



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVY UNIVERZITY

ROZBOR FILMU

Radomír D. Kokeš

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

ISBN 978-80-210-7756-0 (brožovaná vazba)

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. APENDIX: 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 nenapíší, 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 „nejužitečnějších [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, neočekávatelnějším 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; APENDIX: TŘI ANALYTICKÉ FORMÁTY A ČÍTÁNKA 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 zvlášť 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 nezbytně 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 **APENDIX: 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 vyplne z šesteru již dříve publikovaných 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 se s *Uměním filmu* především v řadě ohledů vědomě doplňuje. 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 a Petru Szczepanikovi. Vedoucímu Ústavu

filmu Jiřímu Voráčovi vděčím nejen za poznámky k textu, ale i za poskytnutí inspirativního pracovního prostředí.

Komentáře a podněty k textu jako celku či některým jeho částem (včetně již vydaných studií), případně potřebnou podporu poskytl 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 Jana, 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 prohnáný robo-pes Preston s nedobrovolnou pomocí sličné prodejkyně vlny Wendoleny, 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 výchozí diskurs 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 motorky 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 zhaceny 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.

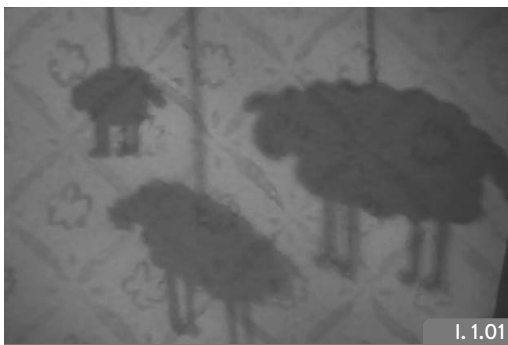
S **fabulí** je to komplikovanější, protože **ta je během sledování filmu divákem odvozována jak od událostí zobrazených syžetem, tak od těch událostí, které si divák na jeho základě pouze domýšlí.** Jde tedy o výsledek snahy o co nejpečlivější sestavení toho, co se ve filmu dosud stalo, co se ve filmu 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 ozvlášťující 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 uspaním 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 odlišností.

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 *narace*¹² a jenž spočívá ve spolupůsobení syžetu a stylu, aby poskytoval divákovi určitá vodítka k rekonstrukci fabule. Stejně jako v případě syžetu však **odvozujeme jeho vysvětlení až od znalosti celku. Teprve zpětně totiž můžeme oprávněně posoudit, která vodítka a které postupy jsou pro manipulaci s diváckou 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 zkoušet 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 potřhal 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 zlodějů ovčí, do kterých by byli hrdinové proti své vůli zataženi a postupně odhalovali identitu padouchů. Jak ale uvidíme, tento vývojový vzorec syžetu film *O chloupek* 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 divákovo 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. Zatímco 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 ovčí, 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.

Gravost 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 rozvibruje, 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 pleťtouceho Gromita (I. 1.04), přičemž vzorec se variuje, ale tentokrát už slyšíme i hluk nákladního vozu. Nejdříve se rozvibruje 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 Wallacem 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 střílející kaši místo střeliva;
- (b) Preston rozjíždí hroživou 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 chloupku* 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 zespoda) vždycky znamená dominanci, zatímco **nadhled** (snímání figury shora) 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 snímání figur. V prvním případě (**I. 2.01**) lehký podhled umožňuje vidět nadšené výrazy všech tří postav seskupených kolem rovněž viditelného rodiče 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 ušlápnutého 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