docházejí k výsledku případu a PDZ zase klesá.⁷⁴



II. 3.02

Tento **funkční vztah mezi rytmem střihu a vývojem syžetu** by pravděpodobně nebyl tak zřejmý, kdybychom nemohli pracovat s křivkou poskytnutou cinemetrickým programem. Ačkoli si lze v rozšířenější verzi softwaru navolit další rozličné hodnoty, které chcete sledovat, **cinematika slouží především k analýze těch aspektů stylu, jež můžete vyčíslovat, získat soubor dat a tato následně v analytické interpretaci vyhodnocovat.**⁷⁵

Poskytnuté nástroje pochopitelně nejsou zdaleka jediné a daly by se doporučit i další postupy napomáhající odhalení určitých postupů a vzorců:

Můžete pozorovat **vlastní reakce**, zapisovat si je a ptát se, jakými způsoby film dosáhl toho, že reagujete právě tak a ne jinak, a naopak že reagujete jinak, než filmaři možná očekávali.⁷⁶

Lze sledovat snímek **bez zvuku** – pochopitelně už s důkladnou znalostí vývoje jeho vyprávění, a ještě pochopitelněji, s vědomím ochuzení filmového stylu o jeho zvukovou rovinu (pokud tedy nejde o němý film). Odpoutání se od dialogů a jiných dějově návodných zvuků vám usnadní směřovat svou pozornost na čistě obrazově-stylistické postupy: jednotlivé střihy, práci s pohybem postav v mizanscéně, vzorce pohybů rámování či rámování ve vztahu ke snímaným objektům atd.

Přínosné je během filmu pomocí počítačového programu zaznamenávat **okénka**, která představují nějaký inscenační či kompoziční postup, který vás zaujal. Dejme tomu, že jste v průběhu sledování zaznamenávali například každou výraznější změnu rámování či rozmanité způsoby inscenace v prostoru mizanscény. Desítky i stovky okének pak můžete projít v samostatném adresáři, rozdělit si je na základě určitých klíčů i do samostatných adresářů, nacházet pravidelnosti, variace či modely vývoje – a ptát se po příčinách.

Všechny poskytnuté nástroje vám mohou výborně posloužit jako pomocníci při sledování povahy, postupné proměny a vzájemných vztahů složek filmového stylu a vyprávění ve stavbě díla jako celku. Jak jsem ale vysvětlil výše, jeden každý z nich za vás současně nedokáže poskytnutá data vysvětlit, určit funkční vazby mezi nimi a rozhodnout, které z výsledovaných postupů, pravidelností a komplexnějších vzorců jsou podstatnější než jiné a které slouží kterým.



V předposledním bloku se předně pokusím poskytnout několik základních rad, které se týkají samotného **PSANÍ** analytického textu – psaní slov, vět, odstavců, podkapitol a kapitol. Základních z toho důvodu, že tato problematika není charakteristická pro filmovou analýzu, nýbrž pro psaní jakéhokoli odborného textu, a tak se jí věnovala už řada různých manuálů, průvodců a příruček. Návodné kapitoly koneckonců najdete i v knihách, ke kterým se odkazovalo v předchozích blocích. Umberto Eco se vyjadřování věnuje ve své učebnici *Jak napsat diplomovou práci* na stranách 184–195,⁷⁷ David Bordwell a Kristin Thompsonová se na otázky organizace (zejména seminárního) analytického textu koncentrují v dodatku k jedenácté kapitole *Umění filmu*⁷⁸ a Timothy Corrigan poskytuje řadu všeobecně uplatnitelných rad v páté kapitole své příručky *A Short Guide to Writing about Film*, příznačně nazvané „Style and Structure in Writing“.⁷⁹

Domnívám se proto, že by bylo příslovečným nošením dříví do lesa snažit se v plné míře zprostředkovat, co bylo napsáno ve výše uvedených knihách, případně v knihách jiných.⁸⁰ Zaměřím se tak jen na některé nejčastěji se opakující slabiny začátečnických textů, respektive poskytnu **soubor spíše neformálních rad**, které mohou srozumitelnosti vašich budoucích pojednání napomoci. Současně ale předesílám, že s psaním se neoddělitelně pojí i **ČTENÍ**. Nepřekvapí vás zřejmě, že čím více toho k řešenému problému přečtete, tím pevnější teze budete schopni formulovat a tím přesvědčivější argumenty poskytovat. Ovšem, to není jediný důvod, proč byste měli číst – čím více toho čtete, tím citlivějšími se k materiálu vašeho zkoumání stáváte a hlavně tím snáze se vám formulují věty a „spřádají“ osnovy. V závěru bloku vám proto nabídnu **výběrový soupis doplňkové literatury** k oblastem, kterými jsme se společně v této knize zabývali: **filmová analýza, teorie a historie**.

1. Psaní analytického textu

Jak již bylo řečeno dříve, před samotným začátkem psaní je třeba vědět, **pro koho vlastně píšete**. Váš text totiž musí komunikovat se čtenářem, vést jej během jeho četby a snažit se být co nejsnáze pochopen. Nepište jako Martin Heidegger či Marcel Proust. Neobracejte se ke zdobnému stylu plnému dlouhých a ještě delších členitých vět. Takových vět, jež v sobě obsahují vsunuté četné vedlejší věty, kteréžto jsou navíc okrášleny dalšími vedlejšími větami, u nichž už nelze rozhodnout, s jakými hlavními větami se vlastně pojí. To v žádném případě neznamena, že máte psát triviálně a nedejbože předpokládat, že váš čtenář je hlupák. Znamená to, že máte **psát konkrétně, jasně a srozumitelně**. Podívejte se na dílo mnohých vlivných myslitelů od antiky přes středověk až po autory jako Bertrand Russell nebo Roman Jakobson. Jejich myšlení je často náročné, mnohvrstevnaté a komplexní, avšak vždy a za každých okolností konkrétní, jasné a pochopitelné (někdy) i po řadě staletí. Při čtení jejich textů čtenář na každé straně ví:

- čím se ten který myslitel právě zabývá a proč;
- co a jak chce prokázat a proč;
- kam přesně svým výkladem směřuje a proč;
- k jakým závěrům dospívá;
- proč přesně dospěl právě k nim, a ne k závěrům úplně jiným.

Veźmte si z nich příklad, protože když mohli psát konkrétně a průzračně oni, zvládnete to i vy.

Zároveň si nechejte svůj text pravidelně číst nejen vaším redaktorem či školitelem, ale předkládejte ho ke čtení i svým přátelům. Ti totiž neznají všeliké peripetie jeho postupného zrodu, pročez jsou závislí pouze a jenom na tom, co jste napsali. Pokud něčemu neporozumí, nebude to pravděpodobně proto, že

jsou intelektuálně nesmělí a nehodni geniality vašeho díla, ale protože jste to nenapsali dostatečně jasně a srozumitelně. Častým důvodem takových nedorozumění bývá, že nejpodstatnější jádro sdělení jste do textu vlastně zapomněli napsat a celou dobu kolem něho jenom kroužíte. Obvykle pak následuje dialog:

Pokusný čtenář: *Nerozčiluj se a vysvětli mi, co jsi tím vlastně chtěl říct.*

Autor: *Vždyť je to přece tak jasné! Chtěl jsem říct XY!*

Pokusný čtenář: *Výborně, už tomu rozumím. A proč to tedy není v tom textu?*

Autor: *Aha, díky!*

Pamatujte, že se nestanete uznávanějšími vědci a analytiky proto, že vaše práce bude připomínat slovník cizích slov. Nebudete považováni za vzdělanější, bude-li vaše dílo prošpikované cizokrajnými podobami podstatných jmen, přídavných jmen, sloves a příslovcí, pro něž přitom existují významově plně srovnatelné české výrazy. Pokud je to možné, obraťte se k českým variantám, a učiňte tak svůj text jasnějším a srozumitelnějším. Ba co víc, vyhnete se tím řadě nedorozumění a trapných situací. Ty mohou snadno nastat, když v textu použijete cizí slovo, o němž jste roky přesvědčeni, že znamená právě to, co si myslíte, že znamená, ale ono ve výsledku znamená v lepším případě něco trochu jiného a v horším něco úplně jiného. Čtenář (pokud netrpí stejným bludem jako vy) pak zpočátku vůbec nepochopí, co se mu snažíte říct. Bude význam užitého slova pracně vyvozovat ze souvislostí a myslet si, že autor je hlupák. Anebo význam slova sice pochopí (protože už se třeba setkal s někým, kdo trpěl stejným bludem jako vy), nicméně i tak si pomyslí, že autor textu je hlupák. Používejte tedy pokud možno českou slovní zásobu, protože bystré filmové analytiky z vás činí vaše postřehy, argumenty, důkazy a závěry, nikoli *obskurní vokabulář dominantně ad absurdum preferující exotické alternativy tuzemských substantiv, adjektiv, verb a adverbii.*

Jiný případ představují **termíny**, s nimiž chcete dále pracovat, přičemž jeden každý takový pojem není nahraditelný pojmem jiným v tom smyslu i způsobu, jak jej užíváte vy: *syžet, fabule, narace, fikční svět, kontinuální střihová skladba, mizanscéna, referenční význam, rétorická forma, kategorická forma* atd. Vycházíte-li z určité myšlenkové tradice nebo se vůči nějaké myšlenkové tradici vymezujete, pak dokonce ani nesmíte jeden pojem svévolně nahrazovat pojmem jiným, aniž byste k tomu měli nějaký pádný důvod – a i pokud jej máte, musíte s ním

čtenáře seznámit. V žádném případě nelze pokládat za samozřejmé, že čtenář daný pojem automaticky zná. Natožpak že jej zná právě v tom smyslu, v jakém jej užíváte vy. Koneckonců, už základní dvojice pojmů *syžet* a *fabule* by u tří různých literárněvědných formalistů označovala tři různé syžety a tři různé fabule. Ty se sice v některých ohledech významově kryjí, ale v jiných ohledech se zase zásadně odlišují. **Každý pojem, se kterým hodláte systematicky pracovat, proto musíte už při prvním jeho užití definovat.**

Pokud naopak s určitým pojmem systematicky pracovat nehodláte, zvažte ne/zbytnost jeho užití. Jakýkoli termín totiž není zcela bezpříznakový a má nějakou tradici. Od vás se očekává, že s touto tradicí budete seznámeni přinejmenším natolik, abyste si byli vědomi nebezpečí, které s sebou užití daného pojmu nese: *autor, vypravěč, fokalizace, fokusace, narativní gramatika, komunikace, kód, znak, ikon, symbol, index, označující, označované, paradigma, syntagma, diskurs, gender, postmodernismus, metafora, metonymie, tropus, topoi, synekdocha, montáž, odrámování, médium, mediální sebereflexe* atd. Jednoduše řečeno, nechte se bezdůvodně lákat svůdným pojmem, který jste objevili třeba v knize *Jak číst film* od Jamese Monaca,⁸¹ aniž byste tento pojem ke svému výkladu nezbytně potřebovali. A nakonec, jsou pojmy jako *film, režisér* nebo *spisovatel*, u nichž se automaticky předpokládá jejich znalost a nemá smysl snažit se je definovat, jestliže zrovna sama problematizace pojmů jako *film, režisér* nebo *spisovatel* není jednou z otázek vašeho textu.

Svá slova pak skládáte do vět, přičemž stále platí, co napsal v knize *Jak dělat prózu a verše* Viktor Šklovskij:

„Co do stavby vět je nejlepší rada začátečníkovi taková: pište co nejprostěji, nezaplétejte se do vedlejších vět, dbejte, aby ve větě byl podmět a výrok, aby bylo možno pochopit, o čem se hovoří, a pospíchejte co nejrychleji k tečce. Hlavně se bojte složitých vět, v nichž jsou zapleteny dvě věci stejného rodu a čísla. Když jednu z nich pak označíte zájmenem, tu bude věta nesrozumitelná.“⁸²

Tímto pravidlem se není třeba omezovat, pokud píšete **první nástřel textu, následující body vaší osnovy**. Snažíte se totiž určité myšlenky vůbec zformulovat a dlouhé věty usnadňují zápis vašich myšlenkových pochodů. Poté je ale třeba se k napsanému celku vrátit a rozsekát jej do kratších vět. Anebo text přeuspořádat tak, aby jej vůbec bylo možno do kratších vět rozsekát. A to způsobem, aby tyto kratší věty spolu logicky komunikovaly a aby výklad plynule

postupoval od bodu A do bodu B a z něj pak do bodu C. **Nezaplétejte se do básnických opisů, rozněžňování a metafor, ale názorně, konkrétně, věcně a úsporně vysvětlujte právě to, co je pro váš výklad podstatné.**

Jak jinými slovy napsal Umberto Eco, pokud chcete psát hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň, nepište odborný text – a pokud píšete odborný text, nepište hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň.⁸³

Následující ukázka třeba rozhodně není příkladem dobrého psaní:

Český, tedy vlastně československý, když se nad tím tak zamyslíme, herec (hlavně v němém období) a režisér (jímž se dominantně stal během zvukového období, ale nebyl jen český režisér, protože točil i pro německou kinematografii) Karel Lamač natočil v roce 1924 nesmírně napínavý a působivý snímek *Bílý ráj*, jehož malebný první záběr zasněžených hor, ale hlavně pozdější záběry kruté přírody, za což vděčí hlavně brilantnímu a průkopnickému kameramanovi Ottu Hellerovi, který se později proslavil i v Británii, ukazují jeho schopnost zasadit příběh do určitého prostředí, podobně jako se mu v *Otráveném světle* (které jím bylo natočeno v roce 1921, ale spolupracoval s ním i Stanislav Kolár) povedlo zachytit městské prostředí a v *Drvoštěpovi* prostředí dřevorubců v kontrastu ke zlovolným penězokazcům.

Celý odstavec je psaný jednou větou, ve které se ztratí nejen čtenář, ale postupně se v ní ztratil i náš hypotetický autor. Není příliš zřejmé, co má být vůbec předmětem textu: je to herec a režisér Karel Lamač, snímek *Bílý ráj*, kameraman Otto Heller? Od půlky odstavce navíc přestává být jasné i to, jestli je ještě řeč o Karlu Lamačovi, nebo už se píše o Ottu Hellerovi. A zatímco se čtenář dozví spoustu nečekaných (a v daný okamžik naprosto zbytečných) informací o Lamačovi i Hellerovi, nebohý Kolár je bez bližší charakterizace prostě jen jmenován. O *Bílém ráji* je, kromě řady neurčitých dojmů, konkrétně řečeno vlastně jen to, že se odehrává v prostředí zimních hor a toto prostředí zachycuje i první záběr filmu. A kdybychom vycházeli pouze z textu samotného, pak dokonce může budít dojem, že to byl právě onen první záběr filmu, kdo má schopnost zasadit příběh do určitého prostředí. Jinak řečeno, v tom odstavci je špatně úplně všechno, a to včetně jazykových neduhů typu trpných tvarů sloves („které jím bylo natočeno“ místo „které natočil“).

Pokusím se teď napsat lepší verzi onoho nešťastného odstavce, která se přitom bude odvíjet jen od těch informací, jež v něm byly řečeny.

Režisér Karel Lamač a kameraman Otto Heller spolu mezi roky 1921 a 1924 natočili tři české němé filmy, v nichž rozvíjejí zápletku v závislosti na určitém prostředí. Jsou to snímky *Otrávené světlo*, *Drvoštěp* a *Bílý ráj*. *Otrávené světlo* se odehrává v městském prostředí, *Drvoštěp* rozvíjí kriminální zápletku o penězokazcích v kontrastu k prostředí dřevorubců a *Bílý ráj* vypráví napínavý příběh v prostředí zasněžených hor, do kterého diváka zavede už prvním ustavujícím záběrem.

Tato verze je bezesporu lepší. **Za prvé** se zbavila rétorických klíčků, životopisných vsuvek a neprůkazných dojmů. **Za druhé** logicky směřuje od činitelů (Karel Lamač, Otto Heller) k odstředivé tezi (přinejmenším tři jejich němé filmy z daného období vykazují společné rysy), od níž se dostane k argumentům. Jakkoli nejsou dané argumenty příliš přesvědčivé, vyčerpají maximum z informací, které předchozí verze odstavce poskytla. Takto vystavěný sled vět už pomocí plynule vedeného výkladu vytváří prostor k diskuzi o konkrétním problému, kterým se lze dále zabývat.

Základní stavební jednotkou výkladového textu je přitom odstavec. Pomocí něj budujete strukturu argumentace a dáváte textu rytmus. Každý odstavec musí obsahovat svou vlastní **premisu, argument i závěr**, a zároveň tvořit argument v rámci dané podkapitoly. Ta zase tvoří argument v rámci kapitoly, a ta argument v rámci celé práce. Jinými slovy, **odstavec, podkapitola, kapitola a celek práce představují hierarchicky uspořádané jednotky**, z nichž **(a)** každá má své vlastní premisy, argumenty a závěry, **(b)** každá představuje argument v argumentaci jednotky na vyšší úrovni. Odstavci se ale věnují přednostně, protože tvoří základ jakéhokoli výkladu, ať už má celý text rozsah pěti nebo dvou set normostran. Odstavce lze přitom dělit na **odstavce úvodní** (které představují vaše premisy), **odstavce argumentační** (kde předkládáte důkazy a příklady) a **odstavce shrnující** (v nichž rekapitulujete, co jste chtěli dokázat, jak jste postupovali, k čemu jste dospěli a kam případně budete text směřovat dál).⁸⁴

David Bordwell s Kristin Thompsonovou v *Umění filmu* návodně popisují několik možných způsobů, jak lze začít výklad a využít úvodní odstavce k **formulování teze, nahození provokativní otázky** nebo **zatajení základních informací**.⁸⁵ Navrhují ještě jeden způsob, kterému se nevěnují, byť jej samozřejmě často v průběhu knihy využívají. Tento vzor započítí výkladu spočívá v tom, že **během úvodních odstavců čtenáře nejen zpravíte o tom, co mu chcete dokázat, ale seznámíte ho předem i s úrovněmi, na nichž mu to budete v argumentačních odstavcích dokazovat**. Poskytnete mu tak

pomůcku, díky níž se může ve vašem výkladu orientovat. A to vzdor tomu, že je třeba složitý a tvořený řadou úrovní. Představte si třeba, že dokazujete, která se ve filmu XY vedle sebe významným způsobem využívají různé druhy montáží. Potom je vhodné hned v úvodních odstavcích sdělit, kolik těch využitých druhů montáže je, jakéže druhy rozpoznáváte a jaký přesně je ten významný způsob jejich využívání vedle sebe. Umožníte tak čtenáři vytvořit si hned na začátku hrubou představu o zkoumaném problému i o jeho řešeních. Ty si pak bude během četby neustále zpřesňovat a doplňovat. Jinými slovy, když někoho vytáhnete na výlet, vždycky bude klidnější a spokojenější, pokud bude od začátku výletu přibližně vědět, kam se jde, kudy se půjde a jak dlouho to potrvá. Nebude přitom po vás chtít přesné souřadnice, popis terénu a historii památek, které hodláte po cestě navštívit, jen přibližnou představu o itineráři. Netrapte tedy ani vašeho čtenáře a **zkuste v úvodních odstavcích každé podkapitoly i kapitoly naznačit, kudy že cesta vašeho výkladu povede, jaké „památky“ po cestě navštívíte a jaký je její cíl.**

Argumentační odstavce pak budete nejčastěji řadit od bodu A přes bod B do bodu C, kdy každý další odstavec bude logicky rozvíjet argumentaci odstavce předchozího. Odstavce ale za sebe můžete klást i na základě kontrastu či paralely. V případě **kontrastu** pak pracujete s tím, že **vedle sebe postavíte dvě vzájemně rozporná tvrzení** – herectví ve filmu je realistické (v prvním odstavci prokážete přítomnost hereckých postupů, které staví na realistických konvencích) a herectví ve filmu je stylizované (v druhém odstavci dokážete přítomnost herectví, jež realistickým konvencím odporuje). Z toho pak v následujícím odstavci vyvodíte případné **závěry**. Řekněme, že systém filmu využívá vzájemně nesouladné modely herectví, pomocí nichž dosahuje produktivního napětí, které nějak souvisí s vaší celkovou tezí. S tímto závěrem pak pracujete dále a postupujete k dalšímu bodu výkladu. Tvrdíte třeba, že podobný rozpor lze najít i v osvětlování, přičemž dokazujete, že toto pnutí mezi realistickými a stylizovanými postupy řídí celý systém.

V případě, že s argumentačními odstavci pracujete na základě **paralely**, pak vedle sebe **kladete zástupce určitého jevu, kteří jsou si v jistých aspektech podobní a v jiných odlišní**. Třeba když budete dokazovat systematické uplatňování ne úplně týchž konvencí realistického herectví v případě dvou postav, jejichž cíle jsou protichůdné. V **prvním odstavci** se pak věnujete realistickému herectví představitele první postavy. V **druhém odstavci** se zabýváte realistickým herectvím představitele druhé postavy. Ve **třetím odstavci** pak oba realistické herecké

postupy srovnáte a vyvodíte z toho příslušné závěry, které vás ve výkladu posunou dále. Anebo jej naopak úspěšně uzavřou, protože vaše teze spočívala třeba v tom, že systém daného filmu sice klade důraz na realistické konvence, ale tyto nejsou zcela jednotně uplatňované. A to kupříkladu proto, že účelně napomáhají například k odlišení dvou různých ideologických náhledů na řád ve fikčním světě.

S podobným typem argumentace jsem pracoval, když jsem porovnával použití záběru/protizáběru u postav na různých stranách barikády v *Krvavé neděli* (viz kapitola II. 3.1):

- 1. odstavec:** Vnáší do diskuze problém užití záběru/protizáběru ve filmu, který se jinak podobně okázale inscenovaným postupům kontinuální střihové skladby vzpírá.
- 2. odstavec:** Věnuje se záběru/protizáběru v souvislosti s osobními problémy mladého demonstranta Gerryho.
- 3. odstavec:** Přejde od užití záběru/protizáběru při řešení soukromých problémů (Gerry) k užití záběru/protizáběru při řešení profesionálních problémů (vojáci).
- 4. odstavec:** Vrací se k Gerrymu.
- 5. odstavec:** Srovná užití záběru/protizáběru u Gerryho a u vojáka Lomase, přičemž Lomasovy záběry/protizáběry upřesňuje z hlediska jejich funkce i neúplných výskytů.
- 6. odstavec:** Od stylistického prostředku záběru/protizáběru přejde k hledání paralel mezi Gerrym a Lomasem na vyšší úrovni, což umožní přesunout argumentaci výkladu k následnému nacházení srovnatelných paralel mezi generálem Fordem a politikem Cooperem.

V **shrnujícím odstavci** či **shrnujících odstavcích** tudíž stručně **zopakujete, k čemu jste chtěli dospět, jakou cestu jste zvolili a k jakým závěrům jste touto cestou dospěli**. Jak bylo řečeno, předpokládá se zároveň, že budete podobným způsobem postupovat i uvnitř odstavců. Tyto spolu přitom **musejí komunikovat i na vyšší úrovni**: neměla by nastat situace, kdy lze odstavce uvnitř textu volně zpřeházet, aniž by to mělo vliv na jeho význam. Totéž pak platí o pořadí podkapitol uvnitř kapitoly: **každá podkapitola musí mít svůj úvod, svou argumentaci a své shrnutí, z něhož bude jasně vyplývat, jaká byla jeho výkladová funkce a co vám pomohl dokázat**. A pravděpodobně není třeba připomínat, že u každé kapitoly se to předpokládá samo sebou. Nemůžete podkapitolu, natožpak kapitolu, a už vůbec ne celou práci začít *in medias res* a *in medias res* ji skončit.

Pokud jste odvážní a hlavně autorsky zkušenější, lze výklad v případě analytického textu, přeneseně řečeno, pojmut jako detektivku. Tedy ukážete čtenáři mrtvolu (jasně pojmenovaný problém) a necháte vypovídat jednotlivé svědky (pracovní hypotézy). Postupně ale zkrátka musíte stejně jako Hercule Poirot svolat všechny podezřelé, bod po bodu jednoho po druhém rozumově vyloučit a dojít k finálnímu odhalení, jež bude prokázáno coby platné, s takovou přesvědčivostí, že se je nikdo neodvážá zpochybnit. I v tom případě ale budete muset postupovat v souladu s pravidly odborného výkladu. Pokud ale zkušenější nejste a chci-li se i nadále přidržívat průměru, hrajte raději s otevřenými kartami. Ať čtenář v každou chvíli ví, na čem je – a vy s ním. Koneckonců i takovému mistru detektivky, jakým byl Raymond Chandler, se u románu *Hluboký spánek* stalo, že sám po nějaké době vůbec netušil, kdo zavraždil řidiče. Jenže co tvoří u autora fikce zábavnou příhodu ze spisovatelské praxe, může se stát v případě odborného textu důvodem jeho zamítnutí. Ba co víc, v důsledku i selhání veškerých autorových ambicí. **Ve chvíli, kdy naopak čtenáře vedete bod po bodu zákrutami svého myšlení, sami si přitom bod po bodu kontrolujete, že vaše myšlenkové postupy jsou logicky správné a tvoří vnitřně jednotný celek.**

Sebelépe míněné rady této kapitoly představují jen některé z možných takových rad, u nichž, stejně jako u jakýchkoli jiných podobných rad, nelze předpokládat, že vás skutečně naučí psát. Zní to bezútesně, leč kdyby existovala nějaká všeobecně platná pravidla, jak myslet i psát skvěle, bystře, čtivě a přínosně, každý na světě by byl mimořádně úspěšným autorem odborných prací. (A pokud existují, sám je žel neznám a k mnoha svým vlastním autorským nedostatkům jsem beznadějně slepý do chvíle, než mě na ně někdo více či méně laskavě upozorní – a já ve snaze vyhnout se těmto vlastním nedostatkům začnu nevědomky vykazovat nedostatky jiné.) Jedním z cílů této knihy je, abyste dokázali to, o čem jste na předchozích desítkách stran četli, uplatňovat samočinně, a mohli se tak plně soustředit jen na to, co dokážete odhalit, představit, prokázat a nějakým způsobem čtenáři zprostředkovat jen vy sami. Dosáhnout toho však lze pouze tehdy, budete-li

- nejen soustavně **psát**, ale ještě soustavněji **přepisovat**,
- pozorně **sledovat hodně filmů** různých národních kinematografií, různých období a různých tradic,
- rozpoznávat určující vlastnosti analytických textů, neobjevovat už objevené a hledat odpovědi na nečekaných místech, tedy **hodně číst**.

2. Co lze číst...

Při psaní o filmech je nezbytné o filmech také číst, přičemž přítomná kapitola nabídne alespoň výběrový **soupis** toho, s čím lze začít nebo kam se obrátit. Čistě účelově rozdělím tuto literaturu z hlediska její užitečnosti pro systémový rozbor filmu na (a) **historickou**, (b) **teoreticko-analytickou**, (c) **tematicky související s rozbořem filmu**. V následující kapitole se pak ještě zastavím nad tím, jak z literatury pro vlastní rozbor filmu čerpat – co citovat, co „zdrojovat“ a co nakonec ponechat stranou.

I nejoddanější milovník filmu se během svého života o gargantuovském množství filmů dozví jen zprostředkovaně... A to předně z prostého důvodu, že lidský život není dostatečně dlouhý na zhlédnutí všeho, zvláště pokud kromě sledování filmů chcete dělat i něco jiného. I kdyby však život pro vidění všech natočených snímků dostatečně dlouhý byl, spousta děl je tak jako tak prakticky nedostupných či dokonce nedochovaných. Pokud píšete o problému, jenž je s nimi přesto nějakým významným způsobem spojen, musíte o nich zjistit co nejvíce ze sekundárních zdrojů – případně o těchto filmech a zdrojích alespoň vědět. **Právě v knihách z filmové historie a o filmové historii se dozvíte nejvíce o tom, jak byly filmy kdy a kde stylisticky uspořádané, jak a jaké příběhy vyprávěly, v jakých podmínkách byly natáčeny.**

Takových knih naštěstí existuje mnoho. Některé jsou zaměřené na mezinárodní dějiny kinematografie, další na jednotlivé národní kinematografie a jiné třeba na konkrétní žánry či tvůrce. Z přehledových knih o dějinách světové kinematografie doporučím zejména dvě, které se zabývají otázkami spojenými s rozbořem filmu jako systému. První jsou *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* od **Kristin Thompsonové** a **Davida Bordwella**, jež nabízejí pohled na historii filmu právě z poetologických pozic.⁸⁶ Druhou (s velkými výhradami) doporučenou knižní historií filmu je publikace se skromným názvem *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*, již

edičně připravil **Geoffrey Nowell-Smith**.⁸⁷ Zatímco na *Dějínách filmu* se podíleli jen dva autoři představující jednu výzkumnou perspektivu blízkou tradičnějším dějinám filmu, pak druhá jmenovaná kniha je pokusem o metodicky novátorskou kolektivní monografii, na níž se autorsky podílelo přes osmdesát filmových historiků z různých koutů světa. Daní za šíři odborného zázemí je (ač přijatelná) nesoudržnost, (již méně přijatelná) kolísavost kvality výkladu a nejasné určení prioritních oblastí zájmu. Když si ale uděláte čas a přečtete si poctivě obě obsáhlé knihy, jejich nedostatky se spíše vyváží a klady vystoupí do popředí. V *Dějínách filmu* od Bordwella a Thompsonové pak naleznete rozsáhlý soupis dalších knih k historii kinematografie, jejichž výklad je veden z mnoha různých perspektiv a jež se věnují dějinám národních kinematografií.⁸⁸

K poznání **dějin české kinematografie** doporučím (s přiznanou mírou podjatosti) alespoň ty knihy svých kolegů, jež se nějak dotýkají otázek poetiky či výrobních podmínek, za nichž filmy vznikaly. Období němého filmu řeší výběr studií **Ivana Klimeše** *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*.⁸⁹ Dvacátými a třicátými roky se zabývá tematicky komplexní monografie **Petra Szczepanika** *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*.⁹⁰ Český filmový průmysl v letech 1945–1960 pokrývá kolektivní monografie editovaná **Pavlem Skopalem** *Naplánovaná kinematografie*,⁹¹ přičemž tentýž badatel se ve své již vlastní monografii *Filmová kultura severního trojúhelníku*⁹² posléze přesunul k tématu českých mezinárodních koprodukcí čtyřicátých až sedmdesátých let. Poetiku a funkce českého non-fikčního filmu od třicátých do padesátých let podchytila **Lucie Česálková** v knize *Atomy věčnosti*.⁹³ Dějiny modernistické poetiky šedesátých let se pokusila shrnout **Zdena Škapová** v knize *Démanty věčnosti*⁹⁴ a exilovou kinematografií ve všech jejích fázích se zabýval **Jiří Voráč** v knize *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*.⁹⁵ Mnohem tradičnější přístup k dějinám české kinematografie představují knihy *Náš film* nebo *Diagnózy času*. Jako zdroj informací o stylistické a vyprávěcí povaze filmů či výrobním pozadí jsou spíše matoucí, leč v jejich širokém záběru současně jediné.⁹⁶ Útlou, popisnou, v řadě ohledů mylnou, ovšem ve své ctižádosti o postižení stylu tzv. české kameramanské školy podobně ojedinělou knihou jsou pak *Muži za kamerou* od **Luboše Bartoška**.⁹⁷ Řadu dalších historických příspěvků dále naleznete v českém odborném časopise *Illuminace* a úctyhodnou tradicí se honosícím periodiku *Film a doba*.

Teoreticko-analytickou literaturu k rozborům filmových děl představují mimo již dříve uvedených **učebnic filmové estetiky** ještě **monografie**

o filmovém vyprávění, monografie o filmovém stylu, knihy analýz, filmářské manuály a knihy rozhovorů. Publikací zaměřených na filmové vyprávění je mnoho, ale pro typ systémového rozboru, který tato kniha nabízí, jsou přínosné zejména ty od (řazeno abecedně) **Roye Armese** (*The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema, Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*),⁹⁸ **Davidu Bordwella** (*Narration in the Fiction Film, Poetics of Cinema*),⁹⁹ **Edwarda Branigana** (*Point of View in the Cinema, Narrative Comprehension and Film*),¹⁰⁰ **Noëla Carrolla** (*The Philosophy of Horror*),¹⁰¹ **Seymoura Chatmana** (*Příběh a diskurs*,¹⁰² *Dohodnuté termíny*¹⁰³), **Sarah Kozloffové** (*Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*),¹⁰⁴ **Richarda Neupertu** (*The End*),¹⁰⁵ **Eleftherie Thanouliové** (*Post-classical Cinema*),¹⁰⁶ **Kristin Thompsonové** (*Storytelling in the New Hollywood, Storytelling in Film and Television*)¹⁰⁷ a unikátní encyklopedie **Davidu Hermana, Manfreda Jahnna** a **Marie-Laure Ryanové** (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*).¹⁰⁸ Z hlediska porozumění vyprávěcí výstavbě filmového díla jsou užitečné rovněž **scenáristické manuály** (např. *Jak se píše filmové libreto*,¹⁰⁹ *Cesta za filmovým dramatem*,¹¹⁰ *Jak napsat dobrý scénář*,¹¹¹ *Story*¹¹² nebo *Scénář pro 21. století*¹¹³), případně **historie scenáristiky** (*A History of The Screenplay*).¹¹⁴

K analýze **filmového stylu** jako takového pro vás budou vysoce nápomocné knihy například **Andrého Bazina** (*Co je to film?*),¹¹⁵ **Raymonda Belloura** (*The Analysis of Film*),¹¹⁶ **Stuarta Bendera** (*Film Style and the World War II Combat Genre*),¹¹⁷ **Davidu Bordwella** (*On the History of Film Style*,¹¹⁸ *Visual Style in Cinema*,¹¹⁹ *Figures Traced in Light*,¹²⁰ *Poetics of Cinema*¹²¹), **Noëla Burche** (*Theory of Film Practice*,¹²² *To the Distant Observer*,¹²³ *Life to Those Shadows*¹²⁴), **Sergeje Michajloviče Ejzenštejna** (*Kamerou, tužkou, perem*),¹²⁵ **Johna Gibbse** (*The Life of Misen-En-Scene*),¹²⁶ **Charlieho Keila** (*Early Cinema in Transition*),¹²⁷ **Andráse Bálinta Kovácse** (*Screening Modernism*),¹²⁸ **Jana Kučery** (*Knihy o filmu*),¹²⁹ **Charlese O'Briena** (*Cinema's Conversion to Sound*)¹³⁰ nebo **Barryho Salta** (*Film Style and Technology, Moving Into Pictures*).¹³¹ S jistou zdrženlivostí, ovšem i s úctou k jejich ctižádosti pokrýt všechny prostředky filmového média, směřují vaši pozornost k dvěma tzv. **filmovým gramatikám**: *Filmové řeči* od **Jerzyho Płażewského**¹³² a *A Grammar of the Film* **Raymonda Spottiswooda**.¹³³ Z tematicky zaostřenějších knih mimo jiné o vztahu filmové historie a filmového stylu doporučuji zejména sborník **Thomase Elsaessera** *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* s řadou objevených příspěvků o stylu raných filmů,¹³⁴ stejně jako úctyhodnou

tuzemskou antologii *Nová filmová historie* editovanou **Petrem Szczepanikem**, v níž najdete i přeložené příspěvky z předcházející knihy.¹³⁵ Podobně jako v případě scénářů i filmový styl pokrývá značné množství **filmařských manuálů**, jejichž šíře je i v českém prostředí úctyhodná – byť většina z nich jsou spíš skripta FAMU (vybízím vás projít si katalog jejich knihovny).¹³⁶ Za všechny zahraniční manuály doporučuji tři knihy zejména o inscenování dějové akce v mizanscéně a možnostech střihu: *Grammar of the Film Language Daniela Arijona*,¹³⁷ *Film Directing Shot by Shot* od **Stevena D. Katze**¹³⁸ a *The Five C's of Cinematography* od **Josepha V. Mascelliho**.¹³⁹ Z hlediska dějin propojení nároků striktně pramenně založené historiografie a systémové analýzy stylu i vyprávění je pak jedinečnou rozsáhlá kniha od **Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové** *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, založená mimo jiné na mnohaletém detailním rozboru více než dvou set celovečerních filmů.¹⁴⁰

Zvláštní a pro rozbor filmů pochopitelně výsostně důležitou skupinu monografií tvoří **knihy analýz**. Může jít o edice monografií soustředovaných na jednotlivé filmy, přičemž tyto se zpravidla nevěnují především systémové analýze. Pokud ano, jde pouze o jednu kapitolu z několika, kdy ostatní bývají zaměřeny na historické souvislosti, rekonstrukci etap výroby, dobové přijetí a hlavně na interpretaci filmu z hlediska jeho skrytých významů a ideologických přesahů.¹⁴¹ Do této skupiny spadá většina knih třeba z prestižních edic *BFI Film Classics* a *BFI Modern Classics*, od nakladatelství **Britského filmového institutu** (několik z nich vyšlo přeložených do češtiny¹⁴² v nakladatelství Casablanca).¹⁴³ Jednou z mála cele systémově analytických knih je přepracovaná disertace **Kristin Thompsonové** o Ejzenštejnově *Ivanovi Hrozném* (*Eisenstein's Ivan the Terrible*).¹⁴⁴ Běžnějším modelem jsou pak soubory analýz, kdy perspektivě této knihy jsou kromě mnohokrát citované *Breaking the Glass Armor*¹⁴⁵ blízké například dva sborníky o filmech s komplikovaným vyprávěním, editované **Warrenem Bucklandem** (*Puzzle Films, Hollywood Puzzle Films*),¹⁴⁶ **Warrenem Bucklandem a Thomasem Elseasserem** napsaná učebnice *Studying Contemporary American Film*¹⁴⁷ či soubor rozborů *Style and Meaning*, připravený **Johnem Gibbsem a Douglasem Pyem**.¹⁴⁸ Poetice fikce méně blízký, byť stále inspirativní je takřka tisícistránkový sborník analýz *Film Analysis: A Norton Reader*, který editovali **Jeffrey Geiger a R. L. Rutsky**.¹⁴⁹ Filmové rozborů pak vycházejí v řadě časopisů. Z českých a slovenských je najdete v *Cinepuru*, *Filmu a době*, *Iluminaci* a *Kino-Ikonu*, ze

zahraničních doporučuji zejména analýzy v americkém časopise pro kame-
ramany **American Cinematographer**, v americkém filmovědném časopise
Cinema Journal a v britském časopise **New Review of Film and Television
Studies**. Na internetu navštivte třeba stránky **Senses of Cinema**¹⁵⁰ a zejména
impozantní **Observations on Film Art**.¹⁵¹ Podívat se můžete i na můj blog
**Douglasovy poznámky: poetika fikce aneb styl, vyprávění a fikční světy
(nejen) v kinematografii**, na nějž rovněž pravidelně přispívám filmovými
rozbory starších i novějších děl.¹⁵² Zdrojem komparativních informací pak
může být moje databáze **Počítadlo filmových záběrů**, shromažďující výsled-
ky statistických dat k filmovému střihu.¹⁵³

Pozornost věnujte i knihám *Film a filmová technika*¹⁵⁴ a *Rozhovory: Hitchcock
– Truffaut*.¹⁵⁵ Z nich první je zřejmě nekomplexnější českou filmovou encyklo-
pedií a druhá představuje, přinejmenším pro mě, dodnes nejinspirativnější roz-
hovor o filmařské práci se stylem, vyprávěním a diváckou pozorností.¹⁵⁶

Závěrečnou skupinu knih, o kterých by se dalo uvažovat, tvoří **literatura
tematicky související s rozbořem filmu**. S tou je zásadní problém: takřka
cokoli může tematicky souviset s rozbořem filmu, zdaleka nejen knihy o vyprávě-
ní, fikčních světech a rozboru uměleckých děl. Ze všech myslitelných stovek
knih proto zmíním jen výběr z dostupných děl **ruských literárněvědných
formalistů, českých strukturalistů a historika i teoretika umění Ern-
sta Gombricha**, jejichž práce byla pro tuto knihu v řadě ohledů určující. Od
Viktora Šklovského jde o *Teorii prózy*,¹⁵⁷ *Poznámky o próze ruských klasiků*,¹⁵⁸
Próza: úvahy a rozbor,¹⁵⁹ *Tetiva*,¹⁶⁰ *Návrat Odysseův*¹⁶¹ a *Nekonečné záhady*.¹⁶² Od
Borise Ejchenbauma bohužel vyšla jen antologie *Jak je udělán Gogolův plášť
a jiné studie*,¹⁶³ podobně jako od **Jurije Tyňanova** o pár desetiletí dříve srov-
natelný výběr *Literární fakt*.¹⁶⁴ Velmi důležitá je dodnes *Teorie literatury Borise
Tomaševského*,¹⁶⁵ nemluvě o dvou slovensky přeložených sbornících formali-
stických textů *Teória literatúry*¹⁶⁶ a *Sovetska filmová teória dvadsiatych rokov*,¹⁶⁷
z nichž druhý obsahuje všechny studie o filmu napsané ruskými formalisty do
roku 1927.¹⁶⁸ K lepšímu porozumění jejich (i našemu) uvažování o umění ne-
lze než vás nasměrovat k argumentačně precizní knize **Petra Steinera** *Ruský
formalismus*.¹⁶⁹ Z českého strukturalismu budou pro vás nejpřínosnější studie
Jana Mukařovského (zejména *Studie z estetiky*,¹⁷⁰ *Cestami poetiky a estetiky*¹⁷¹
a *Studie z poetiky*¹⁷²), **Felixe Vodičky** (*Počátky krásné prózy novočeské*,¹⁷³ *Struktu-
ra vývoje*¹⁷⁴) a **Lubomíra Doležela** (především *Heterocosmica*).¹⁷⁵ Na poli teorie
a historie umění je perspektivě poetiky fikce v jistých aspektech blížká práce

Ernsta Gombricha, z níž vaší pozornosti doporučuji jak přehledovou publikaci *Příběh umění*,¹⁷⁶ tak vlivnou studii o účincích výtvarného umění na vnímatele *Umění a iluze*.¹⁷⁷

Opustím-li přitom oblast knih, k rozboru libovolného filmu je záhodno „prosvištět“ všelijaké elektronické univerzitní¹⁷⁸ i neuniverzitní zdroje, jako jsou **Kramerius**,¹⁷⁹ digitální knihovna **Národního filmového archivu**¹⁸⁰ nebo **Lantern: Media History Digital Library**.¹⁸¹ Každá z těchto databází skrývá tisíce (možná desetitisíce) fakticky i inspiračně hutných stran o kinematografii, umění filmu a filmové praxi. Cenným zdrojem klíčových materiálů k estetickým dějinám českého filmu je pak **Sbírka filmových scénářů**, s nimiž lze prezenčně pracovat přímo v **Knihovně Národního filmového archivu** na Bartolomějské 11 v Praze.¹⁸²

3. Co je třeba číst... a o čem z toho psát?

Je nábíledni se ptát, co s těmi všemi zdroji dělat. Nezačnete pravděpodobně filmovou analýzu psát, aniž byste o filmových dějinách, filmovém vyprávění, filmovém stylu a způsobech porozumění těmto kategoriím něco nevěděli. Současně ale není možné a ani žádoucí přecházet k rozboru jednoho filmu vše, co by s ním mohlo jakkoli souviset – každý analytický text vyžaduje vlastní podobu práce s prameny a dalšími materiály.

Píšete například do polo odborného časopisu jako *Film a doba* nebo *Cinepur* kratší analýzu filmu Miklóse Jancsóa *Hvězdy na čepicích* (1967). Jste okouzleni jeho prací s kamerou v „nekonečně“ dlouhých záběrech a chtěli byste se podrobně zabývat vysvětlením jejich funkcí. Začnete se tedy ptát, nakolik byly tyto záběry typické pro *Hvězdy na čepicích*, pro Miklóse Jancsóa nebo pro maďarskou kinematografii v šedesátých letech dvacátého století. V různých dějinách filmu se dozvíte něco málo o pozici Miklóse Jancsóa a o jeho dlouhodobé oblíbě v inscenování takových záběrů. To znamená, že si s *Hvězdami na čepicích* nevystačíte – stejně jako s těmi všeobecnými dějinami filmu. Skrze odkazy v nich se dostanete ke knize o filmovém stylu evropského modernismu od Andráse Bálinta Kováče. V knihovně narazíte na *Proměny filmového vyprávění*¹⁸³ a na (žel nijak objevnou) publikaci *Miklós Jancsó*.¹⁸⁴ V elektronických zdrojích Národního filmového archivu si dohledáte dobové recenze a analýzy filmu... Mezitím srovnáte *Hvězdy na čepicích* třeba s dalšími Jancsóovými filmy z daného období (*Bez nadějí*, 1966; *Ticho a křik*, 1967; *Svěží vítr*, 1969). Pořád se ale budete zaměřovat především na *Hvězdy na čepicích* a jejich výstavbu. Všechny ostatní zdroje tomu budou jen napomáhat. Napomáhat, abyste neobjevovali už dávno objevené. Napomáhat, abyste mohli svá pozorování účelně srovnat s těmi, jež provedli analytici před vámi, byť se věnovali jiným vlastnostem filmu. Mohli byste se ale ve vaší stati zabývat i mnohem určitějšími funkcemi prostředků, jež jsou těmto dlouhým záběrům podřízené: například otázkou, zda lze v inscenování postav

v pohyblivém rámování dlouhých záběrů vysledovat napříč filmem nějaký vzorec opakování, variování a odchylek. Pokud byste nechtěli ze svých zjištění vyvozovat obecnější závěry o Jancsóově poetice, maďarském filmu šedesátých let nebo symbolické funkce těchto postupů, mohla by být vaše příprava mnohem méně důsledná. Obraceli byste se navíc spíše k literatuře o filmovém stylu než k reflexi *Hvězd na čepicích*, k poetice Miklóse Jancsóa či k maďarskému modernistickému filmu.

Pokud se však použijete do rozsáhlejší odbornější studie, znalost obecněji historických i úžeji poetologických souvislostí, do kterých film vstupoval, nabývá na důležitosti. Kladete si rozličné otázky... V jakých podmínkách vznikal? Na jaké tematické, narativní a stylistické tradice navazoval či navazovat mohl? Jaká je jeho pozice v soudobé kinematografii dané země? Nakolik šlo o projekt určitých tvůrčích osobností a nakolik se to do jeho systému mohlo prokazatelně promítnout? Jak byl film propagován (upoutávky, plakáty, rozhovory, film o filmu)? Obecně platí, že pokud je film remakem (předělávkou) jiného filmu, je záhodno vidět původní dílo. Stejně tak, pokud film adaptuje literární či dramatickou předlohu, je třeba si ji přečíst. Ne kvůli tomu, abyste původní text zarputile srovnávali s filmem, ale abyste třeba na filmu neoslavovali jako vysoce originální právě prvky převzaté z předlohy – a naopak mu nevytýkali „očividnou“ doslovnost tam, kde se původního materiálu vzdor prvnímu dojmu vůbec nedržel. V případě českého či slovenského filmu se předpokládá znalost užších poetologických souvislostí. V případě amerického filmu byste si měli být jistí svým povědomím o dějinách hollywoodských estetických konvencí, o komentářích těchto konvencí i komentářích daného filmu. A pokud jdete mimo tuzemský a/nebo hollywoodský kontext, je nasnadě doplnit si znalosti o filmově-historické literatuře dané země, jejích kinematografických tradicích, jejích soudobých konvencích i pozicí vámi analyzovaného filmu v ní.

A proč je toto všechno potřeba? Abyste měli přesnou představu o možných důvodech toho, proč film vypadá, jak vypadá. Abyste byli obeznámeni s maximem možných ohlasů tohoto filmu, a tak svými zjištěními takříkajíc nevykopávali otevřené dveře. **Zároveň ale do finální verze své studie využijete jen ta zjištění, která budou nějak navázaná na vaše teze.** Čtenář nemusí znát vše, co jste zjistili. Proč se potom věnovat shromažďování a zpracování tolika informací, které nakonec nepoužijete? Protože musíte vědět, a čtenář si toho musí být vědom také, že **když jste něco nepoužili, udělali jste to proto, že to pro váš problém, vaši tezi a váš výklad nebylo užitečné – ne proto, že jste o tom nevěděli.**

4. Závěr

Prošli jsme tedy celou odyseou od pozorování přes plánování a psaní až ke čtení, jež nás nakonec vrátilo zpátky k pozorování. Stejně jako s každým dalším viděným filmem mění se vaše pozorovací schopnosti i s každou další přečtenou knihou, studií, učebnicí, ale mnohdy i reportáží z natáčení či zprávou z porady filmařského štábu. Pevně věřím, že i dosavadní výklad přispěl ke zlepšení vašich diváckých, pisatelských i čtenářských schopností, stejně jako že vás přesvědčil o užitečnosti poskytnutých analytických nástrojů. Jak už jsem však naznačil v předmluvě, a jak vyplynulo ze samotného výkladu, tato kniha ani zdaleka nevyčerpává všechny možnosti analýzy filmu. Ba naopak hned ve třech různých ohledech svůj záběr cíleně zužuje, aby dosáhla co nejvyššího možného poznání a aby „neusilovala“ říci vše o ničem nebo nic o všem. Načrtává pouze jednu badatelskou perspektivu, již je **poetika fikce**: systémová analýza narativních děl odvozená od poznání výstavby stylu, vyprávění a fikčního světa. Nabízí rovněž pouze jeden model pro pochopení zákonitostí filmových rozborů, a to skrze **dva typy tezí** – ač by jistě bylo možné uvažovat o analytických textech z úplně jiných pozic. A nakonec, tato kniha přednostně pracuje s jedním výkladovým pozadím: **klasickým hollywoodským filmem**. Pochopitelně by se daly analyzované filmy jako *Tenkrát na Západě* či *Krvavá neděle* vztahovat k úplně jiným souborům konvencí, než jsou ty hollywoodské – jenže právě stabilita a mezinárodní srozumitelnost hollywoodské soustavy norem umožnila vést plynulý výklad bez odboček. Jak zaznělo hned na začátku, mým cílem bylo především pojednat o možnostech rozboru filmu jako umění. Chtěl jsem naučit klást si takové otázky, jejichž zodpovězení napomůže přesvědčivému vyřešení přesně formulovaných úkolů spojených s výstavbou filmových děl. Abych toho dosáhl, zvolil jsem cestu nikoli do šířky rozpaženého výkladu o mnoha typech analýz mnoha druhů filmů, nýbrž do hloubky prováděného průzkumu omezeného pole problémů. S nakolik rozmanitými úkoly se lze přitom z této perspektivy

potýkat, ozřejmí poslední část knihy. Na jedné straně totiž dosavadní výklad rozšíří o abstraktnější členění druhů analytických textů, jež vám mohou dále napomoci jak při plnění školních úkolů (seminární práce, bakalářská práce, magisterská práce), tak při psaní článku určeného k veřejnému publikování. Na druhé straně vám tato čítanka ukáže širokou škálu možností, jak představené nástroje využít při řešení konkrétních výzkumných problémů v rámci rozličných publikačních formátů.



TŘI ANALYTICKÉ FORMÁTY A ČÍTANKA TEXTŮ

Jak bylo načrtnuto, poslední část knihy konkretizuje uzavřený výklad předchozích bloků.

Na jedné straně nabízí teoretičtější rámec pro uvažování o typech filmových rozborů, než jak činily předchozí kapitoly, kdy tento rámec tvoří **tři modelové analytické formáty**. První představuje **analytická stať** coby nejpřizpůsobivější, nejúčelovější a rozsahem i nejkratší typ rozborného textu, vhodný k řešení pouze několika vybraných vlastností filmového díla. Druhým formátem je **analytická studie**, odborný text zaměřený na celkové vysvětlení povahy filmového systému. A do třetice jde o **poetologickou studii**, jež vysvětlení systému díla využívá jako argumentu v obecnější debatě o umění filmu, dějinách filmových postupů, případně poetice jednotlivce (např. režisér) nebo skupiny (výrobna, filmové studio, filmové hnutí). **Všechny tři formáty se navzájem rozvíjejí**, takže první je součástí druhého a druhý třetího. Zároveň se do popředí opětovně dostávají napříč touto knihou řešené oblasti: každý z formátů si klade trochu jiné výchozí otázky a nabízí odlišné vztahování se dostředivých a odstředivých tezí.¹⁸⁵

Na druhé straně je tento blok postavený především na konkrétních textech, jež budou s jednotlivými formáty spojovány. Tyto texty se přitom nemezují pouze na předchozími kapitolami zavedené pojmy a zejména nepředstavují rétoricky soudržný celek. Jde o šestero již dříve publikovaných článků, z nichž všechny vycházejí z přístupu poetiky fikce, a zároveň řeší rozmanité množství problémů pomocí rozličného množství cest. Svou povahou přitom demonstrují právě aspekty jednotlivých analytických formátů. První čtyři texty jsou **analytickými statěmi** (*Kdo chce zabít Jessii?*, *Je zinky a bezinky* – 1944, *Speed Racer* – 2008, *Memento*), pátý text zastupuje

analytickou studii (*Král Šumavy*) a šestý pak ukazuje některé možnosti **poetologické studie** (*Zub za zub*, 1913). Články záměrně nebyly nijak výrazněji upravovány, každý z nich nechávám hovořit vlastním jazykem, vymezovat si vlastní pozici a občas definovat i ty pojmy, jež už v této knize nějak vymezeny byly – a to proto, abych v této **čítance** ukázal, kterak dané rozbory filmů fungují jako samostatné celky.

1. Analytická stat'

O **analytické stati** hovořím v případě spíše kratšího rozborného textu na sedm až patnáct normostran. Usiluje rozpoznat takový problém, zodpovědět takový okruh otázek a formulovat takovou dostředivou tezi, které jsou **spojeny jen s několika málo konkrétními rysy filmového díla**. Zpravidla nemá charakter vědeckého textu, protože pracuje převážně s vašimi analytickými poznámkami, nestaví na důsledné práci se sekundární literaturou a odstředivá teze plní především pomocnou funkci **výkladového pozadí**. Mívá tak povahu předpokladů o fungování žánru, poetice určitého tvůrce, zvláštnosti filmu v nějakých historických souvislostech apod. Často si pomocí analytické stati můžete sami zodpovědět specifické výzkumné otázky spojené s výstavbou filmu. Uveďme si pár příkladů:

- Jak je možné, že mě sci-fi *Na hraně zítřka* (2014) celou dobu baví, i když staví na opakování týchž situací ve fabuli? *Variováním těchto situací, soustředováním se na různé jejich části, významovým přepisováním totožných replik, nečekaným odhalením drobných detailů a hlavně navázáním na vývoj hrdiny.*
- Jak se ve filmu *Vetřelec*³ (1992) dosahuje oněch palčivě klaustrofobních účinků? *Například skrze soustavnou práci s detailnějším rámováním.*
- Snímek *Bourneovo ultimátum* (2007) má mimořádně rychlý střih a těkavou kameru, nečekaně mění vyprávěcí hlediska a skáče v pořádku fabule. Pomocí jakých postupů se mu daří být neustále prostorově, časově i narativně srozumitelný? *Je to extrémním propojením všech částí filmu skrze střihové a logické návaznosti mezi záběry a situacemi. Tyto jsou navíc na úrovni záběrů a scén svázaný pomocí mikropříběhů a vzorců otázek/odpovědí.*¹⁸⁶

Jsou to konkrétní otázky navázané na konkrétní problémy – a nabádající k velmi konkrétním odpovědím, tedy k především **dostředivým tezím**, jež by bylo nezbytné pečlivě prověřit. Analytická stať má argumentační povahu a její výklad je založen na jeho vnitřní soudržnosti, konkrétnosti příkladů a vstřícnosti vůči čtenáři. Právě tyto vlastnosti z analytické stati činí vhodný formát pro rozmanité **seminární práce**, ale zároveň se lze od podobně vystavěného textu odrazit k analytické kritice filmu. Analytická kritika se může dále obracet k hodnocení na základě vzájemného posuzování formálních vlastností jako původnost, členitost, soudržnost nebo působivost, nebo se stát východiskem k dalšímu interpretačnímu úsilí, kdy se bude zabývat skrytými, na první pohled třeba nezřejmými významy.

Následující čtveřice analytických statí poukazuje ze všeho nejvíce na výkladovou pružnost „svého“ formátu a na pestrost otázek, na něž tento může odpovídat. Zabývají se: možným vlivem umělecké formy komiksu na systém filmového díla (*Kdo chce zabít Jessii?*), pohlcující silou klasického hollywoodského vyprávění ve vztahu k dramatické struktuře divadelní hry (*Jezinky a bezinky*), vysoce ozvláštňujícími možnostmi „vertikalizace“ v rámci postupů zdánlivě konvenční rodinné podívané (*Speed Racer*) a nakonec rozličnými funkcemi (motivu) paměti ve vyprávění (*Memento*).

Tyto texty přitom neusilují o to, aby všechny dohromady jednotným jazykem a modelem výkladu pokryly veškerou síť otázek, jimiž se lze při zkoumání výstavby filmových děl zabývat. Ne, jejich cílem je poukázat naopak na různorodost výkladových strategií od jízlivé polemiky (*Kdo chce zabít Jessii?*) až po zhuštěnou verzi poetologického textu (*Memento*). První příspěvek zazněl na konferenci o komiksu,¹⁸⁷ druhý byl součástí divadelního programu Městského divadla Brno,¹⁸⁸ třetí vyšel v polodborném časopise *Cinepur*¹⁸⁹ a čtvrtý tvořil součást delšího textu, psaného do zvláštního čísla kulturní revue *Pandora*, jež zrovna „tematizovalo paměť“.¹⁹⁰ Pokaždé šlo o jiné publikum, pro něž bylo hořeno jiným způsobem a s důrazem na jiné vlastnosti zkoumaných děl – ovšem ze stejných pozic poetiky fikce.

1.1 Zabíjení Jessie v nesouladných modech

***Kdo chce zabít Jessii?* (ČSSR, 1966)**

Režie: Václav Vorlíček. **Námět:** Miloš Macourek, Václav Vorlíček. **Scénář:** Miloš Macourek.

Kamera: Jan Němeček. **Střih:** Jan Chaloupek, Jaromír Janáček. **Hrají:** Dana Medřická (docentka Beránková), Jiří Sovák (docent Beránek), Olga Schoberová (Jessie), Juraj Višný (Superman), Karel Effa (Pistolník), Jan Libíček (vězeňský dozorce), Vladimír Menšík (Kolbaba).

Produkce: Filmové studio Barrandov. **Formát:** 35 mm, čb., česky, 81 min.

Snahou tohoto příspěvku je říci z analytických pozic něco nového k filmu *Kdo chce zabít Jessii?*, a to skrze prokázání poměrně jednoduché dostředivé teze: **system tohoto díla nepřichází se souladem filmových a komiksových postupů, nýbrž usiluje o jejich účinnou dialektiku na několika úrovních, kdy pronikání komiksové estetiky je spíše uměleckým nástrojem než cílem.** Obecnějším odstředivě založeným předpokladem je, že komiks tu představuje prostředek dalšího z neotřelých experimentů se západními vzorci, jakým se věnovali Jiří Brdečka s Oldřichem Lipským a Václav Vorlíček s Milošem Macourkem, byť ten spolupracoval i s Lipským.

Jsem si vědom, že účelové vymezování se vůči podobně jednoznačnému tvrzení je klasický rétorický trik. Analytikovi totiž umožňuje postavit své postřehy na ohrazení se proti větší či menší pitomosti, kterou ve skutečnosti nikdy nikdo netvrdil. Většina kritiků se však v době premiéry shodovala na tom, že film je komiksovou parodií či parodií na komiks. Práci s komiksovými principy – slovy Pavla Švandy „primitivní zákony a zvyklosti lidové zábavičky“¹⁹¹ – chápali jako cíl snažení, který byl pochopitelně patřičně zkritizován. Komiksové postupy různými slovy se souhlasem kvitovali a současně odsuzovali například Antonín J. Liehm¹⁹² nebo již zmíněný Švanda. A to navzdory tomu, že v životě zřejmě přečetli asi stejné množství komiksů, jako znala Galina Kopaněvová bondovek, když se v legendární recenzi na *Goldfingera* (1964) rozohňovala: „Nevadilo by, kdyby tyto slátaniny [bondovky] byly myšleny jako ironická zábava. Bohužel, jsou myšleny smrtelně vážně a se smrtelně vážnou pečlivostí jsou natáčeny.“¹⁹³ Vzдор jejímu nelibému postoji vůči žánrovým filmům to byla poněkud ironicky Kopaněvová, kdo s Vorlíčkem dělal ve *Filmu a době* v roce 1967 rozhovor o *Jessii*, v němž se režisér vůči podobně přezíravým závěrům filmových kritiků vymezuje:

„Kritika mi vytýkala, že pracuji na něčem, co je divákovi cizí. Vysvětlili jsme všechno tak důkladně, až to bylo trochu toporné, aby každý pochopil, o čem jde, i když v životě nikdy neměl v ruce kreslený seriál. Film byl označován jako parodie na comics, ovšem je parodií jen asi ze 30 %. Parodie ani nebyla v záměru. Dovolili jsme si, co je pro znalce komiksu nemožné. Superman vystupuje v negativní roli. To je vyloučeno, Superman je vždycky ochránce vdov a sirotek. [...] Kromě toho je nesmysl spojovat pistolníka se Supermanem. To bylo záměrné, i když jsme věděli, že to je nesmysl. Kalkulovali jsme s tím, že comics nikdo nezná, že je jako charakteristické figurky můžeme sloučit.“¹⁹⁴

Pro nás je však klíčová zejména jeho věta:

„Nás na tom lákalo hlavně to, že se můžeme dostat do světa fantazie, že můžeme nechat vstoupit neživé bytosti a pracovat s nimi, což je pro komedii výborné.“¹⁹⁵

Lze se tak vrátit k výchozí tezi. Motiv fantastického světa, který představuje úplně jiné zákony možného než fikční svět lidských hrdinů, není primárně spojený s komiksovou estetikou, jíž by se přizpůsobovalo filmové vyprávění. Organizaci filmového vyprávění naopak slouží! To neznamená, že poetika komiksu nehraje ve filmu zásadní roli, ovšem v systému plní spíše **dialektickou funkci**, což se uskutečňuje v rovinách vyprávění, fikčního světa a stylistických postupů. Mohlo by se popravdě stát, že neřeknu nic nového a jen relativně banální či přinejmenším zcela očividné postřehy zabalím do dobře znějících teoretických rámců. Toto nebezpečí připouštím a pokusím se mu vyhnout už jen tím, že zcela vědomě začnu výklad od těch zdánlivě nejochvějnějších poznámek.



IV. 1.01



IV. 1.02

Styl

Kategorie stylistických postupů bývá zmiňována v souvislosti se vztahem mezi komiksem a filmem *Kdo chce zabít Jessii?* nejčastěji. Jistě ale nikoho nepřekvapí zjištění, že do **aktuálního fikčního světa** hrdinů (tedy toho světa, který tito považují za skutečný) pronikají stylistické prvky komiksového fikčního světa snů: bubliny s replikami (**IV. 1.01**) nebo vizualizace fyzikálních jevů typů úderů do zdi či vrat (**IV. 1.02**).¹⁹⁶

Tím „nikoho“ vskutku myslím „nikoho“, neb dokonce i všichni obyvatelé onoho aktuálního fikčního světa tyto jevy chápou jako rušivé – **a jako komiksové**. Pokud si něčeho všimnou vymyšlené postavy vyprávěného fikčního filmu,

a dokonce z toho těžší nejedna komická situace, těžko tím ohromí filmový analytik. Pomiňme nyní popsané postupy a základní ikonografii typu kostýmů či odhalených, dobře vyvinutých částí mužského či ženského těla. Nad rámec nich se totiž překvapivě „rezignuje“ na úsilí najít takový soubor stylistických řešení, který by produktivně čerpal z komiksové estetiky. Přesněji řečeno, takový soubor je dílem využit **jen v reprezentaci neskutečného**.

Ve filmu jsou přítomny dva zdánlivě komiksově založené postupy, kdy styl spojovaný s komiksem účelově spolupracuje s postupy spojovanými se stylistickou reprezentací hraného filmu: **(a)** práce s namalovanými statickými obrazy (jak ukazují úvodní titulky), **(b)** práce s mizanscénou a výpusťkami u Jindřichova neklidného snu (IV. 1.03–05).

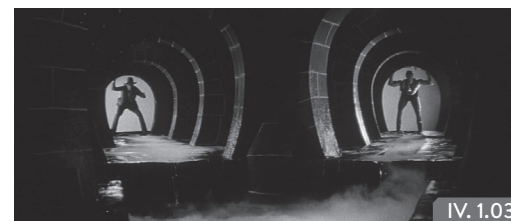
Ani tady však nejde o proklamované revoluční splnutí dvou médií. Komiksového účinku je dosahováno mnohem prozaičtější cestou: filmaři si vypůjčili **postupy experimentálního a animovaného filmu** v prvním případě a **německého expresionistického filmu** v případě druhém. A to vzdor tomu, že oboje tu slouží reprezentaci komiksu.

Jestli filmaři styl **vskutku** nějak deformují – bez vědomí fikčních postav –, činí tak skrze obracení se k tradicím filmové grotesky, ať už němé nebo zvukové. Najdeme tu **zrychlený obraz** (zejména u honiček postav), **účelovou nadšázku v rovině mizanscény** (probourávání zdí, množství piv, policista stojící nekonečně dlouho u kanálu) či **zdůrazňování určitých prvků ve zvukové stopě** (zvukový doprovod bublin má blíž k animované grotesce než ke komiksu, stejně jako důraz kladený na slova ve větě... zejména na slovo „čtvrtek“, kdy hrdina musí plnit své noční manželské povinnosti).

Shrnuto, ve filmovém stylu k převratnému spojení obou médií nedochází, neb volené postupy mají pouze formu jednoduché nápodoby (bubliny, zobrazení zvukových efektů) či variace na čistě filmové postupy (experimentální film, animovaný film, německý expresionismus, filmová groteska).

Fikční svět

O vztahu mezi komiksovou estetikou a filmem lze hovořit v rovině uspořádání fikčního světa. Rovněž tady však můžeme jen stěží objevovat nějaké revoluční spojování dvou mediálních tradic. Je třeba si uvědomit, že **komiksový svět je tu nejdříve transformován do světa snového, u něhož se pak už konvenčně předpokládá jistá deformace fungování aktuálního fikčního**



IV. 1.03



IV. 1.04



IV. 1.05

světa. Jinak řečeno, ve fikčním světě fikčních bytostí platí nějaký řád, vůči němuž bude snový svět vždy nějak alternativní. To je sice vděčná narativní funkce, ale právě ve své vděčnosti nijak průkopnická.

Překvapivé je, že aktuální fikční svět filmu *Kdo chce zabít Jessii?* je sám o sobě nadpřirozený (fantastický) a skutečně spojuje dva na první pohled odlišné vzorce existence. **Prvním** je uspořádání podobné aktuálnímu světu komunistické Prahy šedesátých let minulého století: fikční svět je v této rovině plný esenbáků, bytů s tenkými zdmi, úplatnými bachaři a nepořádku v ulicích. **Druhý** vzorec je odvozen od fantastického motivu, že v tomto světě je na rozdíl od Prahy možné technicky ovlivňovat snění – a zároveň je omylem i zhmotňovat. „Komiksovost“ tedy není součástí tohoto rozčleněného světa, nýbrž je vůči němu ontologicky stejně neodvratně fikční, jako jsou pro nás třeba *Čarodějův učeň* (1977) nebo *Vetřelec* (1979). Superman, Kovboj ani Jessie **nepřicházejí z alternativního komiksového světa, nýbrž z obrázkového seriálu, o němž Jindřich sní. Jde o překlad překlada, ne o přechod.** Komiksovost se tak opět ukazuje být jen ozvláštňujícím prostředkem, který se neliší od klasického motivu vztahu snění a skutečnosti. **Sen pak na sebe bere podobu komiksu, čímž je tento do fikčního světa doslova propašován.** Srovnáme-li v tomto ohledu *Kdo chce zabít Jessii?* s pozdější *Arabelou* (1979) od stejných tvůrců, tak jakkoli se oba systémy podobají, tak fikčně-ontologicky jsou odlišné. **Říše pohádek má stejný status fikční existence (tj. tedy je stejně skutečná) jako svět lidí,** kdežto Jessie, Superman a Kovboj **neexistovali, dokud nebyli čteni a následně snění.**

Jakkoli je běžnější, že se ve fikčním světě realita promítá do snu, což je klasický motiv mnohých filmových hororů, sci-fi, pohádek nebo expresionistických filmů, princip ontologické nesouměrnosti zůstává zachován. Komiksovost je pak dialekticky vnímána, ale i pojmána – na rozdíl od samotného stroje na zhmotňování snů – coby něco cizorodého, nadpřirozeného a rušivého. Jinak řečeno, ani **v rovině světa nelze hovořit o splynutí komiksu a filmu či o nějakém revolučním principu, protože komiks je jen jiná forma snu.**

Má analytická stať tak jako kdyby směřovala k poněkud neradostnému závěru, že mnohými pro jeho objevnost obdivovaný film *Kdo chce zabít Jessii?* nijak zvlášť objevný není. Komiks je vlastně jen skrze obyčejný sen propašovaný pomocný motiv. Srovnáme-li film *Kdo chce zabít Jessii?* s propracovaností vztahu mezi světy v *Arabele* nebo v důslednosti paralel mezi snem a realitou v *Čaroději ze země Oz* (1939), jeví se *Jessie* dost primitivně.

Vyprávění

K takovému neutěšenému vyústění však dospět nehodlám. Oprostíme-li se od okázalých a popravdě poněkud očividných paralel mezi komiksem a filmem na úrovni stylu a fikčního světa, najdeme mnohem podnětnější výstavbové zvláštnosti tohoto filmu v uspořádání jeho **vyprávění**. Tam lze totiž vskutku nalézt **plodné vazby mezi tradicemi**, kdy (a) se do filmového narativu promítá **iterativní organizace komiksového seriálu na pokračování**, (b) **struktura scén je vázána k sobě pomocí vodítek v podobě dialogových háčků**.

Uspořádání filmu *Kdo chce zabít Jessii?* je složeno ze silně motivovaného **úvodu**, který je **za prvé** typický pro všechny Macourkem napsané filmy,¹⁹⁷ **za druhé** vystavuje podmínky pro následný vyprávěcí akt, v němž oživnou snové figury. **Vyprávěcí linie kolem vědkyně Beránkové** a jejího objevu přístroje na „eliminaci“ snů (který sny naopak zhmotňuje) vystaví podmínky pro oživení komiksových figur. **Vyprávěcí linie kolem vědce Beránka** vytvoří zase podmínky pro dění potom. Představí se tu komiksové postavy, antigravitační rukavice i Beránkova motivace je vyrobit. Obě popsané linie začínají společně, pak se pravidelně střídají – až vyvrcholí (stále v rámci filmového úvodu) snovou scénou, po níž se všechny motivy spojí dohromady... a Beránek dostane preparát, který oživuje sny, což ví sice divák, ale ne postavy. **První syžetový blok úvodu** má tedy strukturu standardního macourkovsky silného ustavení všech postav i motivů. Podstatnější pro nás je, že **následující syžetové bloky** už tuto **sevřenost záměrně ztrácejí**. Jejich struktura **přejímá vlastnosti komiksových epizod na jednu stránku, kde se opakuje hon za rukavicemi, snaha o likvidaci, únik, nebezpečí – a znovu**.

Film v mnoha ohledech nemá tradiční obloukovou dramatickou strukturu. Vědomě **nechává komiksovou iterativnost podvracet vyprávění**, jež se navenek jako klasická dramatická struktura tváří. Postavy unikají, nahánějí se, jsou dopadeny – následuje absurdní soudní scéna, načež se celý cyklus víceméně opakuje, přičemž oba cykly mají společný motiv v tom, že Beránek zůstává pasivní figurou. Třetí opakování cyklu přichází s jeho únikem z vězení, kdy se chápe aktivní pozice – a v tom setrvá až do závěru, kdy se cyklus uzavře. Iterativní struktura filmového narativu není postavena na příčinných řetězcích událostí jako spíše na **variacích jednoduchých motivických trsů**, což přebírá od komiksového seriálu na zadní stránce časopisu – a což je v této podobě typické zejména pro *Kdo chce zabít Jessii?*. Jakkoli později Macourek u narativního pojetí variací vzorců v rámci jednoho vyprávění zůstával, toto nabývalo mnohem

složitější podoby v rámci jeho crazy-komedií typu *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969) nebo „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970).

A na závěr to strukturně nejkurióznější: propojení dvou linií akce se děje pomocí **výpustek** (domyšlení neukázané akce) a **dialogových háčků**, které tvoří **filmový ekvivalent propojování komiksových panelů a stránek**, kdy další akce odpovídá na narážky pronesené na konci akce minulé. Ukážu to na příkladu dvou filmových scén. První je scéna, kdy doktor Beránek posílá svou asistentku Ivanku do bytu za nadpřirozenými bytostmi. Jejich poslední výměna replik...



IV. 1.06

Beránek: *Ivanko, a ať tam neudělají nepořádek.*

Ivanka: *Ano.*



IV. 1.07

...představuje hladký přechod k další scéně, která začíná dlouhým přeráváním od odpovědi na předchozí dvě repliky (**IV. 1.06**) ve formě značného nepořádku (**IV. 1.07**) až k následující narativní akci, kdy se svázaná Jessie vysvobozuje z pout (**IV. 1.08**).

Ještě extrémnější je však v tomto ohledu jedna ze závěrečných sekvencí filmu. V ní už nejde jen o prostorovou výpustku překlenutou jednoduchým háčkem, nýbrž o **složitý soubor výpustek**. Divák si u nich musí domýšlet mezi jednotlivými obrazy sumy příčinných souvislostí, přičemž syžet výrazně skáče v čase fabule. Jde současně o variaci na předchozí postup. Beránková se společně se svými asistenty rozhodne, že nadpřirozené bytosti v čele s Jessii zlikvidují roztrhnutím tahem, přičemž dialogovým háčkem je Beránkové otázka: „A čím to vlastně chcete roztrhnout?“ Na to její kolega neodpoví... a následující obraz taky ne, protože se divák dostává do laboratoře Beránka, kde jeho asistentky pilně pracují na dokončení antigravitačních rukavic. Přichází Beránek a dodává jim chybějící výpočet. Klíčová je však zmíněná variace na postup výše, která nastává v opětovném dialogu s Ivankou (**IV. 1.09**):



IV. 1.08



IV. 1.09

Beránek: *Ivanko, pro vás mám přímo, abych tak řekl, špionážní úkol.*

Ivanka: *Já vím, Chuchle.* [Čímž naráží na výše popsanou scénu.]

Ovšem nic dalšího se divákovi nesdělí! Následuje **střih na Jessii**, kterou připoutají řetězy mezi dva nákladní vozy, zatímco Beránková se zájmem přihlíží. Teprve nyní dostává divák **odpověď na nedopovězenou otázku**, čím že chtějí

postavy roztrhnout. Ale „poprava“ se na okamžik odkládá, protože řidič jednoho z vozů zapomněl řidičský průkaz v převlečníku.

Opět se **stříhne** na jeden delší záběr do laboratoře, kde Beránek testuje rukavice a vbíhá udýchaná Ivanka:

Ivanka: *Pane docente!*

Beránek: *Co je, doveděla jste se něco?!*

Dialog se však stejně jako chvilku předtím **nedočká dokončení** a přichází znovu **střih na „popraviště“**. Tam v rychlé montáži záběrů graduje příprava na Jessiino roztržení. Auta startují, řidiči se soustředí, kola zabírají, Jessie vzdoruje, docentka Beránková fascinovaně pozoruje – a ze zadního plánu mizanscény přijíždí Beránek, který na poslední chvíli pomocí antigravitačních rukavic Jessii osvobodí (IV. 1.10–12).

Film pomocí **výpustek** nepotřebuje ukazovat, kam Beránek Ivanku posílá ani co mu vyděšená Ivanka sděluje, a přesto je sled obou souběžných akcí plně srozumitelný. **Zatímco přitom ve filmu nebývá zpravidla příčinná akce natolik porézní, v komiksu je domyšlení si často poměrně komplexních souvislostí mezi jednotlivými panely běžnou vyprávěcí strategií.**

Závěr

V analytické stati jsem tedy dospěl ke dvěma závěrům. K plodnému vzájemnému ovlivňování komiksových a filmových postupů systém díla nijak nedospívá v těch složkách, kde s tím bývá často spojován, tedy v složce stylu nebo ve složce světa. Zato však můžeme o takovém účinku hovořit překvapivě ve struktuře filmového narativu, kde lze najít a vysvětlit nejpromyšlenější variantu dialektického vztahu mezi oběma uměleckými formami: komiksem a filmem. **Iterativnost a výpustkovitost komiksu tu účelově rozrušuje stavbu filmového vyprávění. Zároveň ale celek filmového vyprávění umožňuje vytvářet účinný rámec pro zapojování téhož iterativního schématu postupu v postupu.** Nejen v tomto ohledu je pak nakonec *Jessie* mnohem více součástí „macourkovské“ experimentální tendence s možnostmi filmového vyprávění, než samostatným pokusem pracovat s komiksem, v němž by komiks byl cílem ozvláštňování, a ne jeho účelovým prostředkem.



1.2 *Jezinky a bezinky*: dramatické versus filmové vyprávění

Jezinky a bezinky (*Arsenic and Old Lace*, USA, 1944)

Režie: Frank Capra. **Námět:** Joseph Kesselring. **Scénář:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein. **Kamera:** Sol Polito. **Střih:** Daniel Mandell. **Hrají:** Cary Grant (Mortimer Brewster), Priscilla Laneová (Elaine Harperová), Raymond Massey (Jonathan Brewster), Jack Carson (O'Hara), Peter Lorre (Dr. Einstein), Josephine Hullová (Abby Brewsterová), Jean Adairová (Martha Brewsterová), John Alexander („Teddy Roosevelt“ Brewster), Grant Mitchell (Reverend Harper). **Produkce:** Warner Bros. **Formát:** 35 mm, čb., anglicky, 114 min.

Srovnání dramatické a filmové podoby *Jezinek a bezinek* se zaměřením na analýzu filmu může vést k řadě otázek. Mě bude zajímat **míra pravdivosti obecně přijímané teze, že klasický hollywoodský film je do značné míry založený na přejímání dramatických vyprávěcích vzorců**. Bylo poměrně přesvědčivě historicky dokázáno, že klasický hollywoodský film vděčí za mnohé například i tradici americké časopisecky vydávané povídky a manuálům za tímto účelem vydávaným.¹⁹⁸ I přesto se staletí (až tisíciletí) předávané, upravované a pilované vzorce optimálního uspořádání dramatu do podoby hollywoodského vyprávění promítly – ale co s nimi udělal film? V tomto textu si samozřejmě nekladu za cíl na tak složitou otázku odpovědět. Pokusím se však analyticky založeným srovnáním některých postupů dramatické a filmové verze *Jezinek a bezinek* poukázat na to, že klasický hollywoodský film nezůstává pouze u využití prostředků původní hry, ale významně je seshora i zespona zpevňuje.

Souvislosti

Jezinky a bezinky vznikly *de facto* na vrcholu klasického studiového období (1941–1942), kdy filmová studia měla ještě obrovskou moc. Vzhledem k účelovému využívání hollywoodské mašinérie pro válečné účely ještě tato moc nenabývala, i přes množství se žaloby antimonopolních organizací, vážnějších trhlin. Natočil je jeden z nejprestižnějších hollywoodských režisérů třicátých let – Frank Capra, jehož filmy jako *Stalo se jedné noci* (1934). *Úžasná událost* (1936) nebo *Pan Smith přichází* (1939) představovaly přední hity. Scénář napsali na základě úspěšné hry Josepha Kesselringa zkušení profesionálové, bratři Julius a Philip Epsteinovi (podepsali třeba *Casablanca*, společně s Caprou pak dělali na legendární sérii propagandistických dokumentů *Zač jsme bojovali*, 1942–1945). Za kamerou stál neméně zkušený filmař Sal Polito (měl za sebou desítky filmů,

tříkrát byl nominován na Oscara), stříhal Daniel Mandell (desítky velmi slavných filmů, za svou kariéru získal tři Oscary, na dva další byl nominován). Hlavní roli si pak zahrál Cary Grant, přední filmová hvězda, tehdy stále ještě na příkrém vzestupu kariéry.

Jinými slovy, *Ježinky a bezinky* se mohou jevit jako tvůrčí výkladní skříň své doby. Prakticky však šlo o tehdejší normu a většina jejich tvůrců za sebou měla mnohaletý vzestup v rámci systému, desítky nevýznamných, méně významných i významných snímků a k *Ježinkám a bezinkám* přistupovala jako k práci, která musela být odvedena i na efektivní hollywoodskou mašinérii překvapivě rychle. Svůj běh s dobou nakonec stejně nevyhráli, protože snímek ve finální podobě neodpovídá té, kterou si Capra a jeho tým představovali. Nestihli už přetočit podle nich problematické scény – vůči jejich tvůrčím záměrům zcela neteční Japonci totiž zaútočili na Pearl Harbor a všem trochu pozměnili pracovní plány, zejména Caprovi. Když si vezmete, že Capra se začal o film zajímat v květnu roku 1941 a až později se pustil s Epsteiny do prepisování scénáře, točit se začalo na konci října, přičemž snímek byl do půli prosince dokončen a začátkem roku 1942 se už jen po přestávce piloval střih, byl celý ten proces velmi rychlý... až šibeniční.¹⁹⁹ I přesto ale můžeme pozorovat zásadní posuny od Kesselringova dramatického textu přes scénář (ke kterému jsem se v původní podobě nedostal) až k hotovému filmu.

Právě podchycení, analýza a vysvětlení dominantních z těchto posunů představuje jádro tohoto textu. Budu dokazovat, že **při převodu do filmového vyprávění byla významně posílena sevřenost struktury divadelní hry**. A to navzdory tomu, že tato už byla sama dost sevřená: odehrávala se během jedné noci v jednom domě s omezeným množstvím postav, přičemž rozvíjela jen několik výchozích situací. **Dostředivou tezí textu přitom je, že tohoto navýšení soudržnosti již soudržného se ve filmu docílilo**

- (a) **posílením funkce konkrétních cílů postav na úkor pouhého rozvíjení situací,**
- (b) **posílením kompoziční motivovanosti prvků,²⁰⁰**
- (c) **posílením souboru variujících se motivů.**

Na příkladu vyprávění jednoho filmu bych současně rád nepřímou naznačil způsoby, jimiž sice hollywoodský styl využívá normy dramatického uspořádání narativního systému, ale tyto zároveň mnohem výrazněji strategicky svírá do

soustavy vzájemně provázaných a dynamizujících se prvků vedoucích diváckou pozornost. Začnu svůj výklad od nejvyšší úrovně, kdy srovnám globální strategie vyprávění ve hře a ve filmu, přičemž se dominantně zaměřím na první jednání hry / část úvodu filmu, u nichž lze nejlépe demonstrovat odlišnou práci se situacemi, postavami a kauzálním propojením narativních událostí. Posléze pak tento výklad doplním o vysvětlení dvou nižších úrovní.

Divadelní hra

Kesselringova hra využívá postav jako nástrojů pro volné rozvíjení střetů tragicko-fraškovitých situací, přičemž postavy jsou především karikované typy a nemají jasné cíle, za nimiž by směřovaly veškeré své jednání. V důsledku toho pak konflikty jednotlivých cílů nestojí jako východisko vyprávění, ale podobně jako postavy slouží pouze k rozvíjení jednotlivých situací – a hra končí otevřeně, když představitel zdánlivého řešení velmi pravděpodobně umírá otrávený bezovým vínem.

Dovolte mi poněkud popisné zachycení výchozího jednání hry. To se odehrává v domku tetiček Brewsterových, kde se čtenář – předpokládejme, že pracujeme s dramatickým textem – seznamuje s jednou z tetiček, s reverendem Harperem (o jehož dceru Elaine se uchází jejich synovec Mortimer), s Teddym (který si myslí, že je Roosevelt) a s dvojicí policistů (kteří slouží k tomu, aby o něco později vysvětlili mimořádně pozitivní pověst obou tetiček). Posléze vstoupí druhá z tetiček a čtenář se dovídá, že Harper zařídil umístění Teddyho po smrti obou tetiček do luxusního ústavu pro slabomyslné, přičemž druhý nebo další den má přijít dr. Witherspoon z tohoto ústavu, aby vše zařídil.

V polovině prvního jednání vstupuje na scénu synovec Mortimer, o němž se čtenář dosud dověděl jen to, že se uchází o Elaine a je divadelní kritik – požádá Elaine o ruku a domluví se, že půjdou večer do divadla na představení, na něž má Mortimer napsat recenzi. Elaine posléze odejde, načež Mortimer objeví v lavici mrtvolu neznámého muže. Nejdříve se domnívá, že jde o Teddyho práci, ale tetičky ho vyvedou z omylu: muže otrávil ony, stejně jako jedenáct předtím... a všichni jsou pohřbeni ve sklepech. Mortimer se v šoku snaží telefonátem s šéfredaktorem zbavit povinnosti psát recenzi, odvolá rande s Elaine a zabrání hrozící smrti dalšího cizího muže.

Zbavit se povinnosti se mu nakonec nepodaří, takže jen varuje své tetičky, aby nikoho nepouštěly dovnitř, a odejde do divadla. Do domu vstupují dávno ztracený synovec Jonathan s dr. Einsteinem, přičemž Jonathan musí přesvědčit

své tetičky, že ačkoli má jinou tvář (Borise Karloffa), je to stále on – a z dialogu mezi muži vyplyne, že mají v autě mrtvolu muže, které se chtějí zbavit. V domě je navíc laboratoř po šíleném předkovi, kde mohou provést další plastickou operaci. Nakonec zůstávají.

Vyjdou-li z textu, který jsem měl k dispozici, tak počet stran samotné hry (bez titulní strany a seznamu postav) je devětapadesát, přičemž první jednání je na třiadvaceti z nich, tedy představuje 39 % celkového textu. Mortimer přijde na straně osmé a odejde na devatenácté (tj. není aktivní ani polovinu prvního jednání) a na dvacáté straně se nečekaně objeví Jonathan s Einsteinem, kteří jednoduše vystřídají Mortimera, jenž odešel bez jakékoli příčinné návaznosti na dění u tetiček do divadla.

První jednání je řízeno sledem narativních situací, které se volně rozvíjejí a zase končí, aniž by měly nějaké přímé důsledky – a to s výjimkou avizované návštěvy dr. Witherspoona, který na konci hry umožní sérii fraškovitých situací jako *deus ex machina* ukončit, byť jen zdánlivě (protože je otráven, jakkoli tuto informaci čtenář už jen vyvozuje). Mortimer požádá Elaine o ruku a mají jít na rande, ale třebaže v důsledku událostí rande zruší, do divadla stejně jde, jako by do něj šel, i kdyby nezjistil, že tetičky vraždí muže na potkání. Harper v rozhovoru s jednou z tetiček říká, že mu vadí Mortimerova láska k divadlu, ale jinak proti Mortimerovi jakožto otec Elaine nic nemá, takže daný rozhovor slouží především k rozvíjení Mortimera coby karikatury kritika, nikoli k rozvíjení syžetu. Policisté Brophy a Klein se ve scéně objeví, aby zaprvé nepřímou poukázali na kontrast mezi pověstí tetiček a jejich vražednou zálibou, a aby se zadruhé mohli stejně jako Witherspoon ve druhé půli třetího jednání s ostatními policisty objevit a rozvíjení situací zastavit. Později klíčový policista-dramatik O'Hara se naopak v prvním jednání překvapivě neobjeví a náhodně se zjeví až v jednání druhém, kdy nepřímou poskytne záminku, aby Jonathan s Einsteinem nemuseli odejít, a následně v jednání třetím, v němž zabrání zavraždění Mortimera – a padoucha prostě vyprávěním své hry uspí, takže ten ztratí touhu vlastního bratra bolestivě zabít.

Ačkoli postavy v prvním jednání stanovují své cíle (jít večer do divadla, zařídit Teddymu pozdější odchod do ústavu, posečkat v domě a provést plastickou operaci), jejich kompoziční motivace je velmi jednoduchá. Slouží (a) k motivování budoucích odchodů postav (Mortimera je pro potřeby vyprávění nutné dostat na část večera pryč z domu), (b) k motivování budoucích příchodů postav (Witherspoon a policisté se v závěru vrátí a umožní řetězení situací ukončit),

(c) jako nástroj posunu od jedné situace k další, která ale vůbec nemusí vést k naplnění původního cíle (plastická operace je u Jonathana promptně nahrazena upřednostněným cílem zabít Mortimera).

Kdyby v závěru prvního jednání nepřišli Jonathan s Einsteinem a jejich plány nebyly koncem jednání přerušeny, vlastně by nenastal žádný zásadní posun od stavu věcí ve fikčním světě hry na začátku jednání, s výjimkou vědění některých postav: Mortimer už ví, čím se jeho tetičky baví, Elaine už ví, že si ji chce Mortimer vzít. Mortimer sice zabráni smrti dalšího muže, ale ten by byl jen další víceméně anonymní jedinec v řadě, nicméně k nějakému řešení nepřistoupí a odejde do divadla. Elaine čeká doma – a neví, že Mortimer je v divadle.

Film



IV. 1.13



IV. 1.14

Podívejme se na tentýž narativní úsek (respektive jeho část) ve filmu. Úvod filmu jakožto první narativní akt v jeho případě nekončí ve stejný okamžik jako první jednání, ale už samotným Mortimerovým odchodem. Příchodem Jonathana s Einsteinem tak začíná druhý akt (komplikace děje), protože Mortimerův odchod plní odlišnou funkci než ve hře. Na hollywoodský film je úvodní akt překvapivě (takřka dvojnásobně) dlouhý, zahrnuje totiž včetně úvodních titulků 39 minut ze 113 minut celkové délky projekce, což je pravděpodobně dáno právě jeho divadelní předlohou.²⁰¹ Od prvního jednání hry se však úvod filmu v řadě ohledů liší: určité prvky zachovává, určité prvky doplňuje a určité prvky nahrazuje jinými, i když vnější podoba dějové akce je stejná (tetička se baví s pastorem Harperem o Mortimerovi, šokovaný Mortimer telefonuje). Tyto posuny jsou systémově motivovány, aby významně posílily vnitřní sevřenost vyprávění příběhu a podřídily tok informací jasnému vedení divákovy pozornosti, a to na všech třech výše vymezených úrovních.

Vyprávění filmových *Ježinek a bezinek* nejdříve diváka pomocí titulků ukotvuje v čase a v prostoru („Toto se stalo o Halloweenu v Brooklynu, kde se může stát a stává ledacos. Ve tři odpoledne toho dne se dělo toto...“). Po nečekané, ale jen krátké sekvenci rvačky na fotbalovém stadionu pak divák vidí další titulky („V téže době za řekou [...] visel ve vzduchu románek.“), po němž film stříhne na ceduli „SŇATKY“ (**IV. 1.13**) a přerámuje kamerou na dvojici zvědavých bulvárních reportérů (**IV. 1.14**), kteří slouží jako další zdroj dějových podnětů, ukotvený už ale uvnitř fikčního světa.²⁰² Jejich dialog průběžně soustřeďuje divákovu pozornost na důležité detaily a informace:

A: Jestlipak se dnes žení nějaké velké zvíře?

B: Jako by se každý den brali ti samí moulové. Pojďme.

A: Hele, ten chlápek v brýlích. [Následuje střih na Caryho Granta ve frontě v černých brýlích, jak se nervózně příkrčuje, zvedá si límec kabátu a obrací obličej své nastávající od reportérů. Samotná přítomnost hvězdy v hlavní roli naznačuje, že další dialog je důležitý. Viz **IV. 1.15–16**]

B: Před čím se schovává? Není to Mortimer Brewster?

A: Mortimer Brewster, ten divadelní kritik?

B: Ne, to není on. Škoda, mohl to být trháč! Autor Bible starého mládence se žení. Příliš hezké, než aby to byla pravda. [...]

A: Počkej, ať víme, kdo to je.

Film střihne na akci v popředí, kdy se na řadu dostává muž v brýlích. Dívka se představí jako Elaine Harperová, muž se ošívá, mluví potichu, je nucen své jméno opakovat, a dokonce otevřít okénko mezi ním a nedoslýchavým úředníkem: *Mortimer Brewster* (**IV. 1.17–18**). Jakmile ho zaslechnou novináři a vyběhnou za ním, popadne snoubenku, utečou z místnosti a schovají se v telefonní budce.

Mortimer (k Elaine): *Nechápeš? Jak si tě mohu vzít? Já, symbol staromládenectví. Smával jsem se každému románu. Napsal jsem čtyři miliony slov proti sňatku! Nejenže se žení, ale s reverendovou dcerou, dívkou z Brooklynu.* [Nakonec Brewster jejím slzavému pohledu podlehne a oba se vrátí zpět do fronty.]

Uběhlo pět minut projekce, skončila první scéna, film divákovi představil hlavního hrdinu a postavil do kontrastu jeho jednu profesi (divadelní kritik), jeho druhou profesi (autor bestsellerů zaměřených proti manželství) a jeho soukromý život, kdy tyto složky jsou pravděpodobně navíc v rozporu s názorem jejího otce reverenda. Na rozdíl od Kesselringova **typového** uvedení Mortimera skrze vyprávění tetičky, jak je Mortimer kritik, který nesnáší divadlo, je tu **postava** Mortimera. Ta je nejdříve časoprostorově zařazena, následně zprostředkována skrze svůj mediální obraz a nakonec zachycena uprostřed konfliktu, kdy musela provést zásadní rozhodnutí... a pravděpodobně se právě oženila.

Druhá scéna pak vzorcem variuje první, když představuje tetičky. I tentokrát se tak děje nejdříve časoprostorově titulkem, kterým se film jako zdroj informací ukotvený mimo fikční svět s divákem rozloučí: „A nyní zpět do jednoho z brooklynských nejlepších obvodů... Odtud budete pokračovat sami.“ Místo novinářů



IV. 1.15



IV. 1.16



IV. 1.17



IV. 1.18

nyní jako zdroj informací využije vyprávění dva policisty, kdy jeden – O'Hara – je v okrsku nový, a zároveň je to ten policista, který se u Kesselringa objeví nepředstaven předem až ve druhém jednání, a posléze ve třetím jednání:

Brophy: O'Haro, nebuď nevděčný. Neuvědomuješ si, že ti předávám nejhezčí a nejlepší rajón v Brooklynu. [...] Podívej na ten starý dům.

O'Hara: Jsou tam stále původní majitelé?

Brophy: Nevtipkuj o sestřích Brewsterových. Jsou to dvě nejskvělejší, nejkouzelnější staré dámy na zemi. Jsou vzácnost, jako uschlé růžové plátky.

O'Hara: Ushlé růžové plátky? [Na domu je cedule „K PRONAJMUTÍ“.] Ta děvčata jsou asi v tísní.

Brophy: Starý pán je zabezpečil na celý život. [...]

O'Hara: Tak proč pronajímají pokoje?

Brophy: Nepronajímají. Ale vsaď se, že když někdo hledá pokoj, nepustí ho bez dobrého jídla a pár babek. [Nápis „BREWSTEROVI“.] Je to jejich způsob, jak prokazovat lidem dobro.

Ještě než divák uvidí tetičky, dostane podobně jako u novinářského popisu Brewstera jejich mediální obraz, který může dále srovnávat s informacemi, které dostane – a které vlastně variují v pokřivené podobě to, co bylo řečeno: když někdo hledá pokoj, skutečně ho nepustí bez pohoštění a skutečně je to způsob, jak prokazují lidem dobro. A sice tím, že staré osamělé muže, kteří shánějí pokoj k pronajmutí, vraždí otráveným vínem, aby pánové našli svůj klid. To ale divák v danou chvíli netuší a je nucen se stejně jako O'Hara vyrovnat pouze s důležitou otázkou: proč je na domě cedule, že pronajímají pokoje, když je ve skutečnosti nepronajímají? Druhá scéna je paralelou k první, akorát s opačným vyzněním: tam se negativní mediální obraz stává základem pro jeho pozitivní převrácení, tady se pozitivní obraz stává základem pro jeho negativní převrácení.

Třetí scéna pak diváka obrazně řečeno vpouští do prostoru Brewsterovic domu, přičemž už ale otevřeně příčinně staví na jeho znalosti scény první a je vůči ní v konfliktu. Jedna z tetiček se baví s reverendem Harperem a ptá se jej, zdali mu – vzhledem k tomu, že se Mortimer stýká s jeho dcerou – vadí, že je Mortimer kritik. Zatímco ve hře mu spíše náznakem vadí právě a pouze tohle (nejde o základ konfliktu), využívá film nového motivu, kterým je Mortimerova spisovatelská činnost. Harper rozhořčeně ukazuje na Mortimerovu knihu „Manželství, podvod a omyl“ a vysvětluje, jak mu „nevadí, že je kritik, ale [že]

žádný muž s jeho veřejným postojem by neměl ničit dceru nikam brát.“ Divák už ale ví, že Mortimer pravděpodobně nebere Elaine jen někam, ale že si ji doslova vzal za ženu – a že tento spor bude třeba vyřešit.

Následně policisté vstoupí do domu a Brophy představí tetičce strážníka O'Haru jako svého nástupce, přičemž vyprávění tak do klíčového prostoru domu uvede důležitou postavu. Ta je kompozičně motivovaná nejen svou pozdější rolí ve vyprávění, ale i skutečností, že stejně jako divák potřebuje leccos vysvětlit, ale nejdříve představit postavy. Zejména pak Teddyho, který si o sobě myslí, že je Roosevelt. Teddy totiž O'Haru vzápětí vyděsí, když se zuřivým výkřikem „Zteč!“ vyběhne schody, přičemž třes schodů a hluk shodí ručičku u skříňových hodin, které odbijí (IV. 1.19–20). Jde o jeden z řady v průběhu filmu pravidelně se opakujících volných motivů, které na nejnižší úrovni propojují celek díla a sugerují představu jeho soudržné povahy. Jen během následujících pěti minut se tento vzorec zopakuje třikrát.

Nováček O'Hara i nadále kompozičně slouží divákovi k tomu, aby pronikal do systému šílenství a kvazi-řádu Brewsterovic domu, které zřejmě všichni krom něj považují za zcela běžné. Teddy hlasitě zatroubí (IV. 1.21), opět O'Haru vyděsí, vyslouží si Brophyho napomenutí a vytvoří kompozičně motivovaný prvek hlasitého troubení. Právě troubení bude v dalších částech syžetu v ty pravé chvíle během vyprávění navracet policisty (zejména O'Haru) zpět do domu. Scéna končí odchodem policistů a následně odchodem reverenda Harpera, kterému tetičky sdělí, že Mortimer Teddymu zařídil, aby mohl jít do ústavu pro slabomyslné, až ony odejdou na onen svět.

Ačkoli třetí scéna na globální úrovni sledem příchodů a odchodů relativně kopíruje druhou až šestou stranu divadelní hry, dochází k významovým posunům, které naznačují konflikty cílů postav a určují kompozičně motivované prvky, na něž se bude později navazovat:

- (a) Harperův konflikt s Mortimerem (byť tento zůstane celý film jako dynamický prostředek v pozadí, nikdy k němu nedojde, ale stále se připomíná),
- (b) s Brophym jde do domu nováček O'Hara, kterému (a s ním divákovi) se pokřivený řád věcí v domě přirozeně vysvětlí, a zároveň se ustaví jako důležitá postava, jež se později může opakované z konkrétních důvodů – troubení – do domu vracet,
- (c) Mortimer – nikoliv Harper – zařídil, že Teddy půjde do ústavu, a tak v tomto úsilí může i pokračovat.



IV. 1.19



IV. 1.20



IV. 1.21

Definují se určitá jasně zapamatovatelná opakování (troubení, vyběhávání schodů s výkřikem „Zteč!“) a zároveň se z textu hry vynechávají odbočky neposouvající příčinné řetězce: debaty o politice či o kritice, vzpomínky na rodinnou minulost.

Po krátké scéně doslova převzaté ze hry, kde se naznačuje, že jedna tetička na druhou s něčím nepočkala (s vraždou), že Teddy bude hloubit plavební komoru (hrob) a že je něco v lavici pod oknem (mrtvola), přichází k domu Elaine, která přijela taxíkem s Mortimerem ze svatby. A tady už nastává klíčový odklon od předlohy, který na ty dílčí předcházející posuny navazuje. Mortimer chce jen pozdravit tetičky, setkat se s reverendem Harperem (a vyřešit tak dosud udržovaný konflikt s tchánem, který neví, že je tchánem) a následně s Elaine odjet na svatební cestu týměž taxíkem, kterým přijeli a který má čekat, až do něj zase nastoupí (čeká celý film a tvoří další dynamizující prvek vyprávění: deadline a variující se komický motiv).

Zbytek filmového vyprávění pak na základě příčinné logiky řídí následující prostředky: načasovaný odjezd, krize novomanželského vztahu a Mortimerova zoufalá snaha vyřešit konflikt způsobený objevem mrtvoly. Ten ve filmu nevolá svému šéfredaktorovi, ale zatímco ho nahání novomanželka a do domu se dostanou Jonathan s Einsteinem, pokouší se vyjednat se soudcem a šéfem ústavu pro slabomyslné, aby tam mohl jít Teddy hned druhý den ráno. Zatímco film v dalších fázích vyprávění sleduje Jonathana s Einsteinem, zároveň přitom paralelně poskytuje informace o Mortimerově jednání s úředníky (jeden konflikt k řešení). Mortimerův stoupající děs, že se bude muset kvůli svému šílenému příbuzenstvu nechat rozvést (další konflikt k řešení), je zase dynamizován snahou dostat z domu Jonathana s Einsteinem (ti jsou překážkou k naplnění cíle dostat Teddyho z domu a zastavit vražedný cyklus svých tetiček).

Dokonce i fraškovité vyvrcholení je řízeno konflikty a zájmy postav. Einstein v něm má, na rozdíl od hry, vraždění dost a postaví se proti Jonathanovi hned dvakrát: nejdřív varuje Mortimera (stejně jako ve hře), později Jonathana omráčí, čímž vyprávění logičtěji motivuje příchod i bezpečný odchod O'Hary z domu v průběhu Jonathanova vražedného amoku (ve hře ho O'Hara svým povídáním prostě uspí). Mortimer se pak pokouší v úplném vyvrcholení děje **(a)** přesvědčit Teddyho podepsat souhlas s pobytem v ústavu svým vlastním jménem (první cíl), **(b)** přesvědčit policisty, že kdokoli mluví o třinácti mrtvolách ve sklepě, je taky blázen (druhý cíl), **(c)** zabránit své manželce, aby prozradila, co ve sklepě viděla, a odjet s ní konečně na líbánky (třetí cíl).

Dramatické Jezinky vs. filmové Bezinky

Kesselringova hra tedy účelově zapojuje mnoho volných motivů (časté exkurze do rodinné minulosti, satirické prvky), dějově nevyužité prostory (laboratoř), náhodné příchody postav ve správnou chvíli (O'Hara, Witherspoon) a otevřený konec (kdy tetičky na poslední chvíli znemožní realizaci řešení). Její **vyprávěcí systém je založený na řetězení situací, kdy jedna volně vyústí v další a kumuluje se zmatek, jakkoli je předem daný rámeček**. Hra se odehrává v jednotném čase, prostoru a v dějově uzavřených blocích (kdy je třetí jednání rozděleno na dvě části, aby bylo možné učinit časovou výpustku během O'Harova vyprávění) a je sevřena avizovaným příchodem Witherspoona a skutečným příchodem Witherspoona.

Filmová verze *Jezinek a bezinek* pomocí komplexního přebírání, vynechávání a přidávání motivů tento model upravuje pro potřeby klasického hollywoodského vyprávění. To je založeno zaprvé na mnohem **významnější motivické sevřenosti jednotlivých částí**. Zadruhé **klasický hollywoodský film často staví na systematické dynamizaci vyprávění na základě střídajících se, případně si vzájemně konkurujících linií práce** (vraždy, ústav, návštěvníci) **a linií soukromí** (dialog s Harperem, novomanželská krize, odjezd na líbánky). Zatřetí je hollywoodský film **postaven na sérii scén, které jsou vzájemně provázány pomocí logických a příčinných řad** (obvykle nějak vázaných na postavy, jejich vědění, jejich cíle), kdy vždy zůstává nějaká příčinná řada otevřená, aby na ni bylo možné navázat a divák se mohl stále ptát: „A jak dopadne / se vyřeší tohle?“ A nakonec, začtvrté, **hollywoodský film směřuje k jednotnosti**, takže na konci by měly být všechny příčinné řady alespoň zdánlivě zdárně uzavřeny: to se děje i na konci *Jezinek a bezinek*, ačkoli se nikdo netrápí tím, že tetičky za jejich dvanáct (pardon, vlastně jedenáct) chladnokrevných mordů nikdo nepotrestá.

Kesselringova hra je strukturně založená na střetávání se rozporných postupů, kdy se setkává soudržnost tragédie s anarchistickou nespoutaností frašky. Vyprávění posouvají volně se rozvíjející situace a dramaticky sevřené celky jako by byly rozptýleny mezi nimi, aby mohly být kdykoli zase zesměšněny. Filmová verze tento koncept přebírá, ale **svazuje ho do jednotného systému na vyšší úrovni, a to pomocí posilování dějové funkce cílů postav** (ačkoli tedy většina fraškovitých scén ze hry zůstává zachována, jsou podřízeny logice na globální úrovni). **Fraškovité scény propojuje film na nižší úrovni kompozičními motivacemi**, takže třeba O'Hara se v domě neobjeví náhodně jako úplně nová postava, ale jako postava představená hned ve druhé scéně.

Rozvratná funkce je přesto zachována v tom, že divák dopředu neví o O'Harových ambicích autora divadelních her. Nicméně i tento prvek se zdvojí, když přichází se svou hrou za Mortimerem i sám Witherspoon, a tak se stává systémově zakotveným vzorcem.

Tím se dostávám k **nejnižší úrovni, na níž je nespojitý a pokřivený svět šilenců, kterým se dějí ještě šílenější věci, ve filmu svázán ještě soubojem variujících se volných motivů**: Teddyho vybíhání schodů, Elainin signál, čekající taxikář, Jonathanova karloffovská vizáž, vstupování do pokoje dramaticky oknem nad lavicí s mrtvolou, cvrlikavý hudební motiv u cupitavého pohybu tetiček po domě. Tyto vzájemně se variující dílčí motivy přinejmenším sugestivně provazují události mezi sebou a činí celek v divákových očích soudržnějším. V posledním záběru vidíme taxikáře napodobujícího pumpu a Mortimera konečně běžícího s Elaine v náručí do reverendova domu, zatímco křičí: „Zteč!“ (Viz výše.) Tři neustále variující se (taxikář, pokřik: oboje šestkrát) či odsouvané (rozhovor s reverendem) motivy se v posledním záběru setkají a vytvoří působivý dojem vnitřní soudržnosti filmu jako celku.

Závěr

Analýza narativního systému filmových *Jezinek a bezinek* tedy odhalila a snad i vysvětlila **na jedné straně** systém paradoxního střetávání se jednotných a ne-jednotných prostředků, na základě kterého je vystavěna Kesselringova hra, a **na druhé straně** deformativně-formativní sílu hollywoodského stylu. Hollywoodský styl totiž i to nejpodvratnější a na mnoha místech nespojitě vyprávění nenápadně seshora i zespoda uchopí do svých spárů a dodá mu jako celku dojem logicky uspořádané a vnitřně soudržné struktury. A to i přesto, že často zůstává pouze u dojmu a pod rouškou precizní motivovanosti se skrývá i u *Jezinek a bezinek* tatáž podvratná práce s náhodnými řešeními situací a kombinace zdánlivě nekombinovatelných žánrových vzorců (romantická komedie, thriller, komedie omylů, horor, satira na úředníky). Hollywoodský film tak (přinejmenším) v případě *Jezinek a bezinek* vychází z dramatických tradic a většinu času zůstává dějově upoután na jeden prostor, ale významným způsobem tyto tradice zpevňuje, přičemž klade větší důraz na cíle postav, doplňkové kompoziční motivace a systematické propojování zdánlivě nepodstatných dílčích motivů. A jak už to s hollywoodskými filmy z klasické studiové éry chodí, na rozdíl od řady pozdějších filmů ani *Jezinky a bezinky* jako by nestárnuly a neztratily nic ze své lehce zvrácené hravosti – ale to v tomto případě koneckonců platí i pro Kesselringovu předlohu.

1.3 *Speed Racer*: vertikalizace stylu, narace a prostoru

Speed Racer (USA/Německo/Austrálie, 2008)

Režie: The Wachowski Brothers. **Námět:** Tacuo Jošida. **Scénář:** Andy Wachowski, Larry Wachowski. **Kamera:** David Tattersall. **Střih:** Zach Staenberg, Roger Barton. **Hrají:** Emile Hirsch (*Speed Racer*), John Goodman (otec), Susan Sarandonová (matka), Christina Ricciová (Trixie), Matthew Fox (*Racer X*), Roger Allam (Royalton). **Produkce:** Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Silver Pictures. **Formát:** HDTV (distribuce 35mm a 70mm), bar., anglicky, 129 min.

Mluvit o filmu *Speed Racer* (2008) jako o převratném audiovizuálním díle je ošemetné, byť k tomu svádí. Jeho „převratnost“ totiž spočívá především ve sjednocující eklektičnosti: otevřeně propojuje stylistické a vyprávěcí postupy známé z japonských anime-filmů, videoklipů, klasické hollywoodské kinematografie nebo počítačových her. Cílem tohoto textu však není odhalovat jednotlivé citační zdroje, nýbrž rozebírat u *Speeda Racera* proces ozvláštňování. Řídícím principem *Speeda Racera* je totiž **vertikalizace hollywoodského vyprávění i stylu**, umožňující filmu vypravěčsky požitkářské uchopení modu **kinematografie atrakcí**.

Pojem kinematografie atrakcí až donedávna v řeči historiků raného filmu²⁰³ znamenal, že se namísto příběhu soustřeďovala hlavní část divácké pozornosti na film coby zprostředkovatele smyslových požitků. Prim pak hrají vizuální potěšení, přiznávání vlastní filmové identity, ohromování trikovými technologiemi atd. *Speed Racer* bezostyšně dovádí prostředky kinematografie atrakcí mnohem dál než kdokoli dřív (konvenční hyperrealističnost triků nahrazuje čirou antirealističností). Spojuje však atrakce s mimořádně důmyslným vyprávěním okázale nedůmyslného příběhu. Jinak řečeno, **atrakce smyslová** utváří **atrakci intelektuální** a **ironie filmu nakonec spočívá v podružnosti výsledné fabule**. Tato druhá část dostředivé teze o konstrukčním principu filmu je přitom podmíněna právě zmíněnou vertikalizací běžně „horizontálních“ procesů, která probíhá hned na třech úrovních: stylistické, narativní a prostorové.

V rovině **stylu** se – obrazně řečeno – **zpochybňuje model řazení okének za sebe** a film je mnohdy uspořádán spíš jako „svislý“ sloupec plátků obrazů, které se navzájem překrývají, odkrývají a prolínají.

Ve **vyprávění** divák nedostává postupně uspořádaný sled scén a významů, ale **v rámci jednotlivých scén film často poskytuje hned několik časových**

rovin z minulosti a budoucnosti. Komentátoři navíc slovně shrnují úseky fabule, které v té chvíli divákovi ukázány nejsou.

V **prostorovém** významu pak jde o samotné automobilové závody, v nichž samotný pohyb vpřed mnohdy není zdaleka tak důležitý jako **diagonální a vertikální pohyby** vozů, které spolu svádějí souboje, skáčou do výšky, metají kozelce nebo kolmo vyjíždějí horské svahy.

Stylistická vertikalizace

„Vertikální“ ozvláštňování klasických stříhových a kompozičních postupů hollywoodského filmu (záběr/protizáběr, celek/polocenelek/polodetail/detail atp.) *Speed Racer* realizuje hned několika způsoby. Způsoby, jež jsou všechny **motivované umělecky** (ještě více posilují kontinuitu filmu, ale zároveň na sebe strhávají pozornost) a **kompozičně** (napomáhají divákovi při konstrukci filmového prostoru).

Důležitým rytmizačním stylistickým prvkem je prostředek, který označují jako **stíračku „objektem“**. Jde například o komentátory během jednotlivých závodů, kdy samotný kompoziční účinek spočívá v tom, že se jeden obraz setře jiným obrazem třeba prostřednictvím „z prostoru siluetně vyřezaného“ komentátora. Ten na sebe upoutá diváckou pozornost, a stříh jako by vůbec neproběhl. Zatímco totiž torzo „pochodujícího“ komentátora z jedné strany stírá první záběr, z druhé strany už přichází záběr další. Z hlediska dějin filmařských řešení jsme základ tohoto postupu mohli vidět už v *Čelistech* (1975). V nich mezi **stříhy po ose**²⁰⁴ přibližujícími tvář hlavního hrdiny procházely postavy a odváděly pozornost od spojení záběrů mezi sebou (IV. 1.22–25).²⁰⁵ Zároveň však *Speed Racer* u pouhé variace tohoto stylistického postupu nezůstává, nýbrž jej rozvíjí.

I na poměry *Speeda Racera* výstřední podobu **stírání stávajícího obrazů dílčím elementem obrazu předchozího** nabídne montážní sekvence, v níž rodina musí narychlo sestavit nové auto. Speed nemá v čem jet během závěrečného závodu, který začne zanedlouho, přičemž současně se sestavováním automobilu ještě sledujeme přípravy na závod. Sekvence je tedy složena ze dvou souběžně běžících linií – přípravy závodu a výroby auta, kdy v druhé zmíněné jsou dominantní právě stíračky. Během celé sekvence (3 minuty a 24 vteřin) je 38 ostrých stříhů (pocházejících hlavně ze závěrečné části montáže) a 23 stíraček. Ty mají často právě podobu objektu, který svým přechodem přes filmový rám odhaluje další „plátek obrazu“. Samotná linie výroby auta je natočena té-



měř bez jakýchkoli ostrých stříhů, obrazy se navzájem překrývají v naprosté hladkosti všemi směry, přičemž „siluetně vyřezané“ objekty (jiné postavy) se ještě otáčejí kolem vlastní osy. Viz například moment, kdy je jeden obraz zespoda nahrazován kreslicím prknem, otáčejícím se současně kolem vertikální osy, kdy vzápětí za prknem následuje další obraz opět z úplně jiného prostředí (IV. 1.26–27).²⁰⁶

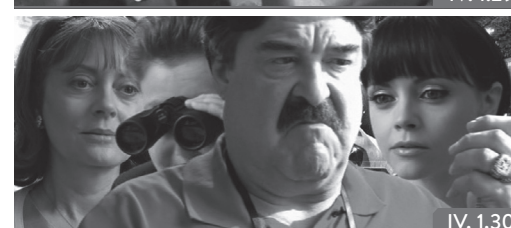
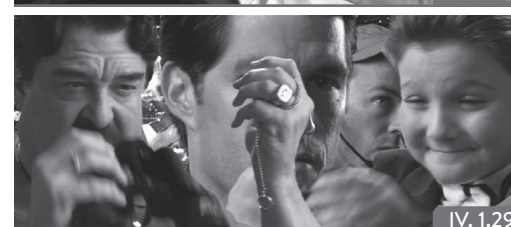
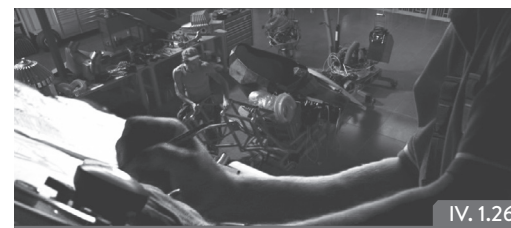
Tento vrstvicí model pak vrcholí v závěrečné závodní sekvenci, kdy po plátne putují i čtveřice nebo pětice pohybujících se „hlav“ současně, takže se rám změní v jakýsi kaleidoskop dílčích překrývajících se obrazů (IV. 1.28–30). V této sekvenci také styl definitivně opustí snahu o prostorovou konkrétnost. Speedovo auto často projíždí čím dál abstraktnějším prostorem, navíc ještě přerušovaným nemotivovanými světelnými liniemi. Prolínačky a stíračky se kombinují a změt obrazů rytmezují krátké prostřihy do řvoucích diváků. Samotné finále závodu pak probíhá v obrazové abstrakci výbuchů a prostorových spirál (IV. 1.31–33).

Z hlediska práce se stylistickým ozvláštňováním může jako další argument dokazující různorodost volených postupů sloužit rovněž nerealistická vertikalizace snímání dialogů. V jedné scéně se u spolu hovořící dvojice postav, které ve **fikčním prostoru stojí vedle sebe (IV. 1.34)**, nejenže nepřestřihává do záběru/protizáběru nebo do střídavých záběrů z profilu, nýbrž s dalšími replikami se směrem k divákovi „vertikálně“ zmnoužuje počet hovořících obličejů v identickém rámu (IV. 1.35).

Narativní vertikalizace

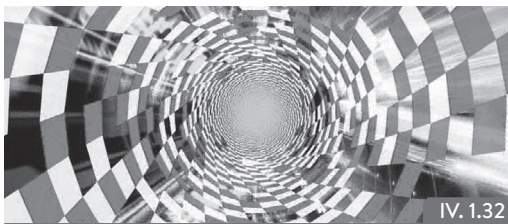
Vyprávění ve *Speedu Racerovi* pracuje dvěma různými způsoby organizace. Jedna je horizontální a konvenčně lineárně popisuje osudy postav. Pro tento text je ale důležitější druhý a mnohem komplikovanější způsob vyprávění, který je vertikálně organizovaný a během jednotlivých scén současně mapuje několik časových úseků. Jako případové použiji dvě dlouhé souvislé sekvence: **(1)** úvodní téměř šestnáctiminutovou sekvenci (15 minut a 44 vteřin), která je rámovaná prvním Speedovým důležitým závodem, **(2)** sekvenci, v níž padouch Royalton vysvětluje Speedovi, co se stane, když s ním nepodepíše smlouvu.

První čtvrt hodinu filmu tvoří vypravěčsky vysoce komplexní série **šesti dějových linií**, jdoucích napříč prostorem, časem i kauzálními liniemi. Jednotící je **Speedův závod** na okruhu (současnost), ze kterého se **přepíná do ostatních časových linií v minulosti**. Během Speedova závodu musíme všechny





IV. 1.31



IV. 1.32



IV. 1.33



IV. 1.34



IV. 1.35

poskytnuté informace zpracovat do komplexního obrazu o hrdinech, jejich minulosti, přítomnosti a světě, který obývají. **Přepnutí v čase, prostoru a souvislostech jsou motivována několika zdroji:** Speed (potažmo jeho rodina), Trixie a komentátoři.

Speed – nejdříve sedící v šatně, později jedoucí v autě během závodu – vzpomíná na dětství s bratrem Rexem, který hrál v jeho životě velkou roli. Další linií je **Rexův závod** na stejném okruhu v minulosti. Ten však n sledujeme jen ve Speedových vzpomínkách, ale i souběžně se Speedovým závodem. Styl přechody v čase řeší hladkými **kompozičními návaznostmi**. Speedovo bílé auto se prolne do Rexova červeného – a to pak zpátky do bílého, takže podle barvy poznáme, čí závod právě vidíme. Nicméně v okamžiku, kdy se Speed vyrovná v rychlosti svému bratrovi, vidíme **oba závody současně**: vedle sebe jedou po okruhu jak Speedovo bílé auto v přítomnosti, tak lehce rozostřené imaginární Rexovo červené auto (jako přítomný zástupný znak Rexe z minulosti).

Zároveň nám oba závody umožní zorientovat se ve Speedově rodině. Vidíme Speeda jako chlapce, který fandí Rexovi... a o chvíli později ve stejné pozici Speedova mladšího bratra Spritla s opičákem, jak fandí pro změnu Speedovi. Vedle rodiny v současnosti sedí i Speedova přítelkyně Trixie, skrze jejíž vzpomínky se dostaneme do jiné části Speedova dětství. Z Trixiiny vzpomínky kromě počátků jejich vztahu pochopíme i to, že Racerovi byli i v minulosti někomu trnem v oku a bránili se bombovým útokům.

Komentátoři – jejichž stylistickou funkci už jsme si popsali výše – mají navíc narativní funkci, když ve svých glosách k závodu elipticky rekapituluji Rexovu minulost a následně i jeho podivnou smrt. Jejich mediální vzpomínky se prolínají se Speedovými osobními. Flashback Rexova odchodu od rodiny ale narativně mate, protože začíná jako Speedova vzpomínka, ale končí jako otcova. Obraz se na jejím konci z detailu otce v minulosti prolne do detailu otce v současnosti.

Prvních necelých šestnáct minut tedy sice rozsáhle a celistvě odpovídá na značný soubor možných diváckých otázek, ale implicitně stále nechává některé z nich otevřené pro další vyprávění. To potvrdí hlavně v závěru úvodní sekvence vystoupení tajemného X, u něhož si nejsme jisti identitou a pozicí v dalším dění.

Zatímco úvodní sekvence má hlavně rozsáhlou rekapitulační funkci, ta u Royaltona naopak určuje běh dalšího vyprávění. Nejdříve Speedovi i divákovi v montáži archivních záběrů naprosto převrátí jistoty o chodu a historii závod-

nického světa, a pak radikálně posune vyprávění vpřed do budoucnosti fabule. Royalton totiž začne Speedovi vyjmenovávat, co všechno se stane, když nevýhodnou smlouvu s ním nepodepíše. Souběžně s jeho slovy pak v eliptických zkratkách vidíme, jak se to opravdu děje.

Předpovídá mu prohru ve Fuji, kterou souběžně sledujeme. Vrátime se zpět do současnosti, kde Speed směrem k Royaltonovi výhružně řekne, že se uvidí ve Fuji. Po jeho odchodu od Royaltona už následuje stříh na Speeda vzpomínávajícího se z prohry. Royaltonova scéna (počínaje jeho proslovem) trvá jen 7 minut a 42 vteřin, ale díky vertikální organizaci kondenzuje obrovské časové období ve vyprávění.²⁰⁷

Vyprávění navíc výrazně rytmizuje komická dvojice mladšího bratra Spritla a jeho opičáka Chim Chima (plnohodnotného člena rodiny). Ta se většinou objevuje ve vypjatých okamžicích a narušuje tok dějových informací, takže se zvyšuje touha vědět, co se bude dít dál. Například přerušují a oddalují romantické okamžiky mezi Speedem a Trixie, případně vstupují do nejnapínavější části závodu v Casa Cristo nebo do zmíněného Speedova rozhovoru s Royaltonem. **Zaprvé** vždy posílí dopad přerušené scény, jakmile se k ní vrátíme; **zadruhé** často poskytnou důležitou narativní informaci.

Podobnou roli hraje zamaskovaný závodník X, jehož skutečná identita je dost dlouho zřejmá (zdánlivě mrtvý bratr Rex). Speed ale taky začne mít podezření. X si tedy masku sundá a přesvědčí Speeda, že není Rex, čímž vyvrátí i diváckou hypotézu. Touha zjistit definitivní odpověď na tuto otázku do té doby rytmizovala vyprávění, ale od určitého okamžiku už musí Speed bojovat sám za sebe. Bylo tedy potřeba Rexovu linii utnout a soustředit se jen na Speeda. Až v úplném závěru se motiv vrátí a my (nikoli však rodina Racerů) zjistíme, že závodník X je skutečně Rex, který si ovšem nechal udělat plastickou operaci.

Podobné navracení motivů je však charakteristické nejen pro dílčí linii s Rexem, ale pro celkové významové sdělení filmu. Téměř celou stopáž nám snímek nabízí příběh o boji rodiny Racerů se zákeřným koncernem – **tématem je rodina**. Během finálního závodu se ale interpretační rámec přepíše. Tematickým centrem najednou není rodina, ale **závodění a nutnost vyjasnit Speedův vztah k němu**. Postupně se vrací důležité momenty z filmu, které skoro bez výjimky měly rodinné poselství. Tytéž momenty však najednou proměnou optiky vypovídají o závodění, získávají úplně novou pozici a posilují katarzní moment finálního automobilového mače.

Vertikalizace prostoru

Třetí rovinou je **prostorová vertikalizace**, v rámci níž auta nejenže jedou dopředu, ale důležitější je, že umí skákat, srážet se ve vzduchu a metat salta. Vrcholem této tendence je pak scéna na horských svazích, v níž Speed přeskočí autem z jednoho srázu na druhý a za pomoci kovových ostnů na kolech kolmo vyjede zpět na trasu. Vertikální vnímání prostoru se však netýká jen aut a lze ho vyzorovat v celém filmu: závody jsou nezřídka pozorované z vysoko posazených bodů (vrtulníků), hrdinové koukají na města z ptačí perspektivy, mnohé stíračky jsou vedeny zdola nahoru a nejkurióznější je „vertikálně integrovaná“ výroba aut v Royaltonově továrně. Ekonomický fordistický termín „vertikální integrace“ se dostává do absurdně doslovné roviny, když jsou auta skutečně vyráběna na vertikální lince. **Vertikalizace se tak dostává nejen do stylu a do vyprávění, ale i do prostorové a tematické dimenze fikčního světa.**

Závěr

Samotná tvorba smyslových atrakcí ve *Speedu Racerovi* tedy tvoří jen jednu část mnohem složitějšího prožitku, který je do značné míry veden hlavně v intelektové rovině.²⁰⁸ Systém filmu podněcuje k odhalování komplikovanosti vyprávění, hry s mizíci a objevujícími se motivy nebo přepisování dominantního rodinného uspořádání fikčního světa mnohem intimnějším vztahem hrdiny a sportu. Samotná fabule se do značné míry podobá fabuli *Matrixu* (1999), jen virtuální svět vytvořený stroji je nahrazen virtuálním světem vytvořeným koncerny a médii. Je však oproštěná od mytických a kvazifilozofických rámců. *Speed Racer* nabízí její svobodomyšlnější a hravější interpretaci srovnatelného námětu, která je však co do spolupráce stylu a vyprávění paradoxně mnohem komplikovanější.

1.4 Memento: motiv paměti ve filmovém vyprávění

Memento (USA, 2000)

Režie: Christopher Nolan. **Námět:** Jonathan Nolan. **Scénář:** Christopher Nolan. **Kamera:** Wally Pfister. **Střih:** Dody Dornová. **Hrají:** Guy Pearce (Leonard Shelby), Joe Pantoliano (Teddy), Carrie-Anne Mossová (Natalie), Stephen Tobolowsky (Sammy Jankis). **Produkce:** Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment. **Formát:** 35mm, čb., bar., anglicky, 108 min.

Následující text vznikl na základě zadání „napiš článek o **filmu a paměti**“. Podobné volné téma vysloveně svádí k tomu, aby se k němu autor postavil podvrtně z extrémních pozic. Na jedné straně si může problém neúměrně zúžit. Bude se tak zabývat jen určitým velmi specifickým pojetím filmu a určitým velmi specifickým pojetím paměti, takže řekne všechno o ničem. Na druhé straně má možnost problém neúměrně rozšířit. Je potom schopen se zabývat filmem i jako tenkým povlakem na nějakém fyzickém materiálu a paměti ve všech možných variantách toho slova, třeba množstvím dat uskladnitelných na přenosných klíčenkových USB flash discích, a tak nakonec řekne nic o všem. Podobně zákeřný ale nebudu a pokusím se zamyslet nad problematikou paměti jakožto **funkcí vyprávění**. Navrhnou přitom pro tento účel pracovní dělení, jež si nenárokují obecnou platnost, leč napomůže zpřehlednění a vysvětlení některých z určitých funkcí, jimiž může paměť napomáhat vyprávění příběhů.

Ne každý divák je schopen o paměti teoretizovat, kategorizovat ji třeba jako senzorickou, dlouhodobou a krátkodobou.²⁰⁹ **Zapojení paměti do narativu ale přesto představuje velmi účinný pomocný prostředek vyprávění příběhů.** Laicky řečeno, každý někdy na něco vzpomínal, zpětně rekonstruoval řadu událostí a třeba uvažoval o zrádnosti a nedůvěryhodnosti (cizí) paměti. A stejně tak pravděpodobně leckdo už nejméně jednou v životě pocítil pocit zneklidnění a zoufalství způsobený pamětí. To když si (a) na nějakou událost nemohl vzpomenout a **věděl, že by měl** (ať už za to může prostá nedokonalost paměťových skladů nebo účinek látek negativně působících na mozkovou aktivitu), případně si (b) na nějakou událost nemohl vzpomenout a **někdo jiný mu říkal, že by měl** („Vždyt jsme se už potkali... loni... na večírku... slíbil jsi mi tohle a ono.“ „Kde jste byl včera kolem páté, když byl zavražděn lord Greystoke?“).

Filmová vyprávění na tyto vlastnosti paměti občas spoléhají (podobně jako třeba na touhu po drbech a tendenci k posuzování lidí na základě prvního dojmu) a zapojují **motiv paměti** i do takových syžetových vzorců, jež by se bez vzpomínajícího jedince poměrně snadno obešly. Jinými slovy, **paměť slouží jako dobrý nástroj vyprávění (nejen) filmových příběhů, protože lze čistě intuitivně předpokládat, že skrze problematiku vzpomínání a (absence) paměti jsou vyprávění srozumitelnější.** Na **obecné úrovni vypravěče** lze uvažovat o zprostředkovateli informací uložených v dlouhodobé paměti a na **mnohem konkrétnější úrovni** může plnit paměť roli vázaného motivu posouvajícího vyprávění. Ačkoli obě úrovně přeneseně souvisejí s pamětí, je zřejmé, že jinak nepředstavují nutně usouvztažněné jevy, mohou působit zcela nezávisle, anebo naopak spolu být úzce (funkčně) propojeny.

Film, paměť a postava-vypravěč

Na rozdíl třeba od literatury není ve filmu zdaleka samozřejmé či nutně užitečné předpokládat za textem vypravěče (ačkoliv by se mnou řada naratologů nesohlasila, ale není naratolog ten, který by se zavděčil naratologům všem). Pokud ve filmu nevidíme nebo neslyšíme nikoho vyprávět, nemusíme s entitou vypravěče pracovat. Bohatě nám podle mě postačí předpokládat naraci jako proces neustálé distribuce vodítek k rekonstrukci příběhu a fikčního světa, který je směřován ke zpracování divákově kognitivní aktivitě.²¹⁰ Když to hodně zjednoduším, mnohá (zdaleka ne všechna) filmová vyprávění však pracují (a) s vypravěči **vyprávějíci z pozice mimo příběh**, kteří jsou zároveň součástí příběhu a světa, o nichž vyprávějí, (b) s vypravěči **vyprávějíci uvnitř příběhu**, kteří se „zastaví“ a vyprávějí o událostech, jež se v aktuálním světě tohoto příběhu odehrály někdy dříve, přičemž tito vypravěči s vyprávěnými událostmi byli nějak spojeni.

Vypravěčovo vzpomínání může dodat i různorodému a střípkovitému vyprávění dojem jednotného celku. Nemusíme chodit daleko do minulosti, stačí se podívat například na nedávnou filmovou adaptaci členitého románu *Atlas mraků* od Davida Mitchella. Jeho dílo má podobu jakéhosi pyramidálního systému, kde jsou jednotlivé příběhy vyprávěny v podobě hudebního sextetu pro překrývající se sólisty, psaného jednou z postav: „klavír, klarinet, cello, flétnu, hoboj a housle, každý s vlastním jazykem tóniny, rozsahu a barvy. V první řadě každé sólo přerušuje sólo následující, ve druhé řadě každé přerušené sólo zase postupně pokračuje.“²¹¹ Prvních pět příběhů je tedy přerušeno v polovině

a šestý odvyprávěn celý, načež předchozích pět příběhů je v opačné posloupnosti dovyprávěno – ve filmu nikoli.

Film představuje všech šest příběhů jako „propletenec“, v němž jsou pospojovány primárně na základě motivických (asociace, paralely), kompozičních a rytmických vztahů – a co je pro nás nejdůležitější, **celý film je zarámován vyprávěním muže v budoucnosti, který vzpomíná na události odehrávající se za jeho života (šestý příběh) a rekonstruuje události odehrávající se v předchozích historických etapách, jež jsou všechny nějak propojené.** Lidská paměť je především asociativní,²¹² takže mechanická struktura filmu odpovídá procesu vzpomínání, kdy jedna vzpomínka vyvolává další a film působí jako „cop“ vzájemně se vyvolávajících asociací a paralel na různých úrovních. Takový přístup zároveň značně usnadňuje porozumění, takže ve spojení s klasickou čtyřřádkovou strukturou vyprávění představuje členitý film jednoduše pochopitelný celek.

Jinými slovy, kdybychom se snažili převyprávět příběhy v knize souběžně a dokonale si Mitchellův román jako monumentální soubor motivů pamatovali, pravděpodobně (a čistě hypoteticky) bychom se pohybovali po podobné trajektorii vzájemných asociací a paralel. **Vypravěč (a jeho paměť) rámcující celý film slouží coby podpůrný nástroj.** Nástroj, jehož pomocí lze román – strukturou mimořádně náročný na paměť a vztahování si jednotlivých motivů k sobě napříč stovkami stran – převyprávět jako jednoduše sledovatelný a srozumitelný celek **v analogii k lidskému vzpomínání.** V tomto případě je ale přítomnost „globálního vypravěče“ opravdu především narativním trikem, jak usouvztažnit šest příběhů do jednotného celku. Hnidopich by totiž mohl namítat, že člověk na intelektuální úrovni vypravěče coby konkrétní postavy příběhu by sotva měl tolik imaginace, aby převyprávěl příběhy z tak odlišných kulturních prostředí.

Vzpomínající vypravěč, který je zároveň nedílnou součástí jím vyprávěného příběhu, se samozřejmě v dějinách filmu objevoval v mnohem tradičnějších podobách. Byl i tehdy často sloužil ke zpřehledňování spletitého labyrintu událostí (optikou vzpomínek jakožto série asociativně a logicky uspořádaných akcí). V ponurých filmech noir dokonce nemusel být ani živý (*Sunset Blvd.* z roku 1950 vypráví ze své perspektivy muž, kterého divák v prvním záběru vidí mrtvého v bazénu), ale **jeho funkce jakožto zprostředkovatele své dlouhodobé paměti uspořádané z konkrétní perspektivy se neměnila.** Často šlo přitom o detektivky, které se obracejí k paměti i k jako důležitému nástroji vyprávění:

paměť jednotlivých vypovídajících podezřelých či svědků je zdrojem informací pro rekonstrukci zločinu, přičemž jednotlivé postavy se posadí, vypovídají... a často více či méně lžou. (Na podobném, byť méně lživém principu stojí i *Občan Kane* z roku 1941 nebo *Člověk z mramoru* z roku 1977.)

Kombinací popsanych modelů vypravěčů jsou pak **filmy o dvou časových úrovních, kde se pomocí vzpomínání jednoho vypravěče posouvá proces vyprávění ze současné úrovně do úrovně předchozích... a divák na rozdíl od detektivek předpokládá, že bude říkat pravdu.** Výmluvným příkladem je *Titanic*, jenž se do minulosti posouvá z pozice současných postav (přesněji řečeno současných v roce 1997), konfrontovaných s více než stoletou ženou, která na Titanicu prožila milostný románek a přežila katastrofu. Začíná vzpomínat (sledována pohledy drsných hledačů pokladů), přičemž neskrývá svou zaujatost a emocionalitu vzpomínek. Tím vyvolává silná očekávání, která přehlíží skutečnost, že vypráví i o řadě událostí, u nichž nemohla být přítomná. **Je to její paměť, její verze událostí a její životní příběh: nikdo ji nepřerušuje s tím, že o tomhle nemohla vědět, protože u toho nebyla.**

Film, paměť a postava-konatel

Dlouhodobá paměť postavy-vypravěče ve všech předchozích případech stavěla **diváka do role pouhého naslouchajícího.** Ten byl s vědomím omezení, nespolehlivosti a zaujatosti lidské paměti ochoten promíjet řadu mezer ve vyprávění, které by po nesubjektivizovaném vyprávění vyžadoval k zaplnění, protože by narušovaly představu o jednotném celku. Ačkoli tyto filmy pracovaly s pamětí jako s motivem, tento motiv především funkčně umožňoval vstupovat do různých (a z různých) úrovní vyprávěného příběhu. Paměť může ovšem ve filmových vyprávěních plnit funkci dynamického motivu, kterého vyprávění funkčně využívá jako řídicího prvku. Divák není na paměť odkázán, protože **s pamětí se pracuje jako s primárně kompozičně** (nikoli primárně realisticky jako v předchozích případech) **motivovaným prvkem.** Ještě jinak, divák není už více či méně oddaným následovníkem něčího vzpomínání, **je aktivnější.**

Klasický případ představuje **situace, kdy důležitá postava o svou paměť přijde.** Tak je tomu třeba ve filmech *Rozdvojená duše* (1945), *Ztracená totožnost* (1991), *Výplata* (2003), *Neznámý* (2011) nebo v trilogii o agentu Jasonu Bournovi (2002, 2004, 2007). Tato tradice ale sahá až do roku 1915, kdy vznikl jeden z prvních narativních snímků o ztrátě paměti (*Garden of Lies*). Divák těchto děl

více či méně **společně s hrdinou jeho paměť rekonstruuje nebo alespoň doplňuje znalosti nad rámec vědění hlavní postavy o důležitá data**, která mu nebyla vyprávěním poskytnuta. Výrazně ozvláštňujícím způsobem pak s tímto modelem pracuje snímek *Věčný svit neposkvrněné mysli* (2004). V jeho případě divák společně s hrdinou postupně zjišťuje, že tento paměť neztratil, ale nechal si vymazat všechny vzpomínky na bývalou přítelkyni, ačkoli se tomu nakonec během procesu vymazávání snažil (za)bránit.

Zvláštní případ filmů o amnézii představují **narativy s motivem postavy zbavené krátkodobé paměti** (*Zimní spáči* z roku 1997 a o tři roky mladší *Memento*, případně romantická komedie *50x a stále poprvé* z roku 2004). Ztrátou krátkodobé paměti postižené postavy ze *Zimních spáčů* a *Mementa* jsou velmi temné figury. A to vzdor faktu, že první z nich si toho není vědoma a druhá si ve své nemoci snadno udržuje iluzi, že temnou figurou není a jedná v zájmu vyššího dobra (a obě se snaží nahrazovat svou paměť pomocí fotoaparátu). Postava ze *Zimních spáčů* částečně způsobí autonehodu, při níž zemře malá holčička – ale protože se na to samozřejmě nepamatuje a žádný jiný svědek není, spouští se tragická spirála podezření a obviňování. Hrdina snímku *Memento* je mnohem komplikovanější případ, stejně jako využití paměti ve vyprávění – a proto budu filmu, v němž „vystupuje“, věnovat čistě analytický zbytek této stati.

Slepá místa paměti: *Memento*

Vyprávění *Mementa* pracuje jak s postavou-vypravěčem, tak s postavou-konatelem postiženou akutní ztrátou krátkodobé paměti, kdy si nedokáže zapamatovat víc než posledních pár minut. Vzpomínky se v určitý moment vymažou a Leonard zase ví jen to, že na své cestě pomsty pátrá po muži, který znásilnil a zabil jeho milovanou ženu. Svá detektivní zjištění si tetuje na tělo a ve světě se orientuje pomocí polaroidových fotografií, na něž si píše další upřesňující informace (jak divák zjistí, často značně nedůvěryhodné). Film je vyprávěn odzadu barevně a odpředu černobíle: každá další barevná scéna končí tam, kde předchozí začala, každá černobílá scéna chronologicky navazuje na tu předcházející černobílou scénu. **Barevné sekvence** začínají (v syžetu) / končí (ve fabuli) zavražděním (údajného) vraha Leonardovy ženy. **Černobílé sekvence** zachycují Leonardův telefonát z hotelového pokoje, kde člověka na druhém konci drátu seznamuje s případem ztráty krátkodobé paměti postiženého Sammyho, který nešťastně zabil svou ženu.

V černobílé řadě je Leonard vypravěčem, který pomocí Sammyho příběhu osvětluje fungování své nemoci. Zároveň však film pomocí Leonardova vyprávění buduje paralelu s Leonardovým vlastním příběhem. V barevné řadě na cestě zpět napříč Leonardem dávno zapomenutými úseky času divák zjišťuje, že hrdinův „fakticky neomylný“ systém paměťových náhrad je snadno manipulovatelný, a to jak jeho okolím, tak nakonec i jím samým. Závěrečná půlhodina trvání projekce filmu totiž postupně odhaluje, že na svou nemoc (jemně řečeno) hřeší i Leonard. Jeho verze reality před ztrátou krátkodobé paměti i po ní je překroucená a největším monstrem je on sám. **Motiv paměti plní pro vyprávění klíčovou funkci na několika úrovních. Za prvé** umožňuje filmu motivovat mozaikovitou strukturu syžetu v analogii k Leonardově střípkovitému vnímání světa. **Za druhé** umožňuje konfrontovat Leonardovu absenci paměti s divákovou pamětí. Divák totiž srovnává svoje hypotézy o příčinách vyvozených z následků se skutečnými příčinami, jež však dostává až později, a **za třetí...**

Za třetí umožňuje konfrontovat takto **zpětně uspořádané** zprostředkování Leonardovy paměti krátkodobé s **chronologicky uspořádaným** zprostředkováním Leonardovy paměti dlouhodobé. Ta přitom v důsledku netvoří analogii k Leonardově vlastnímu osudu, nýbrž klíč: **z příběhu o pomstě se stává příběh o systematickém sebeklamu**. Sammy a Leonard jsou sice dvě různé postavy, ale nikoli přesně tak různé, jak je Leonard ve svém vyprávění do telefonu prezentuje. Sammy nebyl muž s krátkodobou pamětí, který měl za ženu diabetičku, již nešťastnou náhodou zavraždil a skončil v blázinci, Sammy totiž nikdy žádnou ženu neměl... zato Leonardova manželka byla diabetička a Leonard ji pravděpodobně zavraždil sám. Všechny tyto informace se divák v uspořádané podobě dozví od Leonardova pochybného přítele Teddyho (který za to na konci příběhu, tedy na začátku vyprávění, zaplatí životem). Jistě, ten k Leonardovi pravděpodobně není zcela upřímný... nicméně zprávu o tom, že Sammy v Leonardově vyprávění je ve skutečnosti Leonard, nedostane divák jen od Teddyho.

Narace poskytne divákovi velmi nenápadné (protože krátké a snadno přehlédnutelné), ale zato **zcela průkazné vodítko k tomuto odhalení hned se začátkem vyvrcholení filmu**, v osmdesáté šesté minutě ze sto pěti (bez závěrečných titulů). Ve chvíli, kdy Leonard popisuje do telefonu klíčový okamžik v Sammyho životě, kdy Sammy omylem zabije svou ženu a skončí v blázinci, narace divákovi tyto události vizuálně zprostředkovává – ovšem na jeden kratičkový moment (několik málo okének filmového pásu), v němž kolem pacienta projde

neznámý člověk, **konfrontuje dvě různé verze reality: jedné Leonardovy a druhé skutečné**, ve které v blázinci nesedí Sammy (IV. 1.36), nýbrž Leonard (IV. 1.37).²¹³

Princip přemazávání krátkodobé paměti (kdy každá další barevná scéna přepíše významy těch předchozích) a **nespolehlivosti paměti dlouhodobé** (kdy Leonardova verze vlastní tragické minulosti je odhalena z podstatné části jako lež) se tak **promítá do celkové organizace vyprávění**. Významově pokřivená distribuce vizuálních podnětů (obrazy/fotografie) či faktických dat (pronesené věty/nápisy na fotografiích, tetování na těle) hraje roli nejen pro kognitivně retardovaného hrdinu ve fikčním světě, ale představuje i **řídící princip reprezentace tohoto světa ve filmovém stylu a vyprávění Memento**. Paměť (její nedostatky, nespolehlivost, slepá místa) se mnohem více než v kterémkoli z předchozích filmů stává **dominantním určujícím prvkem celku filmového systému** a zároveň od diváka nevyžaduje pochopení složitých kauzálních mechanismů či futuristických strojů, jako je tomu u mnohých sci-fi. Stačí zkrátka mít jen intuitivní povědomí o fungování paměti. Film s relativně složitým uspořádáním přitom nakonec není tak složité pochopit, ba dokonce je to snazší než třeba porozumět síti příčinných souvislostí ve filmech jako *Pane, vy jste vdova!* nebo *Návrat do budoucnosti I-III* (1985–1990).

Závěr

Pojednal jsem o vztahu mezi filmem a pamětí, přičemž jsem zvolil cestu mezi dvěma mezními variantami: **narativními funkcemi paměti u postav-vypravěčů a postav-konatelů**. Takto účelově rozptýlené a značně různorodé hledisko s pomocí dílčí analýzy filmu *Memento* přitom umožnilo v důsledku pokrýt – respektive naznačit – relativně širokou oblast otázek, které si lze v souvislosti se vztahem paměti a filmu klást.



2. Analytická studie

Analytická studie by měla odpovídat nárokům kladeným na vědecké studie do odborného periodika či tematického sborníku, a zároveň tvoří modelový formát pro **bakalářskou práci**.²¹⁴ Rozsah od patnácti do čtyřiceti normostran²¹⁵ umožňuje vysvětlit systém filmu v členitosti jeho vztahů, kdy výklad odpovídá na rozsáhlejší soubor vzájemně propojených otázek. Argumentaci analytické studie řídí komplexní dostředivá teze, jež je rámována či ústí v přesvědčivou tezi odstředivou. Jak ale bývá problém pro analytickou studii formulován?

Řekněme, že se chci zabývat stříhem ve špionážním akčním filmu *Bourneovo ultimátum* z hlediska způsobů využití hladkých návazností mezi záběry. *Bourneovo ultimátum* jistě poskytuje příležitost tento problém prozkoumat a odpovědět na otázky, jaké rozličné funkce tyto stříhové postupy plní – a předložit přesvědčivou dostředivou tezi. Ovšem bude to problém svou zaostřeností na jeden postup vhodnější spíše pro analytickou stať. Chtěl-li bych tento problém přepracovat pro analytickou studii, musel bych ho rozšířit třeba na specifické funkce stříhu. Předpokládal bych potom, že v porovnání s tradicí klasického hollywoodského filmu (odstředivá teze) a konvencemi výstavby akčního filmu (odstředivá teze) plní stříh v *Bourneově ultimátu* mnohem určitější role, než je obvyklé:

- síla vazeb mezi srovnatelně velmi rychle stříhanými obrazy – PDZ je 2,2 vteřiny – (a) potlačuje tradiční funkce mizanscény, (b) úzce spolupracuje s funkcemi zvuku a (c) klade důraz na komunikativnost proměnlivého rámování;
- v rovině vyprávění mimo jiné právě funkce stříhu umožňují vyprávět současně „dopředný“ příběh o boji hrdiny se špionážní organizací, „zpětný“ příběh hrdinovy zapomenuté minulosti a „mikropříběhy“ jednotlivých akcí;²¹⁶

— především funkce střihu dílu umožňují v rovině fikčního světa pomocí srovnání záběrů mezi sebou usouvztažňovat různé hodnotové vzorce, a tak budovat vrstevnatou významovou strukturu filmu.

Jinými slovy, právě funkce střihu potlačují či utlačují jiné složky. A to takovými způsoby, že mají dopad na organizaci filmového díla jako celku. Aby ovšem toto bylo možné přesvědčivě tvrdit, je třeba se důsledně obeznámit právě s dějinami postupů v klasickém hollywoodském filmu, střihovými postupy uplatňovanými v jiných akčních filmech, stylovými postupy v dokumentárním či reportážním filmu a s diskuzemi vedenými právě ve spojitosti s organizací filmu *Bourneovo ultimátum*. Zatímco totiž budu testovat **dostředivou tezi** o funkcích střihu v organizaci díla, budu druhotně testovat i **odstředivou tezi**. Film je podle ní výjimečný v souvislostech konvencí klasického filmu i upřednostňovaných postupů akčního žánru. Zároveň nám ale jeho rozbor může povědět něco více o dosud nepředvídaných nebo nepopsaných možnostech akčního filmu jako žánru a jeho působení na diváka skrze uplatňování dokumentaristických postupů práce se stylem a prostorem.

Následující analytická studie o *Králi Šumavy* představuje v porovnání s předchozími čtyřmi analýzami příklad odborného textu s členitější argumentační strukturou, komplikovanější skladbou vět i volbou slov. Už formulováním problémů počítá se specializovanějším čtenářem než texty o *Jessii*, *Jezinkách a bezinkách*, *Speedu Racerovi* nebo *Mementu*. Analytická studie o *Králi Šumavy* detailně rozebírá a vysvětluje systém díla: prokazuje **dostředivou tezi**, že ideologické funkce *Krále Šumavy* jsou založeny v plodném nesouladu mezi vysoce subtilním a nenápadným vyprávěním příběhu na jedné straně a volbou záměrně očividných filmařských postupů na straně druhé. **Odstředivě** pak zasazuje dílo do souvislostí tvorby Karla Kachyni, žánrových vzorců akčního krimi-thrilleru a především dobových postupů propagandistického filmu.

2.1 Poetika disonance: *Král Šumavy*

Král Šumavy (ČSR, 1959)

Režie: Karel Kachyňa. **Námět:** Rudolf Kalčík, František A. Dvořák. **Scénář:** František A. Dvořák, Karel Kachyňa, Rudolf Kalčík. **Kamera:** Josef Illík. **Střih:** Jan Chaloupek. **Hrají:** Radovan Lukavský (Václav Kot), Jiří Vala (Karel Zeman), Jiřina Švorcová (Marie Rysová), Jaroslav Marvan (inspicient finanční stráže Josef B), Miloslav Holub (polesný Paleček), Jiří Holý (Petr Kala, zvaný Galapetr). **Produkce:** Filmové studio Barrandov. **Formát:** 35 mm, čb., česky, 93 min.

Hned na úvod považuji za vhodné vypořádat se s otázkou, čím může k porozumění filmu *Král Šumavy* přispět studie psaná z pozic poetiky fikce, vezmeme-li v potaz množství paralelních interpretací, z nichž některé dokonce využívají srovnatelných nástrojů formální analýzy.²¹⁷ Připomeňme, že poetika fikce se na jedné straně ptá po osvětlení výstavby určitého filmového díla a na druhé straně zařazuje své závěry do konkrétních tvůrčích podmínek.²¹⁸

Mou odpovědí na výše položenou otázku je **syntetičnost** dále nabízeného přístupu, jež zajišťuje nesoustředění se pouze

- (a) na určitou složku filmového díla bez přímé funkční závislosti na složkách ostatních (práce kamery, střihová skladba, hudba);
- (b) na možné žánrové souvislosti filmového díla (dobrodružný film, pohraničnický film);
- (c) na potenciální rétorické funkce filmového díla (propagandistická rovina, glorifikující pohraničníky a demonizující převaděče na Západ).

Pokud chci totiž rozebírat a vysvětlovat *Krále Šumavy* jako organizaci celkových vztahů v díle, musím se zabývat **všemi jeho složkami a jejich působením na sebe navzájem**. Je tomu tak proto, že každý prvek filmového díla je v poetologické perspektivě nějak funkčně svázán s nějakým prvkem jiným, a tak pochopitelně žádný z nich nelze zkoumat odděleně od ostatních. *Král Šumavy* představuje z tohoto pohledu jako každé umělecké dílo systém vztahů, jehož prvky, prostředky, postupy a části na jedné straně spolupracují a na druhé soupeří o dominanci.²¹⁹ Rovněž ideologické funkce díla pak mohou být nazírány jako vycházející z této lité války prvků, prostředků, postupů a částí uvnitř něj. To podle mě platí i pro *Krále Šumavy*, kdy budu prostřednictvím systémové analýzy dokazovat, že jeho ideologické funkce jsou založeny

v plodném nesouladu mezi vysoce subtilním a nenápadným vyprávěním příběhu na jedné straně a volbou záměrně očividných filmařských postupů na straně druhé.

Kachyňa, kontext a disonanční princip

V důsledku výše řečeného chápu *Krále Šumavy* jako soubor vnitřních estetických norem v určitých funkčních vztazích,²²⁰ které chci (a) podchytit a vysvětlit v detailní analýze filmu, (b) vztáhnout k individuálnímu stylu režiséra Karla Kachyňi.²²¹ Nevolím přitom teleologický zpětný přístup, v němž by se *Král Šumavy* jevil jako reprezentant tendencí rozvinutých v následujících Kachyňových filmech. A to jak pozitivně vymezeno v rámci jeho trvající spolupráce s kameramanem Josefem Illíkem, tak negativně vymezeno vzhledem k jeho pozdějšímu tvůrčímu sepětí se scenáristou Janem Procházkou. Tyto profese a tato jména jsou přitom pro otázku Kachyňova individuálního stylu velmi důležitá. V době krátce po natočení *Krále Šumavy* se ostatně Kachyňa v tomto smyslu k otázce autorského stylu i jasně vyjádřil:

„Film je záležitost velmi složitá, a není v moci jednoho člověka, aby ho vytvořil sám celý, neboť režisér může ovlivnit práci kamery, může čas od času udělat dobrý scénář, ale nikdy se nemůže všem složkám věnovat s takovou energií jako její specialista, protože každá vyžaduje celého člověka. Já sám spolupracuji s kameramanem J. Illíkem. Byl bych ovšem rád, kdybych našel dobrého scenáristu, který by rozuměl všem, jimž rozumím já, a psal pro mne.“²²²

Zatímco „svého“ kameramana už tehdy Kachyňa našel (byť jistě netušil, že s přestávkami na dalších dvanáct let), v době natočení *Krále Šumavy* se ještě nesešel s pozdějším kmenovým scenáristou Procházkou. Jakkoli vyzrálé a propracovaně se tak *Král Šumavy* coby umělecké dílo může jevit, jde vlastně v kontextu celkové Kachyňovy fikční tvorby o dílo rané – a **zároveň** o jisté uzavření první etapy jeho hrané tvorby.

Do té doby režíroval jeden fikční film s Vojtěchem Jasným (*Dnes večer všechno skončí* – 1954) a dva sám (*Ztracená stopa* – 1955, *Tenkrát o vánocích* – 1958). Ze zmíněné trojice první dva filmy dělal s kameramanem Jaroslavem Kučerou, který se nakonec stal kmenovým spolupracovníkem Vojtěcha Jasného. S Josefem Illíkem se setkal až na filmu *Tenkrát o vánocích* a posléze s ním ve spolupráci pokračoval i na *Králi Šumavy*. Namísto vyhledávání nějakých konstantních

tvůrčích postupů v práci s kamerou tak lze hovořit spíše o oboustranném testování umělecké spolupráce a o seznamování se s možnostmi filmového média.²²³ Jak navíc uvidíme dále, stylistické postupy v *Králi Šumavy* plní poměrně specifické funkce a ty později nalézt nemůžeme. Jakákoli zpětná projekce pozdějších norem kooperace mezi Kachyňou a Illíkem by pak byla historicky napadnutelná coby využití obrácené kauzality.

Z hlediska scenáristické spolupráce je situace ještě o něco komplikovanější, protože první snímek napsal scenárista Lubomír Možný (s nímž pak Kachyňa spolupracoval ještě jednou, ovšem už v tandemu s Janem Procházkou), *Ztracenou stopu* Jiří Beneš a třetí *Tenkrát o vánocích* Jiří Beneš s Františkem A. Dvořákem... a Karel Kachyňa – a nakonec *Krále Šumavy* František A. Dvořák, Rudolf Kalčík... a Karel Kachyňa. Ani jeden z opakovaně oslovovaných scenáristů tedy zřejmě nakonec nesplňoval výše uvedenou Kachyňovu podmínku, aby rozuměl „věcem, jimž rozumím já, a psal pro mne.“²²⁴ Tuto podmínku nesplňoval ani J. A. Novotný, s nímž Kachyňa napsal následující *Práče* (1960), jež je zároveň poslední film před začátkem dlouhodobé Kachyňovy spolupráce s Procházkou. Navzdory válečné tematice už ale *Práče* svým zaostřením na dětského hrdinu spadá spíše do pozdější Kachyňovy tvorby, a tak se i v tomto ohledu jeví být *Král Šumavy* uzavřením dané tvůrčí etapy.

Ze systémově analytické perspektivy pak *Král Šumavy* dílem navazuje jak na rysy prvních dvou filmů (co do výstavby děje i jeho tematického zařazení do pohraničí se Západem), tak na rysy snímku třetího (práce se složitými pohyby kamery, složité inscenování figur v rámu a tendence k využívání „přechodových“ záběrů přírody). Všechny tři filmy se navíc stejně jako *Král Šumavy* odehrávají v armádním prostředí a dramaticky stavějí na střetech mezi vojenskými (potažmo ideologickými) povinnostmi a radostmi soukromého života. Podstatné však je, že jakkoli se *Král Šumavy* v jednotlivostech předchozím Kachyňovým snímkům podobá a rozvíjí některé z jimi uplatňovaných postupů, zásadně **odlišný je ve způsobech funkčního propojování narativních, stylistických a tematických prostředků ve strukturním celku**. Zatímco totiž předchozí filmy směřují k funkčnímu souladu těchto rovin, v případě *Krále Šumavy* tvrdím, co už jsem jinými slovy naznačil výše: **film svého rétorického účinku dosahuje pomocí funkční disonance mezi pohlcující výstavbou narativního systému a vyjadřovací sebeuvědomělostí systému stylistického**.

Mám-li tuto svou tezi o řídicím konstrukčním principu vysvětlit podrobněji, pak funkce stylu sice na jedné straně napomáhají rozvíjení žánrově řízeného

příběhu, ale na druhé straně se z nabízených tvůrčích řešení vždy volí taková, která souběžně umožňují stylu naplňovat funkce upozorňující na něj samotný.²²⁵ Tento **nesoulad mezi skrýváním vnitřní organizace vyprávění příběhu a odkrýváním stylistického uspořádání umožňuje podle mě filmovému systému *Krále Šumavy* udržovat diváka v neustálém napětí mezi pohlcením a distancí.** Jde proto o pohlcující příběh neustále emocionálně zapojující diváka v rovinách překvapení (náhlá úmrtí postav), napětí (jak to dopadne s milostným vztahem postav a zda dopadnou převaděče) a zvědavosti (kdo se ukáže být tajemným převaděčem). Propaganda se důmyslně přesouvá do základů divácky žánrově atraktivní vyprávěcí výstavby, díky čemuž se vytrácí rozpor mezi hnací silou zápletky a retardační silou pronášených frází o západních agentech, ideologickém uvědomění a zlovolném podlehnutí milostným svodům. V rovině stylu je však vyprávění tohoto pohlcujícího příběhu realizováno naopak nepohlcujícími sugestivními prostředky.

Tyto se transformují do postupů na jedné straně spojovaných s konvencemi realismu, či na druhé straně referujících k vysoké míře až modernistické stylizovanosti, stylizovanosti vedoucí k narušování iluzivního rámce. V prvním ohledu jde o realismus zobrazivý (odkazující k mlze, špinavosti a fyzické nepříjemnosti divokého pohraničí) a realismus psychologický (žánrové figury jsou silně subjektivizovány pomocí dlouhých detailů nebo deformací zvukových perspektiv). V druhém ohledu je to pak výrazná práce s tonalitou obrazu (silné kontrastní přechody mezi světlými a tmavými plochami obrazu), sebeuvědomělé pohyby a úhly rámování (dlouhé jízdy, extrémní podhledy), upozorňování na umělost reprezentace v mizanscéně (odrazové plochy, vnitřní rámy oken), opakování excesivních zvukových parametrů bez zřejmé významové reference (zdůrazněný hluk elektrických drátů) a nakonec redundantní variování týchž vypravěčsky „nepodstatných“ prvků v záběru (záběry/protizáběry s černou kočkou; např. **IV. 2.01–03**).²²⁶

Naopak konvenční postupy spojené s žánrovou kinematografií jsou potlačovány, což je dobře vidět třeba na líném střihu v akčních scénách a obecně na mimořádných hodnotách vyplývajících z průměrné délky záběru. Ve filmu se stříhá průměrně každé 13,4 vteřiny,²²⁷ což je na dobrodružný film s akčními scénami překvapivě málo. Pro srovnání, *Dnes večer všechno skončí* měl průměrnou délku záběru 14,5 vteřiny – a to ve filmu nejsou prakticky žádné akční scény. Statičnost i délka záběrů byla navíc zřejmě v tomto případě způsobena i tím, že Jasný, Kachyňa a Kučera natáčeli film barevně s pečlivým osvětlením



IV. 2.01



IV. 2.02



IV. 2.03

mizanscény a každý pohyb rámu či herců v rámu by znamenal rozhození kompozice – *Král Šumavy* je naopak černobílý a s extrémně pohyblivým rámováním, takže délka záběrů je zřejmým kompozičním rozhodnutím tvůrců. Rozdíl v průměrné délce záběru je navzdory tomu u obou filmů minimální.

Lze mi samozřejmě namítnout, že průměr vypovídá o skutečné povaze střihové skladby málo, protože je snadno ovlivnitelný extrémními hodnotami.²²⁸ Pak ovšem mohu nabídnout z hlediska stanovení ústřední tendence jemnější rozlišení v podobě mediánu délky záběru: v tomto ohledu má ale snímek *Dnes večer všechno skončí* dokonce výrazně rychlejší střihovou skladbu (8,8 vteřiny) než *Král Šumavy* (10,8 vteřiny).²²⁹ Veskrze neakční československá dramata z roku 1959 jako *Probuzení*²³⁰ nebo *Romeo, Julie a tma*²³¹ mají přitom průměrnou délku záběru 9,9 vteřiny a 10,5 vteřiny, případně medián překvapivých 5,9 vteřiny a 5,7 vteřiny. Když tato čísla srovnáme s 13,4 vteřinami PDZ a mediánem 10,8 vteřiny u *Krále Šumavy*, lze bezpochyby tvrdit, že se z hlediska dynamiky střihu od českých dobových norem překvapivě odchyľuje, zejména s ohledem na jeho dobrodružnou žánrovou povahu.

Odchyľuje se však z hlediska rychlosti střihové skladby nejen od norem českých, nýbrž i světových. David Bordwell ve studii o proměnách hollywoodského filmu píše mezi lety 1930 až 1960 o průměrné délce (vypočítané z mnoha průměrných délek) záběru mezi 8 až 11 vteřinami, přičemž s koncem tohoto období navíc přišlo velké zrychlení (6–8 vteřin, ovšem s častými odchylkami směrem dolů).²³² Při zařazení do Saltova seznamu průměrných délek záběru filmů z roku 1959²³³ by se *Král Šumavy* ocitl až na **dvaadevadesátém místě ze sta dvou**. V monumentálním seznamu **jedenácti set** Saltem změřených filmů natočených mezi roky 1951–1960²³⁴ by pak střih Kachyňova filmu obsadil až **devítisté devětadvacáté místo**. O ně by se dělil s Bergmanovými *Čekajícími ženami* (1952), které jinak s *Králem Šumavy* nemají mnoho společného. Lze proto bez větších pochyb prohlásit, že přinejmenším v rovině střihu *Král Šumavy* vůči normám svému žánru rozhodně revoltuje.

Naznačenou tenzí mezi sbíhavostí narativního systému a rozbíhavostí systému stylistického se budu podrobněji zabývat v následujících kapitolách své analýzy. Zevrubnější rozpracování tezí načrtnutých výše mi nakonec umožní ukázat, nakolik **právě dialektika nesouladného vztahu iluzivnosti vyprávěcího vývoje a antiiluzivnosti užitých filmařských postupů umožňuje filmu dosahovat v rovině tématu propagandistického účinku**. Zakotvení daného efektu v logice zvláštního uspořádání *Krále Šumavy* nakonec vyplyne

i ze závěrečného srovnání jeho analýzy s některými rysy dramatu *Tenkrát o vánocích*, jež Kachyňa natočil krátce před ním, čímž *Krále Šumavy* definitivně zařadím do širších souvislostí autorské poetiky. Každopádně už z dosud řečeného vyplývá, nakolik se Kachyňa vlastně mýlil, když o sobě coby umělci po *Králi Šumavy* tvrdí:

„Kdybych natočil dalších pět filmů, pak by některý z bystrých hodnotitelů mohl tuto stylovou polohu vydedukovat. Sám se ještě nepovažuji za člověka umělecky vyzrálého. Je to proces krystalizace umělce: některý zraje záhy, jiný později, některý jde lehce, jiný se těžko propracovává k vlastnímu stylu, těžce si vytváří svůj rukopis.“²³⁵

Právě naopak, *Král Šumavy* představuje v jeho kariéře důležitý film ukončující stylisticky, narativně i tematicky ranou fází jeho tvůrčí dráhy režiséra hravých filmů.

Vyprávěcí vyjednávání mezi postupy

Král Šumavy na první pohled představuje klasicky vystavěné vyprávění: usouvztahuje pracovní a soukromou linii akce, přičemž dění představuje soustavný sled příčin a následků, jehož nositeli jsou psychologicky jednoduše definované postavy s konkrétními cíli.²³⁶ Obrátíme-li se k pojmosloví neoformalistické naratologie, pak je proces vyprávění vůči divákovi vysoce komunikativní s relativně rozsáhlým věděním. Divák ví vždy totéž co obě hlavní postavy (poručík Kot a strážmistr Zeman), a občas dokonce ještě víc (o nečekaném návratu manžela Zemanovy milenky Rysové se dozví divák mnohem dříve než Zeman, a tak i o vrahovi oblíbeného Cigánka). Základní úroveň divákova vědění je přitom strážmistr Zeman, jehož příjezdem do pohraniční vesničky vyprávění začíná. Divák se společně se Zemanem dozvídá hned v prvních scénách všechny důležité události o chodu pohraniční stráže, přičemž klasické vyprávění vychází divákovi co do informací maximálně vstříc: hned po příjezdu z dialogu Kota se Zemanem zjistí, že všichni jsou unavení a čekají na posily, načež Kot neváhá Zemana vyzkoušet ze střelby a z fyzické zdatnosti (uspěje).

Hned v prvních scénách je srozumitelně definována i soukromá linie vyprávění, když se divák seznámí s „vdovou“ Rysovou z místního konzumu, do níž se Zeman okamžitě zakouká. Současně ale tento motiv slouží procesu vyprávění k tomu, aby nenápadně odvedl pozornost od představení místního hudebního podivína Galapetra, o němž Kot Zemanovi (a tak i divákovi) rozsáhle vypráví.

Zeman jej ale neposlouchá, jelikož věnuje veškerou pozornost Rysové (a s ním pravděpodobně i divák, protože dosud vyprávění prezentovalo sdílení Zemanovy perspektivy jako nejvýhodnější pozici pro porozumění příběhu). To je z hlediska klasičnosti vyprávěcích strategií *Krále Šumavy* mimořádně důležitý moment, protože ukázkově předvádí řídicí princip vyprávění: **žánrové vyjednávání mezi thrillerem, detektivkou a milostným příběhem**. Takto nastavené kategorie jsou pochopitelně příliš vágní, a tak je vymezím o něco zevrubněji.

Thriller reprezentuje napínavý boj s tajemnými převaděči soustředovaný na napětí, kdy divák nezná důsledky událostí. **Detektivní schéma** zastupuje hledání identit zrádců mezi místními obyvateli soustředované na zvědavost, takže divák sice zná důsledky – je tu „šéf-převaděč“, ale nemůže to zvládat sám, protože musí mít spolupachatele. **Milostné drama** pak odvádí pozornost od dalších dvou linií. Činí to pomocí kombinace překvapení, zvědavosti a napětí. Divák je střídavě překvapován (nečekaný polibek, nečekaný návrat manžela, nečekaný únos, nečekané úmrtí), střídavě se ptá na minulost (zvědavost: Co se stalo s Ryssem poté, co zabil dítě a zbaběle utekl?) a střídavě na budoucnost (napětí: Udá Rysová svého manžela? Odhalí Zeman, že mu Rysová neříká pravdu? Vymůže si přeložení do Znojma? Všimne si chybějícího zapalovače? Vzepře se Rysová během únosu?). Extrémní komunikativnost vyprávění v milostné rovině nutí diváka všimnout si primárně vodítek spojených s milostnými událostmi, a tak si napoprvé nevšimnout souběžně distribuovaných vodítek vázaných hraničářskou dějovou linií, zejména pak identitu hledaného zrádce. Jedním ze zrádců je totiž právě místní muzikant Galapetr, který je první představenou postavou mimo skupinu pohraničnicků, do děje se v první půlhodině opakovaně navrácí, a divák se o něm dovídá mnohem víc než o kterékoli další vedlejší postavě.

Vždycky se to ovšem děje na pozadí milostného dramatu. Když představuje Galapetra Kot, Zeman věnuje veškerou pozornost Rysové (7. minuta, **IV. 2.04–05**); když Zeman pomáhá Rysové s mlékem, Galapetra srazí a tomu spadne pouzdro s „houslemi“ (21. minuta, **IV. 2.06–09**), když důležité informace o Galapetrovi (nosí denně kytici své zesnulé ženě na hrob) sdělí Rysová, děje se tak na pozadí domlouvání schůzky se Zemanem, který Galapetrovi tu kytici vezme (28. minuta, **IV. 2.10–12**).

A naopak, když se po smrti Rysové dostane Galapetr konečně do popředí (v dialogu s Beranem – 74. minuta), následně je podezření vyvráceno – Zeman na hrobě Galapetrovy ženy žádné znamení nenajde. Je charakteristické, že odhalení Galapetra stejně jako dopadení Kiliána, objevení se Rysa nebo identita Krále



Šumavy je **překvapením**. Nevyplývá z akcentovaných motivů a je v daný okamžik spíše důsledkem náhody, ačkoli divák dostával jasná vodítka (81. – 83. minuta). (Králem Šumavy se nakonec ukáže být nenápadný Paleček, který se nicméně jako jediná další vedlejší postava ve vyprávění výrazněji projevoval: oslovoval pohraničníky v hospodě, přivedl na stanici prchající mládež. Podobně jako u Galapetrových výskytů však šlo o nenápadná narušení výraznějších sledů událostí.)

Milostné drama tedy efektivně odvádí pozornost od schémat detektivního pátrání, kdy vyprávění sice dodržuje všechny konvence účelového matení diváka (pachatel se musí ve vyprávění objevit), ale nesděluje mu, že by měl detektivní model vývoje vyhledávat. Komunikativnost linie věnované Rysovi navíc dost dlouho zatajuje, že skutečný pachatel je někdo jiný – a odkládané směřování stop ke Galapetrovi pro změnu odsouvá odhalení, že ani on není oním Králem Šumavy, nýbrž pouze jeho dalším poskokem. To je ovšem jen jedna funkce milostného dramatu: nutit diváka odhlížet od jiných paralelně prostředkovaných vodítek a rozvíjených motivických řad. Druhá funkce je o něco sofistikovanější a týká se strukturních rysů, kdy milostné drama je precizně příčinně provázané, tj. každý prvek ovlivňuje prvek jiný, což je navíc rozděleno do několika samostatných bloků:

- Zeman se hned na začátku zamiluje do Rysové, rozhodne se ji svést a nakonec se mu to podaří, ovšem poruší kvůli tomu Kotův příkaz a uteče ze stráže na rande k Rysové domů, kde během rozhovoru nechá na stole svůj zapalovač.
- Vrací se Rys, vyhrožuje Rysové, ta pod nátlakem Zemanovi zalže – a když mu chce říct pravdu, ten už spí a ona se rozhodne jej nebudit. Důsledkem je, že Rys unikne... i s klíči od domu své ženy a se Zemanovým zapalovačem v kapse. Během přestřelky v mlýně zastřelí Cigánka, přičemž ale vytratí zapalovač, který v blátě najde Kot. Rysová se vyděsí a už se Zemanovi o návratu svého muže nezmíní.
- Rysová se snaží Zemana přesvědčit, ať se nechá přeložit do Znojma. Zemanovi se sice nechce, ale Rysovou miluje natolik, aby Kota o přeložení skutečně požádal a pohádal se s ním kvůli tomu. Když si pak v noci – se spící Rysovou po boku – chce zapálit cigaretu, zjistí, že zapalovač chybí. Vzpomene si na zapalovač mezi důkazními materiály, běží do Kotovy kanceláře a uvědomí si, že Cigánka zabil Rys a jeho žena jej kryla. Vrací se k Rysové, ale dveře od domu jsou otevřené a Rysová pryč.
- Rys s Rysovou prchají močály na Západ, což dokážou jen proto, že jdou ve stopách tajemného převaděče krácejícího před nimi. Rysová se ale ve chvíli, kdy

slyší v patách pohraničnický, otočí a volajíc Zemanovo jméno se rozběhne zpět. Zapadne do močálu, ovšem příliš daleko od Zemana i příliš daleko od svého muže, takže utone – a Rys je zezadu zastřelen Králem Šumavy, aby nemluvil.

- Zeman se rozhodne zaslepený žalem zarputile pátrat po identitě Krále Šumavy, přičemž stopa jej dočasně dovede ke Galapetrovi, nicméně jeho podezření je nakonec vyvráceno.

Sevřená kauzální struktura milostného dramatu pravidelně střídající perspektivu Zemana a perspektivu Rysové zaprvé svazuje celý film do klastru motivů posouvajících vyprávění kupředu, ale především zadruhé buduje iluzi kauzální sevřenosti i v rovině thrilleru. Ten je však převážně akcidentálně organizovaný. Jeho vývoj se odvozuje od náhod (nádobí spadlé z motorky během cesty na svatbu), shod okolností (hluk dříve zastaveného mlýna během náhodné obhlídky močálů) a Kotových tušení (když jdou s Cigánkem do mlýna zrovna ve chvíli, když prchá Rys). Rozmístění těchto střetů do kauzálně na vyšší úrovni provázaných dějových bloků ale vzbuzuje dojem, že je stejně jako soukromé linie postav kompozičně propojen: koneckonců s Cigánkem do lesa jde Kot zejména proto, že Cigánek jako jediný z pohraničnicků nešel na tancovačku, jelikož půjčil Zemanovi svoje polobotky, aby ten mohl tancovat s Rysovou. Ačkoli samotná cesta do lesa je čistě impulzivním Kotovým nápadem, série příčin, započatá u vztahu Zemana s Rysovou a zároveň mezitím paralelně doplňovaná napínavým Rysovým návratem a následným únikem do lesa, nakonec nepravděpodobnost dějové posloupnosti skrývá.

Prstencovitá výstavba²³⁷ thrillerové linie se nakonec ukazuje i při pohledu na vyprávěcí organizaci jako celek. Mezi dopadením zločince a objevením se dalšího zločince není žádná kauzální vazba: Kot má jen tušení, že Kilián nebyl jediný, Rys se zjeví zcela nezávisle na Kiliánovi, Galapetr je odhalen nezávisle na Rysovi a Galapetr pro změnu nezná identitu Palečka (komunikují jen kódy). Jediným spojujícím motivem je otázka znalosti cesty skrz zdánlivě neprostupné močály, ale v tomto ohledu je zase logicky nespojitě jednání Kotovo: zároveň v cestu napříč močály nevěří (Beran: *Vidíš, Vašku? Pořád ti říkám, že tady někde musí být kanál. Kot: Nesmysl, Josef, přes močál nikdo neprojde.*²³⁸), ale zároveň nad tím musí uvažovat (Kot: *Víš co, Mařenko? Pojď se projít. [...] Mně ten močál nejde z hlavy.*²³⁹). Volné přechody mezi akčními scénami jsou pak opět zajišťovány jednotlivými bloky milostného dramatu – a iluzivně i Kotovým osobním bojem mezi oddaným nasazením a pocitem solidarity s unavenými vojáky. Iluzivně,

neb jakkoli je tento axiologický boj důležitým motivem z hlediska explicitního významu, v rovině referenčního významu dějové konstrukce je stejně nezakotvený jako thrillerová linie: **(a)** objevuje se jen ve chvílích, kdy zdržuje, a tak umožňuje napínavější rozvíjení milostné linie (např. posílení hlídek, aby mohl Zeman utéct za Rysovou; svolení k taneční zábavě, aby mohl Zeman za Rysovou v Cigánkových polobotkách), **(b)** není sám o sobě řízen žádným příčinným vývojem, pouze ovlivňuje příčinnou řadu jinou (viz bod a).

Vyprávění *Krále Šumavy* tak při hlubší analýze příliš neodpovídá charakteristice dobrodružného napínavého filmu (zde označovaného jako thriller), jak je film všeobecně reflektován.²⁴⁰ Má na jedné straně mnohem bliž k detektivce (jejíž postupy systematicky ukrývá) a na druhé straně k milostnému dramatu (jež slouží k zamlžování detektivního rámce, a zároveň vytváří iluzi příčinné provázanosti honu na převaděče). Z třetí strany působí Kotův vnitřní souboj mezi velitelskou povinností a kolegiální solidaritou, čímž se systém filmového vyprávění obloukem vrací k linii vývojového vzorce thrilleru a buduje dojem jeho dominance. Tohoto účinku se narativnímu systému *Krále Šumavy* daří dosahovat natolik efektivně, že milostná zápleтка coby jediný skutečně kauzálně provázaný sled událostí, na něž jsou všechny ostatní události navázány, je nakonec třeba podle dobové recenze Jiřího Hrbase nejslabší dějovou linií:

„Karel Zeman [...] je exponován hned na začátku filmu v historce milostné. Ten milostný, milenecký i manželský příběh uprostřed dramatu mužů, bojujících proti neznámému nepříteli, je nejslabší z dějových pásem tohoto filmu. [...] Ve filmu nám však vzplanutí Zemanovo k Marii [...] připadá tak trochu jako výplň, zajímavý doplněk, upoutávka, vymyšlená autory ze strachu, že nebudou mít dosti dechu pro vlastní děj. [...] Toto milostné drama, jak už jsem napsal, nemá v celkovém dramatu dosti potřebného místa na hlubší rozvedení. [...] Kdo je vlastně Rys? Jaký byl skutečný vztah obou mladých lidí před katastrofou?“²⁴¹

Pokud by byly Hrbasovy závěry platné a milostná zápleтка plnila jen funkci doplňku či upoutávky, pak by při jejím vypuštění bylo možné sestavit autonomní a vnitřně provázanou vyprávěcí strukturu dramatu mužů bojujících proti neznámému nepříteli. Ovšem, jak jsme viděli výše, žádná taková struktura ve filmu není. Axiologické boje se nalézají pouze ve vztahu k milostné linii (ať už jsou to boje uvnitř Kotovy osobnosti, nebo boje mezi Kotem a Zemanem), objevování se padouchů má charakter spíše prstencovité než stupňovité konstrukce

a dopadávání padouchů je nakonec jen dílem náhod, shod okolností nebo nevysvětlených tušení postav. Divák se jistě dozví jen málo o tom, jaký byl Rys a jeho manželství s Rysovou před onou nešťastnou nehodou. Tato informace je nicméně minimálně důležitá pro pochopení kauzální souslednosti: Rysovou funkcí je pouze a jen kompozičně motivovat další vývoj vyprávění, neboť Rysová ani na okamžik neuvažuje, že by se k němu chtěla vrátit, a tak je hlubší psychologická prokreslenost jejího manžela pro rekonstrukci příběhu nepodstatná.

Citace z Hrbasovy recenze ovšem poukazuje na sofistikovanost narativního systému *Krále Šumavy*, jemuž se dokonce daří budit dojem díla s „vnitřní skladbou tradiční, [avšak vyprávějí] vzrušující dobrodružný příběh nebezpečného narušitele našich státních hranic.“²⁴² Ačkoli využívá milostného schématu jako základu pro celek své vyprávěcí struktury, dovedně tuto členitost vyjednávání mezi ním a dalšími žánrovými vzorci skrývá. Jeví se tak ve výsledku mnohem více jako konvenční a žánrově iluzivní dílo, než ve skutečnosti je... tedy přinejmenším v rovině vyprávění příběhu, protože stylistickými postupy obraz vlastní konvenčnosti, žánrovosti a iluzivnosti naopak rozrušuje.

Styl: potlačování nebo zmnožování funkcí

Abych mohl lépe vysvětlit rozmanitost účelů stylistických prostředků v *Králi Šumavy*, obrátím se k analytickému dělení **motivací**. Pokud chápeme umělecké dílo jako systém, každý prvek v něm plní určitou funkci ve vztahu k prvkům jiným, přičemž motivace nám mohou napomoci tyto funkce rozpoznat. **Realistická motivace** odkazuje ke konvencím našeho světa, ale zároveň ke konvencím realismu v umění. **Kompoziční motivace** prvku určuje jeho roli ve vnitřní významové stavbě, přičemž nejčastěji napomáhá udržet soudržnost vyprávění i vyprávěného. **Transtextuální motivace** odkazuje k uměleckým konvencím, pro náš účel postačí žánrové vzorce. A nakonec **umělecká motivace** obhájí prostředek ve vztahu k němu samému, kdy slouží pouze ozvláštňení a nelze jeho přítomnost vysvětlit žádným z předchozích prvků.²⁴³

Žánrový film s klasickým kauzálně organizovaným vyprávěním – jak se *Král Šumavy* snaží působit – obvykle staví na dominanci kompozičních a transtextuálních motivací. Volba filmařských prostředků je v takovém případě podmiňována maximální efektivitou při zprostředkování příběhu a zároveň maximální snahou o zneviditelnění samotných filmařských prostředků: ty mají působit bezpříznakově. Realistická motivace tak zpravidla v klasickém filmu kompoziční a transtextuální motivaci ustupuje, protože kompoziční motivace posiluje

divákovo porozumění vyprávěnému příběhu, zatímco transtextuální motivace spoléháním se na konvenční postupy dosahuje svého cíle pomocí jednoduchých zkratk, zavedených postupů a zautomatizovaných figur.²⁴⁴ *Král Šumavy* ve **vyprávění** dozajista staví na dominanci motivací kompozičních (opakování informací o Galapetrovi, připomínaná záhada průniku močalem, důraz kladený na zapalovač, série příčinně provázaných motivů) a motivací transtextuálních (pohraničníci a pašeráci, přestřelky s padouchy, schéma milostného příběhu, schéma detektivky). Ve **stylu** se od obou z nich ale systematicky odchyluje.

Uvažujme v rovině funkčních ekvivalencí, kdy je porozumění účelu prostředku v konkrétních souvislostech analyticky obvykle mnohem přínosnější než prostředek samotný.²⁴⁵ Jak jsme viděli na příkladu pomalého stříhu, v rovině stylu se nápadně rezignuje na nejpreferovanější transtextuální řešení: například přestřelky jsou často snímány v delších sledovacích záběrech a bez prostřihávání mezi ohnisky sporu, namísto nabízejícího se záběru/protizáběru²⁴⁶ a křížového stříhu. Zorientování diváka v sérii dějových akcí odehrávajících se v určitém prostoru je méně důležité než expresivní funkce a posílení ozvláštňujícího účinku – i s rizikem dočasné dezorientace. Podívejme se hned na první přestřelku, kde je popření transtextuálně motivovaných řešení stejně zřetelné jako v přestřelkách dalších.

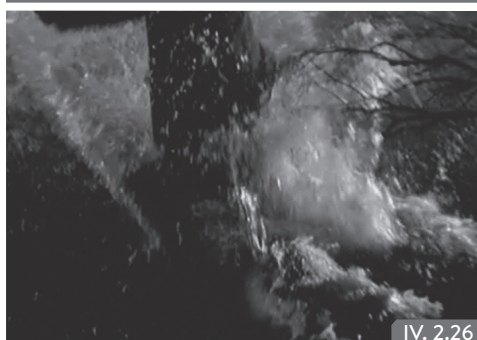
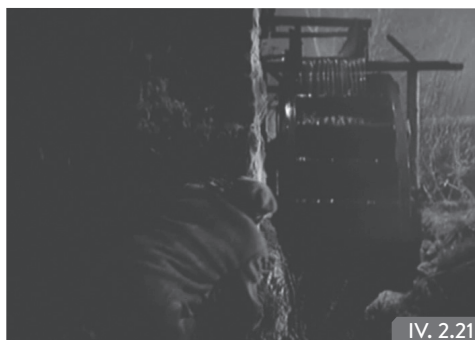
Pohraničnickovi jedoucímu na motorce uprostřed šumavských lesů upadne balíček se svatebním darem, takže je nucen zastavit a sestoupit – načež slyší z lesa podezřelý šramot. Následující stříh je primárně kompozičně motivovaný a poskytuje maximum informací, když v hloubce prostoru s velkou hloubkou pole ukazuje v popředí skrývající se muže a v pozadí pohraničnicka se samopalem (**IV. 2.13**). Ve chvíli, kdy dopadne světlo baterky na tvář jednoho z mužů, se tento vydá doleva (**IV. 2.14**), zatímco druhý muž doprava a kamera jej sleduje (**IV. 2.15**). Následuje stříh do podobné kamerové pozice jako předtím, ale vidíme sbíhat pohraničnicka (**IV. 2.16**). Z mimoobrazového prostoru slyšíme dávku ze samopalů, ale na útočnicka se nepřestřihne. Zůstáváme namísto toho stále s pohraničnickem, který dávku opětuje (**IV. 2.17**) a pak odbíhá do lesa v obdobné kompozici, v níž do lesa odbíhal prchající muž (**IV. 2.18**). Z hlediska transtextuálních norem jsme už nyní zmateni, protože bychom očekávali větší míru prostřihávání mezi stranami, jistou eliptičnost trvání pro zrychlení tempa a hlavně prostřih do centra akce. Namísto něj ovšem přijde transtextuálně nemotivovaný a i z hlediska kompoziční motivace ničím neodůvodněný záběr na balíček na silnici (**IV. 2.19**).



Do akce se dostaneme až poté, ovšem nenásledujeme pohraničníka, ale soustřeďujeme se na jednoho z prchajících mužů, který v relativně dlouhém nepřerušném záběru prchá směrem ke kameře (IV. 2.20). Pak se zastaví, otočí zpět a (společně s námi) vyhlíží pohraničníka (IV. 2.21). Ten nepřibíhá, a tak muž prchá dál směrem doleva (IV. 2.22). Kamera jej následuje, přičemž pohraničník nečekaně vyběhává z prostoru domu (IV. 2.23). Rámování nechává prchajícího muže odběhnout ze záběru vlevo a přesune svou pozornost pro změnu na pohraničníka (IV. 2.24). Ten za mužem do mimoobrazového prostoru vlevo vypálí dávku ze samopalů (IV. 2.25). Následuje první **návazný střih**, kdy muž prchajícího vodou vystřelené kulky minou (IV. 2.26) a on odběhne do mlhy (IV. 2.27). Pronásledující pohraničník vbíhá do řeky (IV. 2.28) a rozhlíží se (IV. 2.29–30), nicméně prchající přeběhlík je nenávratně pryč.

Transtextuální motivace spojené se vzorcem akční přestřelky nejsou nijak následovány. Scéna nechává diváka v prostorové nejistotě, nepřestřihává mezi ohnisky akce a nápadně pracuje s mimoobrazovým prostorem bez jeho dalšího určení. Z hlediska kompoziční motivovanosti se pro nás tato scéna může stát výchozí pozicí pro tvrzení o stylu *Krále Šumavy* jako celku: **funkci kompoziční motivace zvolené stylistické prostředky sice plní a předávají potřebné informace pro porozumění příběhu, ale kompoziční motivace je ve většině případů upozaděna ve prospěch motivace umělecké a/nebo motivace realistické.**

Jinými slovy, stylistické prostředky *Krále Šumavy* slouží vyprávění žánrového příběhu ve fikčním světě. **Současně** ale filmový systém *Krále Šumavy* jakoby (a) pomocí konvencí spojovaných s efektem autentického či realistického vypovídání o našem skutečném světě (realistická motivace), (b) podřýval iluzivnost a uzavřenost tohoto fikčního světa, když odhalováním prostředků okatě poukazuje na jeho uměl(eck)ost (umělecká motivace). Ve výše analyzované přestřelce jsme mohli vidět dominanci umělecké motivace. Styl na sebe okázale upozorňoval skrze dlouhé záběry, nerealistické *low-key* osvětlování s vysoce kontrastními přechody mezi světlými a tmavými plochami obrazu a zcizující prostrh k dějově nepodstatnému prvku (krabici se svatebním darem na silnici). K podobným závěrům bychom přitom mohli dojít u všech akčních scén *Krále Šumavy*, které podobně jako ta výše operují se selekcí ohnisek dění, dlouhými členitými záběry, kontrastním nerealistickým osvětlováním a občasnými prostrhíhy mimo centrum akce. Zatímco o těchto postupech by se dalo hovořit jako o **funkčně expresivních**, jiné umělecky motivované postupy plní naopak **funkci dekorativní**.²⁴⁷



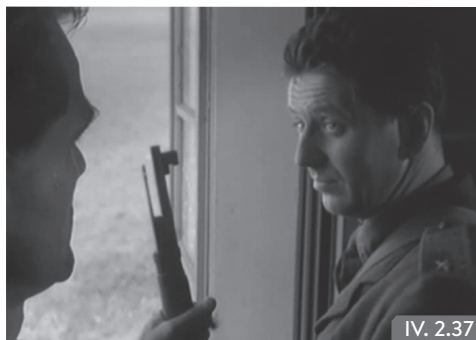
Jde o momenty s extrémními úhly rámování (**IV. 2.31–33**), se snímáním akce skrze odraz od vodní plochy (**IV. 2.34–36**) či s vnitřním rámováním pomocí okenních tabulek (různé scény viz **IV. 2.37–39**). Nic z toho nenapomáhá lepšímu porozumění příběhu (denotativní funkce), neodpovídá pocitům postav (expresivní funkce), nereferuje k žádným zobrazovacím kulturním konvencím (symbolická funkce). Styl odkazuje sám k sobě jakožto k parametru zcela paralelnímu k vyprávěnému příběhu,²⁴⁸ který se během vývoje filmu opakuje a narušuje iluzivnost světa. S jednotlivými opakováními a variacemi se totiž daný prostředek stává viditelnějším a viditelnějším, upozorňujícím na zkonstruovanost filmového díla.

Ovšem jak je to s oněmi prvky realisticky motivovanými, kdy film pomocí konvencí spojovaných s efektem autentického či realistického jakoby vypovídal o našem skutečném světě? Kristin Thompsonová ve své analýze *Pravidel hry* (1939) píše, že „žádný filmový postup nebo metoda kombinování postupů není sama o sobě realistická.“²⁴⁹ Její vysvětlení realistických rysů Renoirova filmu přitom může být v analogii užitečné i pro podchycení charakteristických stylistických postupů v *Králi Šumavy*:

„*Pravidla hry* spíše obsahují rozsáhlé struktury založené na klasických filmařských principech, jichž využívají převážně jako pozadí, oproti kterému umísťují jiné struktury, které se od oné tradice značně liší. Diskrepance mezi konvenčním klasicismem a těmito jinými elementy nás nutí chápat je jako realistické motivované.“²⁵⁰

Napsal jsem „v analogii“, protože *Král Šumavy* je film od *Pravidel hry* značně strukturně odlišný a bezpochyby chce dosahovat úplně jiných účinků na diváka. Inspirativní pro nás ovšem může být ono využívání popředí a pozadí, vycházení z různých tradic v jednom filmu, aniž by tento střet byl tematizován a dílo se jako celek vůči klasickým konvencím vymezovalo. Ani *Král Šumavy* se vůči klasickým konvencím nevymezuje, jen je v určitých momentech nahrazuje stylistickými ekvivalenty, které plní kromě kompoziční funkce ještě funkce realistické.

Zaprvé charakterizují fikční svět jakožto ekvivalentní ke světu reálnému. Stylizovanými až expresionistickými postupy hyperbolizují atmosféru nehostinnosti, blátivosti, zamlženosti a všeobecné zkázy poválečného pohraničí. Šumava ve filmu není realisticky motivovaná tím, jak byly filmaři nasnímané skutečné lokace, protože tito volili velmi stylizované postupy: kontrastním





svícením bez zřejmého zdroje, pozadí ve věčné bílé mlze a často zcela inscenované podmínky. To ostatně naznačuje i ústní svědectví jednoho z účastníků natáčení:

„Režisér potřeboval, aby bylo pošmourno a mlha. Jenže celý den bylo zrovna hezky. Natáčeli v létě o prázdninách, přitom ve filmu potřebovali hlavně déšť, mraky, zataženo. Tak udělali za kostelem na hřbitově umělou mlhu. Čekalo se na osmnáctou hodinu, když zapadalo slunce a kostel vrhal na hřbitov stín.“²⁵¹

Realistickou motivaci zajišťuje rozpor mezi (a) počtem záběrů funkčně nezbytných pro porozumění příběhu, odehrávajícího se v určitých časoprostorových podmínkách ve fikčním světě, a (b) počtem záběrů zobrazujících časoprostor fikčního světa nad rámec této funkční nezbytnosti. Příklad mezi fikčním a reálným světem přitom není vedený v doslovné rovině denotativní jako spíš v rovině expresivní. Atmosféra bezvýchodnosti, špinavosti a nepříjemnosti světa má referovat k podmínkám skutečných pohraničnicků, bojujících na hranicích s „nepřáteli socialismu“, nejen těch fikčních. Odklon od klasických norem je tak veden nikoli směrem k duchu *cinema verité* či postupům francouzské nové vlny, později tak ovlivnivších českou novou vlnu, nýbrž naopak směrem k extrémní stylizaci.²⁵²

Zadruhé *Král Šumavy* využívá prostředky realistické motivace v zapojování velké hloubky vědění, tedy percepční a mentální subjektivizace postav. Činí tak zejména skrze **extrémní deformace zvukových perspektiv** (silný dozvuk, zdůrazňovaný parametr hlučících elektrických drátů) a **montáže obrazů**. Když si například Rysová během pohřbu vyčítá smrt zavražděného Cigánka, má tato sekvence podobu montáže záběrů s nakloněným rámováním, zdůrazněným mimoobrazovým prostorem a propojováním katolických motivů (IV. 2.40–45).

Zatímco tedy vyprávění *Krále Šumavy* vykazuje sbíhavé rysy klasického filmu, skrývá vlastní zkonstruovanost a nenápadně vede divákovu pozornost důmyslným vyjednáváním mezi žánrovými modely, **styl *Krále Šumavy* naopak rozbíhavě zpřítomňuje film jakožto umělecký artefakt**. Volí co nejnápadnější filmařská řešení, nenaplnuje očekávání daná transtextuální motivací a do protikladu ke kompozičně motivované struktuře narativní staví strukturu motivovanou realisticky. V analýze jsem rozkryl pouze některé z uplatňovaných strategií, nicméně i tento účelový výběr nás dovede k pointě zvláštní disonance mezi vyprávěním a stylem.

Téma a svět: disonancí k propagandě

Tvrdím totiž, že právě nesouladnou kombinací pohlcujícího vyprávění a sebe-uvědomělého stylu dosahuje *Král Šumavy* svého ideologického účinku. Funguje jako rétorická forma: snaží se jednotlivými argumenty přesvědčit svého diváka o pravdivosti svého postoje. Vycházím z předpokladu, že prvoplánové komunistické propagandy umožňují příliš snadné opoziční čtení. Rétoricky apelativní repliky postav ve filmech jako *Zítřka se bude tančit všude* (1952), *Únos* (1952) nebo *Dnes večer všechno skončí* plní ve svých vyprávěcích systémech funkci přerušení či deformace. Dějový vývoj se musí (a) zastavit a nechat zaznít příslušné rétorické **vsuvky**, (b) pro potřeby dosažení žádoucího rétorického účinku „**ohnout**“ v rozporu s logikou buď dosavadních kompozičně motivovaných vnitřních zákonitostí, nebo následovaných transtextuálně motivovaných vzorců.

Milostný příběh filmu *Dnes večer všechno skončí* má řadu styčných ploch s *Králem Šumavy*. Na rozdíl od *Krále Šumavy* je však hrdinova milenka v *Dnes večer všechno skončí* skutečnou imperialistickou agentkou, prahnoucí po hovorových tabulkách, nikoli obětí intrik vyděrače. Proč? Protože rétorický účinek ohýbá kompoziční logiku vyprávění: Pokud má film ponaučit skrze varování, jak vojáci musí být obezřetní při podléhání milostným citům, protože agentem západních mocností může být odhalen kdokoli, pak hrdinova dívka musí být nejproradnějším agentem, nikoli obětí. Ba co víc, musí být bezcitnou špičkově trénovanou „agentkou s dvouletou zahraniční školou“, která si světlé šaty socialistické dívky z pracujícího lidu bere jako kostým (IV. 2.46), zatímco její skutečná špiónská identita je definována tmavým upnutým kostýmem a zbraní (IV. 2.47).²⁵³ Tato proměna je navíc zdůrazněna i změnou rozptýleného osvětlování na ostré.

Aby mohl být divák systémem tvarován, vyprávění mu už ve dvaadvacáté minutě projekce odhaluje identitu záporné hrdinky. Hrdina je naproti tomu prezentován jako zamilovaný hlupák, který navíc v žárlivosti na svého nadřízeného odmítá uvěřit, že náhlý zájem dívky může být motivován špiónskými rejdy. Rétorická forma deformuje systém narativní, protože přesvědčovací účinek zamezuje (a) účinnosti milostného příběhu, z něhož hrdina vychází jen jako snadno manipulovatelná oběť (jakkoli milostný příběh má být podobně řídicím mechanismem jako v *Králi Šumavy*), (b) účinnosti špiónského příběhu, neboť potřeba demonstrovat manipulovatelnost naivního vojáka nutí divákovi průběžně odhalovat strategie padoušské dvojice. Celé poselství (sdělované divákovi) je nakonec jasně formulováno v poslední dialogické výměně filmu mezi mladými vojáky:



Voják A k hrdinovi (když odvázejí agentku): *Kto by to bol na ňu povedal? Aj, baba! A ty tiež... vletíš do toho rovnými nohami. Ja kým som si začal vôbec s mojou Maryškou...*

Jiný voják: *No, no!*

Voják A: *Čo „no, no“? Veď som nič nepovedal. Len, že toho druhého je treba dobre poznať.*

Hrdina: *Já vím.*

Zakotvení disonance mezi ideologickou (v tomto případě varovnou) rétoriku a narativní systém, jehož prvky ji mají zprostředkovávat, je tak v důsledku destruktivní pro účinnost vyprávění i pro účín ideologický. Lze velmi snadno odmítnout film jako „dobré vyprávění“ (v duchu dodržování klasických či obecněji žánrových norem) i jako přesvědčivý argument (protože jde spíše o přímočaře předkládaná tvrzení než o závěry vyplývající z premis). Systém *Krále Šumavy* je v tomto ohledu sofistikovanější (či zákeřnější, chcete-li): realizuje strategii využívání narativního systému a stylistického systému jako souborů premis, z jejichž srovnávání vyplývají ideologicky příslušně zabarvené závěry. Ty ale nikdy nelze tak snadno „vypreparovat“, pojmenovat a případně ironizovat jako výše u filmu *Dnes večer všechno skončí*.

Jinými slovy, sledujeme kompozičně i transtextuálně důmyslně vystavěný narativní systém, který podmanivým vyprávěním představuje určitý fikční svět. Ten lze rozdělit na tři základní subsvěty (jistě oblasti světa): **subsvět pohraničnicků**, **subsvět vesnice** a **subsvět převaděčů**. Současně lze v tomto fikčním světě vymezit několik vlivných mikrosvětů určitých postav: **mikrosvět Zemana** a **mikrosvět Rysové**. Narativní systém dosahuje dějového vývoje i významového účínu skrze střetávání se těchto subsvětů a mikrosvětů mezi sebou. Přitom

- (a) vyprávění je prezentováno z pozice subsvěta pohraničnicků v opozici k subsvětu převaděčů,
- (b) celé pohraničí představuje jakési zákonné pole reprezentované subsvětem pohraničnicků, vůči kterému se staví subsvět převaděčů a vůči němuž je netečný subsvět vesnice,
- (c) mikrosvět Zemana se vzpírá nárokům subsvěta pohraničnicků (reprezentovaných zejména Kotem),
- (d) mikrosvět Rysové se vzpírá nárokům subsvěta převaděčů (reprezentovaných jejím manželem).

V takto uspořádaném fikčním světě budou pochopitelně vystupovat do po-

předí zájmy, cíle a strasti subsvěta pohraničnicků i Zemanova mikrosvěta, nuceného rozhodovat se mezi různými soubory hodnot (univerzálních a vlastních). Ovšem ačkoli podobně vystavěný fikční svět můžeme chápat ve vztahu k našemu světu jako podobný, není důvod tak činit o nic více než v případě jakéhokoli jiného fikčního světa – a tak ani není na první pohled o nic propagandističtější / méně propagandistický než jakýkoli jiný fikční svět. Je to pohlcující žánrový příběh, kde je divák nabádán zaujímat perspektivu určité skupiny postav vůči jiné skupině postav. Jakou tedy provádí *Král Šumavy* operaci, která z žánrového vyprávění činí manipulativní propagandu nutící diváka vnímat jej jako rastr pro interpretaci svého vlastního světa? Podle mě je to právě sebeuvědomělý stylistický systém, který pomocí výše popsaných strategií vytrhává diváka z iluzivního pohlcení. Vytváří zaprvé efekt reálného na úrovni atmosféry světa a na úrovni subjektivizace postav, zatímco zadruhé pomocí sebeuvědomělých ozvláštňujících prostředků nutí posuzovat film jako umělecký artefakt, který je nositelem závažnějšího sdělení než běžný dobrodružný příběh.

Závěr

Hodnotový boj postav je tak najednou vytrhován z příběhu fikčního světa uzavřeného díla, které se skrze volené filmařské prostředky významově otevírá.²⁵⁴

Rétorická manipulace není zakotvena v úrovni narativního systému ani v úrovni systému stylistického, nýbrž ve významově plodné disonanci mezi nimi. Právě díky tomuto postupu zůstává *Král Šumavy* dodnes jako umělecké dílo divácky atraktivní, pro svou vychýlenost od soudobých norem vlastně nestárnoucí a vytvářející dojem snadné oddělitelnosti svých estetických vlastností od svých vlastností propagandistických. Obě skupiny vlastností jsou však součástí *Krále Šumavy* stejně nedílnou měrou. Pravda, dnes už zdánlivě chybí stav věcí v aktuálním světě, ke kterým by mohla efektivní disonance jeho složek odkazovat – ovšem ta vlastně chyběla i v roce 1959, kdy tato stejně jako dnes odkazovala k historické verzi aktuálního světa. A tak zatímco *Dnes večer všechno skončí* je dnes už jen hořce úsměvným artefaktem významově prvoplánové režimní rétoriky, **ideologicky zkreslující potenciál *Krále Šumavy* se vlastně z výše uvedených důvodů v porovnání s dobou jeho vzniku příliš nezměnil – a není důvod předpokládat, že by tomu do budoucna mělo být jinak.**

Mám-li na úplný závěr *Krále Šumavy* ještě jednou zasadit do kontextu autor-
ské poetiky Karla Kachyni, musím vrátit do hry předpoklad, že tento snímek
představuje uzavření jeho raného období režiséra hraných filmů. Nyní totiž lze
mnohem lépe zhodnotit původní tvrzení, že jakkoli se *Král Šumavy* v jednot-
livostech předchozím Kachyňovým snímkům podobá a rozvíjí některé z jimi
uplatňovaných postupů, zásadně odlišný je ve způsobech funkčního propojo-
vání narativních, stylistických a tematických prostředků ve strukturním celku.
Záměrně jsem předtím použil relativně neurčitý pojem „jednotlivostí“, proto-
že zdaleka nejde jen o dílčí prvky, nýbrž o celé bloky postupů: *Král Šumavy* se
nezjevil odnikud, ale v základních rysech variuje zápletku *Dnes večer všechno
skončí* (ovšem hrdinova láska není strůjce, nýbrž oběť), všednodennost života
pohraničnicků se objevila už ve válečném dramatu *Tenkrát o vánocích* a napínavé
scény z pohraničí, stopovací scény se psy či oddaná láska mladého vojáka k dív-
ce ve městě se objevily ve *Ztracené stopě*.

Estetická hodnota *Krále Šumavy* spočívá na jedné straně v zásadním pře-
uspořádání těchto motivů do souladné kombinace všednodenního, pracovního
a milostného vzorce: do klasického vyprávění. Na druhé straně ani stylistické
postupy výše podchycované a funkčně osvětlované v *Králi Šumavy* nejsou v sou-
vislostech kachyňovské poetiky do roku 1959 ničím novým. Velmi podobné
vzorci stylu Kachyňa s Illíkem uplatňovali ve snímku *Tenkrát o vánocích*, kte-
rý ovšem v žádném ohledu neodkazoval ke klasickým kompozičním řešením:
všednodennost válkou unavené vesnice i vojenského života, zpomalené plynutí
předvánočního času, mnohost postav ve vzájemných vztazích, ostré přechody
mezi různými typy scén, zásadní narušení diváckých očekávání, silné významo-
vé paralelismy a deziluzivní závěr. To vše odkazuje spíše k tradicím rozvíjejícího
se modernistického filmu, s nimi spojovaným estetickým normám a pochopi-
telně pak i k sebeuvědoměným stylistickým postupům.

Pokud zůstanu u hudební metafory své analýzy, pak ve filmu *Tenkrát o vánocích*
byly narativní systém a stylistický systém v konsonanci, podobně jako byly v kon-
sonanci narativní a stylistické systémy filmů *Dnes večer všechno skončí* a *Ztracená
stopa*. Karel Kachyňa ovšem v *Králi Šumavy* provedl umělecký zvrat, když tyto
systémy vzájemně s obdivuhodnou virtuozitou prohodil a touto disonancí logic-
ky uzavřel jednu etapu své tvůrčí dráhy. Natočil přitom film, který je zejména
díky tomuto bezesporu odvážnému uměleckému kroku esteticky mimořádně pů-
sobivý dodnes – jak však bylo řečeno výše, bohužel nejen esteticky.

3. Poetologická studie

Neb čistá definice poetologické studie by byla pohříchu neurčitá, vysvětlím třetí analytický formát odspoda, a to pomocí už dříve uvedeného příkladu s analýzou *Zlodějů kol*. Argumentace Kristin Thompsonové je v této studii vedena hned dvěma **odstředivými tezemi**:

- (OT1) realismus **není** žádná esenciální, trvale platná vlastnost filmového umění, nýbrž jde o konvence různící se v závislosti na složitých soustavách podmínek;
- (OT2) realismus **může být** překvapivě blízký postupům klasického hollywoodského filmu, kdy jsou potlačeny některé jeho rysy, ale ne hollywoodský film jako celkový soubor estetických norem.

Všimněte si, že první odstředivá teze (OT1) není nijak specifická pro *Zloděje kol*, nýbrž jde o tvrzení s ambicí hovořit o kinematografii obecně. Kristin Thompsonová ostatně tutéž tezi využívá jako odstředivé východisko i v poetologické studii o *Pravidlech hry*. Od předpokladů rozboru *Pravidel hry* se však zásadně liší druhá odstředivá teze v rozboru *Zlodějů kol* (OT2). Ta je totiž v případě *Zlodějů kol* odstředivou tezí platnou právě pro *Zloděje kol* jako jednu z možných obměn toho, kterak konvenční postupy mohou být využity k dosažení realistického účinku. Detailním rozбором *Zlodějů kol* pak Thompsonová dokazuje dostředivou tezi, že tito k realistickému účinku dospívají právě pomocí vztahování se ke klasickému hollywoodskému filmu. Některé jeho stylistické konvence následují, jiné okázale potlačují, např. vyprávěcí příčinnost hollywoodského vyprávění je jejich případě nahrazena naopak náhodností.²⁵⁵

Do poetologické studie může být snadno přepracována i studie analytická. To je ostatně případ řady textů z opakovaně citované knihy analýz Kristin Thompsonové *Breaking the Glass Armor*, jejíž součástí jsou i rozbor *Zlodějů kol* a *Pravidel hry*. V sedmdesátých letech pro autorku bylo žádoucí prověřovat

možnosti tzv. neoformalistického analytického přístupu, stejně jako porozumět konkrétním filmům jakožto daným systémům vztahů. *Breaking the Glass Armor* však Thompsonová sestavila až na konci osmdesátých let. A tehdy se už vzdor „na-dílo-zaměřeným“ ctižádostem v úvodní programové kapitole očividně její zájmy posunuly: řešila spíše otázky vztahování se systémů děl k obecnějším problémům filmového umění. I studie, které jako čistě analytické napsala v sedmdesátých letech, se tak najednou staly argumenty v mnohem širěji zakotvených diskuzích, výzkumných problémech a badatelských otázkách. O jedenáct let dříve napsaný rozbor *Prázdnin pana Hulota*²⁵⁶ se stal argumentem v diskuzi o využitelnosti ruského formalistického pojmu **dominanta** v analýze filmového umění.²⁵⁷ O dva roky mladší analýza²⁵⁸ jiného Tatiho filmu *Play Time* (1967) vstoupila v knize *Breaking the Glass Armor* jako argument do diskuze o tzv. **parametrické formě** a vztahu díla k vnímatelským možnostem diváka,²⁵⁹ jež původní autorsko-analytický rámec díla Jacquese Tatiho nepoměrně překračovala.²⁶⁰

Jako nejvýmluvnější příklad tohoto posunu od studie analytické k poetologické lze uvést autorčin rozbor strategií **neupřímnosti a klamání** ve vyprávění Hitchcockova filmu *Tréma* (1950). I v jeho případě předcházela knižní poetologické verzi „Duplicitous Narration and *Stage Fright*“²⁶¹ původně časopisecká studie „The Duplicitous Text: An Analysis of *Stage Fright*“ z roku 1977. Ta popravdě obsahovala i obecnější polemiku, ale byla zaostřena především na rozbor Hitchcockova filmu a jeho matoucích strategií.²⁶² Rozdíl ve výkladových postupech obou studií je zřejmý už z úsměvného faktu, že zatímco roku 1977 se o snímku *Tréma* začne soustavně psát hned na druhé straně textu, roku 1988 se první zmínka o *Trémě* objeví na páté straně a soustavné pozornosti se jí dostane dokonce ještě o dvě strany dál.²⁶³ A třebaže je argumentace v novější verzi studie stále postavená na *Trémě*, je zároveň podřízena obecnějším tezím. Tyto Thompsonová odvozuje od polemiky s francouzským myslitelem Rolandem Barthesem: „Opravdu se klasická díla vyhýbají lhaní [čtenáři] do té míry, jak tvrdí Barthes?“²⁶⁴ Dospívá v rovině odstředivé teze k závěru, že rozdíl mezi klamáním a skutečnou lží, jak jej naznačuje Barthes, vlastně není podstatný – jde stále jen o způsob práce se soudobými konvencemi. Právě ony nakonec určují míru zřejmosti, „závadnosti“ nebo ozvláštňující síly lhaní jako prostředku.²⁶⁵

Něco podobného by ovšem text nemohl tvrdit bez podrobné analýzy Hitchcockova filmu, kdy Thompsonová postupně a s vysokou mírou přesvědčivosti odhaluje na různých jeho systémových úrovních určující **funkce klamání**. Tře-

baže však pečlivý rozbor *Trémy* zabírá většinu rozsahu studie, stejně je nakonec jeho **dostředivá teze účelně podřízena tezi odstředivé**. K ní se koneckonců Thompsonová na závěr vrací. Nejdříve zobecňuje závěry o klamavé výstavbě *Trémy* na určitý stylisticko-vyprávěcí postup **neupřímnosti**, k němuž nachází historické alternativy: *Rozmary bohaté ženy* (1928), *Posedlá* (1947), *Kabinet doktora Caligariho* (1920), *Svědění zločinu* (1914) a *Sh! The Octopus* (1937).²⁶⁶ Tyto příklady jí pak ke všemu opět slouží jako důkazy, pomocí nichž může v návaznosti na analýzu *Trémy* zpětně definitivně vyvrátit Barthesovy předpoklady o vyprávěcí výlučnosti skutečné lži, a to výše uvedeným tvrzením, že jde o způsob práce s konvencemi. Zároveň zmíněné filmy podle Thompsonové představují pouze zjevnější případy neupřímnosti. Neupřímnost nicméně v mnohých vyprávěních, možná dokonce většině z nich, nezřídka slouží k jejich vyváženosti, zadržování pravdy, vytváření komického účinku a podobně.²⁶⁷ Rozbor filmu se tak stal argumentem v debatě o povaze a možnostech filmového vyprávění, s nímž je pouze funkčně spojen.

Jinými slovy, poetologická studie, jak ji vymezují pro účely této knihy, využívá **podrobnou analýzu určitého filmového díla především jako dostředivého argumentu v prověřování odstředivě založené teze. Tedy důkazu v diskuzi navázané na obecnější předpoklady o vlastnostech, postupech a prostředcích filmu jako umělecké formy**. Někdy může být v rozsáhlejším, spíše knižním textu přítomna série prověřujících dostředivých tezí, tedy **série analytických studií, kdy tyto společně podporují tutéž odstředivou argumentaci**. Tak je tomu například u knihy Warrena Bucklanda *Directed by Steven Spielberg* z roku 2005. Buckland v ní používá systémové analýzy Spielbergových filmů k tomu, aby prověřil dvě odstředivé teze:

- (a) i v případě blockbusterových režisérů řídících velké štáby lze hovořit o individuální autorské poetice,
- (b) i Spielbergovy tematicky ne tak ambiciózní, zábavné filmy jako *Čelisti* (1975), *Blízká setkání třetího druhu* (1977), *Dobyvatelé ztracené archy* (1981), *E. T. – Mimozemšťan* (1982), *Jurský park* (1993), *Minority Report* (2002) nebo *Válka světů* (2005) vykazují značnou míru autorské práce s filmářskými prostředky, již lze v čase sledovat jako soubor soustavně rozvíjených postupů.²⁶⁸

Poetologická studie může mít tedy i podoby, kdy dostředivá teze a podrobný rozbor filmu neslouží řešení obecnějšího **teoretického** problému, nýbrž

obecnějšího problému **autorského** nebo **historického**. Toto hledisko uplatňuje i následující ukázková studie „Styl a vyprávění kinematografie v českých zemích (1911-1915)“, která nakonec na dostředivém rozboru němého filmu *Zub za zub* demonstruje platnost odstředivých hypotéz o povaze tuzemské filmařské práce s vyprávěním, prostorem a časem.²⁶⁹ A podobně jako je analytická stať příhodným modelem pro seminární práci a analytická studie pro bakalářskou, pak **poetologická studie je vhodným vzorcem pro výstavbu magisterské práce**. V kterékoli ze svých podob totiž poetologická studie klade ve srovnání s oběma předchozími formáty mnohem vyšší nároky na práci s **primárními prameny** (filmy, rozebírané texty, oborová periodika, interní tisky, archivní materiály, rozhovory, kriticky čtené reportáže z natáčení a bonusové materiály atp.), **sekundárními zdroji** (kdo všechno už o tom před vámi psal a na co přišel) i na vysoce **komplementární vztah mezi odstředivou a dostředivou tezí**.

3.1 Styl a vyprávění kinematografie v českých zemích (1911–1915)

Zub za zub (Rakousko-Uhersko, 1913)

Režie: Antonín Pech, Václav Piskáček. **Námět:** Antonín Michl. **Kamera:** Antonín Pech. **Hrají:** Václav Piskáček (dr. Chudoba), Katy Kaclová-Vališová (Milena Chudobová), Antonín Michl (pan Tučný), František Fořt (pan Bílý), J. Eichler (pan Steklý). **Produkce:** Kinofa. **Formát:** 35mm, čb., němý, české mezititulky, 11 min.

Jakkoli se v českých zemích natáčely fikční hrané filmy již koncem devatenáctého století, tato studie se věnuje až následujícímu období mezi lety 1911–1915. V něm se totiž fikční hraná kinematografie v českých zemích, na rozdíl od ojedinelých počínů v roce 1898, skutečně plynule rozvíjela. Vymezuji přitom toto období v souladu s poetologickou perspektivou svého výzkumu především na základě **preferované mono-kauzální organizace vyprávění**. Vyprávění je ve snímcích do roku 1915 řízeno silnou výchozí příčinou, z níž sled událostí kumulativně vychází: vyprávění převážně sleduje jen jednu linii dějové akce, a pokud se linie, akce výjimečně rozdělí, jsou tyto brzy opět spojeny do jedné, jak je tomu například ve filmu *Konec milování* (1913). V něm se skrže telefonní hovory a příčný střih mezi různými prostorovými rámci dočasně rozdělí jedna dějová linie popisující vznik milostného trojúhelníku mezi manželkou, manželem a jeho milenkou, a to na linii zastupující manželčinu perspektivu a na linii popisující vztah manžela s milenkou. Záhy se ale obě linie opět spojí, když manželka nejdříve manžela s milenkou sleduje a posléze z pomsty nabourá automobil, v němž všichni společně jedou. Události jsou navíc v dochovaných filmech tohoto období **uspořádány převážně sousledně**. Dochované filmy **po roce 1915** naopak směřují k rozvíjení několika **souběžných dějových linií**, které se buď jen souběžně realizují (aniž by na sebe měly vliv), anebo spolu navzájem interagují (a tak dynamicky posouvají vyprávění kupředu).

Vymezení zkoumaného období má však i další důvody. **Za prvé** během něj působila svého druhu průkopnická **generace filmových režisérů**, kteří se v drtivé většině případů k tvorbě hraných filmů už nevrátili. A pokud výjimečně ano – jako třeba Jan Arnold Palouš nebo Josef Šváb-Malostranský –, pak jimi režírovaná díla pomocí daných filmařských postupů představovala odchylku od postupů uplatňovaných v jiných soudobých snímcích. Třeba *Čertisko* Jana A. Palouše, který roku 1914 režíroval *Noční děs*, se od dalších filmů natočených v roce 1918 odlišuje směřováním k přímočarému vyprávění, diskontinuálnějšími

prostorovými vztahy mezi záběry, dominancí vzdálenějšího rámování a akcentovanými pohledy postav do kamery. **Za druhé** se všichni tvůrci činní v letech 1911–1915 institucionálně shlukovali do výroben, jež všechny ve zmíněném období vznikly i zanikly: Kinofa, ASUM, Illusionfilm, Lido-bio. A nakonec, **za třetí**, tito tvůrci byli současně společensky či přímo umělecky napojeni na kabaretní a/nebo divadelní komunitu: Stanislav Hlavsa, Karel Hašler, Emil Artur Longen, Jan Arnold Palouš, Andula Sedláčková nebo Max Urban. Představitelé tvůrčí generace nastupující po roce 1915 naopak s jevištními uměleckými formami výrazněji spojení nebyli a od začátku kariéry se aktivně profilovali primárně v kinematografii, např. Václav Binovec, Karel Degl, Jan S. Kolár, Karel Lamač nebo Gustav Machatý. Výjimku představoval Antonín Fencl, pro něhož však na rozdíl od jmenovaných kolegů tvořilo filmařské „angažmá“ jen dočasnou kariérní etapu (1916–1919).

V návaznosti na výše načrtnutý rámec se chci ve svém příspěvku zaměřit na **strategie systémové výstavby filmů Kinofy** (1911–1914), jež budu demonstrovat zejména na příkladu zevrubnější analýzy konkrétního filmu *Zub za zub* (1913). Filmový historik Zdeněk Štábla píše, že jejím „vedením byl pověřen již ‚zkušený‘ Pech. Kinofa začala s výrobou hraných filmů (100–300 metrů dlouhých), inspirovaných jednak zahraničními vzory (francouzskými groteskami ve stylu Maxe Lindera, americkým westernem), jednak také dramatem a veselohrou pěstovaných tehdy na domácích malých divadelních jevištích, navštěvovaných lidovými diváky,²⁷⁰ přičemž „na valné hromadě podílníků 10. ledna 1914 byla usnesena její likvidace.“²⁷¹ Důvody pro mou volbu této výrobní coby jádra výkladu studie jsou přitom dvojí. Kinofa zaprvé reprezentuje nejširší soubor dochovaných filmů mezi lety 1911–1915 (resp. 1911–1913), což mi umožňuje diachronně podchytit **škálu specifických (pro jednotlivé filmy) a typických (pro celou výrobu) řešení systémové výstavby filmového díla**. A zadruhé mohu na případu Kinofy demonstrovat tezi, že **ve zkoumaném období lze pozorovat dvě dominantní stylistické a narativní tendence** ve fikční kinematografii českých zemí, kdy hraná tvorba Kinofy zastupuje jednu z nich.

Jinými slovy, tato studie chce na příkladu Kinofy a důsledného poznání jednoho jejího filmu načrtnout možnosti zkoumání dějin kinematografie v českých zemích z hlediska **poetiky filmu**, a to v obou jejích verzích, jež filmový historik David Bordwell rozlišuje na **poetiku analytickou** a **poetiku historickou**. **Analytická poetika** se podle něj ptá po principech, v souladu s nimiž jsou

filmy stylisticky a/nebo narativně konstruovány a skrze které dosahují určitých účinků. **Historická poetika** se pak táže, jak a proč se tyto principy v určitých empirických souvislostech vytvářely a měnily.²⁷²

Dvě tendence výstavby

Jak jsem přitom naznačil výše, **skupinový styl**²⁷³ **Kinofy podle mého předpokladu představuje jeden ze dvou dominantních stylistických a narativních trendů v kinematografii českých zemí v letech 1911–1915**. Vůči němu **opoziční trend byl reprezentován dochovanými narativními filmy společnosti ASUM** (*Konec milování*, 1913; *Noční děs*, 1914) a **Lido-Bio** (*Ahasver*, 1915) **nebo snímkem České hrady a zámky** (1914). Tento soubor principiálně upřednostňovaných filmařských řešení se obracel ke stříhově založeným stylistickým postupům a k systematictějšímu rozvíjení zápletky napříč řadou různých prostorových rámců a s konkretizovanými časovými vztahy mezi událostmi. Snahou bylo zprostředkovávat takové narativy, jež ke své realizaci nutně vyžadovaly práci s křížovým stříhem (např. *Konec milování*, *České hrady a zámky*), zpřesňujícími záběrovými vsuvkami (dopisy v *Konci milování*, novinové titulky v *Nočním děsu*, třikrát opakovaný detail hodinek v *Českých hradech a zámkách*) a změnami pozic kamery ve vztahu ke snímané akci v průběhu scén (záběry/protizáběry vozidel v *Konci milování* a v *Ahasverovi*).

Vůči Kinofě opoziční tendence tedy směřovala, prostřednictvím zvolených prostředků, zejména k americkým stylistickým i narativním normám. Vykazovala znaky tzv. **přechodového období** od rané kinematografie ke klasickému stylu: často na prostoru jednoho filmu se kombinující různorodé stylistické i narativní postupy, kdy je však styl čím dál víc podřazován potřebám vyprávění komplexnějších příběhů. Tato tendence amerického filmu podle Kristin Thompsonové probíhala v letech 1911–1917,²⁷⁴ zatímco podle Charlieho Keila už v letech 1907–1913.²⁷⁵ **Filmy natočené v českých zemích, spadající do této konstrukční tendence, jistě nejsou zdaleka tak systematické** v práci s jednotlivými postupy jako filmy popisované oběma historiky. Z hlediska **(a)** výběru filmařských prostředků vhodnějších pro naplňování určitých systémových funkcí než prostředky jiné a **(b)** směřování spíše ke komplexnějším (v rámci mono-kauzální organizace) příběhům s maximální mírou iluzivnosti a minimálním upozorňováním na svou zkonstruovanost lze však pracovně říci, že **vykazují vlastnosti podobné rysům americké kinematografie ve srovnatelném období**.

Rozhodně však nelze hovořit o nějakém skupinovém stylu, spíše o jistém souboru **preferovaných filmařských voleb**, jehož přesnější podobu můžeme vzhledem k malému počtu dochovaných děl jednotlivých výroben pouze odhadovat. Závislost těchto stylistických voleb na vyprávěném příběhu je ale naprosto zřejmá i z toho mála snímků, jež máme k dispozici. Podívejme se třeba na *Konec milování*, kde první polovina filmu pracuje s prostředky spíše evropské soudobé kinematografie: dlouhé statické záběry s inscenováním akce do hloubky prostoru s minimální návazností záběrových sekvencí – viz okénka z klíčové scény setkání hrdiny s hrdinkou, kdy hrdinka stojí v popředí (**IV. 3.01**),²⁷⁶ přičemž z pozadí přijde hrdina s přáteli (**IV. 3.02**). Ti se po chvilce konverzace od dvojice oddělí, díky čemuž jsou zřejmější silící sympatie mezi hlavními postavami (**IV. 3.03**). Během družného rozhovoru se postupně vzdalují od kamery, přičemž jejich soulad je ještě akcentován jejich postupným přesouváním se do vyvážené kompozice v centru rámu (**IV. 3.04**).

Nebylo třeba sofistikovanějších stříhových řešení, protože vyprávěný příběh o setkání a růstu vzájemných sympatií mužské a ženské postavy je nevyžaduje. Druhá polovina *Konce milování* už však pracuje se složitější distribucí narativních vodítek, s několika souběžně rozvíjenými prostorovými rámci a odhalováním tajemství milostného trojúhelníku mezi postavami. Tvůrci tak byli **nuceni** uchýlit se k **vsuvkám** posilujícím dějovou kontinuitu (**IV. 3.05–06**), **křížovému stříhu** spojujícímu dočasně rozdělené linie dění skrze telefonní rozhovor (**IV. 3.07–08**) a **návaznosti pohledu**, kdy zhrzená hrdinka v převleku za šoféra zjistí z pohledu skrze okno hroznou pravdu, když vidí svého milého v náručí sokyně (**IV. 3.09–10**).

Filmy od Kinofy naproti tomu reprezentují značně odlišné principy umělecké práce s filmovým stylem a narativem:

- (a) **využívají vzorců evropského i amerického raného filmu do roku 1907** z hlediska práce s vyprávěním (redundantní narativy, skeče, honičky),
- (b) sledují (v desátých letech dominantní už spíše jen v evropské kinematografii) převážně postupy tzv. **tableau stylu**, jež se v tomto období postupně stávají opozičními k americké tendenci (tj. minimum stříhů a práce s inscenováním akce v hloubce scénického prostoru snímaného v dlouhých statických celcích),
- (c) jsou hypoteticky **ovlivněné působením tvůrců z kabaretního prostředí** (Emil Artur Longen, Josef Šváb-Malostranský), když opakovaně narušují



IV. 3.01



IV. 3.02



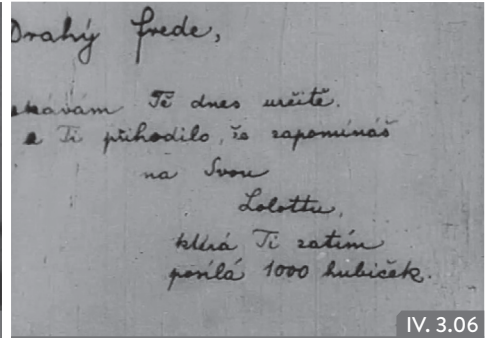
IV. 3.03



IV. 3.04



IV. 3.05



IV. 3.06



IV. 3.07



IV. 3.08



IV. 3.09



IV. 3.10

iluzivnost časoprostoru, zdůrazňují performativní aspekty filmového média a kladou působivost pointy nad logické vyústění sledu událostí.

Domnívám se přitom, že tyto tři hypotézy vymezují **mantinely skupinového stylu Kinofy**. A to vzdor tomu, kterak jde o skupinový styl ve velmi všeobecném slova smyslu souboru vzájemně funkčně slučitelných filmařských voleb. **Nejdříve** se zmíněné hypotézy pokusím prokázat na výběrových příkladech ze všech dochovaných filmů Kinofy (tj. rozptýleně napříč obdobím v různých systémech) a **posléze** se přesunu k detailnější analýze filmu *Zub za zub* (tj. zaostřeně na jeden vybraný systém).

Filmový historik Charles Musser rozpoznává dva běžné skladebné principy soběstačných narativů, spojené s využíváním **narativní redundance**, které se v Americe (ale i ve Francii) rozvíjely v letech 1903 až 1907. Oba lze přitom rozpoznat jako určující i v případě dvou dochovaných snímků Kinofy o mládenci Rudim:²⁷⁷ „za prvé nahromadění nespojitých scén vystavěných kolem sjednocujícího tématu, postavy či gagu [*Rudi sportsman*, 1911; pozn. RDK], a za druhé jeho důsledek – honička [*Rudi na záletech*, 1911; pozn. RDK].“²⁷⁸ V prvním záběru *Rudiho sportmana* je Rudi svou partnerkou vyplísněn za nezdravý způsob života a donucen sportovat. Následný sled šesti převážně statických či intuitivně panorámujících (aby se figury udržely v rámu) záběrů zobrazuje ve vzdáleném rámování jeho sportovní neúspěchy. V posledním polocelkovém dvojzáběru je pak Rudi zobrazen se svou partnerkou a s tváří obvázanou obinadly.

V *Rudim na záletech* se zase **model honičky kombinuje s jednoduchou podobou rámuujícího narativu**, kdy Rudi (převlečen do ženských plavek) obtěžuje ženu na plovárně, čímž vyvolá u ostatních návštěvníků potřebu jej potrestat – což je spouštěcí motiv honičky. U ní přitom platí, že „princip honičky sice využíval repetitivní strukturu, ale nové úrovně dosáhl pomocí jednoduché opozice mezi pronásledujícím a pronásledovaným, kterou lze vyjádřit i kompozičně zdůrazněním nejprve jedné a pak druhé skupiny, a také pomocí pohybu, když se pronásledovaní a pronásledovatelé blíží ke kameře a míjejí ji.“²⁷⁹ Není sice zřejmé, jaké jsou přesné prostorové vztahy mezi rámci jednotlivých dlouhých záběrů zachycujících narativní akci, ale je zřejmá bazální kauzalita, svazující je do jednoduchého logického celku. Zatímco tedy *Rudi sportsman* referuje spíše **k rané podobě soběstačného filmu** založeného na principu narativní redundance běžné pro roky 1903 až 1904, *Rudi na záletech* využívá **prostředky jeho rozvinutější podoby** typičtější pro roky 1906 až 1907.²⁸⁰

Filmy o mládenci Rudim k těmto narativním vzorcům referují nicméně zcela systematicky v rovině přímé nápodoby. Více či méně sofistikované variace na strukturu skeče repetitivně rozvíjejícího jedno sjednocující téma jsou však základem všech komediálních filmů Kinofy. **Na jedné straně** je to *Ponrepo-vo kouzelnictví* (1911), odkazující svým pojetím kouzelnického představení ke strukturně jednoduché performativní kinematografii z období krátce po roce 1900. **Na druhé straně** pak jde o snímek *Pět smyslu člověka* (1913), kde je téma domluveného setkání muže a ženy u ženy doma napasováno na jednoduchou sebe-variující strukturu: postupné uspokojování všech smyslů, kdy nakonec postavy přejdou ke komplexnějšímu uspokojení, což už se pochopitelně odehrává mimo snímáný scénický prostor.

Musser přitom předpokládá, že

„narativní redundance neposkytovala přiměřenou rozmanitost pro vytváření dostatečného počtu příběhů, které by zároveň publikum nenudily. Společnosti sice v období let 1908–1909 i nadále pokračovaly ve využívání jednoduchých příběhů a variací na jediný gag coby základ filmového narativu, ale bylo zřejmé, že je třeba přiklonit se k produkci komplexnějších příběhů.“²⁸¹

Produkce komplexnějších příběhů se popravdě rozvíjela i v kinematografii českých zemí, ale toto rozvíjení nutně nesměřovalo ke standardizaci narativní produkce vzhledem k hollywoodským modelům. Jinými slovy, redundantní narativ podle mých dosavadních zjištění nebyl zdejšími filmaři opuštěn pro jiný vhodnější a z hlediska účinků na diváka efektivnější model, nýbrž prošel vlastním ozvláštňením, vnitřní restrukturací. Ranou formu tohoto promyšlenějšího pojetí repetitivní struktury představuje pak právě snímek *Zub za zub* od Kinofy. Ten svým cyklickým narativem *de facto* reprezentuje precedens vzorce cyklického narativu, který se v kinematografii českých zemí v druhé polovině desátých i během dvacátých let postupně ustavil jako jedna z nosných alternativ hollywoodského obloukovitého vyprávění.²⁸²

K estetickým normám raného filmu pak směřovalo i dochované melodrama *Pro peníze* (1912).²⁸³ Systém narativní logiky spoléhal nikoli na inscenovanou akci, jako spíše na významnou návodnost mezititulků. Ty (a) utvářely narativní kontinuitu záběrů a inscenovaných událostí, (b) časově oddělovaly identické záběry (takže např. jeden dlouhý záběr spícího člověka mohl být titulky rozdělen na večer, noc a rozbřesk). Z hlediska celku narativu jde o značně elipticky vyprávěné

melodrama, které je v rovině porozumění vysoce odvislé od jednotlivých titulků. To není nijak netypické, ovšem pouze pokud hovoříme o filmových konvencích nejméně o čtyři až šest let starších, než je film *Pro peníze*. Jak píše Musser v souvislosti s filmem *A Kentucky Feud* z roku 1905, ten podobně jako snímek *Pro peníze* (za předpokladu, že titulky nejsou důsledkem rekonstrukce z padesátých let) „použil mezititulky za účelem představení jednotlivých scén tak, aby se naznačil jejich děj: bez toho by film nebyl pochopitelný.“²⁸⁴ V souvislosti s evropskými estetickými normami pak Musser píše, že francouzská „firma Pathé v letech 1906 až 1907 spoléhala na mezititulky více než jiné společnosti.“²⁸⁵ Film *Pro peníze* proto podobně jako snímky o *Rudim* nebo *Ponrepovo kouzelnictví* reprezentuje mezinárodní estetické normy rané kinematografie.

Tuto skutečnost těžko můžeme u tak malé kinematografie, jakou byla ta v českých zemích, považovat za překvapivou – překvapivé naopak je, že všechny zmiňované filmy vznikly v roce 1911, všechny zřejmě režíroval Antonín Pech a na všech asi spolupracoval se stejným týmem lidí (což už ale není možné ověřit). Z hlediska vyprávěcích konvencí tak pokryl zářejícím způsobem **široké pole konvencí napříč raným filmem**: kouzelnický performativní film, raný redundantní narativ, progresivní redundantní narativ a eliptické melodrama odvislé od vysvětlujících titulků. A to ještě nezaznělo, že nedokončený western *Sokové* ze stejného roku – opět z dílny téhož tvůrčího seskupení – z hlediska vyprávění, soudě podle dochovaných scén, uplatňoval zase odlišné konvence, často měnil dramatická prostředí a pracoval s větším množstvím postav.

Ačkoli filmy Kinofy pracují se střihy, **jen minimálně jde o střihy uvnitř scén a dominantně všechny směřují k inscenování akce v hloubce prostoru staticky snímaného záběru** v duchu dánských či francouzských tableau postupů bližších divadelním tradicím. Tableau inscenování tvoří podle Bena Brewstera²⁸⁶ nebo Davida Bordwella²⁸⁷ evropskou alternativu amerického modelu rychlejšího střihu rozvíjejícího analytické rozkládání prostoru do vzdálenějších a bližších rámců, přičemž inscenování má spíše mělký charakter. U tableau tradice se pracuje s pomalejším střihem, statictějším rámováním a výraznými inscenačními proměnami pozic figur v hloubce záběru, jak jsme viděli u scény setkání milenců v *Konci milování*. **Zatímco však filmy výše popisované konstrukční tendence využívaly tableau postupů pouze do té míry, kdy vyprávění příběhu nevyžadovalo přechod ke střihovému a inscenačně „mělkým“ stylistickým postupům, trend reprezentovaný Kinofou naopak vypráví pouze takové příběhy, které umožňují inscenování v duchu tableau postupů.**

Navzdory jednoduchému (a prostorově vysoce eliptickému) návaznému střihu je třeba *Rudi na záletech* inscenován striktně v tableau kompozicích, což ještě více platí pro prostorově zcela nenávazného *Rudiho sportsmana*. Promyšlenější práci s tableau postupy vidíme však ve snímku *Pro peníze*, jenž pracoval s vyprávěním časově značně „výpustkovitého“ příběhu. Je přitom snímán právě v dlouhých časoprostorově uzavřených nenávazných záběrech s občas překvapivě prostorově hloubkovými inscenačními volbami (střet předních a zadních plánů). Pokojové interiéry byly natáčeny venku před domy, což zřejmě i tehdy (stejně jako dnes) působilo značně nevěrohodně. Mělo to ovšem překvapivě pozitivní důsledky pro práci s tableau postupy a přehledností herecké akce (bylo na ni dobře vidět). Byla rovnoměrně osvětlena celá scéna, čímž se vyřešila potřeba umělého osvětlování akce. To bylo (nejen) u nás v té době standardní, jak ostatně píše v souvislosti se zeměmi s malou filmovou produkcí Bordwell s Thompsonovou: „Mnoho interiérových scén bylo natáčeno na otevřených scénách za slunečního svitu.“²⁸⁸ Na druhou stranu toto rozhodnutí zajišťovalo bližší pozici kamery vzhledem k postavám, než bylo v daném období běžné, protože rám nesměl zabírat střechu, aby se udržovala iluze uzavřené místnosti (IV. 3.11).

Toto bližší postavení kamery už tedy standardní nebylo, byť k němu pravděpodobně došlo náhodně – nicméně v jiných filmech Kinofy už se práce s proměnlivým rámováním postav objevovala i tehdy, kdy k tomu práce s prostorem nenutila, například v následujících záběrech z *Pěti smyslů člověka* (IV. 3.12–13).

V souvislosti se *Zubem za zub* pak uvidíme, do jaké míry se styl Kinofy nakonec systemizoval coby soubor filmařských voleb v obou výše popsaných postupech práce s (a) **vyprávěním jako redundantní cyklickou strukturou**, (b) **tableau postupy sofistikovaného inscenování akce v hloubce prostoru s minimem střihů**. Předtím je ale se třeba pozastavit nad třetím aspektem skupinového stylu Kinofy, což je **možný vliv kabaretní poetiky na volené filmařské postupy**. S kabaretem byli nedílně spojeni představitelé Kinofy jako Josef Šváb-Malostranský²⁸⁹ nebo Emil Arthur Longen²⁹⁰. Moje předpoklady mají podobu velmi hrubých hypotéz, přičemž samotné téma rozsáhlého poetologického propojení kabaretní a filmové kultury v českých zemích ještě čeká na zpracování. **Možný vliv kabaretu** vidím ve třech aspektech tvorby Kinofy, které se v komediálních dílech objevovaly společně a v nekomediálních zejména třetí z nich: (a) **struktura skeče**, v níž je důraz na silnou pointu, která nemusí nutně vyplývat z logického plynutí dosavadních událostí, (b) **performativní**



IV. 3.11



IV. 3.12



IV. 3.13

herectví: obracení se na diváka, narušování iluze uzavřeného časoprostoru, (c) **mediální performativnost:** technické možnosti filmu, sebeuvědomělé funkce mezititulků.

Vyvrcholení *Rudiho na záletech* má tak na rozdíl od zbytku filmu podobu výjevu inscenovaného takřka jevištně přímo pro diváka. Postavy shromážděné kolem Rudiho a ženy, již obtěžoval, utvoří jakýsi jevištní prostor – a v posledním záběru se mnozí herci dokonce dívají do kamery. Poslední polocelkový záběr filmu *Rudi sportsman* je opět přímo směřován k divákovi – a v *Pěti smyslech člověka* je dokonce poslední výjev zarámován spadnutím opony a Amorkem obračejícím se do objektivu. Ve všech případech je navíc pointa neadekvátní dosaadvnému vývoji situace: v *Rudim na záletech* hrdina nakonec nečekaně namísto trestu od pronásledovatelů získá ženu, kvůli níž na plovárnu přišel a pro jejíž obtěžování byl zuřivě naháněn; v *Rudim sportsmanovi* se hrdina navzdory všem karambolům nejvíe být fyzicky poškozen, nicméně v závěru je pro potřeby pointy obvázaný; v *Pěti smyslech člověka* vypadává milostný závěr i s amorkem ze struktury filmu o postupném uspokojování smyslů. Narativní organizaci se silnou pointou nevyplývající ze souvislostí má koneckonců i melodramatický snímek *Pro peníze*, kde se hlavní hrdina přiznává ke svému zločinu, nečekaně stíhán temnými výčitkami a přízračnými vidinami, ačkoli do té doby žádné výčitky ani v nejmenším necítil.

Z hlediska mediální sebeuvědomělosti je pak ve snímcích Kinofy (*Pro peníze*, 1912; *Faust*, 1913) nejsignifikantnější **využívání stop-triku**, který se objevuje jako důležitý seberefexivní prvek i v dramatických dílech a jenž směřuje tvorbu této výroby k prostředkům vlastním spíše performativní a seberefexivní kinematografii do roku 1907²⁹¹. Ve filmu *Pro peníze* jsou to padouchovy vidiny nebohé oběti svého podvodu (stop-trik se objeví hned třikrát), jež ho doženou k přiznání. Stop-trik jako základní atrakce byl pak využit i ve *Faustovi*, filmové inscenaci prvního jednání opery *Faust a Markétka* od Charlese Gounoda. Film je až na závěrečný pětivteřinový záběr inscenován jakožto (kompozičně, nikoli technicky) jeden záběr o délce 451 vteřin. V něm je dramatická akce inscenována frontálně směrem k divákovi a jde také o jediný dochovaný film z českých zemí, v němž se pracuje s pozadím namalovaným na plátně, takže trojrozměrnost prostoru je utvářena několika málo rekvizitami v prostředí.²⁹² Představitel *Fausta* zpívá svou árii, což by ovšem spíše než ke kabaretnímu prostředí referovalo k pokusům o propojení umělecky respektovaného divadla a umělecky podceňovaného filmu například ve

francouzském hnutí Film d'Art. Režisér Stanislav Hlavsa se však nespokojil s pouhým záznamem představení, ale film byl spojen hned se dvěma typy mediální performativnosti: zaprvé uváděním v kinech s živým pěveckým doprovodem²⁹³ a zadruhé – což je pro nás podstatnější – s možnostmi stop-triku, kdy se v prostoru obrazu opakovaně „objevuje“ ďábel a nabízí Faustovi elixír mládí. Ze záznamu divadelního představení se tak opět stává svého druhu kabaretní atrakce, kdy diváci kromě spojení obrazu s hudebním zážitkem dostávají příležitost poznat trikové možnosti filmu.²⁹⁴

Zub za zub: cyklická struktura

Poukázal jsem tedy na tři různá specifika filmařské tendence, již reprezentovala díla výroby Kinofa – a na konkrétních dílech to i demonstroval. Nyní ale změním perspektivu a místo shora dolů (od všeobecněji formulovaných specifik ke konkrétním filmům) půjdeme zdola nahoru (od systému konkrétního filmového díla k zevšeobecnění), tj. posuneme se výkladu jdoucím od odstředivé teze k výkladu soustřeďujícím se na tezi dostředivou. Film **Zub za zub totiž představuje jednoznačně nejdůslednější využití klíčových uměleckých principů, jež výroba Kinofa napříč všemi svými filmy představovala a které v průběhu několika let své činnosti rozvíjela.** Současně lze však říci, že snímek *Zub za zub* z dochovaného díla Kinofy představuje **signifikantně nejvýraznější příklon k mezinárodním narrativním i stylistickým normám desátých let, aniž by přitom opouštěl tendence k herecké akci v hloubce jednoho staticky snímaného záběru a strukturu spirálovitě rozvíjeného skeče.** A to navzdory tomu, že v centru stojí vyprávění logicky relativně soudržného příběhu, kdy výchozí příčina motivovaná potřebami postavy určuje další rozvíjení událostí: Milena – manželka zubaře Chudoby – touží po nových šatech, ale její manžel má nouzi o pacienty a nemůže jí je koupit. Milena však dostane nápad, jak peníze opatřit. Bude pod záminkou flirtu lákat cizí muže do bytu, manžel je ve správný moment načapá a zahanbení nápadníků budou rádi předstírat, že potřebují spravit zuby. Trojice podvedených nápadníků se ale nakonec před ordinací setká, dovtípí se triku obou manželů a jde se muži pomstít tím, že pro změnu vytrhnou zuby jemu.

Pro lepší pochycení filmového systému budu přitom v návaznosti na Bordwella rozlišovat organizaci díla na **prostředky, systémy a vztahy mezi**



IV. 3.14



IV. 3.15



IV. 3.16



IV. 3.17

systemy filmového díla. Prostředky jsou typ střihu, typ osvětlování, herecké postupy atd. Systemy jsou trojího druhu: **narativní logika**, **filmový čas** a **filmový prostor**. Totalita stylu pak může být podle Bordwella definována jako vztahování se tří zmíněných systémů k sobě navzájem. Narativní logika, čas a prostor na sebe navzájem působí.²⁹⁵ Na rozdíl od předchozích zmíněných filmů pak systém narativní logiky *Zubu za zub* na jedné straně využívá filmařských prostředků k co nejplynulejšímu rozvíjení zápletky a na druhé straně ovlivňuje systém prostoru, který je narativní logice podřízen a slouží snadné rekonstrukci příběhu. Jak však bylo řečeno, *Zub za zub* navzdory tomu zároveň stále sleduje strukturu skeče, výchozí příčina (šaty) je nakonec zapomenuta a žena ve vyústění příběhu vůbec nefiguruje. Důraz je kladen na **cyklickou** variaci vzorce narativní situace, kdy nakonec i závěr je variací její pointy, jen s obrácením rolí. A konečně, zatímco systém časových vztahů mezi událostmi uvnitř jednotlivých cyklů je jasně propojen a rovněž podřízen systému narativní logiky v návaznosti událostí, méně jasně je trvání času mezi nimi. Způsob realizace těchto vztahů mezi systémy i širše zapojených prostředků je pak ve srovnání s jinými filmy Kinofy překvapivě sofistikovaný.

Asi jedenáctiminutový snímek lze z hlediska struktury zápletky rozdělit do pěti částí: prolog, ve kterém dají manželé dohromady svůj plán (trvání: 2:44), první nápadník – pan Bílý (trvání: 4:20), druhý nápadník – pan Tučný (trvání: 3:05), vyvrcholení (trvání: 1:27), epilog (trvání: 0:16). Každý z narativních bloků, s výjimkou posledního, je přitom tvořen nejdříve exteriérovou částí (Milena vidí šaty ve výloze, Milena uloví pana Bílého na ulici, Milena se nechá okouzlovat panem Tučným v parku, postižení nápadníci se sejdou na ulici před ordinací), po níž následuje interiérová část v bytě/ordinaci manželů (domluva manželů, poté dvakrát namlouvání a manželova pomsta, nakonec pomsta nápadníků). Z hlediska rozvíjení zápletky se přitom žádná část redundantně neopakuje, přičemž prostorový systém striktně slouží narativní logice. To vyplývá především z dalšího výkladu soustředěného právě na funkci prostorového uspořádání a narativní efektivity.

Zub za zub: narativní logika, čas a prostor

Příběh filmu zahrnuje tři stabilní, návazně propojené prostorové rámce: nahlednuto z ptačí perspektivy je nalevo ulice s vchodem do domu s ordinací, přičemž do této ulice ústí okno z obývacího pokoje manželů – a úplně napravo je ordinace. (Každý z pokojů má přitom vlastní vchod z ulice, což je opět důsledně

narativně využito.) Souběžně je divák zaveden do tří prostorově nenávazných prostředí, které jsou ale se stabilním prostředím dění logicky propojeny: ulice s obchodem, ulice s postavou pana Bílého a park s panem Tučným.

Obě místnosti jsou přitom funkčně rozděleny na dvě prostorová pásma sloužící odlišným vyprávěcím účelům. V popředí jsou sedací rekvizity (pohovka v obývacím pokoji, židle pro pacienty v ordinaci), na kterých probíhají klíčové narativní události (svádění, trhání zubů). Pozadí je naopak průchozí a slouží narativní dynamice spojující tyto události mezi sebou (příchody a odchody postav, přesuny mezi místnostmi). Střední plán se do rozvíjení akce zapojuje nejméně, což je ale důsledkem efektivního využití filmařských omezení pro potřeby narativního systému. Oba pokoje jsou reprezentované jedním identickým „ateliérem“, na jehož levé straně jsou velká okna zaručující přirozené osvětlování scénického prostoru. Dynamické soustředování herecké akce do popředí a pozadí je tak na jedné straně dáno tím, že jsou to nejlépe osvětlené části scénického prostoru, a zároveň toto omezení filmaře zřejmě nutilo systematictěji inscenačně využívat celé jeho hloubky. Světelná vodítka posilující srozumitelnost každého detailu herecké akce a narativního vývoje navíc odvádějí pozornost od skutečnosti, že v ordinaci by žádná okna být neměla: síla systému narativní logiky tak zakrývá diskontinuální postupy, které ji současně umožňují.²⁹⁶

Fikční interiéry jsou navíc divákovi hned v prologu jasně představeny ve všech svých souvislostech s využitím prostředků herecké akce a jejím inscenováním v hloubce prostoru. Milena poprvé vejde do bytu dveřmi do ordinace, zatímco její muž sedí ve středním plánu (nejméně osvětleném) u stolu (**IV. 3.14**), což účelně vyprazdňuje pravou půlku rámu, do něhož posléze vejde Milena. Během jejího vyprávění o šatech si oba aktéři vymění místa, takže žena si sedne ke stolu a Chudoba naopak přejde do zadního plánu (**IV. 3.15**). Nešťastný, že jí nemůže pomoci, přesune se Chudoba do předního plánu a sedne si do bílé židle pro pacienty, čímž na ni diváka okázale upozorní (**IV. 3.16**). Milena nicméně vynajde svůj plán, vstane od stolu a přejde muže do popředí utěšit (**IV. 3.17**). Následně ho odvede do vedlejší místnosti (**IV. 3.18**), díky čemuž se oba pokoje přímou narativní návazností propojí (**IV. 3.19**).

Ve druhém pokoji je nejdříve představen zadní plán, a to pomocí pozdržení pobytu postav v něm, když si Milena zkusí před zrcadlem klobouk (**IV. 3.20**). Následně oba přejdou více do centra rámu (**IV. 3.21**) a do popředí, kde Milena pantomimicky demonstruje svůj plán na lákání nápadníků a jejich načapání Chudobou. Během její herecké akce se přitom představí prostorové možnosti



IV. 3.18



IV. 3.19



IV. 3.20



IV. 3.21



IV. 3.22



IV. 3.23



IV. 3.24



IV. 3.25

prostředí, jež budou posléze při příchodech nápadníků využity (IV. 3.22–23). Po stvrzení plánu (IV. 3.24) se pak Milena rovnou vydá jej realizovat, ovšem tentokrát byt neopouští dveřmi z ordinace, jimiž do bytu předtím vešla (viz výše IV. 3.14). Chudoba ji namísto toho doprovodí k zadním dveřím obývacího pokoje (IV. 3.25), jimiž odchází (pravděpodobně) na ulici. Divák je tak pomocí stále těž kontinuální dějové akce zpraven o dvou přístupových cestách do bytu: nápadníci pak budou přicházet dveřmi do obývacího pokoje, ale odcházejí po lékařském zákroku naopak dveřmi z ordinace (z Chudobova donucení, ne z vlastní vůle).

Účinné propojení systému prostoru s potřebami systému narativní logiky se pak promítá i do vyprávěcí účinnosti dalších narativních bloků, resp. do modelu variování jednotlivých cyklů. V případě pana Bílého následuje po svůdnické pasáži, kdy Milena láká nápadníka do svého bytu, stříh na prostředí před domem s ordinací (a velkým nápisem DENTIST u vchodu), kdy do prostoru záběru diagonálně zleva vejde Milena s „milencem“.²⁹⁷ Pantomimicky se s ním na něčem domlouvá, pan Bílý jí políbí ruku a ona vejde do domu, zatímco on netrpělivě stále v tomtéž záběru přechází před domem. V určitou chvíli se zadívá nahoru do oken, smekne, přikývne (IV. 3.26) a potěšeně vchází do domu. Následuje záběr na Milenu u okna (IV. 3.27), kde očividně dávala panu Bílému znamení: jde o jediné dva záběry ve filmu spojené **návazností pohledu** – stříh ve směru pohledu pana Bílého ustaví prostorovou vazbu mezi ulicí před domem a obývacím pokojem Chudobových.

V následujícím narativním bloku už ale tento vzorec nenajdeme a pan Tučný vejde již přímo do pokoje, protože vztah mezi ulicí a pokojem je ustaven, a tak není nutné jej opakovat. Mohlo by se jevit, že daná prostorová operace utváření vztahu mezi exteriérem, ulicí před domem, a interiérem bytu nebyla pro sevřenost narativní logiky potřebná. Tak by tomu bylo, kdyby vyprávění inscenovalo příchod a pacifikaci **všech** tří nápadníků, což se však neděje. Zvoleno bylo naopak mnohem úspornější řešení, kdy je scéna napálení třetího nápadníka úplně vynechána a zápletka elipticky zobrazuje až události chronologicky následné, a to právě za pomoci dříve ustaveného prostoru před domem. Narativní perspektiva se přesune z manželů na nápadníky: dostižená dvojice prvních dvou nápadníků se totiž k domu v okamžiku vyvrcholení filmu vrací (IV. 3.28) – a to právě ve chvíli, kdy z něj vychází třetí zubu zbavený nápadník (IV. 3.29). Všem třem tak dojde, že byli obelháni, a vběhnou z ulice rovnou do ordinace, kde se vrhnou na Chudobu. Scéna s postupným příchodem pana Bílého tak vytvořila

prostorové podmínky pro narativní realizaci vyvrcholení, jež by nebylo možno takto odvyprávět bez vytvoření vztahu mezi prostorem před domem a prostorem bytu.

Ozvláštěním narativního vzorce pak prochází i dvojice scén s napálením jednotlivých nápadníků: pana Bílého Chudoba nutí dojít do ordinace pouze gesticky, zatímco u pana Tučného je situace doplněna o neustálé Chudobovo vyhrožování Tučnému střelnou zbraní. Ačkoli je tedy narativní organizace cyklická, filmaři se snažili posílit komický efekt nad rámec prostého opakování stejné situace.

V porovnání s filmy o *Rudim*, filmem *Pro peníze*, ale třeba i *Pět smysly člověka* je tedy u *Zubu za zub* patrná mnohem silnější inklinace k posilování funkce prostorového systému jako podpůrného vůči systému narativní logiky. Mnohem slabší je přitom narativní napojení systému času, kdy časové úseky mezi jednotlivými cykly zůstávají nejasné, byť se celý příběh pravděpodobně odehrává v průběhu jediného dne. Jak jsem přitom psal i výše, sám systém narativní logiky dodržuje vnitřně nejednotnou strukturu volně rozvíjeného situačního skeče. Milenina výchozí touha po šatech postupně ustupuje cyklickému vzorci lákání nápadníků a vyvrcholení nijak netematizuje nejen výchozí příčinu, ale dokonce zcela ignoruje samu postavu Mileny. Zuřivé trhání Chudobových zubů je pouze ozvláštňujícím posílením dříve ustavené situace trhání zubů nápadníkům, podobně jako bylo ozvláštňujícím posílením komického efektu využití pistole u pana Tučného.

Zub za zub: prostor, mezititulky a performativnost

Výše jsem jako jeden ze tří klíčových aspektů skupinového stylu Kinofy rozpoznal kromě práce s narativem a s prostorem i práci se sebeuvědomělými postupy, jež snad mohou kořenit v napojení na kabaretní umělecké prostředí. Značná sebeuvědomělost filmové reprezentace se bezesporu projevuje různými způsoby i v jinak velmi iluzivním *Zubu za zub*. Navzdory suverénní práci s návazností filmového prostoru a výstavbou cyklického narativu je totiž iluzivnost vyprávěného příběhu narušována hned na třech úrovních. Za prvé je to **narativně převážně redundantní či podvrtná funkce mezititulků**, protože systém narativní logiky je v *Zubu za zub* dominantně založen v řadě důmyslných filmařských postupů, nikoli v informacích poskytovaných kontextovými a dialogickými mezititulky. Platnost tohoto předpokladu nejlépe vyplyne z následné konfrontace funkce mezititulků se shrnutím dosavadních pozorování v širších souvislostech raného filmu.



IV. 3.26



IV. 3.27



IV. 3.28



IV. 3.29

V *Zubu za zub* sledujeme inscenování akce v hloubce prostoru staticky snímaného záběru v duchu dánských či francouzských **tableau** postupů bližších divadelním tradicím, jak jsem je popisoval výše: tableau tradice pracuje s pomalejším střihem, statictějším rámováním a výraznými inscenačními proměnami pozic figur v hloubce záběru. *Zub za zub* se svým směřováním ke střihu pouze při změně prostorových rámců daným postupům bezesporu blíží, přičemž vskutku nejde o intuitivní práci s vyprávěním v hloubce prostoru nehybných záběrů. Využívá totiž hloubky prostoru v nehybných záběrech soustavně pro postupné představování důležitých narativních prvků (rekvizity, dveře). Jednotlivé figury snímané především v celcích film navíc důmyslně odlišuje v rovině fyzických rysů a kostýmů: tenisová raketa, hubená tělesná stavba a bílé oblečení u pana Bílého, silná postava, černé oblečení a holá hlava pana Tučného, výrazný knír a výrazná gestikulace u třetího nápadníka, lékařský plášť pana Chudoby. Srozumitelnost dění je pak zajišťována i návadnou povahou pantomimického herectví, které třeba u představitelky Mileny není antiiluzivní (jako gestické herectví ve filmu *Pro peníze*), ale hlouběji narativně odůvodněné samotným laškovným vztahem Chudobových.

Zub za zub sice využívá návaznosti střihu ve směru akce (přechody mezi místnostmi) a pohledu (pohled pana Bílého do okna a Milenina odpověď při pohledu z okna). Zapojuje tuto návaznost nicméně pouze tehdy, když je třeba logicky a srozumitelně spojit dlouhé záběry inscenované tableau postupy. Ke všemu jsou důsledně odbourány všechny narativně redundantní prvky nad rámec úsporně vystavěného cyklického narativu, který redundanci raných skečů Kinofy rozvíjí do důmyslně vystavěného kompozičního principu okleštěného o prosté opakování (absence příchodu z ulice u pana Tučného, absence celé ana báze s nachytáním u třetího nápadníka).

Funkci mezititulků tak ve výsledku nelze hodnotit jinak než coby další z nástrojů sebeuvědomělé „kabaretní“ poetiky, který se dostává do filmu jako textové posílení komického efektu. A to takového, jenž neplní roli prvku scelujícího inscenované obrazy do srozumitelného sledu událostí (jako ve filmu *Pro peníze*), ale ve většině případů naopak sebeuvědoměle narušuje jeho iluzivnost a akcentuje povahu filmu jako filmové alternativy skeče. Tomu odpovídá jak sama forma mezititulků coby jednoduchých veršovanék, tak jejich zapojování na místech, kde není třeba nic narativně dovysvětlovat. Podívejme se na následující sled titulků a označme si kontextově klíčové titulky tučně, titulky efektivně posilující narativní logiku kurzívou a bez zvýraznění ponechme ty z nich,

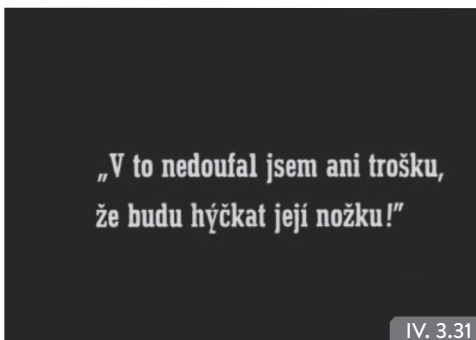
které především redundantně posilují komický efekt, zdržují srozumitelně inscenovanou akci nadbytečnými detaily, případně pouze opakují už řečené dříve (titulky 19–21 např. jen kopírují vzorec titulků 10–12).

1. **Není pro Milenu fraškou nakupovat s prázdnou taškou.**
2. **Manžel – zubař – nemá práci, sedí smuten v ordinaci.**
3. „Že ty šaty potřebuješ, uznávám, však lidi nejdou – tak co dělat mám?“
4. „Mám nápad! Skončí žití chudé, klienti přijdou – kabát bude!“
5. „Ničeho se, milý, neobávej – hleď, jak pomohu ti, pozor dávej!“
6. „Jemně zatřepeš s ním ještě, pak vytáhneš svoje kleště –“
7. „Do zlata buď zasazena velkolepá tato žena!“
8. *Hle – věčný hledač nevěsty jí první přišel do cesty –*
9. Tu překvapeně doktor zírá: Zákazník první – kýho výra!
10. „Ah, zub! – Rád pomohu vám medle, má ordinace však – je vedle!“
11. „Tímto směrem račte ke mně, říkám vám to – zatím jemně!“
12. „Chcete-li mít zdravé údy, k východu musíte – tudy!“
13. „Byl nejvyšší čas, abych vydělal, to počinek byl dobrý – jen tak dál!“
14. Vyšla v ten krásný letní den Milena znovu na lov ven...
15. *Pan Tučný, starý záletník, tu vidí vhodný okamžik.*
16. „Teď už vás tu, pane, nechám, neboť hrozně domů spěchám.“
17. Pan Tučný našel svého anděla, když sledoval tu, která sváděla.
18. „V to nedoufal jsem ani trošku, že budu hýčkat její nožku!“
19. „Vy nezlobte mě, u všech všudy, když zub vás bolí, račte – TUDY!“
20. „Toť málo! Aby párem koní čert trhal vaše zuby sloní!“
21. „Chcete-li běžet s tělem zdravým, naposled vám TUDY pravím!“
22. **Kdo v životě byl pochroumaný, se vrací rád na místo hany.**
23. „Počkat, něco pro mne taky – má tam ještě zub nějaký?“
24. O tři zuby přišel nadarmo, ještě že to bylo zadarmo! Úspěch ukázal svůj rub podle hesla ZUB ZA ZUB!

Na rozdíl od účelnosti práce s informacemi o příběhu v rovině zobrazované akce tak hned třináct titulků ze čtyřadvaceti na jedné straně této úspornosti spíše odporuje, nebo na straně druhé jen posiluje komický efekt, a tak narušuje pohlcující účinek fikčního filmu, kdy je divák do časoprostoru snímku vtahován, než by jej s odstupem pozoroval.²⁹⁸ Toto se ještě mnohem výrazněji projevuje v dalších dvou postupech narušování iluzivnosti v *Zubu za zub*.



IV. 3.30



„V to nedoufal jsem ani trošku,
že budu hýčkat její nožku!“

IV. 3.31



IV. 3.32



IV. 3.33

Nejdříve jde o **performativní projevy pana Tučného**, který se okázale obrací na diváka a dokonce komentuje svou situaci („V to nedoufal jsem ani trošku, že budu hýčkat její nožku.“), viz **IV. 3.30–31**.

Dále můžeme v této souvislosti zmínit poslední epilogový záběr filmu, v němž se všichni tři nápadníci a pan Chudoba okázale dívají do kamery a teatrálně otevírají/zavírají ústa (**IV. 3.32–33**), čímž se film přímo vrací k dříve popsáným prostředkům narativní sebeuvědomělosti uplatněných ve filmech o Rudim nebo v *Pěti smyslech člověka*.

Kinematografie v českých zemích do roku 1925

Z načrtnutí skupinového stylu Kinofy (shora i zdola), jeho srovnání se stylistickými postupy reprezentovanými jinými výrobkami a zasazení do určitého období kinematografie v českých zemích lze zároveň vyvodit i dvojici obecnějších poznatků, které tato zjištění zasadí do širších souvislostí němé kinematografie v českých zemích.

Za prvé je to **různorodost souběžně uplatňovaných postupů**, kdy se ve stejné době a ve stejném prostředí rozvíjely dvě různé tendence, které jako by na sebe vůbec neměly vliv. To není vlastnost typická jen pro popisované období 1911–1915, nýbrž charakteristická vlastnost kinematografie v českých zemích i v dalších letech. Přinejmenším do roku 1925 nelze vypozařovat žádné směřování ke všeobecné standardizaci upřednostňovaných postupů, o níž se dá hovořit v případě velkých kinematografií jako je hollywoodská, francouzská, dánská, italská nebo německá. Podobně jako v letech 1911–1915 jde o souběžné rozvíjení vzájemně značně disparátních tendencí, kdy třeba všeobecně mezinárodně přijímané standardy klasického hollywoodského filmu představují spíše jen minoritní trend.²⁹⁹

S tím – za druhé – souvisí i výše podchycený **princip cyklického vyprávění Zubu za zub**. Obdobný vzorec narativního uspořádání (byť v kombinaci s příčinně i časově sevřenější zápletkou, kontinuálním rozvíjením prostorových vztahů mezi záběry a využitím mnohem složitější stříhové skladby) byl hned o rok později využit ve filmu *Noční děs* (1914) od ASUMu.³⁰⁰ Jak jsem však naznačil výše, s rokem 1915 a nástupem norem komplexnějšího vyprávění o více dějových liniích se cyklický narativ z kinematografie v českých zemích nevytratil. Naopak, stal se postupně jednou z nejstandardnějších zdejších **alternativ k výstavbě celovečerního klasického hollywoodského narativu**. Podobně lze hovořit i o rovněž výše rozebíraném *Konci milování*, v němž dramatické záplet-

ce jednocívkového filmu o manželské nevěře předchází dlouhá eliptická pasáž o rodičím se milostném vztahu, jež rovněž zabírá trvání celé cívky. Srovnatelné **doplňování sevřené dramatické zápletky o pouze volně s ní související události** se později stalo základem řady celovečerních filmů, jež opět vytvořilo alternativu ke klasickému obloukovitě rozvíjenému narativu.

Závěr

V této studii jsem se pokusil nabídnout poetologicky založené poznání organizujících principů stylu a vyprávění ve filmech kinematografie českých zemí natočených v letech 1911–1915. Nejdříve jsem načrtl **spojitosti všech filmů tohoto období** (mono-kauzální organizace vyprávění, generační vlna tvůrců, omezený počet výroben existujících pouze v těchto letech, spojení s divadlem a kabaretem), načež jsem se mohl přesunout k **orientačnímu rozdělení strategií výstavby stylu a vyprávění na dvě odlišné tendence**. Soustřeďoval jsem se přitom pouze na jednu z nich, přičemž druhá posloužila především k nezbytnému srovnání základních rysů. Trend spojený s výrobnou Kinofa byl vybrán jako základ studie proto, že reprezentuje výrobnou s největším počtem dochovaných děl a stálým tvůrčím zázemím, což umožnilo zaujmout dvě perspektivy: shora dolů (platnost tezí je demonstrována na souboru dochovaných děl) a zdola nahoru (zevrubná analýza jednoho díla odhaluje platnost tezí ve specifické podobě jednoho systému). A nakonec jsem se na příkladu zkoumaného období pokusil na nejobecnější úrovni naznačit i **některá specifika němé kinematografie v českých zemích** – a to právě z pozic **poetiky fikce**.

Poznámky

¹ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 24. Přel. RDK. Srov. též Bordwell, David (1981): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press; Thompson, Kristin (1985): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*. London: British Film Institute.

² Strauss, Anselm – Corbinová, Juliet (1999): *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení podané ruce – Boskovice: Nakladatelství Albert, s. 27.

³ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU.

⁴ V tomto ohledu existuje v leccm vynikající učebnice filmové analýzy od Warrena Bucklanda a Thomase Elsaessera [Elsaesser, Thomas – Buckland, Warren (2002): *Studying Contemporary American Film*. London – New York: Arnold – Oxford University Press], ovšem její záběr je na jedné straně mnohem širší a na druhé straně mělčí než u knihy, již právě čtete. Autoři rozebírají sérii amerických filmů, kdy vždy na jednom představí a využijí dvě různé metody, které posléze srovnají a vyhodnotí. Daný přístup je vzdor pečlivému zpracování problematický právě v umělosti vytvořených dvojic a v nutné zkratkovitosti východisek i závěrů. Zároveň jasně favorizuje otázky vycházející z teoretických předpokladů na úkor otázek vyplývajících z uspořádání rozebíraných děl. Její obecný rámec však tvoří nikoli jeden systémový přístup, nýbrž mnohem obecnější model spojený s klasickou rétorikou. Knihu tak lze chápat jako doplněk k druhému bloku *Rozboru filmu*, který se zabývá formulováním problémů a osnovou zamýšleného textu. K psaní o filmu existuje rovněž návodná příručka Timothyho Corriganova [Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman], kterážto nabízí množství užitečných rad k samotnému psaní, nicméně systémová analýza – navíc v pohříchu zjednodušené podobě – je pouze jedním z řady přístupů, které zmiňuje. I tato kniha ale reprezentuje skvělý doplněk k té mé, zejména k jejímu třetímu bloku, kde se ke Corriganově průvodci opakovaně odkazují.

⁵ U každého užitého okénka je potom ze souvislosti zřejmé, jaký film cituje, a to v souladu s § 31 odst. 1 písm. a) zákona č. 121/2000, autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů.

⁶ Srov. Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.

⁷ K dalším možným analytickým přístupům srov. Elsaesser, Thomas – Buckland, Warren (2002): *Studying Contemporary American Film*. London – New York: Arnold – Oxford University Press.

⁸ Ačkoli užívám tady i dále v knize substantivum *poetika*, v adjektivní či adverbialní variantě se – možná překvapivě – kloním k tvarům *poetologická/poetologicky*. Tento nesoulad rozdílných podob podstatného jména, přídavného jména a příslovce má své důvody. Pojem *poetika* je v češtině spojován s naukou o výstavbě uměleckého díla či charakteristickými postupy určitých období, škol a tvůrců. Ovšem pojem *poetický* není významově chápán jako příslušný poetice (tj. postup vlastní poetice jako nauce), nýbrž ve smyslu půvabný, kouzelný či vzletný [srov. Mejstřík, Vladimír et kolektiv (2010): *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, s. 283], protože bylo třeba adjektivní (i adverbialní) tvar odlišit a učinit jej jednoznačně příslušným poetice jako nauce bez hrozby nežádoucí významové záměny.

⁹ Ejchenbaum, Boris (2012): Teorie „formální metody“. In: *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, s. 82.

¹⁰ Podobně se povedlo dynamizovat žánrové vzorce akčního a špionážního filmu v animovaném filmu *Úžasňákovi* (2004), kde právě jistá míra karikatury digitálně animovaných figur umožnila tvůrcům bezezbytku funkčně inscenovat i tak absurdně znějící akční scény jako „superrychlý prcek běží po vodě, zatímco po něm střílí hromada padouchů“.

¹¹ Srov. Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 128–129.

¹² Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.

¹³ Srov. Todorov, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*. Praha: Triáda.

¹⁴ Dvojici pojmů *napětí* a *zvědavost* pojímám ve variaci na Meira Sternberga, který rozlišuje mezi napětím a zvědavostí coby způsoby práce s informacemi. U napětí zná divák příčiny, ale nikoli důsledky – týká se narativní budoucnosti. U zvědavosti zná důsledky, ale nikoli příčiny – týká se narativní minulosti. Viz Sternberg, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 65. V případě *překvapení* pak vývoj událostí neodpovídá dosud poskytnutým informacím.

¹⁵ Truffaut, Francois – Hitchcock, Alfred (1987): *Rozhovory. Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ, s. 45.

¹⁶ Zdroj okének: *Wallace a Gromit: Cesta na Měsíc* [film na DVD]. Režie Nick Park. Distribuce: Hollywood Classic Entertainment, 2011.

¹⁷ Srov. Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 1–11.

¹⁸ Zdroj okének: *Jurský park* [film na DVD]. Režie Steven Spielberg. Distribuce: Universal, 2000. K diskuzi o obecných funkcích nadhledu a podhledu srov. též Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 254.

¹⁹ Truffaut, Francois – Hitchcock, Alfred (1987): *Rozhovory. Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ, s. 152.

²⁰ Pro detailní a vysoce názorné podchycení mnoha různých stylistických postupů viz Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 157–419. K řadě z určitých postupů se dostaneme i v rámci této knihy, ovšem budu je zapojovat a vysvětlovat až v závislosti na požadavcích výkladu. Existují však i alternativní způsoby dělení, např. v knize Buckland, Warren (2002): *Film Studies*. Londýn: Hodder & Stoughton. Sám Buckland roku 2005 nicméně při analýze filmů Stevena Spielberga zjistil, že zahrnutí práce kamery pod analýzu mizanscény je v praxi problematické. Srov. Buckland, Warren (2005): *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York - London: Continuum.

²¹ Zdroj okének: *Okno do dvora* [film na DVD, součást kolekce *Alfreda Hitchcocka*]. Režie Alfred Hitchcock. Distribuce: Universal, 2004.

²² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 223.

²³ Truffaut, Francois – Hitchcock, Alfred (1987): *Rozhovory. Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ, s. 124. Popravdě ale po zmíněné nemluvné sekvenci následuje telefonický dialog hrdiny se zaměstnavatelem, ve kterém se naznačené události fabule tak jako tak slovně zrekapitulují.

²⁴ Truffaut, Francois – Hitchcock, Alfred (1987): *Rozhovory. Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ, s. 123.

²⁵ Srov. Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; New York: Columbia University Press.

²⁶ Srov. Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 304–314.

²⁷ Zdroj okének: *Casablanca* [film na DVD]. Režie Michael Curtiz. Distribuce: Warner Bros, 2003.

²⁸ Srov. např. Pudovkin, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, s. 38–43.

²⁹ Srov. též Bordwell, David (2000): *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 98–114.

³⁰ Standardní rychlost snímání je 24 filmových okének za vteřinu, takže cokoli nad tuto hodnotu vyvolává při projekční rychlosti 24 okének za vteřinu efekt zpomaleného obrazu.

³¹ Thompson, Anne (2000): Jednička s kulkou: rozhovor s Johnem Woo. In: *Premiere*, 1, č. 4, s. 59–60.

³² Srov. Ejzenštejn, Sergej Michajlovič (1963): Dialektický přístup k filmové formě. In: Ladislav Brož – Ljubomír Oliva (eds.): *Film je umění*. Praha: Orbis, s. 44–59.

³³ Zdroj okének: *Mission: Impossible II* [film na DVD]. Režie John Woo. Distribuce: Paramount Pictures, 2004.

³⁴ Srov. Dobřichovský, Josef (1956): *O filmovém střihu*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti; Ejzenštejn, Sergej Michajlovič (1961): *Kamerou, tužkou, perem*. Praha: Orbis; Reisz, Karel (1972): *Umění filmové skladby*. Praha: SPN; Dmytryk, Edward (1984): *On Film Editing*. Boston – London: Focal Press; O'Steen, Bobbie (2009): *The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*. Studio City: Michael Wiese Productions.

- ³⁵ Srov. Kučera, Jan (1946): *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství; Płażewski, Jerzy (1967): *Filmová řeč*. Praha: Orbis; Spottiswoode, Roger (2013): *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Contoocook: Spencer.
- ³⁶ Srov. Bordwell, David – Thompson, Kristin (1979): *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company; Kučera, Jan (2002): *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: AMU; Valušiak, Josef (2012): *Základy stříhové skladby*. Praha: AMU.
- ³⁷ Srov. Bláha, Ivo (2004): *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: AMU.
- ³⁸ Srov. Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 19–20. Též Bordwell, David (2008): The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema. In: *Observations on Film Art*. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php>>
- ³⁹ Zdroj okének: *Zbytečná krutost* [film na DVD]. Režie Joel Coen. Distribuce: Hollywood Classic Entertainment, 2008.
- ⁴⁰ Za tento přesný postřeh vděčím hudebně vzdělanějšímu kamarádovi Martinu Witoszkovi.
- ⁴¹ Srov. Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum; Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula: role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- ⁴² Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- ⁴³ Srov. Kokeš, Radomír D. (2006): Mezi *Drsnákem* a *Časem*: narativní a diskurzivní diskrepance uvnitř homogenní diegeze. In: *Kino-Ikon*, 10, č. 1, s. 255–265.
- ⁴⁴ Více k těmto kategoriím i k jejich rozsáhlejšímu využití pro porozumění organizaci příběhů na pokračování viz Kokeš, Radomír D. (2016): *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis.
- ⁴⁵ Analýza čerpala z dvoudiskového DVD oficiálně vydaného v restaurované verzi společností Hollywood Classic Entertainment roku 2003, délka filmu na tomto vydání je 158 minut a 38 vteřin. Toto vydání je i zdrojem okének: *Tenkrát na Západě* [film na DVD]. Režie Sergio Leone. Distribuce: Hollywood Classic Entertainment, 2003.
- ⁴⁶ Srov. Elsaesser, Thomas – Horwath, Alexander – King, Noel (eds.) (2004): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ⁴⁷ Metz, Christian (1980): Metodické návrhy na analýzu filmu (1967). In: Peter Mihálik (ed.): *Antológia súčasnej filmovej teorie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 253.
- ⁴⁸ Bordwell, David – Thompson, Kristin (1979): *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company, s. 28.
- ⁴⁹ Staiger, Janet (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, s. 96.

- ⁵⁰ Srov. Szczepanik, Petr (2014): Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let. In: *Illuminate*, 26, č. 2, s. 5–40.
- ⁵¹ Thompson, Kristin (1988): Realism in the Cinema: *Bicycle Thieves*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 197–217.
- ⁵² Srov. např. Doyle, Arthur Conan (1964): *Studie v šarlatové*. Praha: Práce, s. 17.
- ⁵³ Zdroj okének: *Bloody Sunday* [film na DVD]. Režie Paul Greengrass. Distribuce: Studiocanal, 2008.
- ⁵⁴ Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman, s. 122.
- ⁵⁵ Srov. Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 143.
- ⁵⁶ Srov. Thompson, Kristin (1977): Parameters of the Open Film: *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice*, 2, č. 1, s. 22–30; Thompson, Kristin (1988): Boredom in the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 89–109.
- ⁵⁷ Thompson, Kristin (1988): Boredom in the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 89–109.
- ⁵⁸ Tamtéž, s. 96. Srov. Burch, Noël (1973): *Theory of Film Practice*. New York: Praeger, s. 47.
- ⁵⁹ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 143.
- ⁶⁰ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 641.
- ⁶¹ Tamtéž.
- ⁶² Srov. s předchozí podkapitolou „Od záběrů/protizáběrů...?“.
- ⁶³ Srov. např. Nichols, Bill (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU; Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- ⁶⁴ Srov. např. Doležel, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- ⁶⁵ Viz náčrt analýzy *Bourneova ultimáta* dříve v této knize.
- ⁶⁶ Viz polemiku na Bordwellově blogu, např. <www.davidbordwell.net/blog/2007/08/17/unsteadicam-chronicles>, <www.davidbordwell.net/blog/2007/08/30/insert-your-favorite-bourne-pun-here>, <www.davidbordwell.net/blog/2007/09/09/i-broke-everything-new-again>. K tématu srov. též Pavlík, Ondřej (2014): *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu: mezi klasickou, uměleckou a historiko-materialistickou narací ve filmech Bournův mýtus a Bourneovo ultimátum*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.
- ⁶⁷ Srov. dostupné online: <<http://articles.latimes.com/2002/aug/26/local/me-hunt26>>. Postup vědomého narušování hollywoodských stříhových norem Hunt jako stříhač poprvé výrazněji využil v *Srdečných pozdravech z Ruska* (1963), přičemž v jeho rozvíjení systematicky pokračoval

v *Goldfingerovi* (1964) – jenž se stal jedním z nejrychleji stříhaných filmů roku –, v *Thunderballu* (1965) a v *Žiješ jenom dvakrát* (1967). Nejradikálnější variantu své *crash-cutting* metody pak předložil ve své poslední bondovce *V tajné službě Jejího Veličenstva* (1969), kterou i režíroval a cíleně diskontinuální stříhové postupy v ní propojil s rychlým střídáním objektivů s extrémními ohniskovými vzdálenostmi.

⁶⁸ Srov. výběrově segmentace např. v Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 64 (schéma prostoru ve *Strachu v nočním vlaku*, 1946), 103 (denní řád a jeho reprezentace v syžetu v dovolenkovém týdnu *Prázdnin pana Hulota*, 1953), 144, 153 (schéma dvojité struktury lži a pravdy; tabulka funkcí rolí hraných postavami – oboje v *Trémě*, 1950), 305 (varianty strukturální organizace scén v *Lancelotovi od jezera*, 1974).

⁶⁹ V angličtině *monster movie*, ale já odkazuji spíše k motivicky méně rozkročené japonské žánrové variantě *kaidžu eiga* a jejím obměnám. Tyto filmy vyprávějí o obřích monstrech útočících na lidskou společnost. Kořeny najdeme např. ve snímcích *King Kong* (1933) a *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953), nejslavnějším příkladem je mnohačetná série o *Godzille* (setkávající se s řadou dalších monster), počínající *Probuzenou zkázou* (1954). Z daných tradic čerpají i snímky jako „X“ – *Nestvůra z vesmíru* (1967), *Jurský park, Ztracený svět: Jurský park* (1997), *Godzilla* (1998), *Mutant* (2006), *Pacific Rim – Útok na Zemi* (2013) a pro změnu *Godzilla* (2014).

⁷⁰ Srov. Kokeš, Radomír D. (2008): Útok na pohled: Monstrum jako vedlejší postava. In: *Cinepur*, č. 56, s. 21–23.

⁷¹ Srov. též vnitřní a vnější strukturace syžetu: Bordwell, David (2008): Three Dimensions of Film Narrative. In: *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, s. 102–110; též Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard University Press, s. 28–38.

⁷² Ten najdete k volnému stažení online: <<http://cinemetrics.lv/cinemetrics.php>>

⁷³ Dostupné online: <<http://cinemetrics.lv/cinemetrics.php>>

⁷⁴ Dostupné online: <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=2935>

⁷⁵ Můžete samozřejmě pracovat i s mnohem podrobnější kvantifikační analýzou filmu, kdy si v „excelové“ tabulce ke každému záběru (vertikálně) vypíšete soubor aspektů, které chcete sledovat (horizontálně): délka, aspekty mizanscény, aspekty práce kamery, aspekty stříhu, aspekty zvuku (každému z nich klidně několik sloupců, kdy můžete sledovat způsoby stříhu, funkce stříhu, práci s prostorem, práci s osvětlováním, práci s množstvím plánů akce, velikosti rámování, úhly rámování, pohyb rámování atd.). V rámci každé sledované složky pak navolíte soubor hodnot s příslušným číslem, jež budete k jednotlivým záběrům připisovat. Ve finále můžete pozorovat vývoj každé ze sledovaných složek v průběhu celého filmu i vývoj každé ze složek ve vztahu ke složkám ostatním.

⁷⁶ Srov. též Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 400.

⁷⁷ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 184–195.

- ⁷⁸ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 572–577.
- ⁷⁹ Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman, s. 122–143.
- ⁸⁰ Srov. též Greetham, Bryan (2001): *How to Write a Better Essays*. New York: Palgrave; Becker, Howard S. (2007): *Writing for Social Scientists: How to Start, and Finish Your Thesis, Book, or Article*. Chicago – London: Chicago University Press; Holoušová, Drahomíra – Krobotová, Milena (2008): *Diplomové a závěrečné práce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci; Kubátová, Helena (2009): *Rukověť autora diplomky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci; Taylor, Gordon (2009): *A Student's Writing Guide*. Cambridge: Cambridge University Press; Schneiderová, Soňa (2011): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Nejpoctivější česky dostupnou příručkou (mimo Ecovu práci), byť s mnoha omezeními v rovině jisté míry zobecnování sociálně-vědného přístupu na univerzální způsob odborného psaní, shledávám Šanderová, Jadwiga (2007): *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách: několik zásad pro začátečníky*. Praha: Slon.
- ⁸¹ Monaco, James (2006): *Jak číst film*. Praha: Albatros. On sám má koneckonců v terminologii literárněvědné poetiky nepořádek. Srov. Kokeš, Radomír D. – Holý, Zdeněk (2011): Předmluva k českému vydání *Umění filmu*. In: David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 10.
- ⁸² Šklovský, Viktor – Majakovský, Vladimír (1940): *Jak dělat prózu a verše: technika spisovatelského řemesla*. Praha: Orbis, s. 31.
- ⁸³ Eco píše: „Diplomant však není avantgardním básníkem, a to ani tehdy ne, zabývá-li se ve své práci avantgardní poezií. [...] Pseudobásník, který sepíše svou diplomovou práci ve verších, je bohužel jen ubožák (a pravděpodobně i špatný básník).“ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 189.
- ⁸⁴ K argumentaci najdete více in Picha, Marek (2014): *Kritické myšlení a rekonstrukce argumentu*. Brno: Masarykova univerzita; Jelinek, Milan (1999): *Argumentace a umění komunikovat*. Brno: Masarykova univerzita; Szymanek, Krzysztof (2003): *Umění argumentace: terminologický slovník*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci; Szymanek, Krzysztof – Wieczorek, Krzysztof A. – Wójcik, Andrzej S. (2004): *Umění argumentace: úlohy na zkoumání argumentů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- ⁸⁵ Bordwell, David – Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 574–575.
- ⁸⁶ Thompsonová, Kristin – Bordwell, David (2008): *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NLN – AMU.
- ⁸⁷ Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996): *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- ⁸⁸ Thompsonová, Kristin – Bordwell, David (2008): *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NLN – AMU, zejm. 753–758, ale stejně tak najdete seznamy další doporučené literatury i na koncích všech jednotlivých kapitol.
- ⁸⁹ Klimeš, Ivan (2014): *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca.

- ⁹⁰ Szczepanik, Petr (2009): *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host.
- ⁹¹ Skopal, Pavel (ed.) (2013): *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia.
- ⁹² Skopal, Pavel (2014): *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host.
- ⁹³ Česálková, Lucie (2014): *Atomy věčnosti: český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA.
- ⁹⁴ Příkladná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří (2002): *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna.
- ⁹⁵ Voráč, Jiří (2005): *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host.
- ⁹⁶ Bartošek, Luboš (1985): *Náš film: kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha: Mladá fronta; Lukeš, Jan (2013): *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart.
- ⁹⁷ Bartošek, Luboš (1984): *Muži za kamerou*. Praha: ČSFÚ.
- ⁹⁸ Armes, Roy (1976): *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press; Armes, Roy (1994): *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- ⁹⁹ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press; Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge.
- ¹⁰⁰ Branigan, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton De Gruyter; Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge.
- ¹⁰¹ Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of Heart*. London – New York: Routledge.
- ¹⁰² Chatman, Seymour (2008): *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host
- ¹⁰³ Chatman, Seymour (2000): *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého (žel existuje jen ve značně neutěšeném překladu).
- ¹⁰⁴ Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- ¹⁰⁵ Neupert, Richard (1995): *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- ¹⁰⁶ Thanouli, Eleftheria (2009): *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. London - New York: Wallflower Press.
- ¹⁰⁷ Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge – London: Harvard University Press; Thompson, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press.

- ¹⁰⁸ Herman, David – Jahn, Manfred – Ryan, Marie-Laure (eds.) (2005): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge.
- ¹⁰⁹ Lamač, Karel (1923): *Jak se píše filmové libreto: snůška nejdůležitějších základních pojmů*. Praha.
- ¹¹⁰ Daniel, František – Kratochvíl, Miloš M. (1956): *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis.
- ¹¹¹ Field, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Praha: Rybka Publishers.
- ¹¹² McKee, Robert (1997): *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.
- ¹¹³ Aronsonová, Linda (2015): *Scénář pro 21. století*. Praha: AMU.
- ¹¹⁴ Price, Steven (2013): *A History of The Screenplay*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ¹¹⁵ Bazin, André (1979): *Co je to film?* Praha: ČSFÚ.
- ¹¹⁶ Bellour, Raymond (2000): *The Analysis of Film*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- ¹¹⁷ Bender, Stuart (2013): *Film Style and the World War II Combat Genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- ¹¹⁸ Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press.
- ¹¹⁹ Bordwell, David (2004): *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main.
- ¹²⁰ Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley – Los Angeles – Londýn: University of California Press.
- ¹²¹ Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge.
- ¹²² Burch, Noël (1973): *Theory of Film Practice*. London: Secker & Warburg.
- ¹²³ Burch, Noël (1979): *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Oakland: University of California Press.
- ¹²⁴ Burch, Noël (1990): *Life to Those Shadows*. Oakland: University of California Press.
- ¹²⁵ Ejzenštejn, Sergej Michajlovič (1961): *Kamerou, tužkou, perem*. Praha: Orbis.
- ¹²⁶ Gibbs, John (2013): *The Life of Mise-En-Scene: Visual Style and British Film Criticism, 1946–1978*. New York – Manchester: Manchester University Press.
- ¹²⁷ Keil, Charlie (2001): *Early Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ¹²⁸ Kovács, András Bálint (2007): *Screening Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- ¹²⁹ Kučera, Jan (1946): *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství.
- ¹³⁰ O'Brien, Charles (2005): *Cinema's Conversion to Sound*. Bloomington: Indiana University Press

- ¹³¹ Salt, Barry (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*. Oxford: Starword; Salt, Barry (2006): *Moving Into Pictures: More on History, Style, and Analysis*. Oxford: Starword.
- ¹³² Płażewski, Jerzy (1967): *Filmová řeč*. Praha: Orbis.
- ¹³³ Spottiswoode, Raymond (2013): *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Con-toocook: Spencer [původně vyšla již roku 1950].
- ¹³⁴ Elsaesser, Thomas (ed.) (1990): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI.
- ¹³⁵ Szczepanik, Petr (ed.) (2004): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové.
- ¹³⁶ Z těch knižně vydaných upozorňuji třeba na Baran, Ludvík (1989): *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama; Valušiak, Josef (2012): *Základy střihové skladby*. Praha: AMU.
- ¹³⁷ Arijon, Daniel (1976): *Grammar of the Film Language*. Los Angeles: Silman-James Press.
- ¹³⁸ Katz, Steven D. (1991): *Film Directing Shot by Shot: Vizualizing from Concept to Screen*. Stoneham: Michael Wiese Productions.
- ¹³⁹ Mascelli, Joseph V. (1965): *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- ¹⁴⁰ Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- ¹⁴¹ Srov. Gajdošík, Petr (ed.) (2009): *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca; Čechová, Briana (ed.) (2013): *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA.
- ¹⁴² Nakladatelství Casablanca vydalo překlady knih Bird, Robert (2007): *Andrej Rublev*; Polan, Dana (2007): *Pulp Fiction*; Elsaesser, Thomas (2008): *Metropolis*; Clover, Joshua (2008): *Matrix*; Mulveyová, Laura (2009): *Občan Kane*; Bragg, Melvyn (2010): *Sedmá pečeť*; Rosenbaum, Jonathan (2010): *Mrtvý muž*. Vše Praha: Casablanca. Na původně překladovou edici navázal Zdeněk Hudec s původní monografií: Hudec, Zdeněk (2013): *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*. Praha: Casablanca.
- ¹⁴³ Podobně třeba Indiana University Press v sedmdesátých letech přišlo s analytickou edicí *Filmguide Series*, kde svou první knihu vydal třeba i začínající David Bordwell. Srov. Bordwell, David (1973): *Filmguide to La Passion de Jeanne d'Arc*. Bloomington – London: Indiana University Press.
- ¹⁴⁴ Thompson, Kristin (1980): *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- ¹⁴⁵ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- ¹⁴⁶ Buckland, Warren (ed.) (2009): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichister: Blackwell Publishing; Buckland, Warren (ed.) (2014): *Hollywood Puzzle Films*. London – New York: Routledge.
- ¹⁴⁷ Elsaesser, Thomas – Buckland, Warren (2002): *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London – New York: Arnold – Oxford University Press.

- ¹⁴⁸ Gibbs, John – Pye, Douglas (eds.) (2005): *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press.
- ¹⁴⁹ Geiger, Jeffrey – Rutsky, R. L. (eds.) (2005): *Film Analysis: A Norton Reader*. New York: W. W. Norton & Company,
- ¹⁵⁰ Dostupné online: <<http://sensesofcinema.com/>>
- ¹⁵¹ Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/>>
- ¹⁵² Dostupné online: <<http://dougaskokes.blogspot.cz>>
- ¹⁵³ Dostupné online: <<http://www.dougaskokes.cz/pdz/>>
- ¹⁵⁴ Stránský, Antonín (ed.) (1974): *Film a filmová technika*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.
- ¹⁵⁵ Truffaut, Francois – Hitchcock, Alfred (1987): *Rozhovory. Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ.
- ¹⁵⁶ Kniha rozhovorů s tvůrci ovšem existují desítky, ať už jde o publikace **rozhovorů s jedním filmařem** (z česky přeložených např. Björkman, Stieg /1996/: *Woody o Allenovi*. Praha: Paseka; Constantini, Constanzo /1996/: *Rozhovory s Fellinim*. Praha: Blízká setkání; Stoková, Danuta /2013/: *Kieślowski o Kieślowském*. Praha: Academia) nebo **s více filmaři** (z českých či česky přeložených např. Liehm, Antonín J. /2001/: *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: NFA; Tirand, Laurent /2014/: *Lekce filmu*. Praha: Dokořán).
- ¹⁵⁷ Šklovskij, Viktor (2003): *Teorie prózy*. Praha: Akropolis.
- ¹⁵⁸ Šklovskij, Viktor (1957): *Poznámky o próze ruských klasikův*. Bratislava: Slovenský spisovatel.
- ¹⁵⁹ Šklovskij, Viktor (1970): *Próza: úvahy a rozbor*. Praha: Odeon.
- ¹⁶⁰ Šklovskij, Viktor (1973): *Tetiva: o odlišnosti podob*. Bratislava: Slovenský spisovatel.
- ¹⁶¹ Šklovskij, Viktor (1975): *Návrat Odysseův*. Praha: Lidové nakladatelství.
- ¹⁶² Šklovskij, Viktor (1990): *Nekonečné záhady*. Praha: ČSFÚ.
- ¹⁶³ Ejchenbaum, Boris (2012): *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.
- ¹⁶⁴ Tyňanov, Jurij Nikolajevič (1988): *Literární fakt*. Praha: Odeon.
- ¹⁶⁵ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.
- ¹⁶⁶ Bakoš, Mikuláš (ed.) (1971): *Teória literatúry: výber z formálnej metódy*. Bratislava: Pravda.
- ¹⁶⁷ Mihálik, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatich rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- ¹⁶⁸ Plus ještě existují sborníky Lotman, Jurij (ed.) (1968): *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů, kde najdete český překlad studie Jurije Tyňanova o filmu, a Všeticka, František (ed.) (1971): *Kompozice prózy*. Praha: Svoboda.
- ¹⁶⁹ Steiner, Petr (2011): *Ruský formalismus: metapoetika*. Brno: Host.
- ¹⁷⁰ Mukařovský, Jan (1966): *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- ¹⁷¹ Mukařovský, Jan (1971): *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel.

- ¹⁷² Mukařovský, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Praha: Odeon. Srov. též Mukařovský, Jan (2000): *Studie I*. Brno: Host.
- ¹⁷³ Vodička, Felix (1948): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich.
- ¹⁷⁴ Vodička, Felix (1998): *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin.
- ¹⁷⁵ Doležel, Lubomír (1960): *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd; Doležel, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel; Doležel, Lubomír (2000): *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host; Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum; Doležel, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia; Doležel, Lubomír (2008): *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst.
- ¹⁷⁶ Gombrich, Ernst (1992): *Příběh umění*. Praha: Odeon. Kniha však vychází v pravidelných dotiscích a je na trhu prakticky neustále, nyní už pod patronátem nakladatelství Argo.
- ¹⁷⁷ Gombrich, Ernst (1985): *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
- ¹⁷⁸ Každá česká univerzita se z hlediska dostupných databází liší, nicméně nejznámější jsou EBSCO, JSTOR, ProQuest nebo SCOPUS. Srov. třeba dostupné online <<http://ezdroje.muni.cz/>>.
- ¹⁷⁹ Dostupné online: <<http://kramerius.nkp.cz/>>
- ¹⁸⁰ Dostupné online: <<http://library.nfa.cz/kramerius/>>
- ¹⁸¹ Dostupné online: <<http://lantern.mediahist.org/>>
- ¹⁸² Katalog je dostupný online: <<https://nfa.cz/cz/knihovna/on-line-katalog/>>
- ¹⁸³ Svoboda, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Praha: AMU.
- ¹⁸⁴ Brachtlová, Ingrid (1990): *Miklós Jancsó*. Praha: ČSFÚ.
- ¹⁸⁵ Mnou navrhované kategorie se přitom odvíjejí nikoli od **jejich publikačních zacílení** nebo **čtenářů**, nýbrž právě od modelových způsobů vymezení problémů, kladení otázek a formulování tezí, jak byly dosud v knize načrtnuty. Jako takové samozřejmě nakonec podmiňují různé funkce a čtenáře, jde však už o důsledek jejich vymezení, nikoli předpoklad. Odlišují se tak od podobných typologií v knihách jako Bordwell, David (1989): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press nebo Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman.
- ¹⁸⁶ Srov. např. Pavlík, Ondřej (2014): *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu: mezi klasickou, uměleckou a historicko-materialistickou narací ve filmech Bourněv mýtus a Bourneovo ultimátum*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU. Též Kokeš, Radomír (2007): Bourneovo ultimátum: šachový mistr v pohybu. In: *Cinepur*, č. 53, s. 27.
- ¹⁸⁷ Kokeš, Radomír D. (2014): Poetologické poznámky k zabíjení Jessie v (nejen) mediálně nesouladných modech. In: *Odborné kolokvium Český komiks (a vizuální kultura) 60. – 80. let 20. století*. Centrum pro studium komiksu, Olomouc, 26. dubna.

- ¹⁸⁸ Kokeš, Radomír D. (2012): Funkce postav, kompoziční motivace a propojování motivů: dramatické versus filmové vyprávění Jezinek a bezinek. In: *Joseph Kesselring: Jezinky a bezinky aneb Arsenik a staré tety*. Brno: Městské divadlo Brno.
- ¹⁸⁹ Původní verze analytické stati vyšla v časopise *Cinepur*, viz Kokeš, Radomír D. (2008): Speed Racer: vertikalizace stylu, narace a prostoru. In: *Cinepur*, č. 58, s. 34–35.
- ¹⁹⁰ Analytická stať vychází z textu Kokeš, Radomír D. (2012): Film v paměti a paměť ve filmu. In: *Pandora*, č. 24–25, s. 205–214.
- ¹⁹¹ Švanda, Pavel (1966): Proč zabíjet Jessii. In: *Rovnost*, 26. srpna, s. 5.
- ¹⁹² Ten dokonce k Jessii s vidinou dalších filmů Vorlíčkova a Macourkova cyklu poznamenává, že „zdá se, že jich [podobně odlehčených filmů] plány do budoucna věští víc a víc, nechápajíc, že kvůli tomuhle jsme kinematografii neznárodněovali.“ Viz Liehm, Antonín J. (1966): Mimo hlavní proud. In: *Literární noviny*, 15, č. 28, s. 8.
- ¹⁹³ Kopaněvová, Galina (1965): Bestseller dnešní doby – 007. In: *Film a doba*, č. 6, s. 323.
- ¹⁹⁴ Kopaněvová, Galina – Vorlíček, Václav (1967): Dělat film pro zábavu. In: *Film a doba*, č. 8, s. 435.
- ¹⁹⁵ Tamtéž.
- ¹⁹⁶ Zdroj okének: *Kdo chce zabít Jessii?* [film na DVD]. Režie Václav Vorlíček. Distribuce: Centrum českého videa – Bonton, 2004.
- ¹⁹⁷ Srov. Kokeš, Radomír D. (2011): Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. In: *Illuminace*, 23, č. 3, s. 71–92.
- ¹⁹⁸ Srov. Thompson, Kristin (1985): The Formulation of the Classical Style, 1909–28. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, zejm. s. 163–173.
- ¹⁹⁹ McBride, Joseph (2011): *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. Jackson: The University Press of Mississippi, s. 444–446.
- ²⁰⁰ Kompoziční motivace jsou pojem ruského formalisty Borise Tomaševského, přičemž motivace je odůvodnění přítomnosti nějakého prvku v díle. Princip kompoziční motivace pak podle Tomaševského spočívá „v ekonomice a účelnosti motivů. Jednotlivé motivy mohou charakterizovat předváděné předměty (rekvizity) nebo chování hrdinů (epizody)“ [Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137–138]. Neoformalistka Kristin Thompsonová pak v návaznosti na Tomaševského kompoziční motivaci charakterizuje jednoduše tak, že „ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoli prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času“ [Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 10, č. 1, s. 15].
- ²⁰¹ Pokud by vyprávění filmu zůstalo zaměřené na Mortimera a upozadilo by cíle Jonathana s Einsteinem jako jemu podřízené, končil by úvod v devatenácté minutě Mortimerovým objevením mrtvolky. Ale protože i ve filmové verzi Mortimer dočasně odchází, byť z jiného důvodu, a pozornost je výrazněji věnována dvěma lumpům, končí úvod skutečně až v momentě, kdy Mortimer opustí dům svých tetiček.

- ²⁰² Zdroj okének: *Arsenic and Old Lace* [film na DVD]. Režie Frank Capra. Distribuce: Warner Bros, 2001.
- ²⁰³ Např. Gunning, Tom (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. In: *Illuminace*, 13, č. 2, s. 51–57; Gaudreault, André (2008): Atrakce v kinematografii. In: *Cinepur*, č. 59. Z pozdější doby rovněž Gaudreault, André (2011): *Film and attraction: from kinematography to cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- ²⁰⁴ *Stříhem po ose* (axial cut) je míněn postup, kdy se mezi stříhy skokově zkracuje vzdálenost rámování snímaného objektu, aniž by se přitom změnila pozice kamery ve vztahu ke snímanému objektu. Na rozdíl od *poskočného stříhu* (jump cut), kdy se pozice rámování ve vztahu k objektu vůbec nezmění, a tak je výsledkem časoprostorová diskontinuita, v případě stříhu po ose je účinkem zejména expresivní funkce, tedy otevřeně položený důraz na nějaký prvek v obraze, psychologický stav postavy či vzrůstající napětí. O stříhu po ose hovoříme zejména ve spojitosti s příznakovým zdůrazněním postupu. Při konvenčním analytickém stříhu do prostoru hovoříme pouze o *nástříhu* (cut-in), jenž je naopak součástí neviditelné stříhové skladby hollywoodského filmu.
- ²⁰⁵ Zdroj okének: *Jaws* [film na DVD]. Režie Steven Spielberg. Distribuce: Columbia TriStar Home Video, 2000.
- ²⁰⁶ Zdroj okének: *Speed Racer* [film na DVD]. Režie The Wachowski Brothers. Distribuce: Warner Home Video, 2008.
- ²⁰⁷ Srov. s podobným postupem ve starším filmu stejných tvůrců *Matrix Reloaded* (2003), kde jeden z hrdinů Morfeus podobně popisuje plán průniku do budovy, jehož realizaci mezitím už vidíme – a tato realizace je prostříhávána intimním dialogem hrdinů-milenců Nea a Trinity, kdy Neo se o Trinity bojí, protože měl neblahé vidění. Strategie smršťování času fabule v syžetu je obdobná vůči Royaltonově sekvenci ve *Speedu Racerovi*, byť poněkud méně okázalá.
- ²⁰⁸ Srov. Kokeš, Radomír D. (2008): Kinematografie intelektuálních atrakcí: jistá tendence blockbusterového filmu. In: *Cinepur*, č. 59, s. 0025–0031.
- ²⁰⁹ Srov. Eysenck, Michael W. – Keane, Mark T. (2008): *Kognitivní psychologie*. Praha: Academia, s. 186–229.
- ²¹⁰ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. Bordwell nicméně své závěry o působení na kognitivní aktivitu diváka, jak je předložil v této knize, později revidoval. Viz Bordwell, David (2011): Common sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory? In: *Observations of Film Art*. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>>
- ²¹¹ Mitchell, David (2006): *Atlas mraků*. Praha: BB Art.
- ²¹² Srov. Bordwell, David (2011): Common Sense + Film Theory = Common-Sense Film Theory? In: *Observations on Film Art*, May. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/essays/commonsense.php>>
- ²¹³ Zdroj okének: *Memento* [film na DVD]. Režie Christopher Nolan. Distribuce: Pathé Distribution, 2000.

- ²¹⁴ Srov. např. Lebeda, Tomáš (2012): „*Byl to můj táta*“: mezi soukromím, prací a expresivními funkcemi stylu ve filmu *Road to Perdition*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.
- ²¹⁵ Mohou být i delší, extrémním příkladem rozsáhlosti čistě analytické studie je kniha Thompson, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, jež čítá 321 tiskových stran plus několik desítek stran fotografické přílohy zvětšených filmových okének. Jak naznačuje název, celá analyzuje film Sergeje M. Ejzenštejna *Ivan Hrozný* (1944–45).
- ²¹⁶ Ondřej Pavlík ve své bakalářské práci zároveň tvrdí to, že mimo jiné právě stříhové postupy zasazují film do pomezí vyprávěcích tradic klasické, umělecké a historicko-materialistické. In: Pavlík, Ondřej (2014): *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu: mezi klasickou, uměleckou a historicko-materialistickou narací ve filmech Bournův mýtus a Bourneovo ultimátum*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.
- ²¹⁷ Studie byla původně napsána pro kolektivní monografii o *Králi Šumavy*, jež se ale dočkala publikování až dlouho po vydání první verze této knihy - a tak se nakonec verze v ní odkazuje na *Rozbor filmu*. Viz Kopal, Petr a kol. (2019): *Král Šumavy: Komunistický thriller*. Praha: Academia - Casablanca - ÚSTR.
- ²¹⁸ Srov. Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. In: *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, s. 11–55.
- ²¹⁹ Srov. Tyňanov, Jurij (1988): O literární evoluci. In: *Literární fakt*. Praha: Odeon, s. 189–201.
- ²²⁰ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 150–155.
- ²²¹ Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, s. 4. Srov. též Buckland, Warren (2005): *Directed by Steven Spielberg*. London – New York: Continuum, s. 29–52.
- ²²² Kachyňa, Karel – Fiala, Miloš (1960): Hovoří KAREL KACHYŇA. In: *Film a doba*, 6, č. 6, s. 374.)
- ²²³ Kachyňa sám přitom kameru studoval a primárně jako kameraman se i cítil, alespoň podle svých slov: „Na FAMU jsem [...] studoval původně kameru. Vojtěch Jasný zrovna tak, jenže ten chtěl odjakživa především psát. Já ne, já tu kameru dělat chtěl. Teprve pak jsem se dostal k filmové režii“ [Liehm, A. J. (2001): *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, s. 192].
- ²²⁴ Kachyňa, Karel – Fiala, Miloš (1960): Hovoří KAREL KACHYŇA. In: *Film a doba*, 6, č. 6, s. 374.
- ²²⁵ Dále v textu budu vycházet z dělení funkcí stylu in Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 32–40.
- ²²⁶ Zdroj okének: *Král Šumavy* [film na DVD]. Režie Karel Kachyňa. Distribuce: Filmexport Home Video, 2004.

- ²²⁷ Hodnota průměrné délky záběru se vypočítává vydělením počtu sekund trvání projekce počtem záběrů ve filmu (bez závěrečných titulků, příp. úvodních, pokud jsou čistě textové).
- ²²⁸ Jak píše i Bordwell: „Obecněji vzato je PDZ užitečným, byť dosti tupým nástrojem. Film s jedním dlouhým a osmi sty krátkými záběry může přirozeně dosáhnout stejné PDZ jako jiný film s méně záběry, které jsou přibližně stejně dlouhé“ [Bordwell, David (2003): *Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu*. In: *Illuminace*, 15, č. 1, s. 7].
- ²²⁹ Dostupné online: <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=13749> (mé měření filmu *Dnes večer všechno skončí*) a <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=14010> (mé měření filmu *Král Šumavy*).
- ²³⁰ Dostupné online: <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=12985>
- ²³¹ Dostupné online: <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=12988>
- ²³² Bordwell, David (2003): *Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu*. In: *Illuminace*, 15, č. 1, s. 6–7. Srov. též Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. New Jersey: University of California Press, s. 121; Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. 1. vyd. London – New York: Routledge - Columbia University Press, s. 60–63. K PDZ v padesátých letech se vyjadřuje i Barry Salt, který ji stanovuje u amerických filmů na 10,5 sekundy [Salt, Barry (2009): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, s. 277].
- ²³³ Seznam zahrnuje filmy z Francie, Indie, Itálie, Japonska, Německa, Spojených států amerických a Velké Británie. Dostupné online: <<http://cinemetrics.lv/satltodb.php#asl>>
- ²³⁴ Seznam zahrnuje filmy z Československa, Dánska, Francie, Německa, Indie, Itálie, Japonska, Mexika, Polska, Ruska, Spojených států amerických, Španělska, Švédsko a Velké Británie. Dostupné online: <<http://cinemetrics.lv/satltodb.php#asl>>
- ²³⁵ Kachyňa, Karel – Fiala, Miloš (1960): *Hovoří KAREL KACHYŇA*. In: *Film a doba*, 6, č. 6, s. 374.
- ²³⁶ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ²³⁷ Srov. Šklovskij, Viktor (2003): *Teorie prózy*. Praha: Akropolis.
- ²³⁸ Čas projekce 16:45.
- ²³⁹ Čas projekce 45:15–28.
- ²⁴⁰ Viz například žánrová kategorie „drama / dobrodružné“ ve *Filmovém přehledu* [(1959): *Král Šumavy. Filmový přehled*, č. 46].
- ²⁴¹ Hrbas, Jiří (1960): *Nový Kachyňův film*. In: *Film a doba*, 6, č. 2, s. 132.
- ²⁴² Bartošek, Luboš: *Znárodněný film 1945–1980. Část III*. Nepublikovaný rukopis uložený ve studovně Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, Brno, s. 313.
- ²⁴³ Primárně srov. Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, s. 137–145, k transtextuální motivaci pak Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, s. 18–19.

- ²⁴⁴ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 162–164.
- ²⁴⁵ Srov. Ejchenbaum, Boris (1941): Teória „formálnej metódy“. In: Mikuláš Bakoš (ed.): *Teória literatury. Výbor z „formálnej metódy“*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., s. 13–47.
- ²⁴⁶ S konvenčností postupu záběru/protizáběru v českém filmu je to komplikované a podle mých zjištění přinejmenším do šedesátých let minulého století nepředstavoval ani zdaleka tak preferované a bezpříznakové řešení při snímání dialogických scén jako všude jinde na světě (upřednostňovaly se delší dvojjáběry a složitější spolupráce pohybu kamery a pohybu figur v mizanscéně). Ovšem přestřelky pomocí záběru/protizáběru obvykle snímány byly – což v *Králi Šumavy* rozhodně neplatí dominantně.
- ²⁴⁷ Vycházím z dělení Davida Bordwella, jež člení funkce stylu na *denotativní* (směřující pozornost na prvky související s příběhem), *expresivní* (znázorňující rozpoložení postav či posilující divákovo emocionální zapojení), *dekorativní* (styl upozorňuje sám na sebe a na vzorce, které utváří) a *symbolické* (stylistické prvky odkazují na základě kulturních konvencí k něčemu jinému, spoluutvářejí implicitní význam). Viz Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 32–40.
- ²⁴⁸ Srov. Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 274–310.
- ²⁴⁹ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 244.
- ²⁵⁰ Thompsonová, Kristin (1998): Estetika diskrepance – Pravidla hry. In: *Illuminace*, 10, č. 3, s. 65–66.
- ²⁵¹ Gális, R. (2011): Král Šumavy zachytil drsný život u hranic. In: *Československý deník* [online], roč. 6. Dostupné online: <http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/kral-sumavy-zachytil-drsny-zivot-u-hranic20110623.html>.
- ²⁵² Záměrně se nerozepisují o funkcích dlouhých záběrů v *Králi Šumavy*, byť tyto jsou přinejmenším od článků Andrého Bazina (nejen) o ontologii filmového obrazu (srov. Bazin, André (1979): *Co je to film?* Praha: ČSFÚ) považovány za postup s – řekněme – silným realistickým potenciálem. Přece jen jsou ale ze všech uplatněných postupů v *Králi Šumavy* nejočividnější, a tak pokud by měl být jejich rozbor skutečně přínosný, musel by nabídnout subtilnější členění proměn jejich funkcí, než je v možnostech rozsahu tohoto textu.
- ²⁵³ Zdroj okének: *Dnes večer všechno skončí* [film v televizi]. Režie Karel Kachyňa – Vojtěch Jasný. Distribuce: CS film, 2001.
- ²⁵⁴ Srov. Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula: role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- ²⁵⁵ Srov. Thompson, Kristin (1988): Realism in the Cinema: *Bicycle Thieves*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 197–217; Thompson, Kristin (1988): An Aesthetic of Discrepancy: *The Rules of the Game*. In:

Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 218–244.

²⁵⁶ Thompson, Kristin (1977): Parameters of the Open Film: *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice*, 2, č. 1, s. 22–30.

²⁵⁷ Thompson, Kristin (1988): Boredom on the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 89–109.

²⁵⁸ Thompson, Kristin (1979): *Play Time: Comedy on the Edge of Perception*. In: *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice*, 3, č. 2, s. 18–25.

²⁵⁹ Thompson, Kristin (1988): *Play Time: Comedy on the Edge of Perception*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 247–262.

²⁶⁰ Nejde z mé strany pouze o spekulace nad několika málo texty, nýbrž o hypotézy založené na dlouhodobějším studiu rozsáhlého vzorku textů obou autorů (v případě sedmdesátých let víceméně všech). Ostatně Kristin Thompsonová dohady výše i potvrdila jako pravdivé – a dále je komentovala: „V polovině sedmdesátých let, když jsem psala své první analýzy (*Prázdniny pana Hulota, Tréma*), jsem o historických normách a kinematografických tradicích popravdě nic nevěděla. To ale ve skutečnosti nikdo.“ Zdroj: e-mailová korespondence s Kristin Thompsonovou (2014).

²⁶¹ Thompson, Kristin (1988): Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 135–161.

²⁶² Thompson, Kristin (1977): The Duplicitous Text: An Analysis of „Stage Fright“. In: *Film Reader*, 2, January, s. 52–64.

²⁶³ Thompson, Kristin (1988): Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 139, 141.

²⁶⁴ Thompson, Kristin (1988): Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 136. Srov. Barthes, Roland (2007): *S/Z*. Praha: Garamond, s. 235.

²⁶⁵ Thompson, Kristin (1988): Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 144.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 158–159.

²⁶⁷ Tamtéž, 160.

²⁶⁸ Srov. Buckland, Warren (2005): *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York - London: Continuum.

²⁶⁹ Studie původně vyšla jako Kokeš, Radomír D. (2014): Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. In: *Theatralia*, 17, č. 1, s. 330–352.

- ²⁷⁰ Štábla, Zdeněk (1988): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945, sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, s. 116.
- ²⁷¹ Tamtéž, s. 185.
- ²⁷² Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, s. 23.
- ²⁷³ Srov. Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 4 – Bordwell rozlišuje mezi **individuálním stylem** (např. režiséra) a **skupinovým stylem** (sice uvádí sovětskou montážní školu nebo hollywoodská studia, ale stejně tak lze hovořit o stylu reprezentovaném určitými filmovými výrobkami, o jakých hovořím já).
- ²⁷⁴ Srov. Thompson, Kristin (1985): The Formulation of the Classical Style, 1909–1928. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press; Thompson, Kristin (1997): Narration Early in the Transition to Classical Filmmaking: Three Vitagraph Shorts. In: *Film History*, 9, č. 4, s. 410–434.
- ²⁷⁵ Keil, Charlie (2001): *Early Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- ²⁷⁶ Oficiální svolení k citačnímu využití filmových okének laskavě poskytl prostřednictvím Daniela Vadockého *Národní filmový archiv*, přičemž ale tento **není** dodavatelem žádného z nich, a okénka v často jen hrubě orientační kvalitě pocházejí z vlastních zdrojů.
- ²⁷⁷ A to navzdory tomu, že se inspirovaly spíše francouzskými filmy Maxe Lindera než americkými snímky, o nichž píše Musser – ovšem vztahuje je zároveň k normám francouzského raného filmu téhož období, kdy mezi oběma systémy vidí značné paralely. Srov. Musser, Charles (2004): Éra nickleodenů začíná: vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 224–245.
- ²⁷⁸ Tamtéž, s. 228.
- ²⁷⁹ Tamtéž.
- ²⁸⁰ Srov. Musser, Charles (2004): Éra nickleodenů začíná: vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové; Thompson, Kristin (1985): The Formulation of the Classical Style, 1909–1928. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, s. 157–173.
- ²⁸¹ Musser, Charles (2004): Éra nickleodenů začíná: vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 230.
- ²⁸² Všechny zobecňující závěry o povaze němé kinematografie v českých zemích vycházejí z mé analýzy kompletní dochované produkce (zatím) do roku 1925, již jsem sledoval promítanou z filmového pásu v projekční místnosti Národního filmového archivu.

- ²⁸³ Film byl jako vůbec první produkt Kinofy uveden i v kině, konkrétně 2.–8. února 1912 ve Weissově žižkovském kině v Bezovce (Srov. Štábla, Zdeněk (1988): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896-1945, sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, s. 193.). Natočen byl ovšem už roku 1911.
- ²⁸⁴ Musser, Charles (2004): Éra nicleodenů začíná: vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 238.
- ²⁸⁵ Tamtéž. Více k mezititulkům v tomto období srov. např. Salt, Barry (2009): *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, s. 43–120, Thompson, Kristin (1997): Narration Early in the Transition to Classical Filmmaking: Three Vitagraph Shorts. In: *Film History*, 9, č. 4, s. 410–434.
- ²⁸⁶ Brewster, Ben (1990): Deep Staging in French Films 1900–1914. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, s. 45–55; Brewster, Ben – Jacobs, Lea (1997): *Theatre to Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- ²⁸⁷ Bordwell, David (2006): Nordisk and the Tableau Aesthetic. In: Lisbeth Richter Larsen – Dan Nissen (eds.): *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute, s. 80–95.
- ²⁸⁸ Thompsonová, Kristin – Bordwell, David (2011): *Dějiny filmu*. Praha: NLN – AMU, s. 86.
- ²⁸⁹ Srov. Wasserman, Václav (ed.) (1959): *Průkopníci čs. kinematografie V: Jan Kříženecký a jeho první herec Josef Šváb-Malostranský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- ²⁹⁰ Červený, Jiří (1959): *Červená sedma*. Praha: Orbis, zejm. s. 189–197.
- ²⁹¹ Srov. Gunning, Tom (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. In: *Illuminace*, 13, č. 2, s. 51–57; Gunning, Tom (2004): Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 149–166.
- ²⁹² Brewster o tomto filmařském řešení hovoří jako o jednom z dominantních v raném filmu. Srov. Brewster, Ben (1990): Deep Staging in French Films 1900–1914. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, s. 45–55.
- ²⁹³ Štábla, Zdeněk (1988): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896-1945, sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, s. 213.
- ²⁹⁴ *Faust* se tak zásadně odlišoval od (nedochovaného) záznamu *Prodané nevěsty* od ASUMu, který podle všeho s žádnými triky nepracoval, protože cílem bylo zaznamenat podobu divadelního představení. Srov. Štábla, Zdeněk (1988): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896-1945, sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav, s. 223–224.
- ²⁹⁵ Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press, s. 6.
- ²⁹⁶ Elsaesser, Thomas (1990): Introduction. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 18–19; Gaudreault, André (1990): Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumiere Brothers. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 68–75.

²⁹⁷ Ještě předtím z domu vyjde muž v klobouku s vycházkovou holí, ale vzápětí rychle vejde zpět do domu. Titulek „Tu překvapeně doktor zírá: Zákazník první – kýho výra!“ budí dojem, že jde o Chudobu, ačkoli ten to jistě není – je to pan Tučný, který ale do zápletky vstoupí jako postava až později. Scéna tedy byla zřejmě točena podle nějaké starší verze scénáře. Titulek se snaží tuto skutečnost před divákem skrýt, aniž by bylo třeba záběr přetáčet. Je přitom zřejmé, že film se natáčel napříč delším časovým obdobím – jeden z posledních záběrů filmu se opět odehrává před domem, ale velká hromada hlíny v pozadí z prvního záběru před domem už na něm chybí, což podporuje hypotézu o změně scénáře a s ní i narativní funkce postavy pana Tučného.

²⁹⁸ Srov. Gunning, Tom (1990): *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films*. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 86–94.

²⁹⁹ Srov. Bordwellovu studii o Nordisku, kde popisuje postupné směřování tableau estetiky ke klasickému stylu, byť se tento od své americké verze odlišuje [Bordwell, David (2006): *Nordisk and the Tableau Aesthetic*. In: Lisbeth Richter Larsen – Dan Nissen (eds.): *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute, s. 80–95], případně jeho starší studii o japonském filmu, v níž podchycuje nejprve plné převzetí a až posléze systematické ozvláštňování postupů klasického filmu v japonské kinematografii dvacátých a třicátých let [Bordwell, David (1995): *Visual Style in Japanese Cinema, 1925–1945*. In: *Film History*, 7, č. 1, s. 5–31].

³⁰⁰ To lze víceméně říci i o *Ahasverovi* z roku 1915, který produkovala společnost Lido-bio a v němž hrdina opakovaně vyráží hledat vhodný malířský model pro svou ženu. Stejně jako v *Zubu za zub* a v *Nočním děsu* se i v *Ahasverovi* nakonec mění vyprávěcí perspektiva, aby cyklicky rozvíjený narativ získal pointu, aniž by se vyřešila výchozí příčina, která jej spustila.

Bibliografie

- ARIJON, Daniel (1976): *Grammar of the Film Language*. Los Angeles: Silman-James Press.
- ARMES, Roy (1976): *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- ARMES, Roy (1994): *Action and Image: Dramatic Structure in Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- ARONSONOVÁ, Linda (2015): *Scénář pro 21. století*. Praha: AMU.
- BAKOŠ, Mikuláš (ed.) (1971): *Teória literatúry: výber z formálnej metódy*. Bratislava: Pravda.
- BARAN, Ludvík (1989): *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama.
- BARTHES, Roland (2007): *S/Z*. Praha: Garamond.
- BARTOŠEK, Luboš (1984): *Muži za kamerou*. Praha: ČSFÚ.
- BARTOŠEK, Luboš (1985): *Náš film: kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha: Mladá fronta.
- BARTOŠEK, Luboš: *Znárodněný film 1945–1980. Část III*. Nепublikovaný rukopis uložný ve studovně Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, Brno.
- BAZIN, André (1979): *Co je to film?* Praha: ČSFÚ.
- BECKER, Howard S. (2007): *Writing for Social Scientists: How to Start, and Finish Your Thesis, Book, or Article*. Chicago – London: Chicago University Press.
- BELLOUR, Raymond (2000): *The Analysis of Film*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- BENDER, Stuart (2013): *Film Style and the World War II Combat Genre*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- BIRD, Robert (2007): *Andrej Rublev*. Praha: Casablanca.
- BJÖRKMAN, Stieg (1996): *Woody o Allenovi*. Praha: Paseka.
- BLÁHA, Ivo (2004): *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: AMU.
- BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London – New York: Routledge – Columbia University Press.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin (1979): *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company.
- BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin (2011): *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU.

- BORDWELL, David (1973): *Filmguide to La Passion de Jeanne d'Arc*. Bloomington – London: Indiana University Press.
- BORDWELL, David (1981): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- BORDWELL, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David (1989): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- BORDWELL, David (1995): Visual Style in Japanese Cinema, 1925–1945. In: *Film History*, 7, č. 1, s. 5–31.
- BORDWELL, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge – Londýn: Harvard University Press.
- BORDWELL, David (2000): *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- BORDWELL, David (2003): Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu. In: *Illuminace*, 15, č. 1, s. 5–28.
- BORDWELL, David (2004): *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main.
- BORDWELL, David (2005): *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley – Los Angeles – Londýn: University of California Press.
- BORDWELL, David (2006): Nordisk and the Tableau Aesthetic. In: Lisbeth Richter Larsen – Dan Nissen (eds.): *100 Years of Nordisk Film*. Copenhagen: Danish Film Institute, s. 80–95.
- BORDWELL, David (2006): *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. New Jersey: University of California Press.
- BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge.
- BORDWELL, David (2008): Three Dimensions of Film Narrative. In: *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge.
- BRAGG, Melvyn (2010): *Sedmá pečeť*. Praha: Casablanca.
- BRACHTLOVÁ, Ingrid (1990): *Miklós Jancsó*. Praha: ČSFÚ.
- BRANIGAN, Edward (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton De Gruyter.
- BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge.
- BREWSTER, Ben (1990): Deep Staging in French Films 1900–1914. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, s. 45–55.
- BREWSTER, Ben – JACOBS, Lea (1997): *Theatre to Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- BREWSTER, Ben (1990): Deep Staging in French Films 1900–1914. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI, s. 45–55.

- BROŽ, Ladislav Brož – OLIVA, Ljubomír (eds.) (1963): *Film je umění*. Praha: Orbis.
- BUCKLAND, Warren (2002): *Film Studies*. Londýn: Hodder & Stoughton.
- BUCKLAND, Warren (2005): *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York - London: Continuum.
- BUCKLAND, Warren (ed.) (2009): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Chichister: Blackwell Publishing.
- BUCKLAND, Warren (ed.) (2014): *Hollywood Puzzle Films*. London – New York: Routledge.
- BURCH, Noël (1973): *Theory of Film Practice*. London: Secker & Warburg.
- BURCH, Noël (1979): *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Oakland: University of California Press.
- BURCH, Noël (1990): *Life to Those Shadows*. Oakland: University of California Press.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of Heart*. London – New York: Routledge.
- CLOVER, Joshua (2008): *Matrix*. Praha: Casablanca.
- CONSTANTINI, Constanzo (1996): *Rozhovory s Fellinim*. Praha: Blízká setkání.
- CORRIGAN, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman.
- ČERVENÝ, Jiří (1959): *Červená sedma*. Praha: Orbis.
- ČECHOVÁ, Briana (ed.) (2013): *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie (2014): *Atomy věčnosti: český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA.
- DANIEL, František – KRATOCHVÍL, Miloš M. (1956): *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis.
- DMYTRYK, Edward (1984): *On Film Editing*. Boston – London: Focal Press.
- DOBŘICHOVSKÝ, Josef (1956): *O filmovém střihu*. Praha: Ústřední dům lidové tvorivosti.
- DOLEŽEL, Lubomír (1960): *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993): *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel.
- DOLEŽEL, Lubomír (2000): *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host.
- DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- DOLEŽEL, Lubomír (2008): *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst.
- DOYLE, Arthur Conan (1964): *Studie v šarlatové*. Praha: Práce.
- ECO, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia.
- ECO, Umberto (2010): *Lector in fabula: role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia.
- EJCHENBAUM, Boris (1941): Teória „formálnej metódy“. In: Bakoš, Mikuláš (ed.): *Teória literatury. Výbor z „formálnej metódy“*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., s. 13–47.
- EJCHENBAUM, Boris (2012): *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.

- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič (1961): *Kamerou, tužkou, perem*. Praha: Orbis.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič (1963): Dialektický přístup k filmové formě. In: Ladislav Brož – Ljubomír Oliva (eds.): *Film je umění*. Praha: Orbis, s. 44–59.
- ELSAESSER, Thomas – BUCKLAND, Warren (2002): *Studying Contemporary American Film*. London – New York: Arnold – Oxford University Press.
- ELSAESSER, Thomas – HORWATH, Alexander – KING, Noel (eds.) (2004): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, Thomas (1990): Introduction. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 11–31.
- ELSAESSER, Thomas (2008): *Metropolis*. Praha: Casablanca.
- ELSAESSER, Thomas – BARKER, Adam (eds.) (1990): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI.
- EYSENCK, Michael W. – KEANE, Mark T. (2008): *Kognitivní psychologie*. Praha: Academia.
- FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis.
- FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář: základy scénáristiky*. Praha: Rybka Publishers.
- GAJDOŠÍK, Petr (ed.) (2009): *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca.
- GAUDREULT, André (1990): Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumiere Brothers. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 68–75.
- GAUDREULT, André (2008): Atrakce v kinematografii. In: *Cinepur*, č. 59.
- GAUDREULT, André (2011): *Film and attraction: from cinematography to cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
- GEIGER, Jeffrey – RUTSKY, R. L. (eds.) (2005): *Film Analysis: A Norton Reader*. New York: W. W. Norton & Company.
- GIBBS, John – PYE, Douglas (eds.) (2005): *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press.
- GIBBS, John (2013): *The Life of Mise-En-Scene: Visual Style and British Film Criticism, 1946–1978*. New York – Manchester: Manchester University Press.
- GOMBRICH, Ernst (1985): *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Odeon.
- GOMBRICH, Ernst (1992): *Příběh umění*. Praha: Odeon.
- GREETHAM, Bryan (2001): *How to Write a Better Essays*. New York: Palgrave.
- GUNNING, Tom (1990): Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films. In: Thomas Elsaesser – Adam Barker (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, s. 86–94.
- GUNNING, Tom (2001): Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. In: *Iluminace*, 13, č. 2, s. 51–57.

- GUNNING, Tom (2004): Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 149–166.
- HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYAN, Marie-Laure (eds.) (2005): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge.
- HOLOUŠOVÁ, Drahomíra – KROBOTOVÁ, Milena (2008): *Diplomové a závěrečné práce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- HRBAS, Jiří (1960): Nový Kachyňův film. In: *Film a doba*, 6, č. 2, s. 132.
- HUDEC, Zdeněk (2013): *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*. Praha: Casablanca.
- CHATMAN, Seymour (2000): *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- CHATMAN, Seymour (2008): *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host.
- JELÍNEK, Milan (1999): *Argumentace a umění komunikovat*. Brno: Masarykova univerzita.
- KACHYŇA, Karel – FIALA, Miloš (1960): Hovoří KAREL KACHYŇA. In: *Film a doba*, 6, č. 6, s. 374.
- KATZ, Steven D. (1991): *Film Directing Shot by Shot: Vizualizing from Concept to Screen*. Stoneham: Michael Wiese Productions.
- KEIL, Charlie (2001): *Early Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- KLIMEŠ, Ivan (2014): *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca.
- KOKEŠ, Radomír D. – HOLÝ, Zdeněk (2011): Předmluva k českému vydání *Umění filmu*. In: David Bordwell - Kristin Thompsonová: *Umění filmu*. Praha: AMU.
- KOKEŠ, Radomír D. (2006): Mezi *Drsnákem* a *Časem*: narativní a diskurzivní diskrepance uvnitř homogenní diegeze. In: *Kino-Ikon*, 10, č. 1, s. 255–265.
- KOKEŠ, Radomír D. (2007): Bourneovo ultimátum: šachový mistr v pohybu. In: *Cinepur*, č. 53, s. 27.
- KOKEŠ, Radomír D. (2008): Kinematografie intelektuálních atrakcí: jistá tendence blockbusterového filmu. In: *Cinepur*, č. 59, s. 0025–0031.
- KOKEŠ, Radomír D. (2008): *Speed Racer*: vertikalizace stylu, narace a prostoru. In: *Cinepur*, č. 58, s. 34–35.
- KOKEŠ, Radomír D. (2008): Útok na pohled: monstrum jako vedlejší postava. In: *Cinepur*, č. 56, s. 21–23.
- KOKEŠ, Radomír D. (2011): Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. In: *Illuminace*, 23, č. 3, s. 71–92.
- KOKEŠ, Radomír D. (2011): Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, s. 228–257.
- KOKEŠ, Radomír D. (2012): Film v paměti a paměť ve filmu. In: *Pandora*, č. 24–25, s. 205–214.

- KOKEŠ, Radomír D. (2012): Funkce postav, kompoziční motivace a propojování motivů: dramatické versus filmové vyprávění Jezinek a bezinek. In: *Joseph Kesselring: Jezinky a bezinky aneb Arsenik a staré tety*. Brno: Městské divadlo Brno.
- KOKEŠ, Radomír D. (2014): Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. In: *Theatralia*, 17, č. 1, s. 330–352.
- KOKEŠ, Radomír D. (2014): *Toulky napříč makrosvěty: poetika seriálové fikce*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU. Nепublikovaná disertační práce.
- KOKEŠ, Radomír D. (2016): *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis.
- KOPAL, Petr a kol. (2019): *Král Šumavy: Komunistický thriller*. Praha: Academia - Casablanca - Ústav pro studium totalitních režimů.
- KOPANĚVOVÁ, Galina – VORLÍČEK, Václav (1967): Dělat film pro zábavu. In: *Film a doba*, č. 8.
- KOPANĚVOVÁ, Galina (1965): Bestseller dnešní doby – 007. In: *Film a doba*, č. 6, s. 323.
- KOVÁCS, András Bálint (2007): *Screening Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- KUBÁTOVÁ, Helena (2009): *Rukověť autora diplomky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- KUČERA, Jan (1946): *Kniha o filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství.
- KUČERA, Jan (2002): *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: AMU.
- LAMAČ, Karel (1923): *Jak se píše filmové libreto: snůška nejdůležitějších základních pojmů*. Praha.
- LEBEDA, Tomáš (2012): „Byl to můj táta“: mezi soukromím, prací a expresivními funkcemi stylu ve filmu *Road to Perdition*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.
- LIEHM, Antonín J. (1966): Mimo hlavní proud. In: *Literární noviny*, 15, č. 28, s. 8.
- LIEHM, Antonín J. (2001): *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv.
- LOTMAN, Jurij (ed.) (1968): *Poetika, rytmus, verš*. Praha: Svět Sovětů.
- LUKEŠ, Jan (2013): *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart.
- MASCELLI, Joseph V. (1965): *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- MCBRIDE, Joseph (2011): *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- MCKEE, Robert (1997): *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.

- MEJSTŘÍK, Vladimír et kolektiv (2010): *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia.
- METZ, Christian (1980): Metodické návrhy na analýzu filmu (1967). In: Peter Mihálik (ed.): *Antológia súčasnej filmovej teorie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 253-275.
- MIHÁLIK, Peter (ed.) (1967): *Antológia súčasnej filmovej teorie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- MIHÁLIK, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- MITCHELL, David (2006): *Atlas mraků*. Praha: BB Art.
- MONACO, James (2006): *Jak číst film*. Praha: Albatros.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966): *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971): *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Praha: Odeon.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000): *Studie I*. Brno: Host.
- MULVEYOVÁ, Laura (2009): *Občan Kane*. Praha: Casablanca.
- MUSSER, Charles (2004): Éra nicleodenů začíná: vytváření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.). *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann & synové, s. 224–245.
- NEUPERT, Richard (1995): *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.) (1996): *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- O'BRIEN, Charles (2005): *Cinema's Conversion to Sound*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'STEEN, Bobbie (2009): *The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- PAVLÍK, Ondřej (2014): *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu: mezi klasickou, uměleckou a historicko-materialistickou narací ve filmech Bournův mýtus a Bourneovo ultimátum*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.
- PICHA, Marek (2014): *Kritické myšlení a rekonstrukce argumentu*. Brno: Masarykova univerzita.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy (1967): *Filmová řeč*. Praha: Orbis.
- POLAN, Dana (2007): *Pulp Fiction*. Praha: Casablanca.
- PRICE, Steven (2013): *A History of The Screenplay*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří (2002): *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna.
- PUDOVKIN, Vsevolod (1932): *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr.
- REISZ, Karel (1972): *Umění filmové skladby*. Praha: SPN.
- ROSENBAUM, Jonathan (2010): *Mrtvý muž*. Praha: Casablanca.
- SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*. Oxford: Starword.
- SALT, Barry (2006): *Moving Into Pictures: More on History, Style, and Analysis*. Oxford: Starword.
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa (2011): *Jak nepsat diplomovou práci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- SKOPAL, Pavel (2014): *Filmová kultura severního trojúhelníku: filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host.
- SKOPAL, Pavel (ed.) (2013): *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia.
- SPOTTISWOODE, Raymond (2013): *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. Contoocook: Spencer.
- STAIGER, Janet (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- STEINER, Petr (2011): *Ruský formalismus: metapoetika*. Brno: Host.
- STERNBERG, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- STOKOVÁ, Danuta (2013): *Kieślowski o Kieślowském*. Praha: Academia.
- STRÁNSKÝ, Antonín (ed.) (1974): *Film a filmová technika*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.
- STRAUSS, Anselm – CORBINOVÁ, Juliet (1999): *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení podané ruce – Boskovice: Nakladatelství Albert.
- SVOBODA, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Praha: AMU.
- SZCZEPANIK, Petr (2009): *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host.
- SZCZEPANIK, Petr (2014): Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let. In: *Iluminace*, 26, č. 2, s. 5–40.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.) (2004): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové.
- SZYMANEK, Krzysztof – WIECZOREK, Krzysztof A. – WÓJCIK, Andrzej S. (2004): *Umění argumentace: úlohy na zkoumání argumentů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- SZYMANEK, Krzysztof (2003): *Umění argumentace: terminologický slovník*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- ŠANDEROVÁ, Jadwiga (2007): *Jak číst a psát odborný text ve společenských vědách: několik zásad pro začátečníky*. Praha: Slon.

- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1933): *Teorie prózy*. Praha: Melantrich.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1957): *Poznámky o próze ruských klasikův*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1970): *Próza: úvahy a rozbory*. Praha: Odeon.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1973): *Tetiva: o odlišnosti podób*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1975): *Návrat Odysseův*. Praha: Lidové nakladatelství.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1990): *Nekonečné záhady*. Praha: ČSFÚ.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (2003): *Teorie prózy*. Praha: Akropolis.
- ŠKLOVSKÝ, Viktor – MAJAKOVSKÝ, Vladimír (1940): *Jak dělat prózu a verše: technika spisovatelského řemesla*. Praha: Orbis.
- ŠTÁBLA, Zdeněk (1988): *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945, sv. 1*. Praha: Československý filmový ústav.
- ŠVANDA, Pavel (1966): Proč zabíjet Jessii. In: *Rovnost*, 26. srpna, s. 5.
- TAYLOR, Gordon (2009): *A Student's Writing Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THANOULI, Eleftheria (2009): *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. London - New York: Wallflower Press.
- THOMPSON, Anne (2000): Jednička s kulkou: rozhovor s Johnem Woo. *Premiere*, 1, č. 4, s. 59–60.
- THOMPSON, Kristin (1977): Parameters of the Open Film: Les Vacances de Monsieur Hulot. In: *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice*, 2, č. 1, s. 22–30.
- THOMPSON, Kristin (1977): The Duplicitous Text: An Analysis of „Stage Fright“. In: *Film Reader*, 2, January, s. 52–64.
- THOMPSON, Kristin (1979): *Play Time: Comedy on the Edge of Perception*. In: *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice*, 3, č. 2, s. 18–25.
- THOMPSON, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- THOMPSON, Kristin (1985): *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*. London: British Film Institute.
- THOMPSON, Kristin (1985): The Formulation of the Classical Style, 1909–28. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- THOMPSON, Kristin (1988): An Aesthetic of Discrepancy: *The Rules of the Game*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 218–244. Česky jako THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): Estetika diskrepance: *Pravidla hry*. In: *Illuminace*, 10, č. 3, s. 65–91.
- THOMPSON, Kristin (1988): Boredom on the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 89–109.

- THOMPSON, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- THOMPSON, Kristin (1988): Duplicitous Narration and *Stage Fright*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 135–161.
- THOMPSON, Kristin (1988): *Play Time: Comedy on the Edge of Perception*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 247–262.
- THOMPSON, Kristin (1988): Realism in the Cinema: *Bicycle Thieves*. In: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 197–217. Česky jako THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): Realismus ve filmu: *Zloději kol*. In: *Iluminace*, 10, č. 2, s. 69-86
- THOMPSON, Kristin (1997): Narration Early in the Transition to Classical Filmmaking: Three Vitagraph Shorts. In: *Film History*, 9, č. 4, s. 410–434.
- THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- THOMPSON, Kristin (2003): *Storytelling in Film and Television*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2008): *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NLN – AMU.
- TIRAND, Laurent (2014): *Lekce filmu*. Praha: Dokořán.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Poetika prózy*. Praha: Triáda.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.
- TRUFFAUT, Francois – HITCHCOCK, Alfred (1987): *Rozhovory: Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič (1988): O literární evoluci. In: *Literární fakt*. Praha: Odeon, s. 189–201.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič (1988): *Literární fakt*. Praha: Odeon.
- VALUŠIAK, Josef (2012): *Základy střihové skladby*. Praha: AMU.
- VODIČKA, Felix (1948): *Počátky krásné prózy novočeské*. Praha: Melantrich.
- VODIČKA, Felix (1998): *Struktura vývoje*. Praha: Dauphin.
- VORÁČ, Jiří (2005): *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host.
- VŠETIČKA, František (ed.) (1971): *Kompozice prózy*. Praha: Svoboda.
- WASSERMAN, Václav (ed.) (1959): *Průkopníci čs. kinematografie V: Jan Kříženecký a jeho první herec Josef Šváb-Malostranský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Filmografie

- 451 stupňů Fahrenheita* (Fahrenheit 451, Francois Truffaut, Francie/Velká Británie, 1966)
50x a stále poprvé (50 First Dates, Peter Segal, USA, 2004)
A. I. Umělá inteligence (A. I. Artificial Intelligence, Steven Spielberg, USA, 2001)
Ace Ventura: Zvířecí detektiv (Ace Ventura: Pet Detective, Tom Shadyac, USA, 1994)
Agent bez minulosti (The Bourne Identity, Doug Liman, USA/Německo, 2002)
Ahasver (Jaroslav Kvapil, Rakousko-Uhersko, 1915)
Americká noc (La Nuit américaine, Francois Truffaut, Francie/Itálie, 1973)
Andrej Rublev (Andrej Rubljov, Andrej Tarkovskij, SSSR, 1966)
Arabela (Václav Vorlíček, ČSSR, 1979)
Atlas mraků (Cloud Atlas, Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, Německo/
USA/Hong Kong/Singapur, 2012)
Avatar (James Cameron, USA/Velká Británie, 2009)
Avengers (The Avengers, Joss Whedon, USA, 2012)
Beast from 20,000 Fathoms, The (Eugène Lourié, USA, 1953)
Berlínské spiknutí (The Good German, Steven Soderbergh, USA, 2006)
Bez nadějí (Szegénylegények, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1966)
Bílý ráj (Karel Lamač, ČSR, 1924)
Blízká setkání třetího druhu (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg,
USA, 1977)
Bourneovo ultimátum (The Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, USA/Německo, 2007)
Bournův mýtus (The Bourne Supremacy, Paul Greengrass, USA/Německo, 2004)
Brazil (Terry Gilliam, Velká Británie, 1985)
Casablanca (Michael Curtiz, USA, 1942)
Cesta (The Road, John Hillcoat, USA, 2009)
Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz, Victor Fleming, USA, 1939)
Čarodějův učeň (Karel Zeman, ČSSR, 1977)
Čekající ženy (Kvinnors väntan, Ingmar Bergman, Švédsko, 1952)
Čelisti (Jaws, Steven Spielberg, USA, 1975)
Čertisko (Jan Arnold Palouš, Republika Československá, 1918)
České hrady a zámky (Karel Hašler, Rakousko-Uhersko, 1914)

Čistá duše (A Beautiful Mind, Ron Howard, USA, 2001)
Člověk z mramoru (Człowiek z marmuru, Andrzej Wajda, Polsko, 1977)
Deset dní, které otřáslý světem (Oktjabr, Sergej Michajlovič Ejzenštejn, SSSR, 1928)
Divoká banda (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, USA, 1969)
Dnes večer všechno skončí (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, ČSR, 1954)
Dobrou noc a hodně štěstí (Good Night, and Good Luck., George Clooney, USA, 2005)
Dobyvatelé ztracené archy (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, USA, 1981)
Dokonalý trik (The Prestige, Christopher Nolan, USA/Velká Británie, 2006)
Drvoštěp (Karel Lamač, ČSR, 1922)
E. T. – Mimoszemšťan (E. T.: The Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, USA, 1982)
Faust (Stanislav Hlavsa, Rakousko-Uhersko, 1913)
Gándhí (Gandhi, Richard Attenborough, Velká Británie/Indie, 1982)
Garden of Lies (Jack Pratt, USA, 1915)
Godzilla (Gareth Edwards, USA/Japonsko, 2014)
Godzilla (Roland Emmerich, USA/Japonsko, 1998)
Goldfinger (Guy Hamilton, Velká Británie, 1964)
Gravitace (Gravity, Alfonso Cuarón, USA/Velká Británie, 2013)
Hard Boiled (Lashou shentan, John Woo, Hong Kong, 1992)
Hodný, zlý a ošklivý (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, Itálie/Španělsko/Západní Německo, 1966)
Holubice (František Vlácil, ČSSR, 1960)
Hra (The Game, David Fincher, USA, 1997)
Hvězdy na čepicích (Csillagosok, katonák, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1967)
Indiana Jones a Království křišťálové lebky (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, Steven Spielberg, USA, 2008)
Inland Empire (David Lynch, Francie/USA/Polsko, 2006)
Ivan Hrozný (Ivan Groznyj, Sergej Michajlovič Ejzenštejn, SSSR, 1944)
Jezinky a bezinky (Arsenic and Old Lace, Frank Capra, USA, 1944)
Jurský park (Jurassic Park, Steven Spielberg, USA, 1993)
Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Doktor Caligari, Robert Wiene, Německo, 1920)
Kapitán Phillips (Captain Phillips, Paul Greengrass, USA, 2013)
Karlík a továrna na čokoládu (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, USA/Velká Británie, 2005)
Kdo chce zabít Jessii? (Václav Vorlíček, ČSSR, 1966)
Kentucky Feud, A (USA, 1905)
Killer (Dip huet seung hung, John Woo, Hong Kong, 1989)
King Kong (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA, 1933)
Klub rváčů (Fight Club, David Fincher, USA/Německo, 1999)
Konec milování (Max Urban, Otakar Štáfl, Rakousko-Uhersko, 1913)

Král Šumavy (Karel Kachyňa, ČSR, 1959)
Kriminálka Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, USA, 2000-)
Krtek ve snu (Zdeněk Miller, ČSSR, 1984)
Krvavá neděle (Bloody Sunday, Paul Greengrass, Velká Británie/Irsko, 2002)
Křižník Potěmkin (Bronenosec Potomkin, Sergej Michajlovič Ejzenštejn, SSSR, 1925)
Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, Peter Greenaway, Velká Británie/Francie/Nizozemí, 1989)
Lancelot od jezera (Lancelot du Lac, Robert Bresson, Francie/Itálie, 1974)
Lawrence z Arábie (Lawrence of Arabia, David Lean, Velká Británie/USA, 1962)
Lepší zítřek (Ying huang boon sik, John Woo, Hong Kong, 1986)
Let číslo 93 (United 93, Paul Greengrass, Francie/Velká Británie/USA, 2006)
Lost Highway (David Lynch, Francie/USA, 1997)
Marketa Lazarová (František Vlácil, ČSSR, 1967)
Matrix (The Matrix, Andy Wachowski, Larry Wachowski, USA/Austrálie, 1999)
Matrix Reloaded (The Matrix Reloaded, Andy Wachowski, Larry Wachowski, USA/Austrálie, 2003)
Memento (Christopher Nolan, USA, 2000)
Metropolis (Fritz Lang, Německo, 1927)
Miami Vice (Michael Mann, USA/Německo/Paraguay/Uruguay, 2006)
Minority Report (Steven Spielberg, USA, 2002)
Mission: Impossible II (John Woo, USA/Německo, 2000)
Monstrum (Cloverfield, Matt Reeves, USA, 2008)
Mrtvý muž (Dead Man, Jim Jarmusch, USA/Německo/Japonsko, 1995)
Mulholland Drive (David Lynch, Francie/USA, 2001)
Mutant (Goimool, Joon-ho Bong, Jižní Korea, 2006)
Muž, který nebyl (The Man Who Wasn't There, Joel Coen, Ethan Coen, Velká Británie/USA, 2001)
Muži, kteří nenávidí ženy (The Girl with the Dragon Tattoo, David Fincher, USA/Švédsko/Velká Británie/Německo, 2011)
Na hraně zítřka (Edge of Tomorrow, Doug Liman, USA/Austrálie, 2014)
Na Hromnice o den více (Groundhog Day, Harold Ramis, USA, 1993)
Návrat do budoucnosti (Back to the Future, Robert Zemeckis, USA, 1985)
Návrat do budoucnosti II (Back to the Future Part II, Robert Zemeckis, USA, 1989)
Návrat do budoucnosti III (Back to the Future Part III, Robert Zemeckis, USA, 1990)
Nezastavitelný (Unstoppable, Tony Scott, USA, 2010)
Neznámý (Unknown, Jaume Collet-Serra, USA / Velká Británie / Německo / Francie, 2011)
Nikdo mne nemá rád (Les Quatre cents coups, Francois Truffaut, Francie, 1959)
Noční děs (Jan Arnold Palouš, Rakousko-Uhersko, 1914)
Občan Kane (Citizen Kane, Orson Welles, USA, 1941)
Okno do dvora (Rear Window, Alfred Hitchcock, USA, 1954)

Operace: Zlomený šíp (Broken Arrow, John Woo, USA, 1996)
Ostrov (Hadaka no šima, Kaneto Šindó, Japonsko, 1960)
Otrávené světlo (Karel Lamač, Jan Stanislav Kolár, ČSR, 1921)
Pacific Rim – Útok na Zemi (Pacific Rim, Guillermo del Toro, USA, 2013)
Pán prstenů: Dvě věže (The Lord of the Rings: The Two Towers, Peter Jackson, USA/
 Nový Zéland/Německo, 2002)
Pan Smith přichází (Mr. Smith Goes to Washington, Frank Capra, USA, 1939)
„Pane, vy jste vdova!“ (Václav Vorlíček, ČSSR, 1970)
Pět smyslů člověka (Josef Šváb-Malostranský, Rakousko-Uhersko, 1913)
Play Time (Jacques Tati, Francie/Itálie, 1967)
Počátek (Inception, Christopher Nolan, USA/Velká Británie, 2010)
Počítání mrtvých (Bringing Out the Dead, Martin Scorsese, USA, 1999)
Ponrepovo kouzelnictví (Antonín Pech, Rakousko-Uhersko, 1911)
Posedlá (Possessed, Curtis Bernhardt, USA, 1947)
Poslední pokušení Krista (The Last Temptation of Christ, Martin Scorsese, USA/Kana-
 da, 1988)
Práce (Karel Kachyňa, ČSSR, 1960)
Pravidla hry (La règle du jeu, Jean Renoir, Francie, 1939)
Prázdniny pana Hulota (Les Vacances de Monsieur Hulot, Jacques Tati, Francie, 1953)
Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, Itálie/Španělsko/Západní Ně-
 mecko, 1964)
Pro pár dolarů navíc (Per qualche dollaro in più, Sergio Leone, Itálie/Španělsko/Západ-
 ní Německo, 1965)
Pro peníze (Antonín Pech, Rakousko-Uhersko, 1912)
Probuzená zkáza (Gojira, Iširó Honda, Japonsko, 1954)
Probuzení (Jiří Krejčík, ČSR, 1959)
Prodaná nevěsta (Max Urban, Rakousko-Uhersko, 1913)
Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)
Pulp fiction: Historky z podsvětí (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, USA, 1994)
Road to Perdition (Sam Mendes, USA, 2002)
Romeo, Julie a tma (Jiří Weiss, ČSR, 1959)
Rozdvojená duše (Spellbound, Alfred Hitchcock, USA, 1945)
Rozmary bohaté ženy (Champagne, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1928)
Rudi na záletech (Antonín Pech, Emil Artur Longen, Rakousko-Uhersko, 1911)
Rudi sportsman (Antonín Pech, Emil Artur Longen, Rakousko-Uhersko, 1911)
Sedmá pečeť (Det Sjunde inseglet, Ingmar Bergman, Švédsko, 1957)
Sh! The Octopus (William C. McGann, USA, 1937)
Skleněné peklo (The Towering Inferno, John Quillermin, USA, 1974)
Sladký život (La dolce vita, Federico Fellini, Itálie/Francie, 1960)
Sokové (Antonín Pech, Rakousko-Uhersko, 1911)

Speed Racer (The Wachowski Brothers, USA/Německo/Austrálie, 2008)
Srdčné pozdravy z Ruska (From Russia With Love, Terence Young, Velká Británie, 1963)
Stalker (Andrej Tarkovskij, SSSR/Západní Německo, 1979)
Stalo se jedné noci (It Happened One Night, Frank Capra, USA, 1934)
Star Wars: Epizoda I - Temná hrozba (Star Wars: Episode I - The Phantom Menace, George Lucas, USA, 1999)
Star Wars: Epizoda II - Klony útočí (Star Wars: Episode II - Attack of the Clones, George Lucas, USA, 2002)
Star Wars: Epizoda III - Pomsta Sithů (Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith, George Lucas, USA, 2005)
Star Wars: Epizoda IV - Nová naděje (Star Wars: Episode IV - A New Hope, George Lucas, USA, 1977)
Star Wars: Epizoda V - Impérium vrací úder (Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back, Irwin Kershner, 1980)
Star Wars: Epizoda VI - Návrat Jediho (Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983)
Strach v nočním vlaku (Terror by Night, Roy William Neill, USA, 1946)
Sůl země (Salt of the Earth, Herbert J. Biberman, USA, 1954)
Sunset Blvd. (Billy Wilder, USA, 1950)
Svědomy zločinu (Avenging Conscience, David Warth Griffith, USA, 1914)
Světová invaze (Battle Los Angeles, Jonathan Liebesman, USA, 2011)
Svěží vítr (Fényes szelek, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1969)
Tarzan a jeho družka (Tarzan and His Mate, Jack Conway, USA, 1934)
Taxikář (Taxi Driver, Martin Scorsese, USA, 1976)
Temný rytíř (The Dark Knight, Christopher Nolan, USA/Velká Británie, 2008)
Tenkrát na Západě (C'era una volta il West, Sergio Leone, Itálie/USA, 1968)
Tenkrát o vánocích (Karel Kachyňa, ČSR, 1958)
Teorie létání (The Theory of Flight, Paul Greengrass, Velká Británie, 1998)
Thunderball (Terence Young, Velká Británie, 1965)
Ticho a křik (Csend és kiáltás, Miklós Jancsó, 1967)
Titanic (James Cameron, USA, 1997)
Tréma (Stage Fright, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1950)
Trosečník (Cast Away, Robert Zemeckis, USA, 2000)
Tváři v tvář (Face/Off, John Woo, USA, 1997)
Ucho (Karel Kachyňa, ČSSR, 1970)
Únos (Ján Kadár, Elmar Klos, ČSR, 1952)
Uprchlík (The Fugitive, Andrew Davis, USA, 1993)
Útok na Bílý dům (White House Down, Roland Emmerich, USA, 2013)
Utrpení Panny orleánské (La Passion de Jeanne d'Arc, Carl Theodor Dreyer, Francie, 1928)

Úžasná událost (Mr. Deeds Goes to Town, Frank Capra, USA, 1936)
Úžasňákovi (The Incredibles, Brad Bird, USA, 2004)
V tajné službě Jejího Veličenstva (On Her Majesty's Secret Service, Peter Hunt, Velká Británie, 1969)
Válka světů (War of the Worlds, Steven Spielberg, USA, 2005)
Věčný svit neposkvrněné mysli (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry, USA, 2004)
Vetřelec (Alien, Ridley Scott, USA/Velká Británie, 1979)
Vetřelec³ (Alien³, David Fincher, USA, 1992)
Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, ČSSR, 1968)
Výplata (Paycheck, John Woo, USA/Kanada, 2003)
Wallace a Gromit: Cesta na Měsíc (Wallace & Gromit: A Grand Day Out, Nick Park, Velká Británie, 1989)
Wallace a Gromit: O chloupek (A Close Shave, Nick Park, Velká Británie, 1995)
„X“ - Nestvůra z vesmíru (Uchu daikaijū Girara, Kazui Nihonmacu, Japonsko, 1967)
X-Men: První třída (X-Men: First Class, Matthew Vaughn, USA, 2011)
Zabil jsem Einsteina, pánové! (Oldřich Lipský, ČSSR, 1969)
Zač jsme bojovali (Why We Fight, Frank Capra, Anatole Litvak, USA, 1942–1945)
Zbytečná krutost (Blood Simple, Joel Coen, USA, 1984)
Zelená zóna (Green Zone, Paul Greengrass, Francie/USA/Španělsko/Velká Británie, 2010)
Zimní spáči (Winterschläfer, Tom Tykwer, Německo, 1997)
Zítرا se bude tančit všude (Vladimír Vlček, ČSR, 1952)
Zloději kol (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, Itálie, 1948)
Ztracená stopa (Karel Kachyňa, ČSR, 1955)
Ztracená totožnost (Shattered, Wolfgang Petersen, USA, 1991)
Ztracený svět: Jurský park (The Lost World: Jurassic Park, Steven Spielberg, USA, 1997)
Zub za zub (Antonín Pech, Václav Piskáček, Rakousko-Uhersko, 1913)
Zuřící býk (Raging Bull, Martin Scorsese, USA, 1980)
Žiješ jednom dvakrát (You Only Live Twice, Lewis Gilbert, Velká Británie, 1967)
Živý terč (Hard Target, John Woo, USA, 1993)

Rejstřík

- 4**51 stupňů Fahrenheita (1966), 41
 50 First Dates (2004), 157
 50x a stále poprvé (2004), 157
- A**.I. Artificial Intelligence (2001), 59, 62-63
 A. I. Umělá inteligence (2001), 59, 62-63
 Ace Ventura: Pet Detective (1994), 26
 Ace Ventura: Zvířecí detektiv (1994), 26
 Adair(ová), Jean, 136
 Agent bez minulosti (2002), 156-157
 Ahasver (1915), 191, 229
 Alexander, John, 136
 Alien (1979), 132
 Alien³ (1992), 127
 Allam, Roger, 147
 Americká noc (1973), 76
 Andrej Rublev (1966), 218
 Andrej Rubljev (1966), 218
 Antonioni, Michelangelo, 42
 Arabela (1979), 132
 Arijon, Daniel, 115, 218
- Armes, Roy, 114, 216
 Aronson(ová), Linda, 217
 Arsenic and Old Lace (1944), 125, 128, 136-146, 161, 221
 Atlas mraků (2012), 154-155, 222
 Avatar (2009), 42
 Avengers (2012), 43
 Avenging Conscience, The (1914), 187
- B**ack to the Future (1985), 159
 Back to the Future Part II (1989), 159
 Back to the Future Part III (1990), 159
 Bakoš, Mikuláš, 219, 225
 Bale, Christian, 27
 Baran, Ludvík, 218
 Barker, Adam, 228-229
 Barton, Roger, 147
 Bartošek, Luboš, 113, 216, 224
 Barthes, Roland, 186-187, 226
 Battle Los Angeles (2011), 61-62
 Bazin, André, 114, 217, 225
 Beast from 20, 000 Fathoms, The (1953), 214

- Beautiful Mind, A* (2001), 44
 Becker, Howard S., 215
 Bellour, Raymond, 114, 217
 Bender, Stuart, 114, 217
 Beneš, Jiří, 164
 Bergman, Ingmar, 166
 — *Čekající ženy* (1952), 166
 — *Sedmá pečeť* (1957), 218
Berlínské spiknutí (2006), 27
Beznadějný (1966), 118
Bílý ráj (1924), 107-108
 Binovec, Václav, 190
 Bird, Robert, 218
 Björkman, Stieg, 219
 Bláha, Ivo, 212
Blízká setkání třetího druhu (1977), 187
Blood Simple (1984), 38, 212
Bloody Sunday (2002), 60, 70-76, 80-91, 110, 120, 213
 Bordwell, David, 11-12, 32, 41, 103, 108, 112-115, 166, 190, 196-197, 199-200, 209-225, 227-229
Bourne Identity, The (2002), 156-157
Bourne Supremacy, The (2004), 38, 90, 156-157, 213, 220, 223
Bourne Ultimatum, The (2007), 44, 90, 127, 156-157, 160-161, 213, 220, 223
Bourneovo ultimátum (2007), 44, 90, 127, 156-157, 160-161, 213, 220, 223
Bournův mýtus (2004), 38, 90, 156-157, 213, 220, 223
 Bragg, Melvyn, 218
 Brachtlová, Ingrid, 220
 Branigan, Edward, 114, 216
Brazil (1985), 41
 Brdečka, Jiří, 129
 Brewster, Ben, 196, 228
Bringing out the Dead (1999), 42
Broken Arrow (1996), 35
Bronenosec Poťomkin (1925), 43-44
 Buckland, Warren, 115, 187, 209-211, 218, 223, 226
Buono, il brutto, il cattivo, Il (1966), 44, 54
 Burch, Noël, 77, 114, 213, 217

C*'era una volta il West* (1968), 16, 44-55, 69, 120, 212
 Cameron, James, 42
 — *Titanic* (1997), 42, 59, 61, 65-67, 156
 — *Avatar* (2009), 42
 Capra, Frank, 136-137, 221-222
 — *Stalo se jedné noci* (1934), 136
 — *Úžasná událost* (1936), 136
 — *Pan Smith přichází* (1939), 136
 — *Zač jsme bojovali* (1942-1945), 136
 — *Jezinky a bezinky* (1944), 125, 128, 136-146, 161, 221
Captain Phillips (2013), 90
 Carrey, Jim, 26
 Carroll, Noël, 114, 216
 Carson, Jack, 136
Casablanca (1942), 33, 136, 211
Cast Away (2000), 44

- Cesta* (2009), 41
 Chatman, Seymour, 114, 216
 Cieslar, Jiří, 216
Citizen Kane (1941), 156, 218
Close Encounters of the Third Kind (1977), 187
Close Shave, A (1995), 15-24
Cloud Atlas (2012), 154-155, 222
Cloverfield (2008), 93-95, 214
 Coen, Ethan, 38
 Coen, Joel, 38, 212
 — *Zbytečná krutost* (1984), 38, 212
 — *Muž, který nebyl* (2001), 27
 Constantini, Constanzo, 219
Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, The (1989), 218
 Corbin(ová), Juliet, 10, 209
 Corrigan, Timothy, 76, 103, 209, 213, 215, 220
Csend és kiáltás (1967), 118
CSI: Crime Scene Investigation (2000-), 97-98
Csillagosok, katonák (1967), 118-119
 Cruise, Tom, 35
 Curtiz, Michael, 211
 — *Casablanca* (1942), 33, 136, 211
Człowiek z marmuru (1977), 156
- Čekající ženy* (1952), 166
Čelisti (1975), 148, 187, 222
Čertisko (1918), 189
 Červený, Jiří, 228
 Česálková, Lucie, 113, 216
České hrady a zámky (1914), 191
Čistá duše (2001), 44
Člověk z mramoru (1977), 156
- D**aniel, František, 217
Dark Knight, The (2008), 26-27
Dead Man (1995), 218
 Degl, Karel, 190
Deset dní, které otřáslы světem (1928), 61
Dip huet seung hung (1989), 35
Divoká banda (1969), 45-47, 54
 Dmytryk, Edward, 211
Dnes večer všechno skončí (1954), 163, 165-166, 181-184, 224-225
Dobrou noc a hodně štěstí (2005), 27
 Dobřichovský, Josef, 211
Dobývatele ztracené archy (1981), 61, 187
Dokonalý trik (2006), 18-19
Dolce vita, La (1960), 44
 Doležel, Lubomír, 116, 209, 212-213, 220
 Dorn(ová), Dody, 153
 Doyle, Arthur Conan, 213
 Dreyer, Carl Theodor, 42, 209
 — *Utrpení Panny orleánské* (1928), 218
Drvoštěp (1922), 107-108
 Dvořák, František A., 162, 164
- Č**aroděj ze země Oz (1939), 132
Čarodějův učeň (1977), 132
 Čechová, Briana, 218

- E. T.** – *Mimozemšťan* (1982), 187
E. T.: the Extra-Terrestrial (1982), 187
 Eco, Umberto, 78, 103, 107, 212-215, 225
Edge of Tomorrow (2014), 127
 Effa, Karel, 129
 Eichler, J., 189
 Ejchenbaum, Boris, 16, 116, 210, 219, 225
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 114-115, 211, 217, 223
 — *Křižník Potěmkin* (1925), 43-44
 — *Deset dní, které otřásly světem* (1928), 61
 — *Ivan Hrozný* (1944), 115, 218, 223
 Elsaesser, Thomas, 114-115, 209-210, 212, 218, 228-229
 Epstein, Julius J., 136-137
 Epstein, Philip G., 136-137
Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004), 157
 Eysenck, Michael W., 222
- F***ace/Off* (1997), 35
Fahrenheit 451 (1966), 41
Faust (1913), 198-199, 228
 Fellini, Federico, 42, 44, 219
 — *Sladký život* (1960), 44
 Fencl, Antonín, 190
Fényes szelek (1969), 118
 Fiala, Miloš, 223-224
 Field, Syd, 217
Fight Club (1999), 61-62
 Fincher, David, 39
 — *Vetřelec³* (1992), 127
 — *Hra* (1997), 38
 — *Klub rváčů* (1999), 61-62
 — *Muži, kteří nenávidí ženy* (2011), 39-41
 Fořt, František, 189
 Fox, Matthew, 147
From Russia with Love (1963), 213
Fugitive, The (1993), 71
- G**ajdošík, Petr, 218
 Gális, Radek, 225
Game, The (1997), 38
Gándhí (1982), 26
Gandhi (1982), 26
Garden of Lies (1915), 156-157
 Gaudreault, André, 222, 228
 Geiger, Jeffrey, 115, 219
 Gibbs, John, 114-115, 217, 219
Girl with the Dragon Tattoo, The (2011), 39-41
Goldfinger (1964), 129, 214
Godzilla (1998), 214
Godzilla (2014), 214
Goimool (2006), 214
Gojira (1954), 214
 Gombrich, Ernst, 116-117, 220
Good German, The (2006), 27
Good Night, and Good Luck. (2005), 27

- Goodman, John, 147
- Gounod, Charles, 198
- Grant, Cary, 136-137, 141
- Gravitace* (2013), 64-65
- Gravity* (2013), 64-65
- Green Zone* (2010), 90
- Greengrass, Paul, 89-91, 213
- *Teorie létání* (1998), 90
- *Agent bez minulosti* (2002), 156-157
- *Krvavá neděle* (2002), 60, 70-76, 80-91, 110, 120, 213
- *Bournův mýtus* (2004), 38, 90, 156-157, 213, 220, 223
- *Let číslo 93* (2006), 90
- *Bourneovo ultimátum* (2007), 44, 90, 127, 156-157, 160-161, 213, 220, 223
- *Zelená zóna* (2010), 90
- *Kapitán Phillips* (2013), 90
- Greetham, Bryan, 215
- Groundhog Day* (1993), 68
- Gunning, Tom, 222, 228-229
- H***adaka no šima* (1960), 44
- Hard Boiled* (1992), 32, 35
- Hard Target* (1993), 35
- Hašler, Karel, 190
- *České hrady a zámky* (1914), 191
- Heidegger, Martin, 104
- Heller, Otta, 107-108
- Herman, David, 114, 217
- Hirsch, Emile, 147
- Hitchcock, Alfred, 21, 26, 29-31, 34, 116, 186, 210-211, 219
- *Rozmary bohaté ženy* (1928), 187
- *Rozdvojená duše* (1945), 156-157
- *Tréma* (1950), 186-187, 214, 226
- *Okno do dvora* (1954), 29-31, 33-34, 70, 211
- *Psycho* (1960), 25-26
- Hlavsa, Stanislav, 190, 199
- *Faust* (1913), 198-199, 228
- Hodný, zlý a ošklivý* (1966), 44, 54
- Holoušová, Drahomíra, 215
- Holub, Miloslav, 162
- Holubice* (1960), 44
- Holý, Jiří, 162
- Holý, Zdeněk, 215
- Horwath, Alexander, 212
- Hra* (1997), 38
- Hrbas, Jiří, 172-173
- Hudec, Zdeněk, 218
- Hull(ová), Josephine, 136
- Hunt, Peter, 91, 213
- *V tajné službě Jejího Veličenstva* (1969), 214
- Hvězdy na čepicích* (1967), 118-119
- Ch**aloupek, Jan, 129, 162
- Champagne* (1928), 187
- Charlie and the Chocolate Factory* (2005), 26

- I**llík, Josef, 162-164, 184
Inception (2010), 18-19
Incredibles, The (2004), 210
Indiana Jones a Království křišťálové lebky (2008), 71
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008), 71
Inland Empire (2006), 42
It Happened One Night (1934), 136
Ivan Groznyj (1944), 115, 218, 223
Ivan Hrozný (1944), 115, 218, 223
- J**acobs(ová), Lea, 228
Jahn, Manfred, 114, 217
Jakobson, Roman, 104
Janáček, Jaromír, 129
Jancsó, Miklós, 118-119, 220
— *Beznadějní* (1966), 118
— *Hvězdy na čepicích* (1967), 118-119
— *Ticho a křik* (1967), 118
— *Svěží vítr* (1969), 118
Jasný, Vojtěch, 163, 165
— *Dnes večer všechno skončí* (1954), 163, 165-166, 181-184, 224-225
— *Všichni dobří rodáci* (1968), 218
Jaws (1975), 148, 187, 222
Jelínek, Milan, 215
Jezinky a bezinky (1944), 125, 128, 136-146, 161, 221
Jošida, Tacuo, 147
Jurassic Park (1993), 25-26, 187, 210, 214
Jurský park (1993), 25-26, 187, 210, 214
- K**abinet doktora Caligariho (1920), 187
Kabinett des Doktor Caligari, Das (1920), 187
Kaclová-Vališová, Katy, 189
Kachyňa, Karel, 161-165, 167, 184, 223-225
— *Dnes večer všechno skončí* (1954), 163, 165-166, 181-184, 224-225
— *Ztracená stopa* (1955), 163-164, 184
— *Tenkrát o vánocích* (1958), 163-164, 167, 184
— *Král Šumavy* (1959), 44, 126, 161-184, 223-225
— *Práce* (1960), 164
— *Ucho* (1970), 97
Kalčík, Rudolf, 162, 164
Kapitán Phillips (2013), 90
Karlík a továrna na čokoládu (2005), 26
Karloff, Boris, 139, 146
Katz, Steven D., 115, 218
Kdo chce zabít Jessii? (1966), 64, 125, 128-135, 161, 221
Keane, Mark T., 222
Keil, Charlie, 114, 191, 217, 227
Kentucky Feud, A (1905), 196
Kesselring, Joseph, 136, 138, 141-142, 145-146, 221
Ki-duk, Kim, 42

- Killer* (1989), 35
 Kiesłowski, Krzysztof, 219
King Kong (1933), 214
 King, Noel, 212
 Kingsley, Ben, 26
 Klimeš, Ivan, 113, 215
Klub rváčů (1999), 61-62
 Kolár, Jan Stanislav, 107-108, 190
Konec milování (1913), 189, 191-192, 196, 206-207
 Kopal, Petr, 223
 Kopaněvová, Galina, 129, 221
 Kovács, András Bálint, 114, 118, 217
 Kozloff(ová), Sarah, 114, 216
Král Šumavy (1959), 44, 126, 161-184, 223-225
Kriminálka Las Vegas (2000-), 97-98
 Kratochvíl, Miloš M., 217
 Krobotová, Milena, 215
Krtek ve snu (1984), 76
Krvavá neděle (2002), 60, 70-76, 80-91, 110, 120, 213
Křižník Potěmkin (1925), 43-44
 Kubátová, Helena, 215
 Kubrick, Stanley, 62-63, 68
 Kučera, Jan, 114, 212, 217
 Kučera, Jaroslav, 163, 165
Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec (1989), 218
 Kulešov, Lev, 31
Kvinnors vântan (1952), 166
Ladri di biciclette (1948), 68, 185, 213, 225
 Lamac, Karel, 107-108, 190, 217
 — *Otrávené světlo* (1921), 107-108
 — *Drvoštěp* (1922), 107-108
 — *Bílý ráj* (1924), 107-108
Lancelot du Lac (1974), 214
Lancelot od jezera (1974), 214
 Lane(ová), Priscilla, 136
 Larsen(ová), Lisbeth Richter, 228-229
Lashou shentan (1992), 32, 35
Last Temptation of Christ, The (1988), 42
Lawrence of Arabia (1962), 76
Lawrence z Arábie (1962), 76
 Lebeda, Tomáš, 223
 Ledger, Heath, 26-27
 Leone, Sergio, 45, 47-48, 54-55, 69, 212
 — *Pro hrst dolarů* (1964), 54
 — *Pro pár dolarů navíc* (1965), 54
 — *Hodný, zlý a ošklivý* (1966), 44, 54
 — *Tenkrát na Západě* (1968), 16, 44-55, 69, 120, 212
Lepší zítřek (1986), 34-35
Let číslo 93 (2006), 90
 Libíček, Jan, 129
 Liehm, Antonín J., 129, 219, 221, 223
 Linder, Max, 190
 Lipský, Oldřich, 129
 — *Zabil jsem Einsteina, pánové!* (1969), 134

- Longen, Emil Artur, 190, 192, 197
 — *Rudi na záletech* (1911), 194-195, 196-198
 — *Rudi sportsman* (1911), 194-195, 196-198
Lord of the Rings: The Two Towers, The (2002), 44
 Lorre, Peter, 136
Lost Highway (1997), 42
Lost World: Jurassic Park, The (1997), 214
 Lotman, Jurij, 219
 Lucas, George,
 — *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (1977), 26-27
 — *Star Wars: Epizoda I – Temná hrozba* (1999), 26-27
 — *Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (2002), 26-27
 — *Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (2005), 26-27
 Lukavský, Radovan, 162
 Lynch, David,
 — *Lost Highway* (1997), 42
 — *Mulholland Drive* (2001), 42
 — *Inland Empire* (2006), 42
- M**acourek, Miloš, 129, 133, 135, 221
 Machatý, Gustav, 190
 Majakovský, Vladimír, 215
Man Who Wasn't There, The (2001), 27
 Mandell, Daniel, 136-137
Marketa Lazarová (1967), 218
 Marvan, Jaroslav, 162
 Mascelli, Joseph V., 115, 218
 Massey, Raymond, 136
Matrix (1999), 43, 152, 218
Matrix, The (1999), 43, 152, 218
Matrix Reloaded (2003), 222
Matrix Reloaded, The (2003), 222
 McBride, Joseph, 221
 McKee, Robert, 217
 Medřická, Dana, 129
 Mejstřík, Vladimír, 210
Memento (2000), 18-19, 125, 128, 153, 157-159, 161, 223
 Menšík, Vladimír, 129
Metropolis (1927), 41, 218
 Metz, Christian, 212
Miami Vice (2006), 38
 Mihálik, Peter, 219
 Michl, Antonín, 189
Minority Report (2002), 187
Mission: Impossible II (2000), 211
 Mitchell, David, 154-155, 222
 Mitchell, Grant, 136
 Monaco, James, 106, 215
Monstrum (2008), 93-95, 214
 Moss(ová), Carrie-Anne, 153
 Mozžuchin, Ivan, 31
 Možný, Lubomír, 164
Mr. Deeds Goes to Town (1936), 136
Mr. Smith Goes to Washington (1939), 136

- Mrtvý muž (1995), 218
 Mukařovský, Jan, 116, 219-220
Mulholland Drive (2001), 42
 Mulvey(ová), Laura, 218
 Musser, Charles, 194-196, 227-228
Mutant (2006), 214
Muž, který nebyl (2001), 27
Muži, kteří nenávidí ženy (2011), 39-41
- N**

Na hraně zítřka (2014), 127
Na Hromnice o den více (1993), 68
Návrat do budoucnosti (1985), 159
Návrat do budoucnosti II (1989), 159
Návrat do budoucnosti III (1990), 159
 Němeček, Jan, 129
 Neupert, Richard, 114, 216
Nezastavitelný (2010), 44
Neznámý (2011), 156-157
 Nichols, Bill, 213
Nikdo mne nemá rád (1959), 76
Nissen, Dan, 228-229
Noční děs (1914), 189, 191, 206, 229
 Nolan, Christopher, 18, 153, 223
 — *Memento* (2000), 18-19, 125, 128, 153, 157-159, 161, 223
 — *Dokonalý trik* (2006), 18-19
 — *Temný rytíř* (2008), 26-27
 — *Počátek* (2010), 18-19
 Nolan, Jonathan, 153
 Novotný, Josef Alois, 164
- Nowell-Smith, Geoffrey, 113, 215
Nuit américaine, La (1973), 76
- O'**

 Brien, Charles, 114, 217
 O'Steen(ová), Bobbie, 211
Občan Kane (1941), 156, 218
Okno do dvora (1954), 29-31, 33-34, 70, 211
Oktjabr (1928), 61
On Her Majesty's Secret Service (1969), 214
Operace: Zlomený šíp (1996), 35
Ostrov (1960), 44
Otrávené světlo (1921), 107-108
- P**

Pacific Rim (2013), 214
Pacific Rim – Útok na Zemi (2013), 214
 Palouš, Jan Arnold, 189-190
 — *Noční děs* (1914), 189, 191, 206, 229
 — *Čertisko* (1918), 189
Pán prstenů: Dvě věže (2002), 44
Pan Smith přichází (1939), 136
„Pane, vy jste vdova!“ (1970), 134, 159
 Pantoliano, Joe, 153
 Park, Nick, 210
 — *Wallace a Gromit: Cesta na Měsíc* (1989), 210
 — *Wallace a Gromit: O chloupek* (1995), 15-24
Passion de Jeanne d'Arc, La (1928), 218

- Pavlík, Ondřej, 213, 220, 223
Paycheck (2003), 156-157
 Pearce, Guy, 153
 Pech, Antonín, 189-190, 196
 — *Ponrepovo kouzelnictví* (1911), 195-196
 — *Rudi na záletech* (1911), 194-195, 196-198
 — *Sokové* (1911), 196
 — *Pro peníze* (1912), 195-198, 203-204, 228
 — *Zub za zub* (1913), 126, 188-190, 194-195, 197, 199-206, 226, 229
 Peckinpah, Sam, 47, 69
 — *Divoká banda* (1969), 45-47, 54
Per qualche dollaro in più (1965), 54
Per un pugno di dollari (1964), 54
Pět smyslů člověka (1913), 195, 197-198, 203, 206
 Pfister, Wally, 153
 Picha, Marek, 215
 Piskáček, Václav, 189
 — *Zub za zub* (1913), 126, 188-190, 194-195, 197, 199-206, 226, 229
Play Time (1967), 186, 226
 Płażewski, Jerzy, 114, 212, 218
Počátek (2010), 18-19
Počítání mrtvých (1999), 42
 Polan, Dana, 218
 Polito, Sol, 136
Ponrepovo kouzelnictví (1911), 195-196
Posedlá (1947), 187
Poslední pokušení Krista (1988), 42
Possessed (1947), 187
Práče (1960), 164
Prázdniny pana Hulota (1953), 77-78, 186, 213-214, 226
Pravidla hry (1939), 178, 185, 225
Prestige, The (2006), 18-19
 Price, Steven, 217
Pro hrst dolarů (1964), 54
Pro pár dolarů navíc (1965), 54
Pro peníze (1912), 195-198, 203-204, 228
Probuzená zkáza (1954), 214
Probuzení (1959), 166
Prodaná nevěsta (1913), 228
 Procházka, Jan, 163
 Proust, Marcel, 104
Psycho (1960), 25-26
Pulp Fiction (1994), 92-93, 218
Pulp fiction: Historiky z podsvětí (1994), 92-93, 218
 Pudovkin, Vsevolod, 31, 211
 Pye, Douglas, 115, 219
Q
Quatre cents coups, Les (1959), 76
R
Raging Bull (1980), 42
Raiders of the Lost Ark (1981), 61, 187
Rear Window (1954), 29-31, 33-34, 70, 211

- Règle du jeu, La* (1939), 178, 185, 225
 Reisz, Karel, 211
 Renoir, Jean, 178
 — *Pravidla hry* (1939), 178, 185, 225
 Ricci(ová), Christina, 147
Road, The (2009), 41
Road to Perdition (2002), 223
Romeo, Julie a tma (1959), 166
Rozdvojená duše (1945), 156-157
Rozmary bohaté ženy (1928), 187
Rudi na záletech (1911), 194-195, 196-198
Rudi sportsman (1911), 194-195, 196-198
 Russell, Bertrand, 104
 Rutsky, R. L., 115, 219
 Ryan(ová), Marie-Laure, 114, 217
- S**alt, Barry, 114, 166, 218, 224, 228
Salt of the Earth (1954), 61-62
 Sarandon(ová), Susan, 147
 Scorsese, Martin,
 — *Taxikář* (1976), 42
 — *Zuřící býk* (1980), 42
 — *Poslední pokušení Krista* (1988), 42
 — *Počítání mrtvých* (1999), 42
 Scott, Dougray, 35
 Sedláčková, Andula, 190
Sedmá pečeť (1957), 218
Sh! The Octopus (1937), 187
Shattered (1991), 156-157
 Schneiderová, Soňa, 215
 Schoberová, Olga, 129
 Schrader, Paul, 42
Sjunde insegment, Det (1957), 218
Skleněné peklo (1974), 44
 Skopal, Pavel, 113, 216
Sladký život (1960), 44
Sokové (1911), 196
 Sovák, Jiří, 129
Speed Racer (2008), 125, 128, 147-152, 161, 221-222
Spellbound (1945), 156-157
 Spielberg, Steven, 31, 62-63, 68, 187, 210-211, 222-223, 226
 — *Čelisti* (1975), 148, 187, 222
 — *Blízká setkání třetího druhu* (1977), 187
 — *Dobytelé ztracené archy* (1981), 61, 187
 — *E. T. – Mimosmšťan* (1982), 187
 — *Jurský park* (1993), 25-26, 187, 210, 214
 — *Ztracený svět: Jurský park* (1997), 214
 — *A. I. Umělá inteligence* (2001), 59, 62-63
 — *Minority Report* (2002), 187
 — *Válka světů* (2005), 32, 187
 — *Indiana Jones a Království křišťálové lebky* (2008), 71
 Spottiswoode, Raymond, 114, 212, 218
Srdečné pozdravy z Ruska (1963), 213

- Staenberg, Zach, 147
- Stage Fright* (1950), 186-187, 214, 226
- Staiger(ová), Janet, 61, 115, 211-212, 218, 221, 224, 227-228
- Stalker* (1979), 76
- Stalo se jedné noci* (1934), 136
- Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999), 26-27
- Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (2002), 26-27
- Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (2005), 26-27
- Star Wars: Episode IV – A New Hope* (1977), 26-27
- Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (1980), 26-27
- Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* (1983), 26-27
- Star Wars: Epizoda I – Temná hrozba* (1999), 26-27
- Star Wars: Epizoda II – Klony útočí* (2002), 26-27
- Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů* (2005), 26-27
- Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (1977), 26-27
- Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* (1980), 26-27
- Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho* (1983), 26-27
- Steiner, Petr, 116
- Sternberg, Meir, 210
- Stewart, James, 30-31
- Stok(ová), Danuta, 219
- Strach v nočním vlaku* (1946), 214
- Stránský, Antonín, 219
- Strauss, Anselm, 10, 209
- Sůl země* (1954), 61-62
- Sunset Blvd.* (1950), 155
- Svědomí zločinu* (1914), 187
- Světová invaze* (2011), 61-62
- Svěží vítr* (1969), 118
- Svoboda, Jan, 220
- Szczepanik, Petr, 113, 115, 213, 216, 218, 227-228
- Szegénylegények* (1966), 118
- Szymanek, Krzysztof, 215
- Š**anderová, Jadwiga, 215
- Šindó, Kaneto, 44
- *Ostrov* (1960), 44
- Škapová, Zdena, 113, 216
- Šklovskij, Viktor, 106, 116, 215, 219, 224
- Štábla, Zdeněk, 190, 227-228
- Šváb-Malostranský, Josef, 189, 192, 197, 228
- *Pět smyslů člověka* (1913), 195, 197-198, 203, 206
- Švanda, Pavel, 129, 221
- Švorcová, Jiřina, 162
- T**arantino, Quentin, 55
- *Pulp fiction: Historky z podsvětí* (1994), 92-93, 218

- Tarkovskij, Andrej, 42
 — *Andrej Rublev* (1966), 218
 — *Stalker* (1979), 76
Tarzan a jeho družka (1934), 71
Tarzan and his Mate (1934), 71
 Tati, Jacques, 77-78, 186
 — *Prázdniny pana Hulota* (1953), 77-78, 186, 213-214, 226
 — *Play Time* (1967), 186, 226
 Tattersall, David, 147
 Taylor, Gordon, 215
Taxi Driver (1976), 42
Taxikář (1976), 42
Temný rytíř (2008), 26-27
Tenkrát na Západě (1968), 16, 44-55, 69, 120, 212
Tenkrát o vánocích (1958), 163-164, 167, 184
Teorie létání (1998), 90
Terror by Night (1946), 214
 Thanouli(ová), Eleftheria, 114, 216
Theory of Flight, The (1998), 90
 Thompson(ová), Anne, 211
 Thompson(ová), Kristin, 9, 11-12, 32, 38, 68, 77-78, 103, 108, 112-115, 178, 185-187, 191, 197, 209-216, 218, 221, 223-228
Thunderball (1965), 214
Ticho a křik (1967), 118
 Tirand, Laurent, 219
Titanic (1997), 42, 59, 61, 65-67, 156
 Tobolowsky, Stephen, 153
 Todorov, Tzvetan, 210
 Tomaševskij, Boris, 116, 210, 219, 221, 224
Tréma (1950), 186-187, 214, 226
Trosečník (2000), 44
 Truffaut, Francois, 21, 31, 76, 116, 210-211, 219
 — *Nikdo mne nemá rád* (1959), 76
 — *451 stupňů Fahrenheita* (1966), 41
 — *Americká noc* (1973), 76
Tváří v tvář (1997), 35
 Tykwer, Tom,
 — *Zimní spáči* (1997), 157
 — *Atlas mraků* (2012), 154-155, 222
 Tyňanov, Jurij Nikolajevič, 116, 219, 223
U*cho* (1970), 97
Uchu daikaijū Girara (1967), 214
United 93 (2006), 90
Unknown (2011), 156-157
Únos (1952), 181
Unstoppable (2010), 44
Uprchlík (1993), 71
 Urban, Max, 190
 — *Konec milování* (1913), 189, 191-192, 196, 206-207
 — *Prodaná nevěsta* (1913), 228
Útok na Bílý dům (2013), 97
Utrpení Panny orleánské (1928), 218
Úžasná událost (1936), 136
Úžasňákovi (2004), 210

- V** *tajné službě Jejího Veličenstva* (1969), 214
Vacances de Monsieur Hulot, Les (1953), 77-78, 186, 213-214, 226
 Vadocký, Daniel, 227
 Vala, Jiří, 162
Válka světů (2005), 32, 187
 Valušiak, Josef, 212, 218
Věčný svit neposkvrněné mysli (2004), 157
Vetřelec (1979), 132
Vetřelec³ (1992), 127
 Višný, Juraj, 129
 Vláčil, František, 42, 44
 — *Holubice* (1960), 44
 — *Marketa Lazarová* (1967), 218
 Vodička, Felix, 116, 220
 Voráč, Jiří, 113, 216
 Vorlíček, Václav, 129, 221
 — *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), 64, 125, 128-135, 161, 221
 — „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), 134, 159
 — *Arabela* (1979), 132
 Všeticka, František, 219
Všichni dobří rodáci (1968), 218
Výplata (2003), 156-157
- W**achowski, Andy
 — *Matrix* (1999), 43, 152, 218
 — *Matrix Reloaded* (2003), 222
 — *Speed Racer* (2008), 125, 128, 147-152, 161, 221-222
 — *Atlas mraků* (2012), 154-155, 222
- Wachowski, Lana
 — *Matrix* (1999), 43, 152, 218
 — *Matrix Reloaded* (2003), 222
 — *Speed Racer* (2008), 125, 128, 147-152, 161, 221-222
 — *Atlas mraků* (2012), 154-155, 222
Wallace & Gromit: A Grand Day Out (1989), 210
Wallace a Gromit: Cesta na Měsíc (1989), 210
Wallace a Gromit: O chloupek (1995), 15-24
War of the Worlds (2005), 32, 187
 Wasserman, Václav, 228
White House Down (2013), 97
Why We Fight (1942-1945), 136
 Wiczorek, Krzysztof A., 215
Wild Bunch, The (1969), 45-47, 54
Winterschläfer (1997), 157
 Witoszek, Martin, 212
Wizard of Oz, The (1939), 132
 Wójcik, Andrzej S., 215
 Woo, John, 34-36, 211
 — *Lepší zítřek* (1986), 34-35
 — *Killer* (1989), 35
 — *Hard Boiled* (1992), 32, 35
 — *Živý terč* (1993), 35
 — *Operace: Zlomený šíp* (1996), 35
 — *Tváří v tvář* (1997), 35
 — *Mission: Impossible II* (2000), 211
 — *Výplata* (2003), 156-157

- „**X**“ – *Nestvůra z vesmíru* (1967), 214
X-Men: First Class (2011), 42
X-Men: První třída (2011), 42
- Y**ing huang boon sik (1986), 34-35
You Only Live Twice (1967), 214
- Z**abil jsem Einsteina, pánové! (1969), 134
Zač jsme bojovali (1942-1945), 136
Zbytečná krutost (1984), 38, 212
Zelená zóna (2010), 90
Zemeckis, Robert
— *Návrat do budoucnosti* (1985), 159
— *Návrat do budoucnosti II* (1989), 159
— *Návrat do budoucnosti III* (1990), 159
— *Trosečník* (2000), 44
Zimní spáči (1997), 157
Zítřka se bude tančit všude (1952), 181
Zloději kol (1948), 68, 185, 213, 225
Ztracená stopa (1955), 163-164, 184
Ztracená totožnost (1991), 156-157
Ztracený svět: Jurský park (1997), 214
Zub za zub (1913), 126, 188-190, 194-195, 197, 199-206, 226, 229
Zuřící býk (1980), 42
- Ž**iješ jenom dvakrát (1967), 214
Živý terč (1993), 35

SUMMARY

FILM ANALYSIS

The book focuses on possibilities of analyzing a film as a system. Its aim is to deal with the process of asking questions in such a way that their answers will contribute to convincing solutions of exactly formulated tasks related to the structure of a film work. It is not a broadly conceived exposé of numerous kinds of analyses of numerous types of films; it rather follows the method of in-depth study of a limited scope of issues. As such, it consists of four sections. Each of these sections offers different questions and answers, presents different findings to the reader and follows different methods of work with the explication. All sections logically follow from the others, and thus analysed topics reappear in various contexts, as well as complement and develop each other. An invariable background of the explications in the book is formed, first, by aesthetic norms of the classic Hollywood film, second, by traditions of the Czech cinema and third, by Kristin Thompson's and David Bordwell's neoformalist poetics.

- (1) The first section is titled **TO OBSERVE** and it presents the basic tools for an analysis of a work of art. It sees the work as a system, where it distinguishes between basic components of *narrative*, *style* and *the fictional world*. It explains each of these components separately on specific examples. It gives special attention to the films: *A Close Shave* (GB, 1995) and *Once upon a Time in the West* (USA/Italy, 1968). The subject matter of the explication is a **film work**.
- (2) In the second section, **TO PLAN**, the book approaches to discussion and writing about film as a way of issues-solving. It explains the importance of finding, posing, and answering question about the structure of a film. It gives examples of the films *Titanic* (USA, 1997) and *Bloody Sunday* (GB/Ireland, 2002). For a better understanding of the topic it deals with, it offers

a conception of **two types of theses: centripetal and centrifugal**. The subject matter of the explication is the **analysis as such**.

- (3) The third section **TO WRITE AND READ / TO READ AND WRITE** is the most guiding one, as it focuses on practical aspects of analytical writing, theoretical coherence and the field of recommended publication, which can help to enhance this sensibility. The subject matter of the explication is a **written analytical text**.
- (4) The final section **THREE ANALYTICAL FORMATS AND A READER** makes it easier to understand on a higher level the various ways of structuring an analysis and its functions. It presents three formats of such texts: **an analytical essay, an analytical study and poetological study**. An adaptability to analysed issues follows primarily from six case-studies of the films *Who Wants to Kill Jessie?* (Czechoslovakia, 1966), *Arsenic and Old Lace* (USA, 1944), *Speed Racer* (USA, 2008), *Memento* (USA, 2000), *Smugglers of Death* (Czechoslovakia, 1959) and *A Tooth for a Tooth* (Austria-Hungary, 1913). Each of these more or less comprehensive studies deals with a different issue, asks different questions and (intentionally) addresses readers with different levels of experience. The subject matter of the explication is a **unity of approach on the one hand and a variety of issues-solving on the other hand**.

The book aims to show the widest range of the explanatory possibilities of its approach, which it labels a **poetics of fiction**. When working with its case-studies, it repeatedly proceeds in the chapters from formally playful films (like *A Close Shave*, *Titanic*, *Speed Racer* or *Memento*) to structurally complex works (like *Once Upon a Time in the West*, *Bloody Sunday* or *Smugglers of Death*). This enables it to cover a wide range of challenges, which one can encounter in the process of an analysis of (not only audio-visual) works. And finally, the last chapter introduces the theme of a historiographic dimension of the book. It presents an original research of the beginnings of Czech cinema.

The field of an analysis of a film authorship is rather suppressed in the explications, although it remains crucial and as such it is primarily dealt with in the second section of the book, which can thus be also seen from this perspective as an original contribution to authorial poetics and questions of a realistic effect in the work of the director Paul Greengrass.

Given the reasons stated above, *Film Analysis* wants to be (a) a comprehensible guide to the analytical process of a wide readership (especially students of programmes in history and theory of the arts, cinephiles and beginning critics), (b) a collection of original analyses, which explain a variety of issues related to structures of film from the perspective of the poetics of fiction, and (c) a source of helpful tools for not only film analysis, but also the analytical process as such (for example, kinds of theses or analytical formats).

Translated by Tomáš Kačer

ROZBOR FILMU

Radomír D. Kokeš

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno

Vychází jako Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně č. 430

Odpovědná redaktorka: doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Tajemnice redakce: doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Redakční spolupráce: Tomáš Lebeda, Aleš Merenus

Jazyková redakce: Petr Kuběnský

Rejstřík: Martin Kos, Tomáš Lebeda

Překlad resumé: Tomáš Kačer

Návrh obálky: Andrea Stašková

Grafická koncepce a sazba: Pavel Křepela

4. dotisk 1. vydání, 2020

Tisk: Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-7756-0

ISSN 1211-3034