

Brakhage (Criterion; tato kolekce též obsahuje rozhovory s filmařem), *Maya Deren: Experimental Films* (Mystic Fire Video), *The Guy Maddin Collection* (Zeitgeist), *The Brothers Quay Collection* (Zeitgeist) a dvoudiskovou edici *The Films of Kenneth Anger* (Fantoma). Mezi dokumenty o experimentálních filmařích patří *V zrcadle Mayi Dere- nové* (*In Spiegel der Maya Deren*, 2002; Zeitgeist Films) a *Brakhage* (1998; Zeitgeist Films).

Animované filmy

Film o filmu *Bambi: Narodil se princ* (*The Making of Bambi: A Prince Is Born*) se zabývá postupy a výtvarnou podobou filmu. Část *Výtvarná podoba: Atmosféra lesa* (*Art Design: Impressions of the Forest*) obsahuje výtečné vysvětlení postupu zvaného *multiplane camera*,⁹ který byl využit pro vytvoření efektu hloubky prostoru v tomto i dalších filmech ze studia Disney. Ukázka *Řemeslné triky* (*Tricks of the Trade*) dále rozebírá práci s *multiplane camera*, studuje vodítka hloubky prostoru a předvádí využití tohoto postupu v úvodu filmu *Bambi* (1942). Bonus *Uvnitř archivu studia Disney* (*Inside the Disney Archive*) předvádí ukázky ultrafánů i pozadí, včetně velmi dlouhých pozadí využívaných k simulaci pohybu kamery. V bonusu *Bambi: Setkávání s Waltem* (*Bambi: Inside Walt's Story Meetings*, 2005) čtou herci transkripty setkávání z období výroby filmu a diskutují o velice různorodých narativních a stylistických možnostech, přičemž jsou zároveň přehrávány scény z daného filmu.

Bez drátů: *Film o filmu Pinocchio* (*No Strings Attached: The Making of Pinocchio*, 2009) je dalším výtečným dokumentem o klasickém filmu studia Disney.

V bonusu *Jak se vyklubal Slepíčí úlet* (*The Hatching of Chicken Run*, 2000) najdete některé zákulisní informace o animaci studia Aardman, které má též na svědomí sérii s Wallacem a Gromitem a sérii *Mezi námi zvířaty*. Bonus se zabývá zvláštnostmi animace, včetně toho, jak

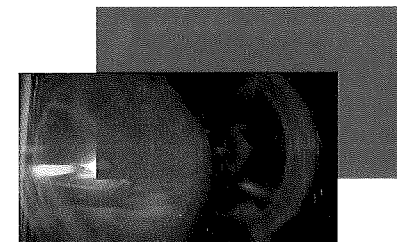
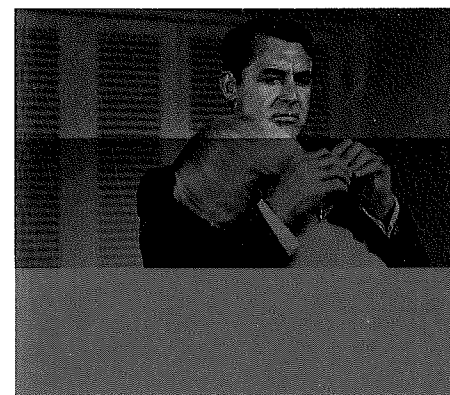
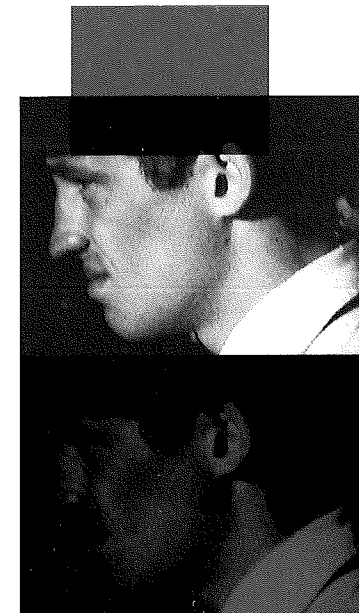
na velice malém rozsahu funguje tříbodové osvětlení. (Bonus *Drůbež v pohybu* /*Poultry in Motion*, 2000, určený pro děti, poskytuje o dost méně informací.) DVD *Wallace & Gromit: Prokletí králíkodlaka* obsahuje několik informativních a zábavných bonusů: *Jak Wallace a Gromit válcovali Hollywood* (*How Wallace and Gromit Went to Hollywood*, 2006), historický exkurz do kariéry režiséra Nicka Parka spojené se studiem Aardman, *V zákulisí filmu Wallace & Gromit: Prokletí králíkodlaka* (*Behind the Scenes of „Wallace & Gromit: The Curse of the Were-rabbit“*), *Den ze života Aardmanu: Prohlídka studia* (*A Day in the Life of Aardman: Studio Tour*) a *Jak vyrobit králíčka* (*How to Make a Bunny*), ukázka toho, jak se tvoří plastelinové figury.

DVD filmu *Úžasňákovi* obsahuje dva bonusové „filmy o filmu“. První z nich, *Film o filmu Úžasňákovi* (*Making of The Incredibles*, 2005), obsahuje jen málo informací a zaměřuje se zejména na to, jak potrhlý a výstřední je tým Pixaru. Druhý, *Ještě jednou film o filmu Úžasňákovi* (*More Making of The Incredibles*, 2005), je vynikajícím přehledem základních postupů natáčení složitěho CGI-filmu – od vytváření postav, přes tříbodové osvětlení až k ruchům.

Někteří důležití režiséři animovaných filmů byli představeni na bonusech DVD. Dokument *Jiří Trnka: Mistr loutkového filmu* (*Jiří Trnka: Puppet Animation Master*, 1999) na DVD *Loutkové filmy Jiřího Trnky* (*The Puppet Films of Jiří Trnka*, 2000) nabízí studii kariéry významného českého režiséra animovaných filmů.¹⁰ Na DVD *Norman McLaren: Sběratelská edice* (*Norman McLaren: The Collector's Edition*, 2003) naleznete životopisný celovečerní dokument *Tvůrčí proces: Norman McLaren* (*Creative Process: Norman McLaren*, 1993), který obsahuje mnoho ukázek z McLarenových filmů. McLaren používal řadu nápaditých metod, a proto *Tvůrčí proces* upozorňuje na nepřeberné množství možností, jež animace nabízí.

část V

Kritické analýzy filmů



s.
510–511

Kam dál

kapitola 10
Dokumentární,
experimentální
a animované
filmy

část IV
Typy
filmů

Kritika¹ není výhradně aktivita těch, kdo píšou články nebo knihy o filmech. Jestliže se snažíte porozumět filmu, sami ho kriticky posuzujete. Můžete například uvažovat nad tím, proč byla nějaká konkrétní scéna do filmu vůbec zařazena – vaše pátrání po roli této scény v celkovém kontextu filmu je prvním krokem kritického zkoumání. Když si lidé povídají o filmu, jež viděli, vlastně ho kritizují.

Až dosud jsme probírali pojmy a definice, které by měly umožnit divákovi systematicky analyzovat jakýkoli film. Když kritik přistupuje k filmu, předem ví, že formální vzorce, jako jsou opakování a variace, budou zřejmě důležité a měly by být prozkoumány. Kritik si bude též pozorně všimnout principů narativní a nenarativní formy a charakteristického využívání různých filmových postupů. Založí své názory též na konkrétních důkazech získaných z filmu.

Zatím jsme se zabývali všemi postupy, které vytvářejí film. Vyložili jsme i základní principy řídicí narativní a nenarativní formu. Naše příklady a analýzy ukázaly, jakou funkci mají jednotlivé filmové prvky v celkovém systému. Ale jediný způsob, jak se naučit analyzovat filmy, je praxe: musíme se dívat na filmy, číst kritiky a sami o filmech

psát. Tisíce mladých lidí dnes píšou o filmech na internetu, takže s tím neotálejte – nemáte se na co vmlouvat! Abychom vás seznámili s tím, jak se píšou filmové analýzy, uzavíráme náš přehled filmů jako formálních systémů sérií krátkých vzorových esejí o konkrétních dílech.

Ten, kdo film analyzuje, mívá při jeho zkoumání obvykle nějaký cíl. Může chtít pochopit jeho matoucí aspekty, odhalit proces, jímž bylo dosaženo určitého potěšení, případně někoho přesvědčit, že tento film stojí za vidění. Naše vzorové analýzy sledují zejména dva cíle. Jednak jsme chtěli ukázat, jak v různých filmech spolupracují forma a styl. A jednak jsme se snažili nabídnout vzory pro krátké analýzy – příklady toho, jak mohou eseje osvětlit některé aspekty filmových děl.

Badatel bývá svými cíli zároveň omezen, proto je nepravděpodobné, že by zachytil ve filmu všechno, že by rozebral každou jeho stránku. A tak ani naše analýzy jednotlivých filmů nejsou vyčerpávající. Můžete se zabývat jakýmkoli z nich a nalézt daleko více zajímavostí, než jsme zde byli schopni nabídnout my. O jednotlivých filmech byly totiž napsány celé knihy a téma beztak zůstává nevyčerpané.

kapitola 11

Filmová kritika: Vzorové analýzy

Každá ze čtyř částí této kapitoly zdůrazňuje rozdílné aspekty různých filmů. Začínáme rozborem tří klasických narativních filmů: *Jeho dívka Pátek*, *Na sever Severozápadní linkou* a *Jednej správně*. Poněvadž klasicky vystavěné filmy většina diváků dobře zná, je důležité důkladně se zabývat tím, jak fungují.

Poté se přesuneme ke třem filmům, které představují alternativy ke klasickým normám. *U konce s dechem* se opírá o nejednoznačné motivace postavy a pasáže nesourodého děje, přičemž vše je prezentováno pomocí nevázaných a nenucených postupů. Naopak *Příběh z Tokia* (*Tókjó monogatari*, 1953) využívá některých odchylek od klasických norem systematicky a vytváří velice pečlivý styl. Ve filmu *Chungking Express* je divákově očekávání, že se dva soubory postav nějak propojí, zavedeno jiným směrem – k zaměření pozornosti na narativní paralely.

Dokumentární filmy nemusí jen zaznamenávat události, ale můžeme v nich najít množství významů. Další část bude zvažovat dva příklady, jak mohou formální a stylistické metody posílit význam dokumentů. První z nich, *Muž s kinoaparátem*, dokumentuje jeden den ze života v Sovětském svazu, ale také velebí schopnost kinematografie měnit realitu. *Tenká modrá čára* vypráví příběh o justičním omylu, a zároveň nás vyzývá, abychom uvažovali nad obtížnostmi spojenými s odpovědným vyšetřováním jakéhokoli zločinu.

Nakonec se dostaneme k analýzám filmů, které kladou důraz na společenskou ideologii. Naš první příklad, *Setkáme se v St. Louis*, je film, který přijímá dominantní ideologii a utvrzuje divákovu víru v ní. Naopak *Zuřící býk* dokládá, že

ve filmu můžeme nalézt i ambivalentní ideologické významy.

Mohli jsme zdůraznit jiné aspekty kteréhokoli z těchto filmů. Například *Setkáme se v St. Louis* je klasický narativní film a mohl by být vnímán z tohoto pohledu. *Muž s kinoaparátem* by zase mohl být nahlížen jako film, jenž nabízí alternativu ke klasické kontinuální střihové skladbě. A každý film vyjadřuje ideologickou pozici, která může být předmětem analýzy. Naše volby navrhuji jen jistý úhel přístupu. Pokud se sami pustíte do analýz, objevíte daleko více.

Na tyto aktivity se zaměřuje dodatek k této kapitole. Tam navrhuje některé způsoby, jak připravit, uspořádat a napsat kritickou analýzu filmu. Příklady různých strategií, které můžete využít ve vašem vlastním psaní, čerpáme ze vzorových analýz, které naleznete v této kapitole.

Klasická narativní kinematografie

Jeho dívka Pátek

1940. Columbia, USA. Režie Howard Hawks. Scénář Charles Lederer podle hry *The Front Page* Bena Hechta a Charlese MacArthura. Kamera Joseph Walker. Střih Gene Havlick. Hudba Morris W. Stoloff. Hrají: Cary Grant, Rosalinda Russellová, Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Porter Hall.

Převažující dojem, který v nás *Jeho dívka Pátek* zanechá, je rychlost. Často se tvrdí, že je to nejrychlejší zvuková komedie, která kdy byla natočena. Pojďme ji analyticky zpomalit. Rozčleníme film na části a podíváme se, jak se k sobě tyto části vztahují z hlediska kauzality, času a prostoru. Ukážeme tím, jak je využita klasická narativní forma a specifické filmové postupy k vytvoření dojmu rychlosti.

Film *Jeho dívka Pátek* lze segmentovat do třinácti scén, jež se odehrávají v následujících lokalitách: 1. redakce novin *Morning Post*, 2. restaurace, 3. místnost pro tisk v soudní budově,

■ V článku „In critical condition“ uvažujeme nad náplní činnosti filmových kritiků, včetně toho, jak filmy hodnotí, a nad tím, jakou úlohu v kritice dnes hraje internet.
www.davidbordwell.net/blog/?p=2315

■ V článku „Love isn't all you need“ uvažujeme nad dějinami a účelem filmové kritiky.
www.davidbordwell.net/blog/?p=4102

■ Jak se z neznámého filmu *Jeho dívka Pátek* stalo oslavované mistrovské dílo? Viz „Creating a classic, with a little help from your pirate friends“.
www.davidbordwell.net/blog/?p=1809

4. Walterova kancelář, 5. cela Earla Williamse, 6. místnost pro tisk, 7. oblastní vězení, 8. místnost pro tisk, 9. šerifova kancelář, 10. ulice před vězením, 11. místnost pro tisk, 12. šerifova kancelář a 13. místnost pro tisk. Všechny tyto scény jsou ohraničeny prolínáčkami, kromě přechodu mezi scénami 8 a 9, jež prostě odděluje ostrý střih.

V rámci těchto scén můžeme rozpoznat kratší úseky děje. Scéna 1, která zabírá takřka 14 minut času projekce, nás seznámí skoro se všemi hlavními postavami a uvede do pohybu dvě dějové linie. Nebo se podívejme na scénu 13, která trvá asi 33 minut a též se v ní objeví všechny důležité postavy.

Mohli bychom rozdělit delší scény na menší části s ohledem na proměnu interakce mezi postavami. Scéna 1 se tedy skládá z následujících částí: a) seznámení s novinovou redakcí, b) první rozhovor mezi Hildou a Bruceem, c) Walter mluví o svém předchozím vztahu s Hildou, d) Walter diskutuje s Duffym o případu Earla Williamse, e) Hilda řekne Walterovi, že se znovu vdává, a f) Walter se představí Bruceovi. Abychom pochopili výstavbu dalších dlouhých scén, můžeme je rozdělit do podobných částí. Je vlastně možné, že poněkud divadelní povaha filmu se odvíjí právě od této volby – rozčlenit scény podle příchodů a odchodů postav (spíše než třeba podle častých změn prostoru). V každém případě rozvíjející se vzorce interakcí mezi postavami značně přispívají k chaosu a rychlosti filmu.

Nejspíš očekáváme, že úlohou scén je popohnat děj. Jak jsme viděli v kapitole 3 (s. 138–140), klasický hollywoodský film často konstruuje vyprávění kolem postav s jasnými vlastnostmi, které chtějí dosáhnout konkrétních cílů. Střet rozdílných vlastností těchto postav a jejich různých cílů pohání příběh dopředu pomocí příčin a následků. *Jeho dívka Pátek* má takové řetězce příčin a následků hned dva:

1. *Milostný příběh*. Hilda Johnsonová chce nechat žurnalistiky a usadit se s Bruceem Baldwinem. To je jejím prvotním cílem. Ale Hildin

šéfredaktor a bývalý manžel Walter Burns má jiný cíl: chce, aby pokračovala v práci reportérky a znovu si ho vzala. Vzhledem k těmto dvěma cílům se postavy střetnou hned na několika úrovních. Jednak Walter navnadí Hildu tím, že jí přislíbí velký finanční obnos jako vklad do nového manželství výměnou za to, že napíše svůj poslední příběh. A jednak Walter vymýšlí, jak nechat Bruce okrást. Když se to Hilda dozví, svůj článek roztrhává. Walter se nicméně stále snaží zdržet Bruce, a nakonec se mu podaří získat Hildu, která opět propadla novinářině. Hilda změnila své rozhodnutí vzít si Bruce a zůstává s Walterem.

2. *Zločin a politika*. Earl Williams má být pověšen za to, že zabil policistu. Političtí představitelé města spoléhají na to, že poprava jim zajistí jejich znovuzvolení. Tento cíl sdílí starosta a šerif. Ale Walterův cíl je přimět guvernéra, aby Williamse omilostnil, a tak znemožnit starostově straně úspěch ve volbách. Díky šerifově hlouposti Williams uprchne a Hilda s Walterem ho ukryjí. Mezitím přijde omilostnění od guvernéra, starosta však podplatí posla a donutí ho, aby odešel. Williams je objeven, ale posel se vrací s omilostněním právě včas, aby zachránil Williamse před smrtí a Waltera s Hildou před vězením. Podle všeho bude starostova mašinerie ve volbách poražena.

Dějová linie „zločin a politika“ je na několika místech závislá na událostech z dějové linie „milostného příběhu“. Walter využívá Williamsův případ, aby přilákal Hildu zpět k sobě. Hilda se honí za Williamsovým příběhem, místo aby se vrátila k Bruceovi. Bruceova matka prozradí policii, že Walter ukrývá Williamse a tak podobně. Vzájemné působení těchto dvou dějových linií tedy mění cíle jednotlivých postav. Podívejme se na případ Waltera: přemluví Hildu, aby napsala příběh, což uspokojí jak jeho cíl zesměšnit politiky, tak i cíl zlákat Hildu zpět k sobě. Hildiny cíle se proměňují ještě zřetelněji. Zničí svůj článek, ale poté se rozhodne, že udělá reportáž o Williamsově útěku z vězení, což napovídá, že sdílí Walterův cíl. Její pozdější ochota skrýt Williamse a její

lhostejnost k Bruceovým prosbám jasně prokážou, že její cíle splývají s Walterovými. Interakce dvou dějových linií tak napomáhá Walterovi dosáhnout svých původních cílů, ale razantně mění cíle Hildiny.

V tomto obecném rámci je sled příčin a následků komplikovaný a zaslouží si podrobnější analýzu, než nám tady dovoluje vymezený prostor. Zamyslete se například nad různými způsoby, v nichž Walterovy taktiky na Bruceovo zdržení (do nichž se zapojují jeho pomocníci Duff, Louie a Angie) vytvářejí samy o sobě krátkodobé řetězce příčin a následků. Zajímavý je též způsob, jakým je Bruce neochvějně vytlačován z milostného příběhu a stává se stále pasivnějším, jak je převážen do policejních stanic různých okrsků a zase propouštěn. V tomto ohledu zažije něco podobného Earl Williams, když je manipulován Hildou, šerifem, psychologem a Walterem. Mohli bychom se též zabývat rolí méně důležitých postav, jako jsou Mollie Malloyová (Williamsova platonická láska), Bruceova matka, další reportéři a zejména Pettibone, rozkošný guvernérův posel.

Mohli bychom si také všimnout toho, jak se na sebe scény napojují: událost na konci jedné scény se stává příčinou vedoucí k události, která zahajuje scénu následující. Například na konci první scény Walter navrhuje, že vezme Bruce a Hildu na oběd, a scéna 2 začíná pohledem na trojici, jak přichází do restaurace. To je příkladem linearit klasického vyprávění: takřka každá scéna končí naznačenou příčinou a její následek je ukázán na začátku scény další. Ve filmu *Jeho dívka Pátek* pomáhá tento lineární vzorec rychle popohnat syžetovou akci a započít každou novou scénu vlastně již na konci scény předcházející.

Logika příčiny a následku tohoto filmu poukazuje ještě na jeden princip klasické narativní struktury: uzavřenost. Každá událost je něčím zapříčiněna. (Ani Pettibonův příchod není žádnou šťastnou shodou náhod, protože víme, že na guvernéra je vyvíjen tlak, aby případ rozhodl.)

Ale co je důležitější, obě dějové linie jsou na konci jasně rozřešeny: Williams je zachráněn a politici zostuzeni. Bruce odjíždí s matkou domů a opouští Hildu i Waltera, kteří se připravují na druhé líbánky, jež budou nejspíš stejně tak hektické jako ty první.

Tolik ke kauzalitě. A co čas vyprávění? Klasický hollywoodský film obvykle podřizuje čas narativním vztahům, jež řídí řetězec příčin a následků. Jedním z běžných způsobů bývá stanovení určitého časového omezení neboli *deadline*. Časový cíl tím splývá s příčinným, a čas se tak stává důležitým faktorem ve vztahu příčiny a následku. *Deadline* je častou konvencí novinářských filmů a dodává jim napětí a jakýsi „vestavěný čas“. Ale ve filmu *Jeho dívka Pátek* má každá ze dvou dějových linií vlastní *deadline*. Starosta a šerif mají před sebou jasný *deadline*: Earl Williams musí být pověšen, než ho guvernér omilostní, a ještě před volbami, které proběhnou příští úterý. Ve svém politickém intrikaření má před sebou Walter Burns tentýž *deadline*, ale má poněkud jiný cíl – chce, aby byl Williams omilostněn. Možná jsme ale nečekali, že milostný příběh bude mít rovněž vlastní *deadline*.

Bruce a Hilda jsou domluveni, že ve čtyři hodiny odjedou vlakem do Albany, kde má druhého dne proběhnout jejich svatba. Walterovy intriky donutí pár, aby svůj odjezd několikrát odložil. K tomu všemu si přidejme skutečnost, že když Bruce přichází, aby si vše s Hildou a Walterem vyřídil, po chvíli odchází se vzdorovitým ultimátem: „Odjíždím vlakem v devět hodin!“ (Hilda nestihne ani tento vlak.) Časová struktura filmu tedy závisí na sledu příčin a následků. Kdyby měl být Earl Williams oběšen za měsíc, kdyby volby měly proběhnout za dva roky nebo kdyby Bruce a Hilda plánovali svatbu někdy v daleké budoucnosti, postrádali bychom pocit dramatického napětí. Díky mnoha překrývajícím se *deadline*ům, podle nichž všechny postavy jednají, se všechny dějové linie prolínají a díky nim si film udržuje dechberoucí tempo.

s.
514–515

Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

▲ „Jestli se někdy zaposloucháte do rozhovoru několika lidí, zejména v nějakých vypjatých scénách, uslyšíte, že všichni mluví najednou. Vše, co k tomu potřebujete, je trochu více práce s dialogy. Dáte prostě pár slov na začátek

něčí promluvy a pár slov na konec, a jinak se mohou klidně překrývat. To vám poskytne pocit rychlosti, která tu vlastně vůbec není. A můžete donutit lidi, aby mluvili trochu rychleji.“
Howard Hawks, režisér

Toto tempo posiluje ve filmu *Jeho dívka Pátek* ještě jeden aspekt časového uspořádání. Ačkoli syžet předvádí události v přehledném chronologickém pořádku, zachází značně volně s trváním fabule. Poněvadž hlavní dějová akce zabere asi devět hodin (zhruba od 12.30 do 21.30), samozřejmě očekáváme, že jisté časové pasáže mezi scénami budou vypuštěny. A to také jsou. Ale bývá neobvyklé, že čas v průběhu scén je zrychlen.

Například na začátku úplně první scény vidíme na hodinách v redakci *Morning Post* časový údaj 12.36. Po dvanácti minutách času projekce však ukazují tytéž hodiny 12.57. Je důležité poznamenat, že ve střihu scény nebyly využity žádné elipsy a trvání fabule bylo jednoduše zhuštěno. Když si změříte scénu 13, zaznamenáte ještě nápadnější zrychlení. Všichni odcházejí kamsi daleko a vracejí se ani ne za deset minut. I tady je vzhledem k trvání času střih kontinuální: čas fabule je prostě jen rychlejší než čas projekce. Toto časové zhuštění se spojuje s freneticky uspěchanými dialogy a s příležitostně zrychleným rytmickým střihem (například křik reportérů předtím, než je Williams zajat), a vytváří tak zběsilou rychlost filmu.

Prostor, podobně jako čas, je podřízen narativním vztahům, jež řídí řetězec příčin a následků. Hawksova kamera se pohybuje zdrženlivě, aby v záběru symetricky přerámovala postavy. (Podívejte se na jakoukoli scénu bez zvuku, abyste mohli pozorovat jemné balancování, které probíhá během dialogových scén; pro příklad viz obrázky 5.144–5.146.) Převažují přímé pohledy s příležitostnými nadhledy na věžeňský dvorek nebo na mříže Williamsovy cely. Mimočodem, mohli bychom se též ptát, proč bylo vězení tak vizuálně zdůrazněno pomocí úhlů rámování a osvětlování.

Omezení děje na několik lokalit se může zdát jako nevýhoda, ale vzorce umístění postav jsou pozoruhodně proměňovány a velice dobře fungují. Z tohoto pohledu je zajímavé, jak Walter přesvědčuje Hildu k napsání

reportáže (11.1, 11.2; povšimněte si gest). Prostorová kontinuita ve střihu předjímá každý dramatický moment promyšleným střihem na detailnější záběr nebo plynulou návazností akce, abychom pozorovali pohyb, a nikoli střihy 11.3, 11.4. Změna v pozici Walterovy ruky, tak zřejmá v našem obrazovém doprovodu, projde bez povšimnutí, a to díky zřetelnějšímu a důraznějšímu Hildinu gestu. Takřka každá scéna, zejména epizoda v restauraci a scéna závěrečná, nabízí mnohé příklady klasické kontinuální střihové skladby. Celkově je prostor využit zejména k tomu, aby vyznačil vývoj sledu příčin a následků.

Je třeba zdůraznit jeden specifický rys jak zvuku, tak i mizanscény, kterého bychom si měli povšimnout. Není neobvyklé, že novinář z roku 1939 využívá telefony, jenže ve filmu *Jeho dívka Pátek* je telefon přímo spojen s vyprávěním. Walterovy postranní úmysly telefon přímo vyžadují. V restauraci předstírá, že byl odvolán k telefonu, několikrát Hildě něco telefonicky přislíbí a svůj slib nesplní, což se Hilda dozvídá opět po telefonu; telefonem též řídí Duffyho a další své spojence. Místnost pro tisk je navíc vybavena skutečným arzenálem telefonů, které reportérům umožňují kontaktovat šéfredaktory svých listů. A samozřejmě Bruce neustále volá Hildě z různých policejních stanic, na nichž se ustavičně ocitá. Telefony tak tvoří komunikační síť, která umožňuje, aby bylo vyprávění přenášeno z jednoho bodu do druhého.

Hawks též vizuálně i zvukově aranžuje způsob, jakým postavy telefony využívají. Nabízí se mnoho variací: Za prvé může do jednoho telefonu mluvit jedna osoba, za druhé může několik osob naráz či jedna po druhé mluvit do různých telefonů, za třetí lze rozhovor po telefonu postavit do kontrastu s konverzací, která probíhá jinde v místnosti. Ve scéně 11 jsme svědky polyfonického efektu: reportéři přicházejí k telefonům, aby volali šéfredaktorům svých listů, a každý z rozhovorů se překrývá s tím předchozím. Později ve scéně 13, když Hilda horečně telefonuje do nemocnic, Walter křičí do jiného telefonu 11.5.



11.1



11.2



11.3



11.4



11.5

11.1 *Jeho dívka Pátek*. Když Walter a Hilda obcházejí okolo stolu...

11.4 ...střihem navázáno na celkovější záběr.

11.2 ...Walter zaujímá náhle a komické pózy.

11.5 Walter a Hilda telefonují.

11.3 Hilda v úvodní scéně filmu hází svou kabelku po Walterovi, což je...

s.
516–517

Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

A když se Bruce vrací pro Hildu, nastává zmatený hukot, který se posléze rozdělí do tří sonických linií: Bruce zapřísahá Hildu, aby ho poslouchala, Hilda horlivě píše na psacím stroji svou reportáž a Walter řve do telefonu, aby Duffy nechal volnou titulní stranu („Co? Příběh o kohoutovi vyhod. Tohle je důležitější!“). Stejně jako mnohé další postupy filmu *Jeho dívka Pátek* si i telefony zaslouží detailní studii složitých a rozdílných způsobů, jimiž jsou zařazeny do vyprávění a toho, jak přispívají k rychlému tempu filmu.

Na sever Severozápadní linkou

1959. MGM, USA. Režie Alfred Hitchcock. Scénář Ernest Lehman. Kamera Robert Burks. Střih George Tomasini. Hudba Bernard Herrmann. Hrají: Cary Grant, Eva Marie Saintová, James Mason, Leo G. Carroll, Jessie Royceová-Landisová.

Hitchcock trval dlouho na tom, že natáčí thrillery, nikoli detektivky. Nastolení záhady pro něj bylo méně důležité než vyvolávání napětí a překvapení. I když v některých jeho dílech bývají detektivní prvky důležité, například ve filmech *Pochybná žena* (*Notorious*, 1946)², *Hrůza na jevišti* (*Stage Fright*, 1950)³ a *Psycho*, film *Na sever Severozápadní linkou* můžeme chápat jako takřka ryzí příklad Hitchcockovy víry v to, že detektivní prvky mohou sloužit pouze jako záminka pro upoutání pozornosti publika. Sevřená kauzální soudržnost filmu umožňuje Hitchcockovi vystavět poutavý syžet, který splňuje normy klasické kinematografie. Tento syžet je představen pomocí narace, jež neustále zdůrazňuje napětí a překvapení. (Více o thrillerch si přečtete na s. 428–431.)

Na sever Severozápadní linkou má podobně jako většina špionážních filmů složitý syžet. Film obsahuje dvě hlavní dějové linie. V jedné linii si banda špionů splete majitele reklamní kanceláře Rogera Thornhilla s americkým agentem Georgem Kaplanem. Špionům se sice nepodaří Thornhilla zabít, ale zavraždí něko- ho jiného a jako hlavní podezřelý je označen

právě Thornhill. Ten tedy musí unikat před policií, a zároveň se pokouší vystopovat skutečného George Kaplana. Bohužel Kaplan neexistuje, je to jenom návnada, kterou si vymyslela United States Intelligence Agency (USIA). Thornhillovo pronásledování Kaplana vede k druhé dějové linii: potká Eve Kendallovou, do níž se zamiluje. Ta je milenkou šéfa bandy špionů, Philipa Van Damma. Dějové linie honby za špionem a milostného příběhu se dále propojují, když se Thornhill dozví, že Eve je ve skutečnosti dvojitá agentka, tajně pracující pro USIA. Roger musí Eve zachránit před Van Dammem, který její identitu odhalí a rozhodne se ji zabít. Během toho všeho Thornhill rovněž zjistí, že špioni pašují ze země dokumenty s vládním tajemstvím a že jsou ukryty v sošce.

I z tak stručného shrnutí by mělo být jasné, že syžet filmu divákovi představuje řadu konvenčních vzorců. Je zde vzorec pátrání: Thornhill se rozhodne, že najde Kaplana. Je tu i vzorec putování: Thornhill a jeho pronásledovatelé cestují z New Yorku do Chicaga a pak do Rapid City v Jižní Dakotě, přičemž proběhne ještě několik kratších cest. Navíc jsou minimálně dvě třetiny syžetu uspořádány kolem milostného příběhu Thornhilla a Eve. Každý vzorec se během filmu vyvíjí. Během svého hledání musí Thornhill často přijmout identitu muže, kterého sleduje. Vzorec putování se obměňuje pomocí různých dopravních prostředků, které Thornhill využívá – taxi, vlak, dodávka, policejní auto, autobus, sanitka a letadlo.

A co je méně patrné, dějovou linii milostného příběhu neustále proměňuje to, jak roste Thornhillova obeznamenost se situací. Zprvu věří, že mu chce Eve pomoci, a zamiluje se do ní. Pak mu však dojde, že ho záměrně poslala na schůzku na préríjní zastávce, kde se měl stát obětí vraždy, a začne být odtažitý a podezřívavý. Eve doprovází Van Damma na aukci, kde ji Thornhill objeví a pochopí, že je Van Dammovou milenkou. Jeho hněv a zahořklost ho doženou k tomu, že Eve poníží a přiměje Van Damma zapochybovat o její oddanosti. Teprve až mu šéf USIA

s přezdívkou Profesor prozradí, že Eve je ve skutečnosti jejich agentkou, si Thornhill uvědomí, jak se v ní zmylil a jak ji ohrozil svým vystupováním. Každý posun v jeho obeznamenosti se situací mění jeho vztah k Eve.

Tento složitý syžet je soudržný a srozumitelný díky dalším známým strategiím. *Na sever Severozápadní linkou* má jasné časové schéma, které tvoří čtyři dny a noci (po nich následuje krátká epizoda z další noci). První den a půl se odehraje v New Yorku, druhá noc ve vlaku do Chicaga, třetí den v Chicagu a na préríjní zastávce a čtvrtý den na Mount Rushmore. Časový plán je šikovně prozrazen brzy po začátku filmu. Van Damm, který unesl Rogera, o němž si myslí, že je Kaplan, oznámí: „Za dva dny vás čekají v hotelu Ambassador East v Chicagu a potom v hotelu Sheraton-Johnson v Rapid City v Jižní Dakotě.“ Tento itinerář připraví diváka na změny v ději, které se ve zbytku filmu odehrají. Kromě časového schématu film také sjednocuje charakterizace Thornhilla. Když přebere taxi jinému chodci, je nám hned ze začátku představen jako důmyslný lhář. Později bude muset za různých okolností lhát, aby se vyhnul dopadení. Také se o Rogera dozvíme, že se rád a často napije. Van Dammovi pomocníci ho později opijí, posadí za volant a věří, že se zabije. On však hodně snese, a právě proto tento pokus o vraždu přežije.

Mnohé motivy se opakují, a to film pomáhá držet pohromadě. Roger se neustále ocitá v nebezpečí pádu z výšky: jeho auto visí na útesu, musí se po římse vplížit do nemocnice, šplhá po Van Dammově modernistickém domě na srázu a on i Eve skončí tak, že visí na sousoší prezidentů vytesaném do Mount Rushmore. Thornhillovo neustálé používání nejrůznějších dopravních prostředků také vytváří motiv, který Hitchcock obměňuje. Méně zřetelným příkladem je motiv, jenž vyjadřuje Thornhillovu vzrůstající podezřívavost k Eve 11.6, 11.7.

Ale sama narativní soudržnost nemůže vysvětlit silný emocionální účinek filmu. V našem

výkladu o naraci v kapitole 3 jsme na příkladu filmu *Na sever Severozápadní linkou* probírali hierarchii vědění (s. 126). Ukázali jsme, že s vývojem filmu jsme někdy omezeni na to, co ví Roger, ale jindy víme mnohem více než on. A ještě jindy je rozsah našeho vědění sice širší než Rogerův, ale není zase tak široký jako rozsah vědění ostatních postav. Nyní konečně uvidíme, jak tento neustále se měnící proces pomáhá v průběhu celého filmu vytvářet napětí a překvapení:

Nejpřímochařejší způsob, kterým filmová narace kontroluje naše vědění, je množství optických hlediskových záběrů, které Hitchcock využívá. Tento postup poskytuje stupeň subjektivní hloubky: vidíme totéž, co vidí postava, a navíc víceméně stejným způsobem. Ale co je důležitější, optické hlediskové záběry nás také omezují pouze na to, co se v ten konkrétní moment postava dozvídá. Hitchcock propůjčuje takový záběr takřka každé důležité postavě. Úplně první optický hlediskový záběr, který ve filmu uvidíme, je natočen z pozice dvou špionů, kteří pozorují Rogera, zdánlivě reagujícího na posílčka, jenž vyvolává jméno George Kaplana 11.8, 11.9. Později uvidíme některé události očima Eve, Van Damma, jeho přísluhovače Leonarda, a dokonce i očima prodavače jízdenek.

Avšak nejvíc záběrů je natočeno z pohledu Thornhilla. Jeho očima vidíme, jak přijíždí k Townsendovu panství, dopis, který nalezne v knihovně, jeho opileckou jízdu podél útesu a letadlo, které „práškuje tam, kde není žádné obilí“. Některé optické hlediskové záběry nám v nejextrémnější podobě přímo zprostředkují Rogerův zážitek 11.10, 11.11.

Záběry z Thornhillova optického hlediska mají svou roli v rámci narace, která je často omezena nejenom na to, co on vidí, ale též na to, co ví. Například nálet letadla na préríjní zastávce je zcela omezen na to, co ví Roger. Hitchcock mohl prostříhnout z Rogera, čekajícího u silnice, na zločince plánující útok v jejich letadle, ale neudělal to. Podobně když Roger hledá pokoj

s.
518–519

Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

▲ „Hitchcock byl doslova univerzální. Dokázal rozechvát lidi kdekoli na světě. A natáčel thrillery, které se vyrovnají literárním dílům.“
Jean-Luc Godard, režisér
(*U konce s dechem*)

George Kaplana a telefonují mu dva členové gangu, Hitchcock mohl využít křížový střih, aby ukázal zločince, kteří mu telefonují z vestibulu téhož hotelu. To, že jsou v hotelu, se dozvíme, až jakmile to zjistí i Roger. Stejně tak když Thornhill a jeho matka spěchají z pokoje, Hitchcock nevyužije křížový střih, aby nám ukázal, jak je zločinci stíhají. Proto nás ještě více překvapí, když Roger se svou matkou vejdou do výtahu a tam spatří, že už v něm stojí zmíněná dvojice mužů. V podobných scénách naše omezení na Thornhillův rozsah vědění zesílí účinek překvapení.

Někdy film dosahuje téhož účinku tím, že nás sice zprvu omezí na to, co ví Roger, ale pak nám poskytne informaci, kterou on sám v té chvíli nemá. Na s. 128 jsme ukázali, že takový druh překvapení nastane, když nás syžet přesune ze scény Rogerova útěku z OSN, tedy místa činu, kde je zavražděn Townsend, ke scéně v kanceláři USIA, kde se zaměstnanci baví o případu. V tomto momentě se dozvíme, že žádný George Kaplan neexistuje. Uplyne ještě mnoho scén, než se tato informace dostane i k Rogerovi.

Náhly přesun z Rogerova rozsahu vědění má podobný efekt během cesty vlakem z New Yorku do Chicaga. V průběhu několika scén pomůže Eve Kendalllová Thornhillovi uniknout před policií. Nakonec jsou v Evině kupé sami a v relativní bezpečí. V této chvíli narace pozmění rozsah vědění. Do jiného kupé je doručena zpráva. Něčí ruce rozbalí vzkaz: „Co s ním mám dělat zítra?“ Kamera pak odjede a ukáže nám Leonarda a Van Damma, jak si vzkaz čtou. Teď víme, že Eve není pouze náhodná cizinka, která s Rogerem soucítí, ale že pracuje pro bandu špiónů. A i tuto informaci se Roger dozví mnohem později. V takových případech posun k méně omezenému rozsahu informací naraci umožňuje, aby nás na žebříčku hierarchie vědění umístila o příčku výše než Thornhilla.

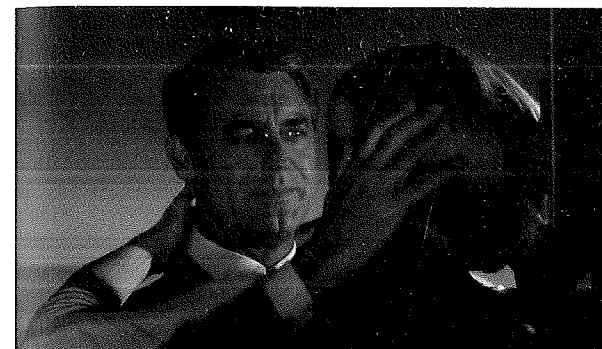
Takové momenty vyvolávají překvapení, ale už dříve jsme uvedli Hitchcockovo tvrzení, že obecně raději vyvolává napětí (s. 128-129).

K napětí dochází, když má divák více informací než postava. Ve scénách, o nichž jsme se právě zmínili, může narace využít našeho úplnějšího vědění: jakmile bylo dosaženo efektu překvapení, může narace v několika sekvencích vystavět napětí. Poté, co se publikum dozví, že žádný George Kaplan neexistuje, vytváří napětí každý Thornhillův pokus ho nalézt – jsme zvědaví, zda Thornhill objeví pravdu. Jakmile se dozvíme, že Eve spolupracuje s Van Dammem, její zpráva od Kaplana, kterou Rogerovi vyřídí, v nás vyvolá nejistotu, jestli se Roger nenechá nalákat do pasti.

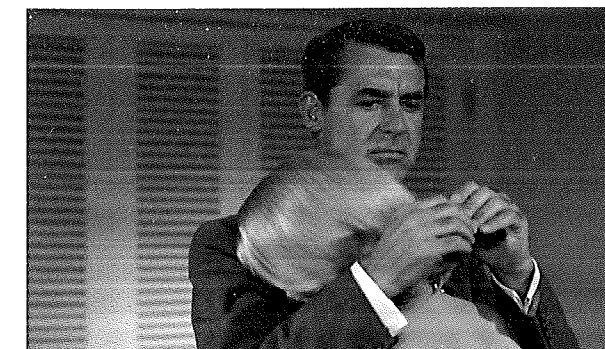
V těchto příkladech vzrůstá napětí během několika scén. Hitchcock ale využívá neomezené narace též k vystavení napětí v rámci jediné scény. Se scénou vraždy v OSN zachází dost odlišně než třeba se scénou ukazující Rogera a jeho matku v Kaplanově hotelovém pokoji. V hotelové scéně Hitchcock odmítl využít křížový střih, aby ukázal, jak je špióni pronásledují. Ve scéně v OSN však stříhá mezi Rogerem, který hledá Townsenda, a Valerianem, jedním z gangsterů, kteří Rogera sledují. Těsně před vraždou ukáže jízda kamery vpravo Valeriana ve dveřích (což je něco, o čemž Roger nemá ani tušení). Křížový střih a pohyb kamery rozšiřují naše vědění a napínají nás, jak scéna dopadne.

Sekvence na chicagském nádraží Union Station je natočena podobně. Tady nás křížový střih přesouvá mezi Rogerem, jenž se holí na záchodě, a Eve, která telefonuje. Další podélná jízda kamery odhalí, že mluví s Leonardem, který jí dává pokyny z jiné telefonní budky. Teď jsme si jisti, že vzkaz, který vyřídí Rogerovi, ho ohrozí, což samozřejmě stupňuje napětí. (Všimněte si ale, že narace neodhaluje vlastní rozhovor. Jak se často stává, Hitchcock jistě informace zatajuje, aby nás později překvapil.)

Thornhillova obeznámenost s událostmi se s vývojem dějové linie zdokonaluje. Třetí den zjistí, že Eve je Van Dammova milénka a dvojitá agentka, i to, že Kaplan vůbec neexistuje. Thornhill souhlasí, že pomůže Profesorovi v jeho



11.6



11.7



11.8



11.9



11.10



11.11

11.6 Na sever Severozápadní linkou. Když se Thornhill a Eve políbí ve vlaku, Roger ji vezme něžně kolem hlavy, ale...

11.7 ...později, když sotva unikl smrti, se zdá, že když se ho Eve snaží ve svém hotelovém pokoji obejmout, on se jí bojí dotknout.

11.8 Na začátku filmu vidíme záběr na dva špióny, dívající se vlevo mimo obraz, po němž následuje...

11.9 ...záběr na Thornhilla z jejich pohledu.

11.10 Blížící se nákladák z Thornhillova pohledu.

11.11 Policistova pěst se blíží ke kameře opět v hlediskovém záběru z pozice Thornhilla.

s.
520-521

Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

plánu očistit Eve od Van Dammova podezření. Když se plán zdaří (nahraná přestřelka v restauraci na Mount Rushmore), Roger věří, že Eve Van Damma opustí. Byl však opět oklamán (podobně jako my). Profesor trvá na tom, že Eve musí tu noc odletět Van Dammovým soukromým letadlem do Evropy. Roger se plánu vzepře, ale je napaden a držen v zajetí v nemocnici. Jeho útěk vede k důležité závěrečné sekvenci filmu.

V ní syžet vyřeší obě dějové linie a narace pokračuje v manipulaci s naším věděním, aby dosáhla napětí a překvapení. Tato vrcholná sekvence se skládá téměř ze tří set záběrů a odehrává se během několika minut. My ale můžeme tuto sekvenci snadno rozdělit do tří částí.

V první části Roger přichází k Van Dammovu domu a obhlíží situaci. Vyleze k oknu a z rozhovoru mezi Leonardem a Van Dammem vyrozumí, že v sošce, kterou vydražili na aukci, je ukryt mikrofilm. Ale co je důležitější, vidí, jak Leonard informuje Van Damma, že Eve je americká agentka. Tato událost je z velké části podána pomocí optických hlediskových záběrů 11.12, 11.13, 3.15–3.17. Ve dvou momentech scény, když Van Damm uhodí Leonarda, nám narace poskytne záběry z pohledu obou mužů 11.14, 11.15, ale ty jsou obklopeny, můžeme-li to tak nazvat, vnímáním Rogera jako svědka celé situace. Poprvé ve filmu toho ví Roger více než jakákoliv jiná postava. Ví, jak proběhlo pašování informací, a zjistí, že se zločinci chystají zavraždit Eve.

Druhá část sekvence začíná v momentě, kdy Roger vstoupí do Eviny ložnice. Ona už sešla dolů a sedí na gauči. I tady Hitchcock zdůrazňuje naše omezení na Thornhillovo vědění pomocí optických hlediskových záběrů 11.16, 11.17. Aby Eve varoval, použije krabičku zápalek se svým monogramem ROT (což je motiv, jenž se objevil již dříve ve vlaku jako žert) – hodí ji dolů k Eve. To probudí v divákovi ještě více napětí – krabičku totiž spatří Leonard, který ji ale jen lhostejně vhodí do popelníku na stolku. Když si Eve krabičky sirek všimne, Hitchcock mění oproti první části

sekvence své zacházení s optickým hlediskovým záběrem. Ačkoli nám předtím střet mezi Van Dammem a Leonardem pomocí tohoto postupu ochotně ukázal 11.14, 11.15, nyní nám naopak vůbec neumožní sdílet pohled s Eve. Místo toho vidíme Rogerovými očima, jak strnula. Pouze předpokládáme, že se právě dívá na krabičku zápalek 11.18. I tady ví Roger více než kdokoli jiný a záběr z jeho pohledu „obklopuje“ zkušenosti další postavy. Eve si najde záminku, aby se vrátila do svého pokoje, a Roger ji varuje, aby nenastupovala do letadla.

Když špioni přicházejí na přistávací plochu u domu, Roger je chce začít sledovat. Nyní se Hitchcockova narace opět proměňuje – ukáže nám Van Dammovu hospodyni, která uvidí na televizní obrazovce Rogerův odraz. Jako dříve ve filmu víme více než Roger, což vyvolává napětí: hospodyně odchází z místnosti, vzápětí se vrací... a míří na něj pistolí.

Třetí část vrcholné scény se odehrává venku. Eve už skoro nastupuje do letadla, když výstřel z pistole odvede pozornost špiónů na dobu dostatečně dlouhou, aby Eve popadla sošku a utekla do auta, které Roger mezitím ukradl. Tato část sekvence nás omezuje na to, co ví Eve, což je zdůrazněno záběry z jejího pohledu. Tento vzorec – překvapení, které přerušuje dobu plnou napětí (v tomto případě Rogerův útěk z domu přeruší napínavou cestu Eve k letadlu) – bude i nadále této sekvenci dominovat.

▲ Následně jsme svědky pronásledování, jež probíhá na tvářích amerických prezidentů vytesaných na Mount Rushmore. Hitchcock částečně využívá křížový střih, aby nás informoval o tom, jak špioni postupují ve svém pronásledování páru, ale většinou nás narace omezuje na to, co vědí Eve a Thornhill. Některé momenty jsou jako obvykle posílány optickými hlediskovými záběry, třeba když Eve sleduje, jak se Roger a Valerian kutálejí dolů a zdá se, že se určitě musí zřítit. Ve vrcholné scéně filmu Leonard stojí na Rogerově ruce a ten se zatím druhou rukou snaží

s.
522–523

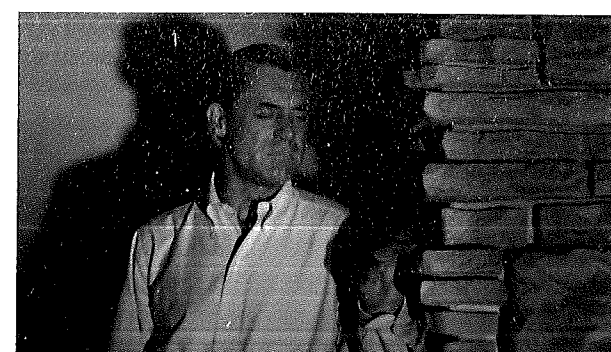
Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

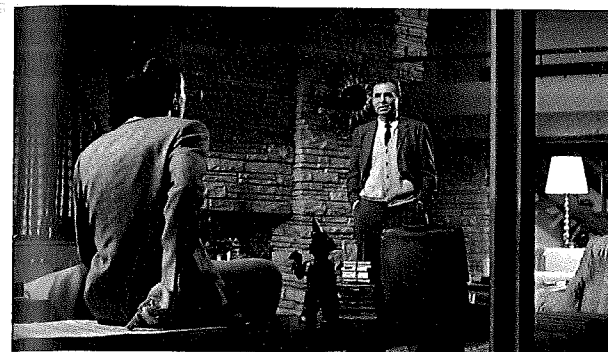
část V
Kritické
analýzy
filmů



11.12



11.16



11.13



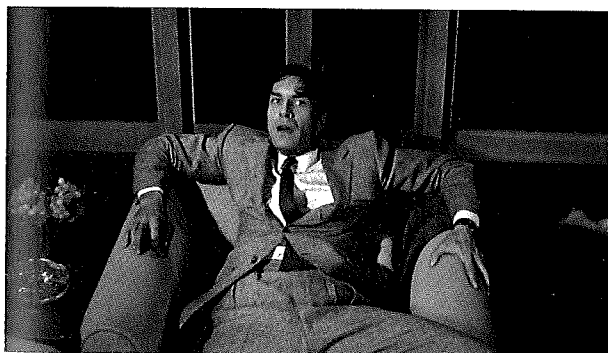
11.17



11.14



11.18



11.15

▲ „Během scény na Mount Rushmore ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* jsem chtěl, aby se Cary Grant skryl v Lincolnově nosní

dírci a měl záchvat kýchání. Komise pro parky na ministerstvu vnitra byla touto myšlenkou dosti pohoršena. Já jsem se jí stále snažil

prosadit, dokud se mě jeden z členů komise nezeptal, jak by se mi líbilo, kdyby oni chtěli, aby Lincoln sehrál tuto scénu v nose Caryho Granta. Najednou jsem pochopil, o co jim šlo.“
Alfred Hitchcock, režisér

11.12 *Na sever Severozápadní linkou*. Thornhill ohromně sleduje...

11.13 ...jak Leonard vyzrazuje Van Dammovi totožnost Eve.

11.14 Když Van Damm reaguje tak, že Leonarda uhodí, vidíme Van Damma

v záběru z Leonardova pohledu...

11.15 ...příčemž následně vidíme Leonarda v záběru z Van Dammova pohledu.

11.16 Později je Thornhillův pohled do obývacího pokoje v přízemí následován...

11.17 ...nadhledem v hlediskovém záběru, který odpovídá Rogerově pozici na balkoně v prvním patře.

11.18 Když si Eve všimne krabičky zápalek, vidíme ji z perspektivy Thornhilla, stojícího v prvním patře.

udržet Eve, která visí na okraji skály. Jde o klasickou napínavou situaci, snad až klíšé. Nicméně narace i zde odhaluje, jak je naše vědění omezeno. Zazní výstřel z pistole a Leonard padá k zemi. Přijel Profesor, zajal Van Damma a seržant zastřelil Leonarda. I tady Hitchcock za pomoci narace s omezeným rozsahem vědění překvapil publikum.

Tentýž efekt se ještě umocní na závěr filmu. V sérii optických hlediskových záběrů Roger vytáhne Eve ze srázu. Ale toto gesto pokračuje jak ve zvuku, tak i v obraze scénou, v níž Roger vytahuje Eve na lůžko ve vlakovém kupé. Narace ignoruje podrobnosti jejich záchrany, aby zkrátila nejistotu nad tím, zda se Eve Thornhillovi zaslíbí. Podobně sebeuvědomělý přechod ve filmu, který si našel čas pro nenucené vtípky, není úplně překvapivý. (V úvodu filmu vidíme samotného Hitchcocka, kterému autobus zavře dveře před nosem. Když Roger vchází do hotelu Plaza, aby se ponořil do svého dobrodružství, slyšíme v pozadí píseň *It's a Most Unusual Day / To je ten nejneobvyklejší den*.) Tento závěrečný trik opět ukazuje, že výsledkem Hitchcockovy postupné manipulace s naším věděním je neustále se proměňující hra mezi pravděpodobným a neočekávaným, mezi napětím a překvapením.

Jednej správně

1989. Forty Acres and Mule Filmworks (distribučováno společností Universal), USA. Režie a scénář Spike Lee. Kamera Ernest Dickerson. Střih Barry Alexander Brown. Hudba Bill Lee a další. Hrají: Danny Aiello, Ossie Davis, Ruby Deeová, Giancarlo Esposito, Spike Lee, Bill Nunn, John Turturro, Rosie Perezová.

Na první pohled se film Spikea Leea *Jednej správně* možná nezdá jako klasický narativní film. Je v něm mnoho krátkých, nesourodých scén, kamera se pohybuje roztěkaně, vystupuje zde velké množství postav a některé z nich dokonce nesledují žádný cíl. V určitém smyslu to vše skutečně vybočuje z klasického využívání

filmových postupů. Ale na druhou stranu film nabízí až příliš jasný děj a zřetelný vývoj, což si spojujeme s klasickou kinematografií. Zapadá též do známého žánru americké kinematografie – je to společensko-kritický film. Pečlivá analýza navíc odhalí, jak mnoho rysů klasického filmu Lee využívá, aby tomuto zdánlivě volně sestavenému syžetu dodal soudržnost.

Jednej správně se odehrává během období veder v převážně afroamerické části Brooklynu, jež se nazývá Bedford-Stuyvesant. Sexuální a rasové napětí se vyhrotilo, když se Mookie, nezodpovědný poslíček s pizzou, snaží vyjít se svou portorikánskou přítelkyní Tinou a svým italsko-americkým šéfem Salem. Starší opilec Da Mayor se snaží získat přízeň své sarkastické sousedky Mother Sister. Stupňující se šarvátka mezi Salem a dvěma zákaznicí – Buggin' Outem a Radio Raheemem – vedou k potyčce, v níž je Radio Raheem zabit policií. Následují nepokoje, během nichž je Salova pizzeria vypálena.

Jednej správně obsahuje daleko více jednotlivých sekvencí než třeba *Jeho dívka Pátek* se svými pečlivě vymezenými třinácti scénami (s. 513–518). I když spojíme některé velmi krátké scény dohromady, získáme minimálně čtyřicet dva segmentů. Vypracování detailní segmentace *Jednej správně* by mohlo být pro jinou analýzu užitečné, ale tady se chceme zaměřit na to, jak Lee proplétá toto množství scén do jednoho celku.

Jedním z důležitých způsobů, jak film ucelit, je prostředí. Celé vyprávění se odehrává v jednom bloku čtvrti Bedford-Stuyvesant. Salova Famous Pizzeria a protější korejský obchod prostorově vymezují jeden konec bloku a většina děje se odehrává právě tady. Další scény probíhají buď uvnitř budov, které lemují takřka celou ulici, nebo před nimi. Vyprávění je motivováno setkáváním obyvatel této čtvrti.

Děj probíhá v omezeném časovém období (což odpovídá omezenému prostředí,

od jednoho rána do druhého. Strukturování filmu okolo zlomku života skupiny postav je v americké kinematografii neobvyklé, ale nikoli neznámé. Připomeňme filmy *Nevěrná žena* (*Street Scene*, 1931), *V newyorském přístavu* (*Dead End*, 1937), *Americké graffiti*, *Nashville* a *Magnolie*.

Neutuchající motiv, který též propojuje filmové události, představuje rozhlasový DJ Mister Señor Love Daddy. Objevuje se v detailu v prvním záběru úvodní scény a jeho vysílání poskytuje důležité informace o prostředí a počasí – vlně veder, která jen umocňuje napětí mezi postavami a přispívá k závěrečným násilným nepokojům. Jak DJ promlouvá, kamera pomalu odjíždí a v záběru z jeřábu odhaluje ulici, v brzkém ránu stále prázdnou. V průběhu filmu komentuje Mister Señor Love Daddy v určitých intervalech děj, jako když řekne několika postavám chrlícím rasistické náarážky, aby se „zklidnily“. Hudba, kterou pouští, vytváří zvukový můstek mezi jinak nesourodými scénami, poněvadž rádia v různých lokalitách jsou často naladěna na jeho stanici. Konec filmu je obdobný jako začátek: kamera v jízdě zachycuje Mookieho, jak jde po ulici, a slyšíme hlas DJ, který říká podobné „bláboly“ jako předchozí ráno a pak věnuje závěrečnou písničku filmu mrtvému Radio Raheemovi.

Jak naznačuje prostředí a využívání místní rozhlasové stanice, *Jednej správně* se soustředí více na komunitu jako takovou než na několik klíčových postav. Na jedné straně zde máme tradice, které by se měly zachovávat. Ty jsou reprezentovány postavami pokročilejšího věku: morální neochvějnost matriarchální Mother Sister, slušnost a odvaha Da Mayora, důvtip a zdravý rozum trojice povídajících si mužů – ML, Sweeta Dicka Willieho a Coconutu Sida. Na druhé straně touží mladí lidé vytvořit nový komunitní řád a překonat sexuální a rasové konflikty. Vidíme, jak se ženy snaží v rozhněvaných mladých Afroameričanech probudit smysl pro odpovědnost. Tina tlačí na Mookieho, aby se více věnoval jí a jejich synovi. Jade radí jak svému bratrovi,

tak i popudlivému Buggin' Outovi – tomu řekne, že by měl svou energii věnovat „něčemu pozitivnímu pro komunitu“. Důraz na komunitu je zvýrazněn tím, že většina postav se navzájem oslovuje přezdívkami.

K jednomu z hlavních konfliktů ve filmu dojde, když Sal odmítne pověsit obrázky některých africkoamerických hrdinů na zeď své pizzerie, které říká „Síň slávy“ a kde má vystaveny fotografie Američanů italského původu. Sal měl šanci stát se něčím jako šedou eminencí v komunitě, kde provozuje pizzerii již pětadvacet let. Zdá se, že má rád mladé, kteří jedí jeho pizzu, ale také chápe restauraci jako výhradně svou doménu a razantně prohlašuje, že on je tady šéf. Odhaluje tak, že se do komunity nikdy skutečně nevčlenil, což nakonec dožene ty nejprchlivější členy komunity k útoku na něj.

Ve srovnání s klasickým filmem využívá *Jednej správně* při vytváření obrazu komunity neobvyklého množství postav. Podrobnější zkoumání však ukáže, že jen osm z nich zavadává příčiny k důležitým akcím: Mookie, Tina, Sal, Salův syn Pino, Mother Sister, Da Mayor, Buggin' Out a Radio Raheem. Další členové komunity – ať už jsou jakkoli zajímaví, nebo zábavní – stojí spíše na okraji a vesměs pouze reagují na situace, k nimž dochází kvůli konfliktům a cílům těchto osmi postav. (Některé současné americké příručky scenáristiky doporučují, že film může využít maximálně sedm až osm důležitých postav, aby byl zcela pochopitelný. Lee tedy neodbočuje z tradice až tak moc, jak se může na první pohled zdát.) Hlavní děj se navíc podobně jako v tradičních hollywoodských filmech člení do dvou vzájemně propojených linií: jedna se týká vztahu komunity k Salovi a jeho synům a druhá se zaměřuje na Mookieho osobní život. Mookie se tak stává klíčovou postavou spojující obě dějové linie.

Jednej správně ale také z klasických narativních konvencí jistými způsoby vybočuje. Zaměříme se na cíle postav. Obvykle si hlavní postavy vytyčí jasné, dlouhodobé cíle, které je

pak přivádějí do vzájemných konfliktů. Ve filmu *Jednej správně* si většina z osmi hlavních postav stanovuje cíle pouze sporadicky – někdy se o nich ve filmu dozvíme poměrně pozdě a některé cíle zůstávají zcela nejasné.

Například Buggin' Out žádá, aby Sal vystavil obrázky černošských hrdinů na zeď pizzerie. Když to Sal odmítne a vyhodí ho, pokřikuje na zákazníky, aby Sala bojkotovali. Pokouší se přemluvit sousedy, aby se bojkotu zúčastnili, všichni však odmítnou a zdá se, že jeho plán nevyjde. Později se k němu připojí Radio Raheem a mentálně retardovaný Smiley. Navštíví společně pizzerii, aby Salovi vyhrožovali, což uspíší závěrečnou akci. Ironií je, že Buggin' Out svého cíle na krátkou chvíli dosáhne, když Smiley připne fotografii Malcolma X a Martina Luthera Kinga jr. na zeď hořící pizzerie – jenže v tom momentě je už Buggin' Out na cestě do vězení.

Mookieho cíl je naznačen hned, jak ho poprvé spatříme. Počítá peníze a neustále zdůrazňuje, že jediné, co chce, je pracovat a dostat za to zaplacené. Opakovaně připomíná, že má dostat večer peníze, což představuje jediný pevný bod ve filmu a také pomáhá zdůraznit zhuštěné časové schéma. Jeho cíl však zůstává nejasný. Chce peníze, aby se mohl vystěhovat z bytu své sestry, jak si ona přeje? Nebo plánuje pomoci Tině s péčí o jejich syna?

Podobně nejasný je i Salův cíl – zřejmě chce neustále provozovat svou pizzerii, navzdory vzrůstajícímu napětí. Da Mayor vysloví jeden z mála jasně stanovených cílů ve filmu, když řekne Mother Sister, že jednou se k němu bude chovat hezky. Poté, co se Da Mayor soustavně chová galantně a odvážně, se Mother Sister nechá obměkčit a spřátelí se s ním. Salův agresivní syn Pino s rasistickými sklony má také cíl – pokusit se přesvědčit svého otce, aby prodal pizzerii a odešel z černošské čtvrti. Možná, že se mu na konci filmu jeho přání splní. Otázku, zda-li Sal svou pizzerii obnoví, nechává vyprávění otevřenou.

V tradičních klasických filmech vyvolávají jasné cíle konflikty, neboť touhy postav si často odporují. Lee tento vzorec elegantně obrací: cíle bagatelizuje, ale vytváří obraz komunity, která je plná konfliktů od samého počátku. Vypukají časté hádky s rasovým a sexuální podtextem, urážky přicházejí ze všech stran. Podobné konflikty souvisejí s tím, že *Jednej správně* je společensko-kritický film. Zjevnému poselství vědčí film za svou soudržnost. Všechno, co se děje, nějak souvisí s klíčovou otázkou: Je vůbec možné vyléčit komunitu, která je svírána takovým napětím?

▲ Cíle a činy postav naznačují několik možných způsobů, jak na situaci reagovat. Některé z aktérů jednoduše touží po tom, aby se této napjaté atmosféře vyhnuli, nebo z ní unikli – Pino se chystá opustit čtvrt, Da Mayor chce zlomit nepřátelství, které k němu pociťuje Mother Sister. Mookie, aby se nedostal do potíží, nestraní ve stupňující se roztržce ani Salovi, ani svým černošským kamarádům. Až smrt Radio Raheema ho přiměje se ke kamarádům připojit, a dokonce zahájit útok na Salovu pizzerii.

I další postavy se pokoušejí řešit vlastní problémy. Ústředním cílem je Tinina touha přimět Mookieho, aby se choval odpovědněji a trávil čas s ní a jejich dítětem. Na konci filmu je naznačeno, že možná do určité míry uspěla. Mookie dostane od Sala zaplacené a slíbí Tině, že si sežene další práci a že bude trávit čas se svým synem. Poslední záběr ho zachycuje, jak kráčí po ztichlé ulici. Zdá se tedy, že Mookie snad bude skutečně vidat svého syna pravidelněji.

Ústřední otázkou filmu však není, jestli některá z postav dosáhne svého cíle. Důležitější je, zda všudypřítomné konflikty mohou být vyřešeny v poklidu, nebo jen s použitím násilí. Jak říká DJ v rádiu ráno po nepokojích: „Budeme žít společně – společně budeme žít?“

Jednej správně nechává na konci nezodpovězené otázky. Otevře Sal znovu svou pizzerii? Opravdu se Mookie vrací, aby viděl svého

syna? Ale co je nejdůležitější, i když byl rozpoutaný konflikt utišen, napětí v komunitě zůstává a jen čeká, aby se znovu nějak vynořilo. Již známý problém, je-li vůbec možné napětí zklidnit, tedy přetrvává, a film tak nedosahuje naprosté uzavřenosti. Takový konec je ovšem pro společensko-kritický žánr typický. I když může být vyřešen aktuální konflikt, základní dilema, které ho vyvolalo, nemizí.

Proto se na konci setkáváme se záměrnou nejednoznačností. Podobně jako jsme na konci *Občana Kanea* ponechání svému přemítání, zda odhalení významu Poupěte vysvětluje Kaneovu postavu, i ve filmu *Jednej správně* jsme ponechání našemu uvažování nad tím, co to „správně“ z názvu filmu vlastně znamená. Po závěrečné scéně film pokračuje dvěma nediegetickými citáty Martina Luthera Kinga jr. a Malcolma X. King se přimlouvá za nenásilný přístup k boji za občanská práva, zatímco Malcolm X nad násilím v sebeobraně přimhuřuje oko.

Jednej správně odmítá prozradit, která z těchto dvou osobností má pravdu – ačkoli se zdá, že narativní akce a využití fráze „dělat, co je nezbytně nutné“ ke konci závěrečných titulů film spíše kloní ve prospěch Malcolma X. Ale i tak se uvedení obou konfliktních citátů v kombinaci s vyprávěním s otevřeným koncem zdá chytře naplánované tak, aby rozpoutalo debatu. Závěr nám může vnuknout pocit, že každý ze dvou navržených postojů je za určitých okolností přípustný. Dějová linie týkající se Salovy pizzerie sice končí násilím, ale Da Mayorovi se naopak podaří získat si přátelství Mother Sister pouze svou laskavostí.

Podobně jako ve své narativní struktuře, i ve stylu zachází film *Jednej správně* s tradičními postupy klasické kinematografie dosti volně. Začíná to hned úvodními titulky, během nichž Rosie Perezová temperamentně až agresivně tančí na rapovou píseň *Fight the Power* (*Postav se mocí*). Střih je v této scéně velice diskontinuální – herečka má na sobě někdy červené šaty, někdy

boxerské oblečení a jindy bundu a trikot. V jedné chvíli je na ulici, pak se najednou objeví někde v průchodu. Tato krátká sekvence, která není součástí vyprávění, využívá klipového stylu, který se prosadil díky MTV a televizním reklamám. Samotný Spike Lee ostatně natáčel obojí – klipy i reklamy.

Ve zbytku filmu *Jednej správně* již není nic tak diskontinuálního nebo extrémního, jako byla titulková sekvence, ovšem uvolněnou verzí tradičního kontinuálního systému Lee využívá i nadále. Uplatňuje širokou škálu postupů – některé scény natáčí v mistrovských dlouhých záběrech, jiné s využitím záběru/protizáběru a v dalších využívá různé pohyby kamery. Ve dvou případech sestřihává dvojí jetí téže akce, takže syžet představuje jednu důležitou událost fabule dvakrát: když Mookie poprvé políbí Tinu a když popelnice dopadne do výlohy Salovy restaurace. Výsledkem tohoto různorodého stylu je mimo jiné naznačení vitality a pestrosti komunity jako takové.

Navzdory mnoha náhlým změnám v lokalitě využívá Lee postupy kontinuální střihové skladby k jasnému vymezení prostoru. Jak jsme viděli v kapitole 6, Lee je mistr ve využívání záběru/protizáběru bez porušení osy akce (6.79–6.84 z filmu *Ona to musí mít*, s. 316–317). Stejně tak i *Jednej správně* obsahuje řadu rozhovorů natočených s využitím záběrů/protizáběrů, přičemž jsou sladěny směry pohledů 11.19, 11.20. Některé rozhovory se však Lee rozhodl natočit zcela beze střihu. Dlouhý rozhovor, v němž Pino prosí Sala, aby prodal pizzerii, vidíme v jediném dlouhém záběru 11.21–11.23.

Zvolený filmový postup často zdůrazňuje komunitu jako celek. Jeden důvod, proč film obsahuje tak mnoho segmentů, je ten, že Lee často střihává z jedné akce do druhé. Narace je převážně neomezená, přesouvá se z jedné skupiny postav na jinou a zřídka se u některé z postav zdržuje. V podobném duchu sledují složité pohyby kamery postavy pohybující se po ulici, přičemž

s.
526–527

Klasická
narativní
kinematografie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

▲ „Je legrační, jak se scénář vyvíjí do filmu o vztazích mezi jednotlivými rasami. Je to největší problém Ameriky, vždycky byl (od té doby, co jsme vystoupili z lodí) a vždycky bude. Dotkl jsem

se ho ve svých dřívějších filmech, ale přímo jím, jako hlavním tématem, jsem se nikdy předtím nezabýval.“ Spike Lee, z deníků z natáčení filmu *Jednej správně*

zachycují i další aktivity odehrávající se v pozadí. Jiné pohyby kamery se přesouvají od jedné dějové linie k druhé. Ráno po nepokojích se Da Mayor vzbudí v bytě Mother Sister a kamera se poté od nich přesune na Mookieho 11.24–11.26.

Život komunity pomáhá charakterizovat i hutná zvuková stopa. Když Mookie prochází kolem řady domů, postupně se vynořuje a mizí zvuk z rádií naladěných na různé stanice, což svědčí o přítomnosti dalších obyvatel mimo obraz. Hudba, kterou pouští DJ, hraje velkou roli v propojování mnoha krátkých scén, poněvadž během různých rozhovorů zní neustále tatáž píseň. Jednotlivé etnické skupiny jsou též charakterizovány typem hudby, kterou poslouchají.

Styl rovněž zdůrazňuje zásadní problémy, které komunita má. Hrozné vystupování Radio Raheema je v některých scénách zdůrazněno tím, že se dívá přímo do kamery se širokouhlým objektivem 11.27. Mookieho sebestřednost a nedostatečný zájem o dění ve čtvrti jsou naznačeny vizuálním motivem: z nadhledu vidíme, jak lhostejně šlape po veselém obrázku domu, který jedna holčička maluje na zem 11.28. Zvuk přispívá také rasovému napětí, jako například ve scénách, kdy Radio Raheem obtěžuje lidi tím, že pouští rapové skladby až příliš hlasitě.

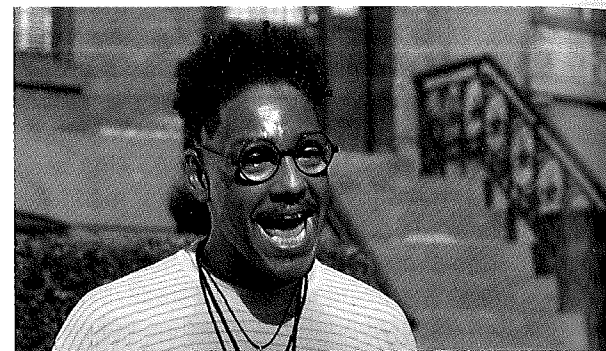
Jednej správně zůstává navzdory uvolněné verzi tradičních hollywoodských konvencí dobrým příkladem současného přístupu ke klasickému natáčení filmů. Styl reflektuje uvolněnější postupy, které se staly filmovými konvencemi po šedesátých letech 20. století – v éře, kdy filmaře inspirovala televize a evropský umělecký film a oni začali vnášet do hollywoodského systému poněkud více variací. Odchytky od tradičního syžetu můžeme chápat jako poměrně motivované, protože Lee respektuje hlavní cíl společensko-kritického filmu: donutit nás přemýšlet a vyvolat diskusi.

s.
528–529

Klasická
narativní
kinematografie



11.19



11.20



11.21

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

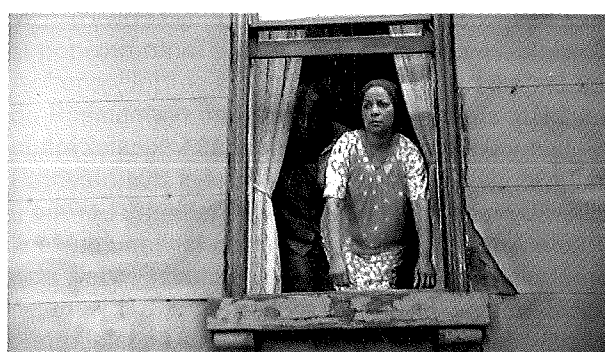
část V
Kritické
analýzy
filmů



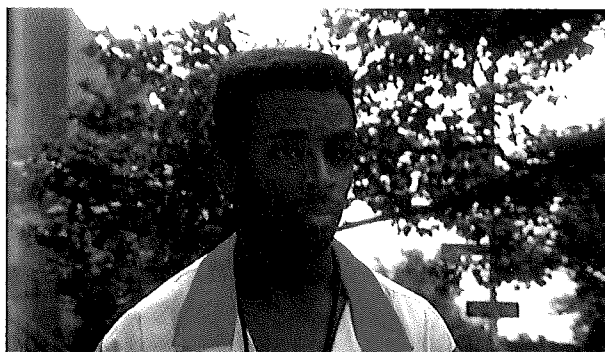
11.22



11.24



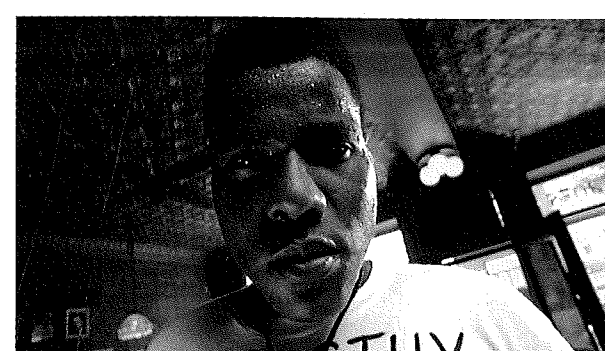
11.25



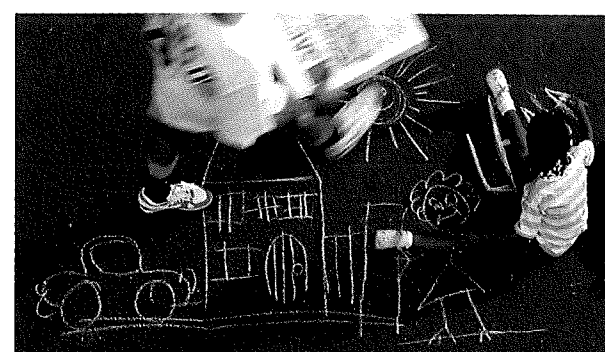
11.26



11.23



11.27



11.28

11.19 *Jednej správně*. Rozhovor v záběru/protizáběru mezi Jade a...

11.20 ...Buggin' Outem využívá odpovídajících směrů pohledů.

11.21 Dlouhý záběr začíná nájezdem na...

11.22 ...Sala a Pina, a končí, až se venku objeví Smiley...

11.23 ...a Pino ho vyžene.

11.24 Da Mayor a Mother Sister si povídají, načež se přesunou do předního pokoje. Kamera jede s nimi...

11.25 ...a když dojdou k oknu, kamera jím prochází a v záběru z jeřábu se sklání...

11.26 ... až na detail Mookieho, který právě mříží k pizzerii.

11.27 Radio Raheem si od Sala objedná kus pizzy a Sal mu říká, aby vypnul rádio.

11.28 Jeden ze záběrů, které tvoří motiv: Mookie šlape na obrázek namalovaný křídou.

Narativní alternativy ke klasické kinematografii

U konce s dechem

1960. Les Films Georges de Beauregard, Impéria Films and Société Nouvelle de Cinéma, Francie. Režie Jean-Luc Godard. Námět François Truffaut, dialogy Jean-Luc Godard. Kamera Raoul Coutard. Střih Cécile Decugisová. Hudba Martial Solal. Hrají: Jean-Paul Belmondo, Jean Sebergová, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Van Doude, Jean-Pierre Melville.

Jistým způsobem imituje *U konce s dechem* běžný hollywoodský produkt čtyřicátých let: film noir neboli „temný film“. Tyto filmy pojednávají o detektivích americké drsné školy, gangsterech nebo obyčejných lidech, kteří byli svedeni na cestu zločinu. Svůdná *femme fatale* (osudová žena) často vláká protagonistu do nebezpečného plánu, za nímž stojí její skryté úmysly (viz například *Maltézský sokol* a *Pojistka smrti – Double Indemnity*, 1946). Syžet *U konce s dechem* odkazuje k obvyklému druhu filmu noir – filmu o desperátech, jehož součástí bývá útěk mladé dvojice (mezi tyto filmy patří třeba *Žijí v noci – They Live by Night*, 1949, a *Bláznivá zbraň – Gun Crazy*, 1949).

Kostra příběhu by mohla klidně sloužit jako základ pro scénář hollywoodského filmu. Zloděj aut Michel zabije policistu a uprchne do Paříže ve snaze získat peníze na svůj útěk do Itálie. Také se pokouší přesvědčit Patricii, americkou studentku umění a začínající spisovatelku, s níž má krátký románek, aby ujela s ním. Patricie se skoro dva dny vykrucuje, ale pak souhlasí. Právě když má Michel dostat peníze, které potřebuje, Patricie zatelefonuje na policii a přivolání policisté ho zastřelí.

Ovšem způsob, jakým Godard tuto fabuli prezentuje, by nikdy jako uhlažený studiový produkt neprošel. Michelovo chování je například evidentně inspirováno *týmiž* filmy, které *U konce*

s *dechem* imituje. Přejíždí si sice palcem přes rty, aby napodobil svůj idol – Humphreyho Bogarta, ale jinak není Michel víc než pouhý zlodějíček, jehož život se vymyká kontrole. Jediné, čeho je schopen, je představovat si sám sebe jako romantického drsného hocha z Hollywoodu.

Nejednoznačný postoj filmu ke klasické hollywoodské kinematografii také prostupuje jeho formou a zvolenými postupy. Jak jsme viděli, normy klasického stylu a vyprávění dávají přednost narativní jasnosti a soudržnosti. *U konce s dechem* se naopak jeví jako film podivný a nekonvenční, takřka amatérský. Motivace postav jsou nejednoznačné, film se vyžívá v nahodilých dialozích a střih filmu freneticky poskakuje. A zatímco filmy noir bývaly často natáčeny ve studiích, kde mohlo být osvětlování upravováno, aby zahalovalo postavu do zádumčivé atmosféry, *U konce s dechem* využívá záběry z lokací a přirozené světlo.

Pomocí těchto strategií se stává Michelův příběh zvláštním, nejasným a bez příkras. Tyto postupy rovněž vybízejí diváky, aby si vychutnali hrubé přepracování hollywoodských formulek. Úvodní titulky věnuje film společnosti Monogram Pictures, což bylo studio Uličky bídy (*Poverty Row*), které chrtilo béčkové filmy. Tento titulky zřejmě naznačuje, že film je sice Hollywoodu zavázán, ale ne zcela omezen jeho normami.

Jako mnoho protagonistů v klasických hollywoodských filmech má i Michel dva hlavní cíle. Aby mohl opustit Francii, musí nalézt svého přítele Antonia, jediného člověka, jenž mu může proplatit šek. Doufá také, že přemluví Patricii, aby odešla s ním. Jak se děj vyvíjí, začne být jasné, že navzdory Michelovu uštěpačnému postoji převažuje jeho láska k Patricii nad touhou uprchnout.

V klasickém filmu by tyto cíle poháněly děj kupředu přibližně rovnoměrně. Ve filmu *U konce s dechem* se ale syžet vyvíjí přerušovaně. Krátké scény – některé nemají s Michelovými cíli naprosto nic společného – se střídají s dlouhými pasážemi zdánlivě nedůležitých dialogů. Většina

z dvaceti dvou segmentů filmu *U konce s dechem* trvá maximálně čtyři minuty. Jedna třiačtyřicetivteřinová scéna ukazuje Michela, jak jen tak postává před kinem a dívá se na obrázek Bogarta.

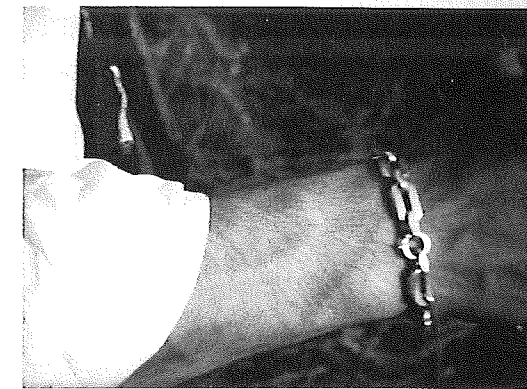
Scény, v nichž se odehrávají klíčové akce, jsou někdy krátké a zmatené. Vražda dopravního policisty, událost, která odstartuje většinu toho, co následuje, je natočena velice nejasně. V celku vidíme, jak policista přistupuje k Michelovu autu stojícímu na vedlejší cestě. V americkém plánu sahá Michel do auta pro zbraň. Následuje detail na jeho hlavu a slyšíme hlas policisty: „Nehýbej se, jinak tě provrtám!“ 11.29 Dva velké krátké detaily zachytí v panorámě Michelovu ruku i zbraň 11.30, 11.31 a uslyšíme výstřel. Pak na chvíli zahlédneme policistu, jenž padá do jakéhosi houští 11.32, a následuje velký celek na Michela prchajícího polem. Z celkové akce bylo vynecháno tolik, že sotva dokážeme pochopit, co se stalo – natož abychom věděli, zda Michel vystřelil záměrně, nebo omylem.

Oproti bleskové prezentaci této klíčové akce stojí rozvláčný rozhovor uprostřed filmu, který narativní vývoj takřka zastavuje. Téměř pětadvacet minut si Michel s Patricií povídají v její ložnici. V některých momentech se Michel pokouší popohnat své cíle: snaží se (marně) dovolat Antoniovi a přesvědčit Patricii, aby s ním ujela do Říma. Převážná část rozhovoru je však banální, třeba když Michel kritizuje způsob, jakým si Patricie líčí rty, nebo když se ho Patricie ptá, jestli má radši gramfonové desky, nebo rádio. Dvojice se též snaží pozorovat se bez uhnutí pohledem nebo diskutuje o novém Patriciině plakátě. Jejich rozhovor je tak nesourodý, že někteří kritici předpokládali, že dialog byl improvizovaný (ačkoli Godard trvá na tom, že vše bylo již ve scénáři).

V jednom momentě Patricie tvrdí, že s ním neuteče, protože neví, jestli ho miluje. Michel: „A kdy to budeš vědět?“ Patricie: „Brzy.“ Michel: „Co myslíš tím ‚brzy‘? Za měsíc, za rok?“ Patricie: „Brzy znamená brzy.“ Takže i když se hrdinové pomilují, na konci této dlouhé



11.29



11.30



11.31



11.32

s.
530–531

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

11.29 *U konce s dechem*.
Ve scéně vraždy nám krátký
záběr...

11.30 ...umožňuje zahléd-
nout Michelův čin.

11.31 Vidíme, jak míří
zbraň...

11.32 ...a pak policistovu
smrt, aniž bychom cokoli
z toho viděli jasně.

scény (která zabírá skoro třetinu z devětaosmdesátiminutového filmu) stále nevíme žádnou definitivní informaci. Stejně jako Michel nijak nepokročil v plánu svého útěku, není ani jasné, jak dopadne jeho přemlouvání Patricie. Takové scény ho ukazují spíše jako potulného delikventa, jehož pozornost lze snadno odvést jinam, než jako drsného a rozhodného hrdinu filmu noir.

Další směrodatná akce nastane až ve scéně před redakcí *New York Herald Tribune*. Kolemjdoucí (kterého hraje sám Godard) pozná Michela, jehož fotografii právě vidí v novinách, a informuje policii. To odstartuje řetězec událostí, které vedou k Michelově smrti. Nyní se ale syžet ještě jednou zkomplikuje. V další scéně se Patricie účastní tiskové konference se slavným spisovatelem, což je postava, která se nijak nevztahuje k hlavní dějové linii. Většina otázek, které reportéři kladou, je zaměřena na rozdíl mezi muži a ženami a odpovědi spisovatele se zdají spíše žertovné než smysluplné. Nakonec se ho Patricie zeptá na jeho největší přání a on tajemně odpoví: „Stát se nesmrtelným a potom zemřít.“ Patriciin zmatený pohled do kamery, který je posledním záběrem scény, napovídá mnohé o nejednoznačnosti, která bude provázet konec filmu.

Detektiv Vital vyslechne Patricii v redakci *Tribune* a ta potom společně s Michelem pochopí, že policie je mu na stopě. Nyní se *U konce s dechem* začíná vyvíjet poněkud konvenčněji. V další scéně řekne Patricie, že Michela „nesmírně“ miluje, a ukradnou spolu automobil. Zdá se, že Michel dosáhl svého romantického cíle, protože Patricie mu slíbí, že s ním uteče. Když Antonio souhlasí, že druhý den ráno přinese peníze, přiblíží se Michel i ke svému druhému cíli. Můžeme předvídat možné následky: pár uteče, nebo bude jeden z nich, případně oba při pokusu o útěk zabití. Další ráno však Patricie zklame naše očekávání, když detektivu Vitalovi prozradí, kde Michel je. Michel má přesto ještě jednu šanci, protože Antonio přijede s penězi i autem k útěku těsně před policií – jenže Michel nedokáže Patricii opustit.

Závěr je obzvláště záhadný. Když Michel leží na silnici a krvácí, Patricie se na něj dívá. Zvolna na ni udělá tytéž hravé grimasy jako během jejich rozhovoru v její ložnici. Zamumlá: „To je fakt nechutné...“ („C'est vraiment dégueulasse...“) – a umírá. Patricie se ptá detektiva Vitala, co Michel řekl, a Vital jí zalže: „Řekl: ‚Jste fakt nechutná...‘“ („Il a dit, ‚Vous êtes vraiment une dégueulasse...‘“) Zvažujeme, co vlastně bylo podle Michela nechutné – Patriciina zrada, fakt, že se mu útěk v poslední minutě nezdařil nebo prostě jeho smrt. V závěrečném záběru se Patricie podívá do kamery, zeptá se, co ono „nechutné“ znamenalo, přejede si prstem rty v gestu inspirovaném Bogartem, který Michel používal v průběhu filmu 11.33, a náhle se k nám otočí zády, zatímco obraz se zatmívá.

U konce s dechem dosahuje jistého stupně uzavřenosti: Michel nedosáhne svých cílů. Mnohé z otázek však zůstávají stále nezodpovězené. I když Michel a Patricie neustále mluví pouze o sobě, dozvíme se pozoruhodně málo o motivaci jejich chování. Na rozdíl od postav v klasických filmech tyto postavy nemají soubor jasně definovaných vlastností. Film začíná Michelovou větou: „Koneckonců, jsem kretén...“ – a jeho konání jistým způsobem tuto větu jen potvrzuje. Nikdy se ale nedozvíme informace o jeho minulosti, které by jeho rozhodnutí vysvětlily. Proč se stal zlodějem aut? Na začátku filmu klidně opustí svou společnost, tak proč je ochoten riskovat smrt tím, že zůstává s Patricií, kterou zná jen krátce? Protože aspirující hollywoodský hrdina by měl zemřít kvůli lásce k ženě, která za to nestojí?

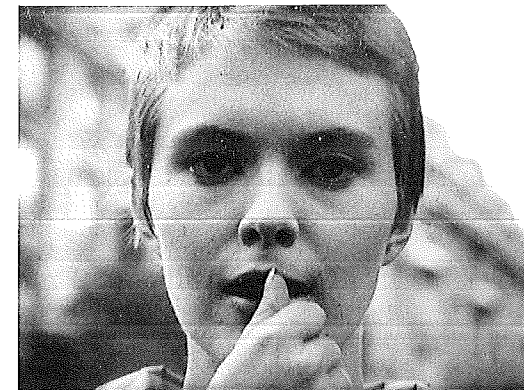
Patriciiny vlastnosti a cíle jsou ještě neuspořádanější a nejednoznačnější. Když ji Michel uvidí, jak prodává na Champs-Élysées noviny, není k němu zas až tak přátelská. Na konci scény k němu ale přiběhne a políbí ho. Stále mluví o tom, jak chce získat práci jako reportérka v *Tribune* a psát romány, ale zdá se, že všechny ambice opouští, když se domnívá, že Michela miluje. Patricie také řekne Michelovi, že je s ním těhotná, ale ještě nedostala konečné výsledky

testu, a nikdy to nezminí jako důvod, proč by měla zůstat v Paříži. Často říká, že má strach, ale když společně s Michelem ukradnou auto, poznamená: „Je pozdě být vystrašená.“ To naznačuje, že se vypořádala se svými vlastními nejistotami a vrhla se naplno do života s Michelem. Když ho znenadání zradí, nechce, aby byl zabit, jen ho chce donutit, aby ji nechal na pokoji. Ale i tak se zdá, že důvod, proč Michela udala, zcela nevysvětluje náhlou změnu v jejím vztahu k němu. Stejně tak jako se Michel nehodí pro roli drsného hochy, tak i Patricie je příliš naivní a nerozhodná, aby mohla hrát roli klasické *femme fatale*.

Ve filmech noir o desperátech jsou na sebe postavy pevně upnuty, ale tady se zdá, že Michel a Patricie nemají úplně jasno v tom, co dělají. Když proradná žena zradí noirového hrdinu, ten je často značně rozčarovaný, ale Michel Patricii její zradu evidentně nevyčítá. Zdá se, že jsou tyto nejednoznačné, bázlivé, zmatené postavy neschopné dostát zoufale vášnivým rolím, které jim hollywoodská tradice připsala.

Zhuštěné a místy zcela nejasné vyprávění filmu *U konce s dechem* je prezentováno s využitím postupů, které jsou stejně tak nekonvenční. Jak jsme viděli, hollywoodské filmy využívají tříbodové osvětlení hlavním světlem, doplňkovým světlem a protisvětlem, pečlivě kontrované ve filmovém studiu (s. 175–177). Film *U konce s dechem* byl však natočen výhradně v lokacích, což platí i pro interiéry. Godard a kameraman Raoul Coutard se rozhodli, že prostředí nebudou nijak uměle přisvětlovat. Následkem toho jsou někdy tváře postav ve stínu 11.34.

Při natáčení v lokacích, zejména v malých bytech, by za normálních okolností bylo obtížné dosáhnout různých úhlů pohledu a pohybů kamery. Ale Coutard využil výhod nového přenosného zařízení a natáčel ruční kamerou. Postavy sleduje pomocí několika dlouhých jízd 11.35 a je evidentní, že aby mohl tento záběr natáčet, seděl Coutard v kolečkovém křesle. Podobně postupoval i při propracovanějších pohybech



11.33



11.34



11.35



11.36

s.
532–533

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

11.33 *U konce s dechem*. Patriciino záhadné gesto na konci filmu.

noviny a prochází se po Champs-Élysées, se odehraje v tříminutovém záběru.

11.34 Když Patricie sedí u okna a zapaluje si cigaretu, přirozené osvětlení scény ji nasvětluje pouze zezadu.

11.36 Když Michel navštívil agenta cestovní kanceláře, aby se pokusil nechat si proplatit šek, rámování s lehkostí plyne a otáčí se, jak Michel prochází kolem pultu a chodbami agentury.

11.35 Michelovo setkání s Patricií, která prodává

kamery, jež následuje postavy v interiérech 11.36. Takové záběry připomínají záběry z lokací v mnoha filmech noir, třeba závěrečnou scénu na letišti z filmu Stanleyho Kubricka *Zabíjení*. Nízké umístění kamery a kolemjdoucí, kteří se otáčejí za herci (jako muž napravo na obrázku 11.35), však na tento postup upozorňují způsobem, který se vymyká běžnému hollywoodskému využití.

Ještě více překvapující než mizanscéna je Godardův stříh, který někdy následuje tradici, ale mnohdy jde proti ní. Několik scén je natočeno pomocí standardního záběru/protizáběru 11.37, 11.38. Podobně nám Godard nabízí správně sladěné pohledy v okamžiku, kdy si Michel všimne muže, který zkoumá usvědčující fotografii v novinách. Poněvadž tato scéna je rozhodujícím momentem syžetu, dodržování pravidla osy tady jasně naznačuje, že muž si Michela všiml a je možné, že ho udá.

Je to však naopak porušování kontinuální stříhové skladby, co tento film i dnes činí poněkud neuspořádaným. V hollywoodských filmech natočených před šedesátými lety nebyl poskočný stříh, v němž je segment času vypuštěn, aniž by se kamera přesunula na novou výhodnou pozici (s. 322–323), vůbec využíván. Ovšem *U konce s dechem* využívá poskočný stříh neustále. V jedné z prvních scén, kdy Michel navštíví svou předchozí přítelkyni, mění poskočné stříhy náhle jejich pozice 11.39, 11.40. Dříve jsme viděli jiný příklad – během rozhovoru v autě předvádí Godard sérii záběrů Patricie sestřiženou právě pomocí poskočných stříhů (6.137, 6.138; i zde ukazujeme poslední a první okénko sousedních záběrů).

I když ale Godard mezi záběry umístění kamery změní, vypouští někdy krátký časový úsek nebo podivně promění pozice herců. U mnoha záběrů se zdá, jako by se děj vyvíjel trhavě. Jedním z účelů tohoto poskakujícího stříhu je osvěžit rytmus filmu. Někdy musíme být velice pozorní, abychom akci pochopili – třeba během vraždy policisty. Zmatený stříh také některé scény zdůrazňuje s využitím kontrastu (srovnejte

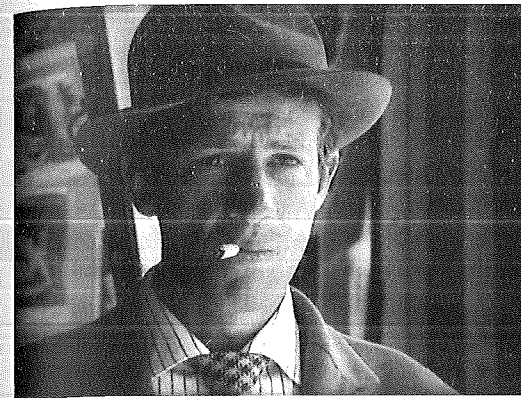
třeba dlouhé jednozáběrové scény s pohybující se kamerou a roztěkaný pětadvacetiminutový rozhovor v Patriciině bytě).

▲ Kromě toho, že se Godard vyhýbá návaznosti akce, často okázale předvádí momenty, kdy nedodržuje pravidlo osy, třeba když se Patricie prochází a čte u toho noviny 11.41, 11.42. V úvodní scéně, kdy Michelova společnice upozorňuje na auto, které chce Michel ukrást, jsou směry pohledů dosti nejasné a my úplně nechápeme, v jaké vzájemné pozici se tyto dvě postavy nacházejí.

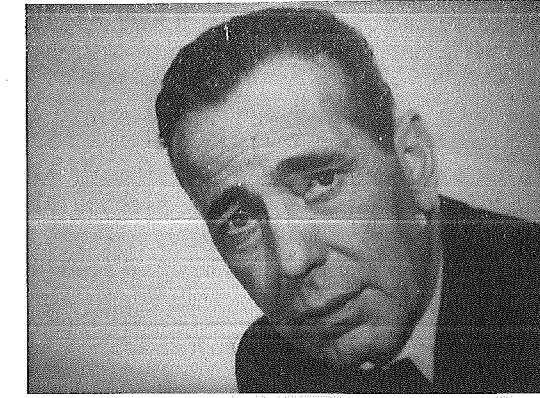
Zvuk filmu tyto stříhové diskontinuity často posiluje. Když dialog postav a další diegetické zvuky pokračují přes poskočné stříhy, nelze si nevšimnout nesouladu: čas je evidentně vypuštěn z vizuální stopy, ale ne ze zvukové. Záběry v lokacích také vytvářejí situace, v nichž se ambientní ruchy vetrou do dialogu. Zvuk sirény, který zvnějšku proniká do Patriciina bytu, skoro utopí její rozhovor s Michelem během dlouhé ústřední scény. Pozdější tisková konference s Parvulescoem se bez jakéhokoli vysvětlení odehrává na letištní vyhlídkové terase, kde hukot letadlových motorů přehlušuje dialogy. Takové scény postrádají rovnováhu hlasitosti, typickou pro dobře smíchanou hollywoodskou zvukovou stopu.

Godardovo vyhýbání se pravidlům plynulého zvuku a obrazu vzdaluje *U konce s dechem* atraktivním portrétům, které vidáme v hollywoodských kriminálních filmech. Zdánlivě stylistické neobratnosti se hodí k pseudodokumentární syrovosti natáčení ve skutečně hektické Paříži. Diskontinuity též odpovídají dalším netradičním postupům, jakými je třeba motiv tajemných pohledů postav do kamery. Navíc roztřesenost obrazu a zvuku vytváří sebeuvědomělou naraci, která diváka upozorňuje na stylistické volby jako takové. Film více zviditelňuje režisérské zásahy, a tak sám sebe prezentuje jako záměrně neuhlazené reformování tradice.

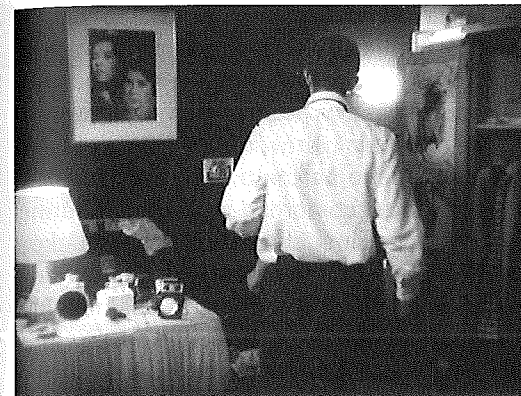
Godard se ale nesnažil hollywoodské filmy kritizovat. Místo toho vzal konvence spojené



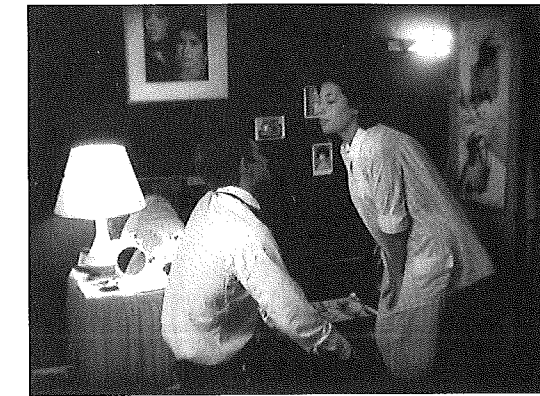
11.37



11.38



11.39



11.40



11.41



11.42

▲ „Při natáčení filmu *U konce s dechem*, se [Godard] vždycky zeptal skriptky, jaký záběr by měl následovat z hlediska dodržení požadavků tradiční kontinuální stříhové skladby. Ona mu to řekla a on pak natočil něco zcela jiného.“ Raoul Coutard, kameraman

11.37 *U konce s dechem*. Když se Michel zastaví před kinem a zírá na vystavenou fotografii...

11.38 ...zdá se, že se na něj Bogart dívá v protizáběru.

11.39 Poslední okénko jednoho záběru ze scény, kdy Michel navštíví svou bývalou přítelkyni...

11.40 ...a první okénko následujícího záběru demonstruje poskočný stříh.

11.41 V jednom záběru se Patricie pohybuje zleva doprava...

11.42 ...a v následujícím záběru jde zprava doleva, což je nápadné porušení konvenčního prostorového uspořádání scény.

s Amerikou čtyřicátých let, situoval je do současné Paříže a zacházel s nimi moderním a sebevědomým způsobem. Vytvořil tak nový typ hrdinů. Poněkud banální milenci na útěku postrádající jakýkoli cíl jsou ústředními postavami pozdějších filmů o desperátech, jako byly snímky *Bonnie a Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), *Zapadákov* (*Badlands*, 1973) a *Pravdivá romance* (*True Romance*, 1993). Obecně vzato se Godardův film stal vzorem pro režiséry, kteří si přáli vytvořit bez sáhodlouhých příprav nevázanou poctu hollywoodským tradicím, a přitom je poněkud přepracovat. Tento postoj bude zásadní pro stylistické hnutí, které film *U konce s dechem* pomohl odstartovat: pro francouzskou novou vlnu (s. 614–617).

Příběh z Tokia

1953. Šóčiku/Ófuna, Japonsko. Režie Jasudžiró Ozu. Scénář Jasudžiró Ozu a Kógo Noda. Kamera Júharu Acuta. Hrají: Čišú Rjú, Čieko Higašijama, Só Jamamura, Haruko Sugimura, Secuko Hara.

Viděli jsme, jak klasický hollywoodský přístup k natáčení vytvořil stylistický systém (kontinuitu), aby ustanovil a udržel jasný narativní časoprostor. Systém kontinuální stříhové skladby je specifický soubor pravidel, která může filmař využívat. Někteří filmaři to ale nedělají. Mohou je ignorovat nebo porušovat, tak jako Godard ve filmu *U konce s dechem*, a tak natočit nemetodický, avšak podnětný film. Nebo mohou vytvořit soubor alternativních pravidel – bezmála tak striktních, jako jsou ta hollywoodská –, což jim umožňuje natáčet filmy, které jsou od filmů klasických dosti odlišné.

Jasudžiró Ozu patří právě k takovým filmařům. Jeho přístup k budování vyprávění se liší od přístupu k vyprávění v klasičtějších filmech jako *Jeho dívka Pátek* nebo *Na sever Severozápadní linkou*. Místo toho, aby Ozu z narativních událostí tvořil klíčový princip uspořádání filmu, často se zdá, že vyprávění vytlačuje na okraj

svého zájmu. Prostorové a časové struktury proto vystupují do popředí a stávají se zajímavými samy o sobě. *Příběh z Tokia*, první Ozuův film, který značně oslnil západní publikum, nabízí poučný úvod do některých filmařských strategií, tak typických pro Ozu.

Příběh z Tokia představuje jednoduché vyprávění o starším manželském páru z venkova. Prarodiče navštíví své dospělé děti v Tokiu, kde zjistí, že je děti chápou jako nepohodlné břímě a podle toho se k nim chovají. Vyprávění plyne poklidně a rozjímavě, ale Ozuův styl se nepříznivě působí typicky spirituálnímu tónu japonské kinematografie. Japonským filmařům a kritikům se totiž jeho přístup vzdálený klasickému zdál stejně matoucí jako západnímu publiku. Ozu vytvořil systematickou alternativní metodu pro utváření prostorových a časových vztahů, a snažil se tak více přitáhnout divákovu pozornost. V Hollywoodu bývá styl podřízen vyprávění, ale Ozu ze stylu dělá rovnoprávného partnera. Vidíme, jak se narativní akce i časoprostorové vztahy simultánně rozvíjejí, přičemž jsou všechny stejně dramatické a zajímavé. I jednoduché vyprávění, jakým je *Příběh z Tokia*, se tak stává poutavým a fascinujícím.

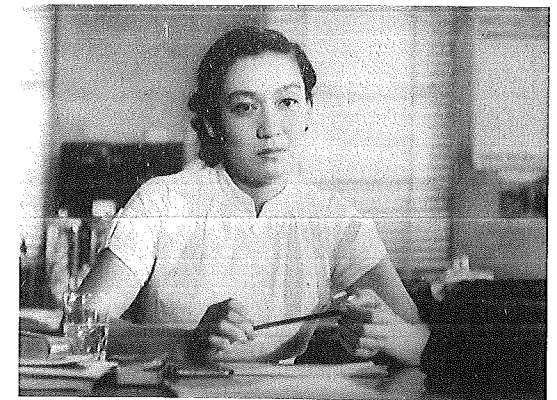
Narace *Příběhu z Tokia* je – hodnoceno standardy hollywoodské klasické kinematografie – poměrně křivolaká. Někdy se dozvíme o důležitých narativních událostech až poté, co se staly. Například poslední část *Příběhu z Tokia* obsahuje sérii událostí kolem náhlého onemocnění a smrti babičky. Ačkoli prarodiče jsou ve filmu dvěma hlavními postavami, nevidíme, jak babička onemocní. Dozvíme se o tom, až když její syn a dcera dostanou telegram, který to oznamuje. Smrt babičky se též odehraje mezi dvěma scénami. V jedné scéně se děti sejdou u její postele a v další již po ní truchlí.

Ale tyto elipsy nesvědčí o tom, že by měl *Příběh z Tokia* rychlé tempo jako třeba film *Jeho dívka Pátek*, který musí spěšně zvládnout hutné vyprávění. Právě naopak, sekvence *Příběhu z Tokia* se často pozastavují u drobností:

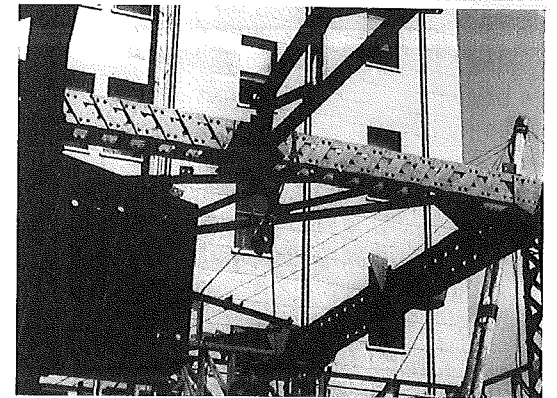
u melancholického rozhovoru v baru mezi dědečkem a jeho přáteli o jejich zklamání z dětí nebo u babiččiny nedělní procházky s vnuky. Vyprávění je proto nevyvážené. Klíčové narativní události jsou s využitím elips opomíjeny, zatímco ty jednoduché a zdrženlivé nám syžet nabídne.

Tento odklon od prezentace těch nejdramatičtějších událostí vyprávění je doprovázen odklonem od narativně důležitého prostoru. Scény nezačínají a nekončí záběry, které by zachycovaly nejdůležitější narativní prvky mizanscény. Místo obvyklých přechodových postupů, jako jsou prolínačky, zatmívačky a roztmívačky, Ozu obvykle využívá sérii jednotlivých přechodových záběrů, spojených ostrým stříhem. A tyto přechodové záběry často ukazují prostory, které nejsou přímo spjaty s akcí na scéně. Zachycené prostory se nacházejí obvykle *blízko* těch, v nichž akce probíhá. Například úvod filmu nabízí pět záběrů na přístavní město Onomiči – vidíme záliv, školáky, projíždějící vlak – předtím, než šestý záběr odhalí prarodiče, kteří se balí na cestu do Tokia. I když se během těchto prvních pěti záběrů poprvé objeví několik důležitých motivů, nevyskytnou se žádné narativní příčiny, které by zahájily akci. (Srovnajte to s úvody filmů *Jeho dívka Pátek* a *Na sever Severozápadní linkou*.) Tyto přechodové záběry se navíc neobjevují pouze na začátku filmu. Několik sekvencí v Tokiu začíná záběry na tovární komíny, i když v těchto lokalitách žádná akce nikdy neproběhne.

Zmíněné přechody jen nepatrně splňují roli ustavujících záběrů. Někdy nás přechody o prostoru vůbec neinformují, spíše často zmatou naši představu o prostoru scény následující. Když je snacha Noriko v práci, dozví se po telefonu zprávu o babiččině nemoci a scéna končí polocelkem zachycujícím Noriko, jak zamyšleně sedí u svého stolu. Jediným diegetickým zvukem je hlasitý klapot psacích strojů 11.43. V tomto záběru se též objevuje nediegetický hudební přechod. Následuje stříh na celek rozestavěné budovy snímané z podhledu 11.44. Strhující



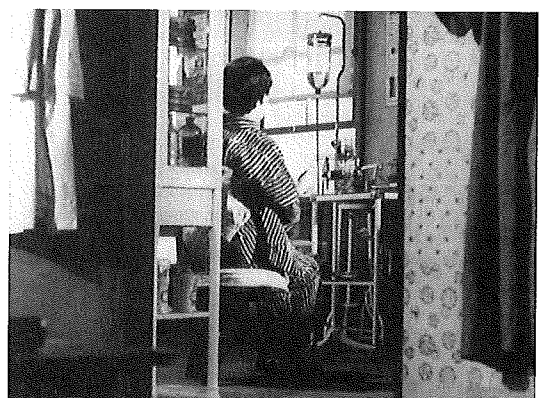
11.43



11.44



11.45



11.46

s.
536–537

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

11.43 *Příběh z Tokia*. Záběr
na Noriko u jejího stolu...

11.45 ...a následuje ještě
jeden záběr na stavbu...

11.44 ...vede k záběru
na budovu...

11.46 ...před tím, než se
přesuneme do místa, kde se
bude odehrávat další scéna.

ruchy nahradí předchozí klapot psacích strojů a hudba stále pokračuje. Následuje další pohled na staveniště 11.45.

Střih změní lokalitu a ocitneme se na klinice nejstaršího syna, doktora Hirajamy, kde je přítomna i jeho sestra Šige. Hudba končí a začíná nová scéna 11.46. V tomto segmentu jsou zařazeny dva záběry na staveniště, pro akci naprosto zbytečné. Film nám nijak nenapoví, kde se rozestavěná budova nachází. Můžeme snad předpokládat, že je u kanceláře Noriko, ale strhující zvuk, který se ze staveniště řine, není v záběrech z interiéru kupodivu slyšet.

▲ Jak už jsme si zvykli, měli bychom pátrat po tom, jakou funkci zmíněné stylistické postupy plní. Není snadné takovým přechodovým záběrům přiřadit explicitní nebo implicitní významy. Někomu by například mohlo napadnout, že tyto přechodové záběry symbolizují nové Tokio, které je cizí prarodičům, jež zde navštívili své děti. Prarodiče totiž bydlí na tradiční japonské vesnici. Přechodové prostory ale ne vždy zobrazují venkovní lokality a některé záběry ukazují domovy jednotlivých postav. Myslíme si, že funkce těchto přechodových záběrů je narativní a má co do činění s tokem informací o fabuli.

Ozuova narace střídá scény fabulačních akcí s vloženými částmi, které nás k nim vedou, nebo nás od nich naopak odvádějí. Když se díváme na film, začínáme si vytvářet očekávání, která jsou s těmito vklíněnými záběry spojená. Ozu zdůrazňuje stylistické uspořádání tím, že v nás probouzí předtuchy toho, kdy se přechod uskuteční a co nám ukáže. Stylistické uspořádání však může tato naše očekávání pozdržet, a dokonce vyvolat překvapení.

Například na začátku filmu se manželka doktora Hirajamy hádá se synem Minoruem, kam by měl přestěhovat svůj stůl, aby udělal místo prarodičům. Tento problém není vyřešen a následuje scéna příjezdu prarodičů, která končí rozhovorem v pokoji v patře. Na konci scény se opět objeví přechodová hudba. Další záběr zachycuje

prázdnou chodbu v přízemí, v níž stojí Minoruův stůl, ale v záběru jinak nikdo není. Následuje celek v exteriéru zachycující děti, jež běží po horizontu blízko domu, žádné z dětí ale není postavou této dějové akce. Střih zpět do interiéru nakonec odhalí učícího se Minorua u otcova stolu v části domu, která je využívána jako klinika. Zde střih vytváří nepřímé spojení mezi dvěma scénami. Nejprve ukáže místo, kde by postava na základě našeho očekávání měla být (u svého stolu), ale tam není. Následně se scéna přesouvá ven, pryč z akce. Až ve třetím záběru se postava znovu objevuje a akce pokračuje. V těchto přechodových pasážích si Jasudžiró Ozu pohrává s divákem – vyzývá nás, abychom si budovali očekávání nejenom o fabulační akci, ale i o střihu a mizanscéně.

V rámci scén jsou sice Ozuovy střihové vzorce stejně systematické jako ty hollywoodské, ale mají tendenci být ostře v protikladu k pravidlům kontinuální střihové skladby. Ozu například nezachovává osu akce. Jeho porušování těchto pravidel ale není pouze občasné, jako třeba u *Přepadení* (s. 318) Johna Forda. Ozu systematicky střihá na záběr z kamery posunuté o 180° přes osu akce, aby zachytil prostor scény z opačného směru. To pak samozřejmě narušuje prostorové uspořádání scény, protože postavy nebo předměty, které se objevují v prvním záběru napravo, se v druhém záběru objeví nalevo, a naopak. Na začátku scény v Šigeině salonu krásy zachycuje úvodní polocelek interiéru Šige, která stojí u vchodových dveří 11.47. Následně střih na záběr z kamery posunuté o 180° přes osu akce odhaluje americký plán ženy pod vysoušečem vlasů. Kamera nyní sleduje zadní část salonu 11.48. Další střih z kamery posunuté o 180° přes osu akce představuje nový celek pokoje, opět orientovaný směrem ke dveřím, přičemž do salonu vcházejí prarodiče 11.49. Tento způsob, jakým Ozu rámuje a střihá scény, je pro něj typický, a nejde přitom pouze o jednorázové porušování pravidel kontinuální střihové skladby.

Ozu je mistr v návaznosti akce, ale často jí dosahuje neobvyklými způsoby. Například když Noriko a babička přicházejí ke dveřím Noričina bytu, následuje střih na záběr z kamery posunuté o 180° přes osu akce 11.50, 11.51. Pohyby žen na sebe úzce navazují, ale protože shodná výška kamery a velikost záběrů vytvářejí tak podobné rámování, máme díky střihu na chvíli pocit, že do sebe dvojice narazí. Jejich pozice na plátně, bráno zleva doprava, jsou totiž náhle otočeny, což bývá obvykle chápáno jako chyba v kontinuitě. Klasický filmař by se těmto neobvyklým střihům s největší pravděpodobností vyhnul, ale Ozu je využívá v tomto i dalších filmech jako součást svého specifického stylu.

Jak ukazují tyto příklady, Ozu neomezuje pohyb kamery a střihové vzorce na půlkruhový prostor na jedné straně osy akce. Střihá akci z kamery umístěné kdekoli po celém kruhu, většinou ve výsecích, lišících se o 90° nebo 180°. To znamená, že se zásadně mění pozadí – jako v obou předchozích příkladech. V hollywoodském filmu kamera zřídka překračuje osu akce, aby směřovala k takzvané čtvrté stěně. Protože se prostředí v *Příběhu z Tokia* mění častěji, stává se významnější ve vztahu k akci. Divák musí prostředí věnovat zvýšenou pozornost, jinak bude zmaten.

Tyto dva postupy – přechodové záběry, které oddalují nebo maří divákovu očekávání, a 360° prostor, který vyžaduje, abychom si všimli okolí – mohou spolupracovat. Když prarodiče navštíví lázně v Atami, scéna začíná celkem zachycující chodbu 11.52. Mimo záběr hraje hudba v latinskoamerickém rytmu a chodbou prochází několik lidí. Dalším záběrem je celek zachycující jinou chodbu v prvním patře a služebnou, která nese tácek 11.53. Dole vlevo vidíme u dveří jen dva páry stěevíců. Následuje americký plán chodby u dvorku 11.54, v níž se pohybuje několik osob, a vzápětí polocelek na osoby hrající hru mahjong, přičemž ve zvuku je slyšet povídání a přesouvání hracích kamenů 11.55. Pak Ozu střihá na záběr z kamery posunuté o 180° přes osu



11.47



11.48



11.49

▲ „Nemyslím, že film má nějakou gramatiku. Nemyslím, že může mít jen jedinou formu. Jestliže je výsledný film dobrý, pak si vytvořil svou vlastní gramatiku.“
Jasudžiró Ozu, režisér

11.47 *Příběh z Tokia*. V salonu krásy se střih systematicky přesouvá z jedné strany osy akce...

11.48 ...na druhou...

11.49 ...a zase zpět.

s.
538–539

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

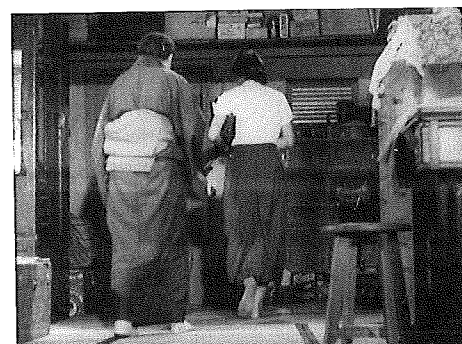
kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

akce a rámuje další stůl s hrou mahjong 11.56. První stůl je nyní v pozadí a vidíme ho z opačné strany než předtím. Další střih se vrací k americkému plánu zachycujícímu chodbu u dvorku 11.57. V žádném z těchto záběrů jsme ještě neviděli prarodiče, kteří jsou jedinými důležitými postavami přítomnými v lázních. Nakonec vidíme polocelek dvou párů střevíců u dveří v horní chodbě 11.58, který naznačuje, že právě v tomto pokoji jsou prarodiče ubytováni. Skleněné tabulky ve zdi odrážejí ruch oslavy, která se odehrává mimo obraz, přičemž stále slyšíme hlasitou hudbu a povídání. Polocelek ukazující manžele Hirajamovi v posteli, jak se snaží navzdory hluku usnout, nakonec odhalí narativní situaci a dvojice si začne povídat 11.59. Během sedmi záběrů film zvolna prozkoumává prostor scény a postupně nám umožňuje pochopit situaci. Střevíce v druhém

záběru 11.53 lze snadno přehlédnout. Naznačují sice, že tady prarodiče někde jsou, ale odhalení přesného místa je odsunuto a dozvíme se je po několika dalších záběrech.

Těmito způsoby Ozu odvrací naši pozornost od striktně kauzální funkce prostoru a přisuzuje mu důležitost jako takovému. Stejným způsobem Ozu nakládá s dvourozměrným prostorem na plátně. (Příklady vizuálních návazností z Ozuoých filmů naleznete na obrázcích 6.128–6.131.) Tyto stylistické postupy jsou pro Ozua charakteristické, jelikož zřídka využívá kompoziční návaznosti s nějakými narativními cíli. Rozhovory v *Příběhu z Tokia* zapojují někdy vzorec záběr/protizáběr, ale opět pomocí střihů na záběr z kamery posunutě o 180° přes osu akce. V jedné scéně jsou dva hovořící muži rámováni tak, že se oba dívají vpravo mimo záběr. (Hollywoodští



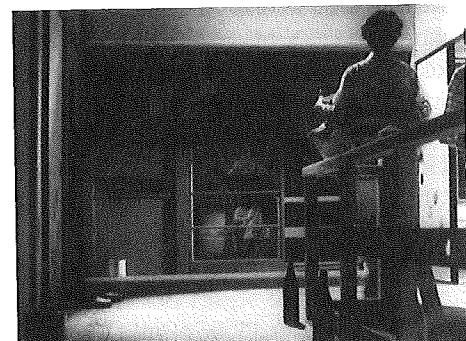
11.50



11.51



11.52



11.53



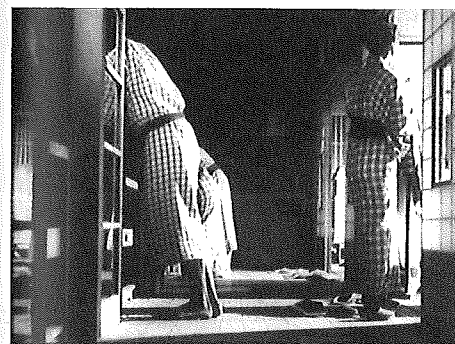
11.54



11.55



11.56



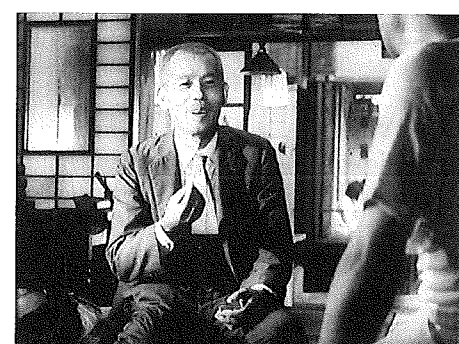
11.57



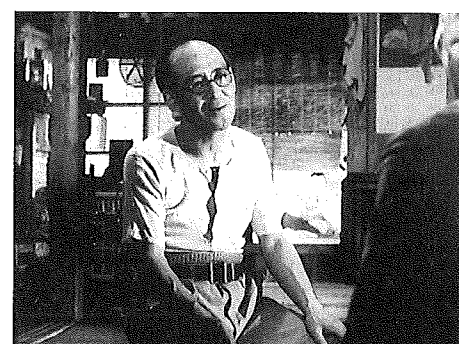
11.58



11.59



11.60



11.61

s.
540–541

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

Část V
Kritické
analýzy
filmů

11.50 *Příběh z Tokia*.
Po tomto čelním záběru z osy akce na Noriko a babičku...

11.51 ...následuje střih na zadní záběr z osy akce, zachycující tytéž postavy.

11.52–11.59 *Příběh z Tokia*.

11.60 Kompoziční návaznost vytvořená střihem přes osu akce ze záběru na dědečka...

11.61 ...na záběr zachycující jeho přítele, s nímž právě hovoří.

zastánci systému kontinuální střihové skladby by tvrdili, že to naznačuje, že se oba dívají mimo záběr na tentýž předmět.) Protože mají v rámu podobnou pozici, výsledkem je silná kompoziční návaznost mezi záběry 11.60, 11.61. V tomto ohledu se Ozuův styl částečně inspiroval u abstraktních filmů (s. 472–482). Zdá se, jako by se snažil natočit narativní film, který by využíval tak jasných kompozičních podobností, jaké bývají zvykem v abstraktních filmech, třeba v *Mechanickém baletu*.

Využití prostoru a času v *Příběhu z Tokia* není záměrně zmatené ani neplní ve vyprávění žádnou symbolickou funkci. Spíše naznačuje odlišné vztahy mezi prostředím, trváním a dějem než ty, které nacházíme v klasickém filmu. Prostor a čas již nejsou nenápadně v pozadí, neslouží pouze k vytvoření jasné narativní linie. Ozu je posouvá do popředí a činí z nich prominentní estetické prvky. Působivost filmu ve velké míře spočívá v hravém, ale striktním zacházení s figurami, prostředím a pohybem. Ozu nevypouští vyprávění, ale otevírá ho. *Příběh z Tokia* a jeho další filmy dovolují, aby nezávisle na vyprávění působily další stylistické postupy. To diváka vybízí, aby se na sledování Ozuových filmů aktivně podílel.

Chungking Express

1994. Jet Tone, Hongkong. Režie Wong Kar Wai. Scénář Wong Kar Wai. Kamera Andrew Lau Wai Keung a Christopher Doyle. Hrají: Brigitte Lin Ching Hsia, Takeši Kaneširo, Tony Leung Chiu Wai, Faye Wong.

Současní hollywoodští filmaři někdy zkoušejí typ syžetu, kterému se říká *sítě života* (*web-of-life*). Místo dvou hlavních dějových linií, které jsme sledovali v případě filmů *Jeho dívka Pátek* nebo *Na sever Severozápadní linkou*, proplétají některé filmy z nedávné doby mnoho dějových linií, v nichž se často objevuje řada postav. Předobraz pro tento typ syžetu

můžeme nalézt ve filmech *Lidé v hotelu* (*Grand Hotel*, 1932) a *Nashville*. V devadesátých letech se stal tento typ běžnější díky filmům, jako byly *Prostřihy* (*Short Cuts*, 1993), *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, *Magnolie*, *Traffic – nadvláda gangů* (*Traffic*, 2000) a *Láska nebeská* (*Love Actually*, 2003). Dějové linie se mohou zprvu zdát na sobě nezávislé, ale většinou se sbíhají a odhalují neočekávaná kauzální spojení. Ve filmu *Magnolie* jsou postavy spojeny díky televizi (všichni jsou tím či oním způsobem propojeni s televizním producentem Earlem Partridgem) a náhodným setkáním (jako když policejní pochůzkář potkáva Partridgeovu nešťastnou dceru).

Publikum předpokládá, že syžet typu „sítě života“ odhalí neočekávané vztahy mezi různými postavami. Viděno z tohoto hlediska tvoří *Chungking Express* poutavý formální experiment vzdálený klasickému hollywoodskému filmu. Je rozdělen do dvou odlišných příběhů, přičemž každý je uspořádán kolem jiné skupiny postav. Tyto dva příběhy se neprotínají, ale jednoduše jsou postaveny jeden vedle druhého. Diváci si běžně kladou otázku: Čeho chtěl režisér Wong Kar Wai dosáhnout, když tyto dva příběhy vložil do jednoho filmu?

▲ V první povídce se policista se služebním číslem 223 (abychom si ho lehce zapamatovali, nazvěme ho policista 1) právě rozešel se svou přítelkyní a doufá, že se k sobě zase vrátí před 1. květnem, kdy policista oslaví dvacáté páté narozeniny. Když se potuluje nočním městem, potká tajemnou ženu v tmavých brýlích a v blondaté paruce. Netuší, že organizuje skupinu drogových dealerů – najala několik indických ztroskotanců, aby ze země propašovali balíčky kokainu, ale oni i s drogami zmizeli. Musí zásilku znovu získat, nebo bude čelit hněvu svého šéfa (pocházejícího ze Západu), majitele baru. Policista 1 ji v tomto baru potká a vezme ji do laciného hotelu, kde ona vyspává svou opilost a on jí hranolky. Ráno ji opouští. Dívka pošle na jeho pager láskyplnou zprávu, poté se vrátí do baru a svého šéfa zastřelí.

Druhá a delší povídka představuje policistu se služebním číslem 633 (policista 2), který prožívá šťastný vztah s letuškou. Jednoho dne ho však dívka opustí. Policista 2 se vyrovnává s rozchodem, přičemž se o něj začne zajímat Faye, prodavačka v jeho oblíbeném stánku s rychlým občerstvením, který se jmenuje Midnight Express. Letuška nechá v Midnight Expressu policistovi dva klíče, které si zde má vyzvednout, a Faye je využívá, aby prozkoumala policistův byt, když není doma. Uklízí tam a vyzdobí byt tak, aby policistu 2 rozveselila – nechává mu v domácnosti nové mýdlo a čisté ručníky a zaplní jeho akvárium rybami. Poté, co ji policista 2 ve svém bytě načapá, uvědomí si, že s ním Faye flirtuje. Zabalí věci své přítelkyně a rozhodne se dát si s Faye schůzku. Ona na ni ale nepřijde, místo toho odjede do Kalifornie, kam se vždy toužila podívat. Policista 2 koupí stánek Midnight Express a renovuje ho. Faye se o rok později vrací. Nyní je i ona letuškou a film naznačuje, že jejich vztah může snad konečně začít.

Co tyto dvě části spojuje? V obou je využita ruční kamera, náladová hudba a *voice-over* komentář, který se náhle objevuje a stejně tak náhle mizí. Společný styl však obyčejně nestačí k tomu, aby ospravedlnil spojení dvou příběhů do jednoho filmu. Poněvadž oba protagonisté jsou policisté, můžeme očekávat, že se někde potkají, ale to se nikdy nestane. První je detektiv v civilu, zatímco druhý je pochůzkář. Policisté se nezajímají ani o tajemnou blondýnu pašující drogy. Policista 1 její aktivity ignoruje a policista 2 by mohl například vyšetřovat vraždu majitele baru, což by bylo v jiném typu syžetu běžné, ale tady se to neděje. Tyto dvě linie nicméně sdílejí jednu lokalitu: oba policisté se pohybují kolem Midnight Expressu. Tato skutečnost však nepředstavuje kauzální spojení, protože policista 1 se s Faye potká pouze jednou a nikdy se nesnaží získat její přízeň. Jen jako kdyby chtěl poškrábat bystrozraké diváky, kteří film vidí opakovaně, vkládá Wong do první části krátký záběr z dálky

na každou z hlavních postav, které se objeví v druhé části (policistu 2, letušku i Faye; 11.62). Když je ale poprvé zahlédneme, neznáme je a nejsou nám představeny jako postavy, jež by akci v první části jakkoli ovlivnily.

Skoro se zdá, jako kdyby nás režisér uvedením těchto dvou příběhů v jednom filmu vyzýval, abychom si spojení mezi nimi našli sami. Při analýze stylu filmu a narativní formy objevíme některé zarážející podobnosti i rozdíly, které upozorní na řadu témat, jež film sjednocují.

Z hlediska vyprávění jsou tyto dva příběhy v ostrém kontrastu. První se odehrává na hongkongském poloostrově Kowloon, částečně v rámci Chungking Mansions, chátrající budovy plné levného ubytování, obchodů a indických restaurací – a zčásti v jejím okolí. (Kantonský název filmu znamená „džungle Chungking“ a může u místního diváka navodit pocit, že se i druhý příběh do této čtvrti vrátí.) Druhý příběh se odehrává na ostrově Hongkong, na opačné straně zálivu, než leží Kowloon, a to v blízkosti stánku Midnight Express. V Kowloonu z prvního příběhu je zločin všudypřítomný: policista 1 stíhá podezřelého s namířenou pistolí a blondýna pracuje pro drogový kartel. Druhý příběh ukazuje podstatně nevinnější svět, kde se daří milostným vztahům a pochůzkář si může zaskočit na sváčinu. Název filmu v angličtině i češtině spojuje v jediné frázi klíčové lokality obou příběhů a vyvažuje Chungking Mansions stánkem Midnight Express.

Oba příběhy rovněž nabízejí odlišná časová schémata. První se odehrává během krátkého časového období asi čtyř dnů a akce je zatížena *deadline*. Policista 1 dal May, své bývalé přítelkyni, měsíc duben na to, aby se k němu vrátila. *Deadline* pašování, které organizuje dívka s blond vlasy, byl nastaven jejím šéfem a ona mu dostojí tak, že ho zastřelí a odletí 1. května z Hongkongu. Druhý příběh má daleko volnější časový rámec a žádné jasné *deadline*. Během několika týdnů opustí policistu 2 jeho přítelkyně,

s.
542–543

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

▲ „[Sponzoři v Asii] se vždy ptají: ‚A je to policejní příběh, nebo gangsterka?‘ Takže si musíte vybrat. Bud to, anebo to... O filmu *Chungking Express* jsem řekl, že je to jak policejní příběh,

tak i gangsterka. Máme tam gangstery i policisty. Ale vlastně to není ani policejní příběh, ani gangsterka. Je to o jejich životech – a to je tak zhruba vše...“
Wong Kar Wai, režisér

Faye pronikne do jeho bytu, on změní trasu pochůzky a po sérii náhodných setkání si oba nakonec smluví schůzku, na niž Faye nedorazí, neboť náhle odlétá. Akce se uzavírá o rok později, když Faye přiletí zpět do Hongkongu.

I přes tyto zřetelné kontrasty se však objevují některé opakující se prvky. Milostný vztah obou mužů se právě rozpadl, oba se náhodou setkají se ženou, která je začne přitahovat – jednoho ihned, druhého pozvolna – a žena náhle odjíždí. Odhalíme i cíle postav. Policista 1 hledá nový vztah, a i když se policista 2 zdá s vývojem situace spokojený, Faye se přesto snaží ulevit jeho zlomenému srdci. Tyto cíle jsou představeny vágněji a cesta k nim je chaotičtější, než tomu bývá v hollywoodském filmu, ale paralely naznačují, že se *Chungking Express* točí kolem milostného příběhu. Čím pečlivěji zkoumáme řetězce příčin a následků, motivy a vizuální styl, tím více najdeme důkazů, že film srovnává způsob, pomocí nichž se lidé snaží najít lásku.

Problémy v milostném životě dvou policistů ovlivňuje jejich postoj k času. Ani jeden z mužů nechápe, že se v milostném vztahu musí přizpůsobit změnám. V prvním příběhu, ovládaném rychlým tempem a *deadliny*, policista měsíc doufá, že se k němu jeho přítelkyně vrátí, a pak si chce okamžitě najít novou. Policista 2, jehož náhle opustila přítelkyně, nedokáže sebrat energii a začít nový milostný vztah. Oba muži vyplňují období čekání neustále tímto chováním. Policista 1 otravuje Mayinu rodinu a pak telefonuje bývalým přítelkyním a chce si s nimi smluvit schůzku. Policista 2 opakovaně navštěvuje Midnight Express, nejprve aby koupil něco k jídlu pro sebe a svou přítelkyni, pak prostě jen tak posedává. Když změní trasu své pochůzky, navštěvuje stánek s rychlým občerstvením v jiné ulici. Třebaže jeden touží po náhlém dobrodružství a druhý upadá zpět do rutiny všedního dne, oba jsou lapeni ve spirále nečinnosti. Wong to zdůrazňuje pomocí paralelních záběrů na oba muže, jak sedí nešťastně ve svém bytě 11.63, 11.64.

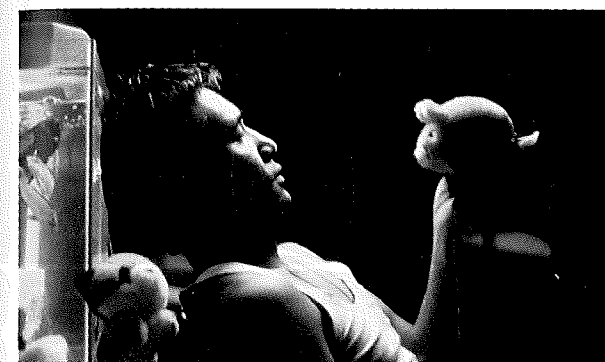
Potřebují změnu neboli – jestliže chceme být věrní všudypřítomnému motivu ve filmu – změnu v jídlu. Jídlo hraje klíčovou roli v obou příbězích, což napovídá již začátek filmu bleskovými jízdami v restauracích plných jedlíků z Chungking Mansions. Policista 1 měří čas svého čekání na May (která zbožňovala ananas) pomocí plechovek s ananasem: každý den si kupuje jednu se lhůtou trvanlivosti do 1. května. Poslední den se přejí, protože sní všech třicet plechovek, které zatím nashromáždil. Když potká blondýnu, ptá se jí, jestli má ráda ananas. Policista 2 si zase vždy v Midnight Expressu objednává šéfkučaráčův salát. Ženy jsou naopak představeny jako dožadující se rozličných jídel. Když blondýna sleduje v baru policistu 1, poznamená ve *voice-over* komentáři: „Někoho znát ještě neznamená si ho udržet. Lidé se mění. Člověk může mít dneska rád ananas a zítra něco jiného.“ Když přinese policista 2 domů pizzu, smaženou rybu a hranolky, jeho přítelkyně ho opustí. Policista 2 uvažuje nad tím, že jí asi došlo, že si může milence vybírat stejně, jako si vybírá večeri.

Motiv jídla se rozvíjí, aby definoval postoj mužů ke změně. Zatímco blondýna spí v hotelovém pokoji v Chungking Mansions, policista 1 do sebe láduje hamburgery, saláty a hranolky. Jakmile opustí pokoj, myslí si, že na něho dívka zapomněla. Zpráva, kterou mu pošle na pager („Hodně štěstí k narozeninám...“), mu ale vnukuje myšlenku, že vzpomínka na tuto dívku by měla trvat věčně – neměla by mít žádné „datum spotřeby“. Policista 1 už nezachází se svou přítelkyní jako s jídlem z rychlého občerstvení a pojetí času se mu tím rozšířilo: místo toho, aby vyhledával novou budoucnost, váží si každé chvíle v minulosti 11.65.

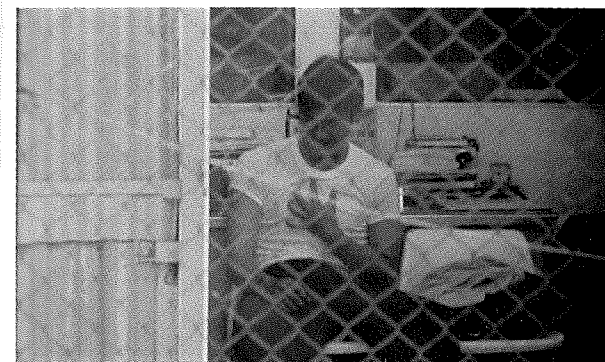
Když prodavačka Faye vstoupí do života policisty 2, nahradí jeho levné rybičky v plechovce jinými, dá prášky do jeho lahve s vodou, aby mu pomohla usnout a zbaví ho jeho sebelítosti (v níž si představuje, že ručník pláče a mýdlo chřadne). Nepřijde na jejich schůzku a nechá mu falešný



11.62



11.63



11.65



11.64



11.66

11.62 *Chungking Express*. Když tajemná žena s blond vlasy postává před obchodem, vychází z něj Faye (s níž se seznámíme až v druhém příběhu) s plyšovým zvířetem (koupeným asi do bytu policisty 2).

11.63 Zdrčený policista 1 ve svém bytě.

11.64 Policista 2 dumá nad svou ztracenou láskou.

11.65 Policista 1 si jde ráno zaběhat a pak dostane na pager zprávu s přáním k narozeninám.

11.66 Policista 2 sice nejprve falešný palubní lístek, který mu nechala Faye, odhodil, ale nyní ho chce usušit, aby si jej mohl přečíst.

s.
544–545

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

palubní lístek, který nakreslí na ubrousek. Policista 2 ho nejdříve zahodí, ale pak ho vysuší na grilu v obchodě s potravinami 11.66. Kompozice této scény je paralelní k té, v níž policista 1 přemítá nad zprávou na pageru. O rok později už policista 2, co se týče jídla, tak vyhraněný není. Koupil Midnight Express, a když se Faye vrací, přesvědčí ji, aby mu vypsala nový palubní lístek. Předtím se mu s ní cestovat nechtělo, ale když se nyní Faye zeptá, kam chce letět, odpoví: „Kamkoli mě vezmeš.“ Prolomil rutinu a je ochoten přijmout změnu.

V poslední scéně vidíme další motiv, let letadlem, jenž se objevuje v obou příbězích a vytváří mezi nimi paralely. Let letadlem je v nich spojován s touhou žen po změně. V prvním příběhu blondýna nejenže na let připravuje své drogové pašeráky, ale právě let letadlem posléze zvolí i jako způsob svého útěku od zločinu. V druhém příběhu nahradí Faye letušku, bývalou přítelkyni policisty 2. Když se Faye setká se svou rivalkou poprvé, poměří se s ní 11.67. Důležitost změny také naznačují hudební motivy. V opakujícím se reggae v prvním příběhu zazní: „Nemůže být každý den stejný, musí dojít k nějaké změně.“ Druhý příběh dává důraz na píseň *What a Difference a Day Makes (Záleží na každém dni)* a opakuje píseň od Mamas and Papas *California Dreamin' (Snění o Kalifornii)*, která vyjadřuje přání odjet do slunečnějších míst. Dvojici hrdinek spojuje několik obrazových motivů: jejich boty, tmavé brýle a tendence k snění 11.68, 11.69.

Hlavním tématem filmu je přijetí změny jako součásti milostného života a oba příběhy jsou důmyslně vytvořeny tak, aby publikum k tématu nepřímou dovedly. První začíná záběrem na blondýnu spěchající skrze Chungking Mansions, následně vidíme policistu 1, jak se žena za zločincem, srazí se s dívkou a dále pokračuje v běhu. Její přestrojení připomínající *femme fatale* a okolnosti prodeje drog naznačují, že jde

o začátek kriminálního thrilleru (viz s. 428–431). Romantické toužení policisty 1 však situaci s pašováním brzy odsune do pozadí. Scéna, kdy blondatá dívka náhle zastřelí svého šéfa, pak tuto kriminální dějovou linii ukončí. Začíná druhý příběh a my se soustředíme na poklidnou rutinu a osobní problémy policisty 2. Prvky thrilleru sloužily z velké části jako návnada – lákaly nás, abychom se zamýšleli nad postavami už předtím, než syžet změní žánr a film se stane romantickou komedií s otevřeným koncem.

Wong naznačuje žánrovou změnu pomocí stylistických paralel. Když se policista 1 střetne s blondýnou, záběr se zastaví a ve *voice-over* komentáři policista 1 řekne: „O padesát sedm hodin později se do této ženy zamiluji.“ Když na konci prvního příběhu policista 1 opět navštíví Midnight Express, vrazí do Faye 11.70. V komentáři poznamená: „O šest hodin později...“ Obraz se zatmí, a když se „rozetmí“, vidíme policistu 2 blížící se ke stánku 11.71, zatímco ve zvukové stopě slyšíme policistu 1, který pokračuje: „...se zamilovala do jiného muže.“ Policistu 1 už nikdy znovu nespatříme. Tyto poznámky ve *voice-over* (velice nereálné – jak mohl policista 1 vědět, že se Faye zamiluje do policisty 2?) zcela jasně vyznačí romantické paralely ve filmu.

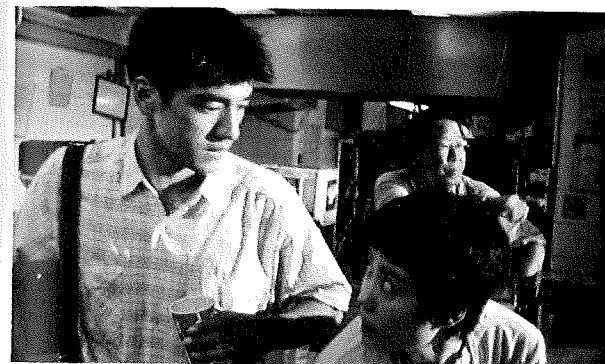
Na první pohled může film zklamat diváka očekáváním, neboť dějové linie dvou příběhů nejsou kauzálně spojeny. Avšak tato Wongova strategie vyzývá diváky, aby hledali jiná spojení. Paralelní situace nás přivádějí k myšlence, že změna je pro lásku nutná stejně jako rozmanitost pro stravování. Tematické aspekty jsou posíleny mizanscénou, prací kamery, hudbou a *voice-over* komentářem. *Chungking Express* přesto nepůsobí nijak těžkopádně, což se mu daří částečně díky chytrému přechodu z kriminálního filmu do romantického, a částečně proto, že nás nabádá, abychom ocenili jeho hravou vynalézavost.



11.67



11.68



11.70



11.69



11.71

11.67 *Chungking Express*. Faye, která se později stane letuškou, se poměří se ženou, jež opustila policistu 2.

11.68 Žena s blond vlasy z prvního příběhu je zamýšlená...

11.69 ...a její pozice připomíná pozici Faye v druhém příběhu.

11.70 První příběh končí tím, že policista 1 vrazí do Faye v Midnight Expressu.

11.71 Na začátku druhého příběhu se policista 2 blíží ke stánku Midnight Expressu; nahradí policistu 1 v roli hlavního hrdiny.

s.
546–547

Narativní
alternativy
ke klasické
kinematografii

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Dokumentární forma a styl

Muž s kinoaparátem

Natočeno 1928, uvedeno 1929. VUFKU, SSSR. Režie Dziga Vertov. Kamera Michail Kaufman. Střih Jelizaveta Svilovová.

Muž s kinoaparátem se může v určitém ohledu jevit jako jasný reportážní dokument, přičemž se ale nepokouší navodit dojem, že prezentovaná realita není ovlivněna filmovým médiem. Dziga Vertov naopak poukazuje na to, jak manipulativní moc střihu a kamery dokáže proměnit řadu drobných scén každodenní reality do nadmíru neobvyklého, snad až poněkud experimentálního dokumentu.

Vertovovo jméno bývá obvykle spojováno se střihovými postupy. V kapitole 6 (s. 299) jsme ocitovali pasáž, v níž přirovnává filmaře k oku: sbírá záběry z mnoha míst a tvůrčím způsobem je pro diváka spojuje. Vertovovy teoretické texty také přirovnávají oko k objektivu kamery v konceptu, který pojmenoval „kino-oko“. (Ruské slovo *kino* znamená „kinematografie“ a jeden z Vertovových raných filmů nese název *Kino-glaz* tedy *Kino-oko*.)

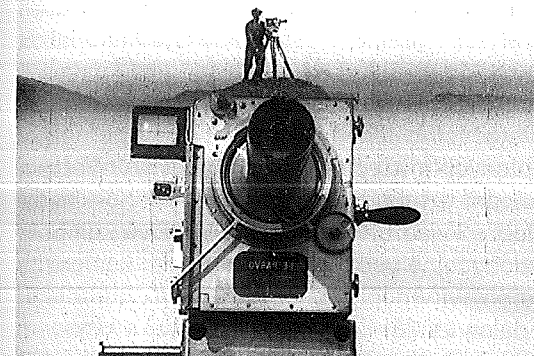
Muž s kinoaparátem přijímá tuto myšlenku – přirovnání filmařova oka k objektivu kamery – za základ pro asociativní formu filmu jako celku. Film se stává oslavou dokumentaristovy moci ovlivnit naše vnímání reality pomocí střihu a zvláštních efektů. Úvodní záběr ukazuje v detailu kameru. Pomocí dvojexpozice vidíme ve velkém celku kameramana z názvu filmu, jak náhle vyleze na obrovskou kameru **11.72**, připraví si svou vlastní kameru na stativ, chvíli natáčí a pak zase sleze dolů. Tato hra s velikostí záběrů v rámci jednoho obrazu zdůrazňuje moc, s jakou dokáže kinematografie skoro až magicky proměňovat realitu.

Zvláštní efekty tohoto druhu se objevují jako motiv v průběhu celého filmu. Na rozdíl třeba od sci-fi však nemají tyto efekty proběhnout bez

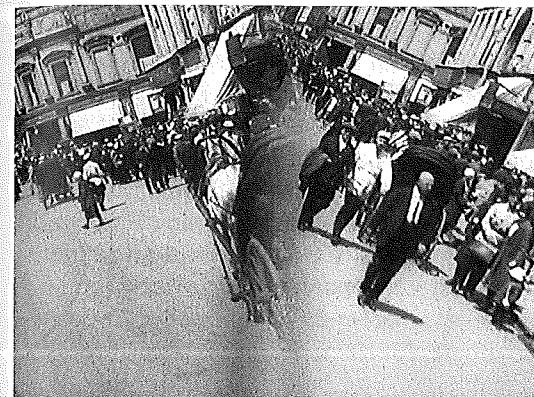
povšimnutí, ale naopak staví na odiv schopnost kamery měnit všední realitu. Typický příklad vidíme na obrázku **11.73**. Vertov využívá také pixilace k rozpohybování předmětů **11.74**. V jiné scéně naznačuje zvuk rádia vícenásobnou expozicí záběrů na tanečnici a na ruce hrající na klavír na černém pozadí **11.75**. Tento motiv virtuózních efektů vrcholí ve slavném závěrečném záběru **11.76**.

Na několika místech ve filmu je kamera personifikována, když je propojena střihem s lidskými činnostmi. Jeden krátký segment ukazuje nejdříve zaostřující se objektiv kamery a následně rozmazaný a postupně zaostřovaný záběr na květiny. Hned nato následuje rychlé sestřihání dvou prvků, jejichž spojení vytváří komický efekt: mrkající víčka ženy, která si utírá tvář ručnickem, a několik otevírajících se a zavírajících se rolet. Nakonec jiný záběr ukazuje objektiv kamery se zavírající se a otevírající se clonou. Lidské oko je jako roleta, objektiv je jako oko – vše se může otevírat a zavírat, vpustit světlo, nebo ho odmítnout. Později pixilace dovolí kameře, aby se pohybovala sama o sobě **11.77** a – nakonec – aby odešla na třech nohách.

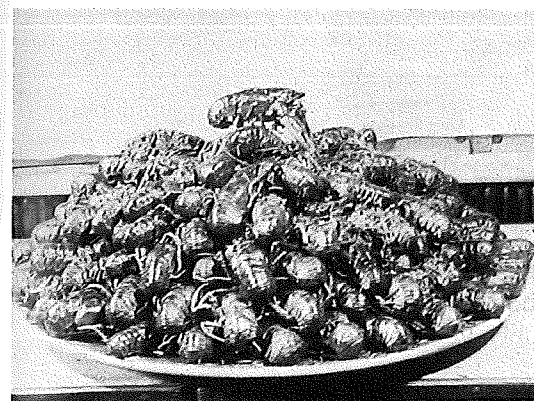
Muž s kinoaparátem se řadí k takzvaným *městským symfoniím*, což je žánr dokumentárních filmů, který se prosadil v dvacátých letech 20. století. Samozřejmě existuje mnoho způsobů, jak se dá natočit film o městě. Je možné použít *kategorickou formu*, abychom ukázali jeho geografii nebo krajinné zajímavosti jako v cestopisném dokumentu. *Rétorická forma* se může zabývat aspekty urbanismu nebo vládní politikou, která by se měla změnit. Vyprávění dokáže zdůraznit město jako pozadí pro akce mnoha postav, jako v Rosselliniho filmu *Řím, otevřené město* (*Roma, città aperta*, 1945) nebo v semidokumentárním kriminálním dramatu *Obnažené město* Julese Dassina. Nicméně rané městské symfonie zavedly konvence natáčení nearanžovaných (nebo jen příležitostně inscenovaných) scén z městského života a jejich asociativního propojování k navození konkrétních emocí nebo obecných



11.72



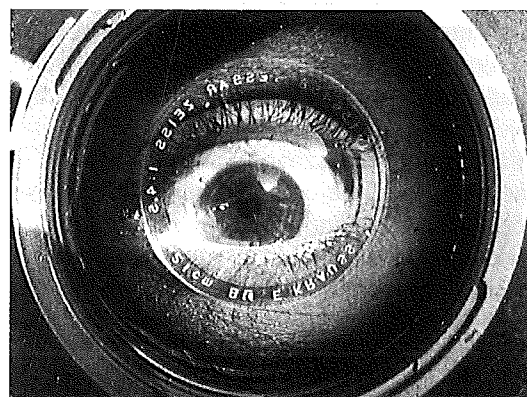
11.73



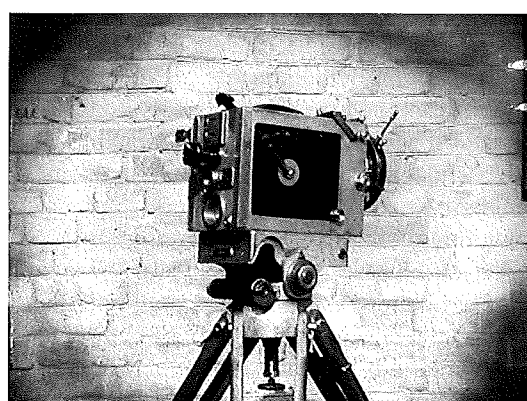
11.74



11.75



11.76



11.77

11.72 *Muž s kinoaparátem*. Vertovův pravidelný spolupracovník – kameraman Michail Kaufman – v roli kameramana.

11.73 Vertov upravuje obyčejnou scénu na ulici tak, že každou stranu obrazu vyvolá

zvlášť, přičemž kamera je vždy nakloněna jiným směrem.

11.74 Během tohoto záběru si rak trochu zatancuje.

11.75 Vícenásobná expozice naznačuje zvuk.

11.76 Film končí dvojexpozicí oka a objektivu kamery, přičemž pohled obou míří přímo na nás.

11.77 Kamera pomocí animace vyleze ze své krabice, vyšplhá se na stativ a předvádí, jak fungují její jednotlivé části.

s.
548–549

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

myšlenek. Komentář v těchto filmech obvykle chyběl. Asociativní forma je zřetelná v raných příkladech žánru, jakými jsou *Jen hodiny* (*Rien que les heures*, 1926) Alberta Cavalcantiho a *Berlín, symfonie velkoměsta* Waltera Ruttmanna. Novější filmy jako třeba *Koyaanisqatsi* a *Powaqqatsi* (1988) Godfreye Reggio využívají podobné postupy a vyhýbají se *voice-over* naraci ve prospěch hudebního doprovodu, který společně s obrazy vytváří konkrétní nálady a evokuje jisté koncepty (s. 483–484).

V úvodu *Muže s kinoaparátem* vidíme kameramana, jak natáčí, pak prochází mezi opornami prázdného kina a přibližuje se k plátnu. Kino se otevírá, diváci ho zaplňují, připravuje se orchestr a film začíná. Film, na něj se publikum i my díváme, se zprvu zdá městskou symfonií, představující typický den života ve městě (podobně jako v Ruttmannově filmu o Berlíně). Vidíme spící ženu, figuríny v zavřených obchodech a prázdné ulice. Brzy se objeví několik lidí a město se probouzí. *Muž s kinoaparátem* se převážně drží vývojového principu, jenž postupuje od probouzení, přes pracovní dobu až k volnému času. Hned v úvodu části o probouzení však opět vidíme kameramana připraveného se svými přístroji, jako by právě začínal jeho pracovní den. Tato akce odhaluje první z mnoha úmyslných nesrovnalostí. Kameraman se nyní objevuje ve svém vlastním filmu a Vertov to zdůrazňuje tím, že vzápětí stříhá na spící ženu, která byla to první, co jsme ve filmu ve filmu viděli.

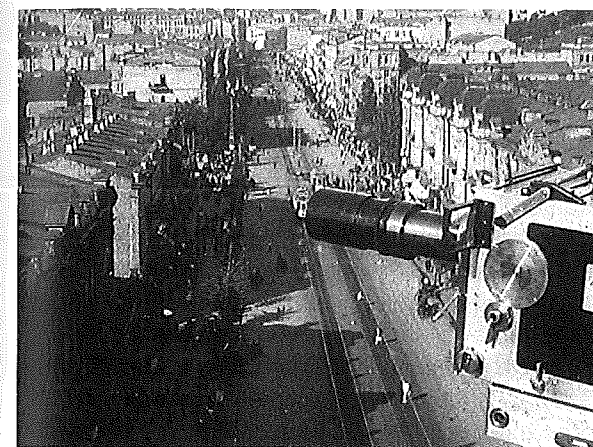
V průběhu *Muže s kinoaparátem* vidíme tytéž akce a záběry, jak jsou natáčeny, stříhány a v zpřeházeném pořadí sledovány publikem v obraze. Ke konci filmu spatříme, jak publikum v kině sleduje kameramana na plátně, který cosi natáčí z jedoucího motocyklu. Navíc se v této pozdější filmové pasáži vrací mnoho motivů ze všech předchozích částí dne, mnohé z nich tentokrát ve zrychleném pohybu. Jednoduchý pořádek obyčejné městské symfonie je rozbit a promíchán. Vertov vytváří nereálné časové schéma,

opět s důrazem na neobyčejné manipulativní schopnosti kinematografie. Film také odmítá ukázat pouze jedno město, a proto směšuje materiál natočený v Moskvě, Kyjevě a Oděse, jako kdyby se hrdina-kameraman dokázal bez námahy během tohoto natáčecího „dne“ pohybovat hned po několika vzdálených místech Sovětského svazu. Vertovovo chápání vztahu kinematografie k panorámatu města dobře vyjadřuje záběr, jenž využívá kompozice s neobyčejně velkou hloubkou pole: kamera se náhle objeví v popředí nad budovami, které leží kdesi v dálce 11.78. Celkově vzato, *Muž s kinoaparátem* sice náleží k městským symfoniím, ale zároveň daný žánr v ledasčem přesahuje.

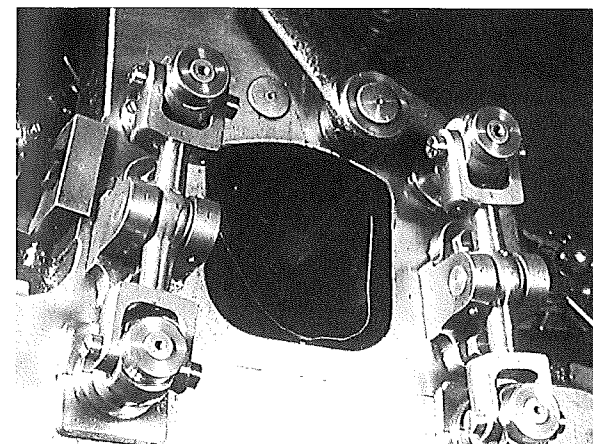
Kromě nevázané oslavy schopností kinematografie obsahuje Vertovův film mnoho explicitních a implicitních významů, přičemž některé z nich mohou divákům, kteří neumí rusky, uniknout. K explicitnímu významu: film se deset let po Říjnové revoluci snaží aspekty sovětské společnosti jak vychvalovat, tak i kritizovat. Klade vedle sebe často stroje a lidskou práci. Pod Stalínovým vedením nastal v SSSR intenzivní příklon k industrializaci a mechanizované továrny jsou představeny jako fascinující místa plná překotných pohybů 11.79. Kameraman leze na obrovské tovární komíny nebo se houpe zavěšen nad přehradou, aby všechny tyto aktivity zachytil. Dělníci nejsou prezentováni jako utlačovaní, ale jako radostní účastníci růstu země: například jedna mladá žena se směje a s někým si povídá, zatímco na výrobní lince skládá krabičky cigaret.

Vertov také upozorňuje na problémy tehdejšího života, jako jsou třeba přetrvávající třídní nerovnosti. Záběry na salon krásy naznačují, že jisté buržoazní hodnoty revoluci přece jen přežily. Sekvence ke konci filmu zachycující volný čas vyzvedává kontrast mezi sportujícími dělníky a buclatými ženami cvičícími v posilovně, aby zhubly. Vertov se též snaží kritizovat alkoholismus, hlavní společenský problém SSSR. Jeden z prvních záběrů filmu ve filmu ukazuje lidské trosky spící na ulicích a tento záběr se

střídá se záběrem na obrovskou lahev propagující restauraci. Reklamy na obchodě, k nimž se opakovaně vracíme, propagují víno a vodku. Později se ve filmu objeví scéna, v níž kameraman navštíví bar. Když odchází, vidíme záběry dělnických klubů, v něž se přeměnily bývalé kostely. Kontrast mezi těmito dvěma místy, v nichž mohou dělníci trávit svůj volný čas, je zcela zřejmý díky asociativnímu paralelnímu stříhu: zdá se, jako by žena střílející na terče v jednom z klubů sestřelovala lahve piva, které mizí (pomocí pookénkové animace) z přepravky na baru. Během dvacátých let 20. století vládní představitelé zavedli jasnou politiku, jejímž cílem bylo využít kinematografii a dělnické kluby k vymýcení jak hospod, tak i kostelů ze života sovětských občanů. (Poněvadž největší zdroj vládního příjmu byl z monopolu na vodku, součástí politiky bylo také učinit z kinematografie hlavní alternativní finanční zdroj.) Zdá se tedy, že *Muž s kinoaparátem* tuto politiku poněkud podporuje, když využívá hravé postupy v práci kamery, aby se jak kinematografie, tak i dělnické kluby jevily jako atraktivní.



11.78



11.79

K implicitnímu významu: *Muž s kinoaparátem* může být chápán jako argument pro Vertovův přístup k natáčení. Vertov se postavil proti narativní formě a obsazování profesionálních herců. Upřednostnil filmy, které k dosažení svého účinku na publikum využívají postupů práce kamery a stříhového stolu. Vertov však nebyl zcela proti ovlivňování mizanscény a několik scén tohoto filmu – zejména vstávající a umývající se žena – muselo být inscenováno. V celém *Muži s kinoaparátem* asociativní řazení záběrů porovnává práci na výrobě filmu s jinými druhy práce. Kameraman ráno vstane a jde stejně jako ostatní dělníci do práce. Podobně jako oni využívá i on pro své řemeslo stroj. Klikla kamery je na různých místech srovnávána s klikou u pokladny nebo s pohyblivými se částmi továrních strojů, které vidíme v různých sekvencích. Podobně je připomínají i pohyblivé se části promítacího stroje v kině.

Vertov dále ukazuje, jak je film, který my i diváci ve filmu sledujeme, výsledkem konkrétní práce. Vidíme, jak pracuje stříhačka (Jelizaveta Svilovová, Vertovova manželka a skutečná stříhačka *Muže s kinoaparátem*). Scény, v nichž navyklými pohyby vyřazuje části filmového materiálu a na jiné přidává speciální lepidlo, aby spojila záběry, jsou sestříženy se záběry ze salonu krásy, kde manikérka ovládá pilník a podobný kartáček, jako používá Svilovová. Dále ve filmu vidíme množství stejných záběrů v rozličných kontextech: na našem plátně, na plátně ve filmu, v mrtvolce, v průběhu natáčení, během stříhání nebo slepování stříhačkou, ve zrychleném pohybu atd. Musíme je tak chápat nejenom jako momenty zachycující realitu, ale též jako částičky celku, který je dáván dohromady za velkého úsilí filmových pracovníků. Kameraman se navíc musí uchylovat k různým metodám, někdy i nebezpečným, aby tyto záběry získal. Nejenže šplhá na vysoké tovární komíny, ale též se krčí mezi kolejemi, aby natočil příjíždějící vlak, a řídí jednou rukou motocykl, protože druhou točí klikou kamery, aby zachytil jedoucí vozidla.

11.78 *Muž s kinoaparátem*. Kamera divoce panorámuje okolí, aby zachytila různé pohledy na město.

11.79 Rámování a osvětlování posiluje dynamiku tepajících a blyštících se částí stroje.

s.
550–551

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Filmařina je tak představena spíše jako práce nebo řemeslo než jako umění pro elity. Soudě dle radostné reakce publika, které vidíme v kině, Vertov doufal, že sovětská veřejnost bude jeho oslavu filmařiny chápat jako výchovnou a zábavnou.

Implicitní význam se vztahuje k symptomatickému významu, který lze ve filmu rozpoznat. Na konci dvacátých let 20. století sovětské představitelé toužili po filmech, které by byly snadno srozumitelné a předávaly by propagandistické informace často negramotnému publiku ve všech částech rozlehlé země. Stavěli se stále kritičtěji k filmařům, jako byl Sergej Ejzenštejn a Vertov, jejichž filmy, byť oslavovaly revoluční ideologii, byly nadměrně složité. V kapitole 6 jsme viděli, jak Ejzenštejn zvolil hutný, diskontinuální styl střihu. I když Vertov v mnoha ohledech s Ejzenštejnem nesouhlasil, zejména měl jiný názor na využívání narativní formy, oba náleželi k stylistickému hnutí zvanému sovětská montážní škola, jejímiž dějinami se zabýváme v kapitole 12 (s. 604–608). Oba využívali velmi komplikovaný střih a věřili, že tím dosáhnou jistých diváckých reakcí. *Muž s kinoaparátem* má rozporuplné časové schéma a využívá rapidmontáž (obsahuje přes 1700 záběrů – více než dvakrát tolik než většina hollywoodských filmů toho období). Jde bezesporu o náročný film, především pak pro publikum neobeznámené s filmařskými konvencemi sovětské montážní školy. Možná, že by se v případě filmů jako *Deset dní, které otřásl svět* a *Muž s kinoaparátem* postupně našlo větší množství sovětských diváků, které by je ocenilo a reagovalo na ně s radostí patrnou na publiku ve Vertovově filmu. Během několika dalších let však sovětské představitelé stále více Vertova a jeho kolegy kritizovali a tvrdili, že jsou schopni leda tak experimentů s podobnými koncepty, jako bylo kino-oko. Vertovovy další projekty byly omezovány, nicméně *Muž s kinoaparátem* se nakonec dočkal uznání jak v Sovětském svazu, tak i v zahraničí jako klasický experiment s užitím asociativní formy v žánru dokumentárního filmu.

Tenká modrá čára

1988. An American Playhouse (PBS), USA. Režie Errol Morris. Kamera Stefan Czapsky, Robert Chappell. Střih Paul Barnes. Hudba Philip Glass.

Jedné noci roku 1976 byl na dallaské dálnici smrtelně postřelen policista jménem Robert Wood. Zastřelil ho řidič, jehož auto policista navedl ke krajnici vozovky, aby ho zkontroloval. Přestože policistova kolegyně Teresa Turková viděla vraha ujíždět, vyšetřování trvalo měsíce. Policie poté zjistila, že auto bylo ukradeno Davidem Harrisem. Šestnáctiletý Harris, žijící v městečku Vidoru, připustil, že v autě byl, ale jako vraha označil Randalla Adamse, s nímž strávil osudný den. Adams byl souzen pro vraždu, shledán vinným a odsouzen k trestu smrti. Když se posléze odvolal, byl jeho rozsudek změněn na doživotí. Harris nebyl kvůli svému věku a spolupráci s policií obviněn.

Dokumentarista Errol Morris potkal Randalla Adamse roku 1985, když sbíral informace pro film o prominentním dallaském psychiatrovi. Ten byl známý jako „Doktor smrt“, protože opakovaně poskytoval posudky, jež obžalované posílaly na elektrické křeslo. Morris dospěl k přesvědčení, že Adams byl odsouzen nespravedlivě, a v dalších třech letech připravoval o tomto případu film.

Tenká modrá čára ukazuje, jak může dokument využívat narativní formu, neboť v podstatě vypráví příběh o událostech, které vedly k vraždě policisty Wooda a též těch, které tato násilná smrt vyprovokovala. Nicméně filmová narace tento základní příběh obohacuje. Morris si pohrává s časem, líčí příběh s mnoha podrobnostmi, vyvíjí rekonstrukce vraždy do působivého vzorce a pozvolna v nás vzbuzuje soucit s Randallem Adamsem. Ukazuje nám tedy nejenom jeden kriminální případ, ale také naznačuje, jak může být hledání pravdy obtížné.

Celkový syžet nás vede událostmi fabule, avšak ne zcela lineárně. Film se poměrně jasně

dělí na třicet jedna sekvencí, i když v mnohých z nich najdeme krátké flashbacky zachycující výslychání a samotný zločin, přičemž některé z nich obsahují dosti rozsáhlé rekonstrukce. (Delší rekonstrukce značíme kurzivou.)

T – Úvodní titulky

1. Dallas, jsme seznámeni s Randallem Adamsem a Davidem Harrisem.
2. Policista Wood je zastřelen. *První rekonstrukce střelby.*
3. Adams je zajat a vyslychán. *První rekonstrukce výslechu.*
4. Policejní vyšetřovatelé popisují výslech a začátek vyšetřování. *Druhá rekonstrukce výslechu.*
5. Policejní vyšetřovatelé uvažují o tom, jak asi přemýšleli Woods a Turková. *Druhá rekonstrukce střelby.*
6. Policie pátrá po automobilu, využívají i hypnózu. *Třetí rekonstrukce střelby.*
7. Velký průlom: David Harris je objeven v městečku Vidoru v Texasu.
8. Harris obviňuje Randalla Adamse ze střelby.
9. Adams reaguje na Harrisovo obvinění.
10. Adams je vyslychán. *Třetí rekonstrukce výslechu.*
11. Policisté vysvětlují, jak došlo k omylu v identifikaci automobilu.
12. Poznáme dva Adamsovy právníky, kteří popisují své šetření ve městě, v němž žil David Harris.
13. Adamsovi právníci mluví o Harrisovi jako o zločinci; soudce popisuje svůj přístup k policii.
14. Adams převypráví Harrisovu verzi události. *Čtvrtá rekonstrukce střelby.*
15. Adams vysvětluje své alibi.
16. Proces: Policistka Turková svědčí a označí Adamse za řidiče. *Pátá rekonstrukce střelby.*
17. Proces: Objevují se noví svědci. Manželé Millerovi tvrdí, že viděli Adamse střílet na Wooda. *Šestá rekonstrukce střelby.*
18. Adamsovi právníci a paní Carrová popírají svědectví manželů Millerových.

19. Proces: Třetí z nových svědků, Michael Randall, tvrdí, že viděl Adamse střílet na Wooda. *Sedmá rekonstrukce střelby.*
 20. Proces: Porota shledává Adamse vinným.
 21. Proces: Soudce odsuzuje Adamse k trestu smrti.
 22. Adams reaguje na trest smrti.
 23. Adamsovi právníci žádají o obnovení procesu a opět prohrávají.
 24. Adamsovo odvolání je podpořeno Nejvyšším soudem USA; jeho rozsudek je změněn na doživotí.
 25. Detektiv z Vidoru vysvětluje, že Harris je opět zajat.
 26. Přehodnocení případu: Svědci přemýšlejí nad událostmi a Harris naznačuje, že lhal. *Osmá rekonstrukce střelby.*
 27. Detektiv z Vidoru vysvětluje, že Harris spáchal ve městě vraždu.
 28. Adams: „Ten kluk mě děsí...“; chápe jako chybu, že policisté Harrisem propustili.
 29. Harris, nyní odsouzen k smrti, přemýšlí nad svým dětstvím.
 30. Poslední rozhovor na kazetě: Harris nazve Adamse „obětním beránkem“ a v podstatě se přiznává.
 31. Titulky: Současná situace obou mužů.
- Z – Závěrečné titulky

Segmenty 1 až 3 tvoří prolog, seznamují nás se základními informacemi a vzbuzují náš zájem a zvědavost. Úvodní sekvence představuje město Dallas, dvě hlavní postavy, Randalla Adamse a Davida Harrisem, a jejich současnou situaci: oba muži jsou ve vězení. Jak se tam dostali? Vyprávějí o tom, jak se potkali a jak spolu strávili den popíjením, kouřením marihuany a sledováním filmů v autokině. Segment 2 je první z mnoha šokujících rekonstrukcí nočního zastřelení policisty Wooda na okraji silnice. Podobně jako v jiných rekonstrukcích, i tady hrají skutečných událostí herci. Jejich tváře bývají v rámování často zakryty a místo toho se kamera soustředí na podrobnosti akce nebo detaily prostředí. Třetí

s.
552–553

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

sekvence ukazuje v rekonstrukci zatčení a vyslychání Adamse; ten popisuje, jak byl u výslechu zavražován 11.80.

Poté se filmový syžet na chvíli vrací zpět, aby vysvětlil události vedoucí k Adamsovu zatčení, a soustředí se přitom především na policejní vyšetřování (segmenty 4–11). V průběhu těchto segmentů David Harris označí Randalla Adamse za vraha (8) a ten je zatčen a vyslychán (10). Posléze se vyjasní nesrovnalost ohledně modelu auta, ačkoli Morris naznačuje, že policejní vyšetřování bylo od začátku zmatené (11). Tyto sekvence jsou přerušeny dalšími dvěma rekonstrukcemi Adamsova výslechu a dvěma rekonstrukcemi Woodovy smrti.

Nejdelší úsek filmu (segmenty 12–24) se soustředí na soudy s Randallem Adamsem. Poté, co se seznámíme s jeho právníky a soudcem (12–13), slyšíme dvě různé verze události: Adamsovu a Harrisovu (14–15). Tři neočekávaní svědci označili Adamse za muže, který střílel (16–19), i když některá z těchto svědectví jsou zpochybněna ženou, jež tvrdí, že dva ze svědků se před ní vychlouvali tím, že se pokusí získat vypsanou odměnu (18). Opět jsou rekonstruovány určité momenty zločinu. Porota shledá Adamse vinným (20) a je odsouzen k smrti (21–22). Následující právní kroky pošlou Adamse do vězení na celý život, a to bez možnosti prominutí části trestu (23–24).

▲ Film odpověděl na jednu z otázek, jež byly položeny na jeho začátku: teď už víme, jak se Randall Adams dostal do vězení. Ale co David Harris, který je též ve výkonu trestu? Poslední rozsáhlá část filmu pokračuje tím, co se dělo po procesu, a soustředí se na Harrisovu zločineckou dráhu. Harris je zatčen za jiné zločiny (25) a Morris poté vkládá sekvenci (26), která je vytvořena tak, aby naznačovala Harrisovu vinu v případě zabitého policisty Wooda. Neočekávaní očití svědci se najednou ukáží jako nevěrohodní a zmatení; navíc sami mají co skrývat. Nejvýmluvnější však je, že Harris vysvětluje: „Jistěže

jsem si zvolil Randalla Adamse.“ V další sekvenci detektiv z města Vidoru, kde Harris žil, vysvětluje, jak Harris pronikl do domu jednoho muže, s použitím násilí odvedl jeho přítelkyni a smrtelně muže postřelil (27). Harris, nyní odhalen jako zdvořilý, lehkomyšlný sociopat, vzpomíná na své dětství a na utonutí svého bratra. Zdá se, že se mu poté otec začal vzdalovat (29). I když s ním soucítíme, vše je zpochybněno jeho závěrečným připuštěním, že Randall Adams je nevinný, které Morris nahrál na magnetofonovou pásku (30). Titulky vysvětlují, že Adams si stále odpykává svůj doživotní trest a Harris je odsouzen k smrti (31).

V hrubých obrysech je to tedy jasný příběh o zločinu a nespravedlnosti. Explicitní význam filmu byl natolik přesvědčivý, že odstartoval nové vyšetřování případu a Adams byl roku 1989 propuštěn. Morrisův film je ale víc než jen pouhá instruktáž pro obhajobu. Vyžaduje od diváka mnoho úsilí, protože své sdělení nevyjadřuje tak jasně jako mnohé jiné dokumenty. Straníme spíše Randallu Adamsovi a nedůvěřujeme policii, žalobci ani „očitým svědkům“, kteří jsou všichni proti němu. Morris však Adamse nijak zřetelně neprotežuje ani nekritizuje ostatní. Filmová forma a styl náš soucit ovlivňují spíše v náznacích. Film divákovi upírá mnohé z obvyklých berliček k určení toho, co se oné noci roku 1976 opravdu stalo. Místo toho nás vyzývá, abychom byli pozornější, abychom se soustředili na podrobnosti a zvažovali vzájemně si odporující informace, jež nám jsou předkládány. Morrisův detektivní příběh nás podněcuje, abychom přemítali nad překážkami, které stojí ve snaze objevit pravdu o jakémkoli zločinu.

Materiál filmu je vesměs totožný s jakoukoli jinou zprávou o skutečném zločinu. Morris zahrnuje do filmu rozhovory s využitím „mluvících hlav“, novinové titulky, mapy, archivní fotografie a další dokumenty, aby nás seznámil s informacemi o zločinu. Používá rovněž rozpoznatelné rekonstrukce klíčových událostí. Nicméně jiné dokumentární konvence tu chybí. Není zde žádný vypravěč, který by ve *voice-over* vysvětlil situaci,

a žádné titulky neidentifikují mluvčí ani nás neinformují o datech. Rekonstrukce nejsou označeny jako „dramatizace“, jak to vidáváme v televizních dokumentech. Jsme proto nuceni hodnotit, co vidíme a slyšíme, bez jakékoli další nápovědy. Tato nezvyklá odpovědnost je umocněna rámováním, neobvyklým pro rozhovory v dokumentech: několik mluvčích se dívá přímo do kamery 11.81. Toto poněkud znepokojující přímé oslovování (které je v jiných Morrisových filmech ještě nápadnější) nás staví do pozice detektivů a nutí nás posuzovat svědectví jednotlivých lidí. Využívání papírových dokumentů je navíc poměrně nejasné: film ne vždy určí jejich zdroje a velké detaily často zobrazují jen fragmenty textu. (Jeden záběr na článek v novinách zabírá tyto části frází: „...ved to be a 1973... earing Texas licens... with the letters H...“) Stále se opakující hudební motiv Philipa Glasse pak lze sotva považovat za konvenční dokumentární hudbu a už vůbec nejde o hudbu obvyklou u příběhu o skutečném zločinu. Se svými ponurými disharmoniemi a nervózně rozehvělými figurami hudební doprovod probouzí napětí, ale zároveň vytváří podivný odstup od děje: hudba pulzuje stejně, ať už doprovází prázdnou městskou krajinu, nebo násilnou vraždu.

Syžet komplikují i další formální a stylistické rysy. Například když dotazovaný zmíní konkrétní místo, Morris často zařazuje krátký záběr na tuto lokalitu 11.82. Taková náhlá přerušení by se v běžném dokumentu nevyužívala, poněvadž nám vlastně neposkytují žádnou novou informaci. Skoro se zdá, jako by Morris chtěl naznačit nepřeborné množství střípků informací, které musí vyšetřovatel zpracovat. Podobně během většiny rekonstrukcí nejsou ukázány tváře účastníků. Místo toho jsou scény vystavěny z mnoha detailů: prsty na volantu, mléčný koktejl letící zpomalně vzduchem, stroj na popcorn v autokině 11.83. Morris opět zdůrazňuje zdánlivě triviální drobnosti, které mohou ovlivnit naše chápání toho, co se skutečně na dálnici stalo. Tyto drobnosti jsou ale pečlivě komponovány s *high-key* osvětlováním,

▲ „Chtěl jsem natočit film o pravdě, kterou bylo obtížné, nikoli nemožné najít.“ Errol Morris, režisér



11.80



11.81



11.82



11.83

11.80 *Tenká modrá čára.* Vyslychání Randalla Adamse, inscenované takovým způsobem, aby bylo zcela jasné, že jde o rekonstrukci.

osudu se billboard v pozadí (Změň svůj život: u-n-i-v-e-r-z-i-t-a) stává ironickým.

11.81 Policejní detektiv líčí svou verzi výslechu Adamse.

11.83 Stroj na popcorn v autokině, zlověstně natočen v popředí, zatímco hodiny v pozadí slouží jako základ pro svědectví Davida Harrise.

11.82 Motel, kde Adams bydlel: vzhledem k jeho

s.
554–555

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

čímž se z nich stávají motivy, jež probouzejí různé asociace. Některé vsuvky ironicky komentují situaci 11.82. Jiné, jako všudypřítomné hodiny a hodinky, naznačují zlověstně utíkající čas. Podobně i zpomaleně se třítící baterka a mléčný koktejl vytékající na vozovku symbolizují vyprchávací život ze smrtelně zraněného policisty. Morrisovo systematické zadržování informací nás podněcuje, abychom si sami doplňovali části fabule. Zveličováním zdánlivě nepatrných podrobností jsme pak navíc vybízeni, abychom si vytvářeli implicitní významy.

Klíčovým pro tyto významy je náš postoj k lidem, kteří jsou ve filmu představeni. Celkově vzato, syžet je uspořádán tak, abychom soucítili s Randallem Adamsem. Je první osobou, kterou vidíme, přičemž Morris ho okamžitě představí v sympatickém světle, když ho nechá vysvětlovat, jak byl vděčný, když našel dobrou práci hned poté, co přišel do Dallasu. „Jako by mi bylo souzeno tam být.“ Morris ho ukazuje jako slušného a pracovitěho člověka, jehož osud byl zcela změněn represivním systémem. Adamsův výslech je asociativně propojen se zaplněným popelníkem, což z něj dělá nervózního a zranitelného muže 11.84. Totéž prozrazují detaily jeho ustrašených očí z novinových fotografií. Když je Adams obviňován těmi, co stojí proti němu, Morris nás nechává stále na jeho straně tím, že mu dovoluje, aby popřel informace, které proti němu vznášejí. V segmentu 9 Adams odpovídá na Harrisovo obvinění, že on byl tím střelcem; v segmentu 15 Adams uvádí své alibi jako reakci na Harrisovo tvrzení o časovém rozvrhu událostí. Ke konci filmu se Adams stává směrodatným komentátorem. V segmentu 28, po Harrisově další vraždě, nám Adams připomíná, že tento život mohl být zachráněn, kdyby dallaská policie nepropustila Harrise na svobodu. V tomto momentě s Adamsem soucítíme ještě více, a zároveň chápeme, proč změnil své úvodní hodnocení Dallasu: nyní je to „peklo na zemi“.

Přijímáme Adamsův popis událostí proto, že ho nepatrně posilují i mnohé rekonstrukce

vraždy. Ty jsou jasně označeny jako rekonstrukce s využitím postupů spíše spojených s hraným filmem, zejména s filmem noir 11.85. Liší se také od dramatizací skutečného zločinu, jež vídáme v televizních pořadech: ty obvykle ukazují tváře herců a bývají natočeny v uvolněném stylu ruční kamerou, což má vyvolat dojem, že jsme svědky skutečné události.

Rekonstrukce předvádějí navzájem si odporující verze zločinu na základě toho, co si pamatují jednotliví svědci. Zdá se, že Morris naznačuje, že každá s případem spojená osoba na vše nahlíží z vlastní perspektivy a vlastně žádná správná verze neexistuje. Avšak celkový vývoj filmu nás vede k pravděpodobnému závěru: David Harris zabil Wooda sám bez cizí pomoci. Navzájem si odporující rekonstrukce ani tak neukazují, že pravda je relativní, ale spíše dramatizují rozporuplná svědectví. Stejně jako porotci nebo ti, co sedí v soudní síni, i my se musíme rozhodnout, která z verzí je nejpravděpodobnější, přičemž syžet rozvíjí tyto rekonstrukce ve velice sugestivním vzorci.

V segmentech věnovaných policejnímu vyšetřování rekonstrukce zdůrazňují zaběhaný postup v podobných situacích. Rozpoznala policistka Turková dobře typ automobilu? Policejní detektivové nakonec rozhodnou, že ne – ovšem předtím i poté, co detektivové dojdou k tomuto závěru, nám Morris ukazuje dvě různá auta, čímž vizuálně konkretizuje nabízející se možnosti. Stejně důležitá je další otázka: Kryla Turková kolegu Wooda a následovala tak předepsaný postup, nebo zůstala v autě? Morris ukazuje v dramatizaci obě možnosti, ale navádí nás, abychom usuzovali, že zřejmě zůstala v autě a pila svůj mléčný koktejl, neboť v náčrtku místa činu byla blízko auta nalezena vylitá čokoláda. Je to však pouze pravděpodobné, nemůžeme si tím být nikdy jisti, ale vzhledem k důkazům, které máme, usuzujeme, že Wooda pravděpodobně nekryla.

Ve vyšetřovacích pasážích se rekonstrukce Woodovy vraždy soustředily na obvyklý postup v policejní praxi, ale během části zaměřené

na samotný proces rekonstrukce naznačují různé verze toho, co se ve vrahově autě vlastně stalo. Krčil se David Harris na sedadle spolujezdce? Byla Adamsova silueta s kudrnatými vlasy zaměněna se siluetou postavy v kabátě s kožešinovým límcem? Když jsme seznámeni s novými neočekávanými svědky, Morris nám předvádí rekonstrukce, které ukazují jejich auta projíždějící kolem místa činu. I tady zachycují rekonstrukce jednotlivé alternativy neutrálně, ovšem některé se zdají pravděpodobnější než jiné, zejména když jsou tvrzení očitých svědků popřena jinými svědky nebo když je zradí jejich vlastní vyhýbavé odpovědi.

Poslední rekonstrukci vidíme v části věnované Davidu Harrisovi. Ukazuje nám možnou podobu toho, jak Harris vraždu spáchal, a příznačně ji doprovází jeho *voice-over* komentář, v němž se prakticky přiznává. Po mnoha jiných rekonstrukcích je tato verze představena tak, aby se nám jevila jako nejpravděpodobnější. Přestože se Morris celý film obrátne vyhýbá tomu, aby přímo označil Harrise za vraha, vývoj rekonstrukcí, který zpochybňuje nejproblematictější verze a postupně se zaměřuje na identitu řidiče, nás vede k tomu, abychom Harrisovu vinu akceptovali jako nejpravděpodobnější verzi události.

Jako v kterémkoli narativním filmu náš postoj k postavám tedy ovlivňuje způsob vyprávění, hra s narací a věděním. Tím, že Morris Adamsovi umožnil reagovat na slova ostatních postav a sestavil rekonstrukce tak, že nakonec ukazují na vinu Davida Harrise, nás staví na stranu Randallova Adamse jako nevinné oběti. Tomu odpovídají i další stylistické postupy, kterých Morris využívá, aby v nás probudil nedůvěru k těm, kteří proti Adamsovi stojí. Film ale nepředstavuje dallaské strážce veřejného pořádku jako brutální zloduchy: všichni mluví uhlazeně a jasně a soudce vypadá jako klidný a trpělivý muž. Stříh však zachází s Adamsovou verzí událostí tak, že nabývá na důležitosti – Morris mu dovoluje reagovat na všechna obvinění, takže slova žalobců hodnotíme spíše obezřetně.



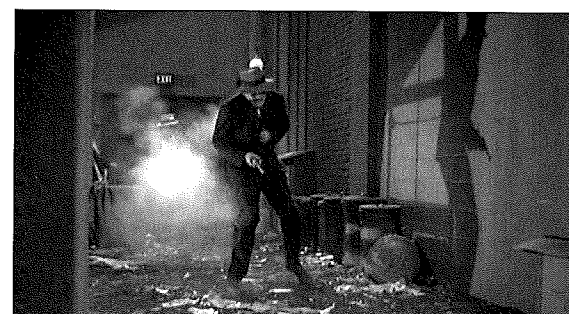
11.84



11.85



11.86



11.87

11.84 *Tenká modrá čára.* Zatímco teenager Harris je asociován s popcornem, vyděšená oběť Adams s popelníkem plným cigaret.

11.85 Odkaz na film noir: v rekonstrukci vidíme, jak se policista Wood blíží k autu.

11.86 Soudce Metcalfe vzpomíná na Dillingerovu smrt...

11.87 ...a Morris stříhá na scénu z běčkového filmu, která ukazuje smrt psance, jako kdyby odkazoval na dřívější pokus o rekonstrukci v *Tenké modré čáře*.

s.
556–557

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Nejkritičtější vzhledem k autoritám jsou dvě takřka až komické odbočky, jež nemají daleko k typu asociativní formy, kterou využil Bruce Conner v *A Movie* (s. 483–492). Soudce Metcalfe vzpomíná, jak měl odjakživa velký respekt k zákonu a pořádku, protože jeho otec byl svědkem toho, jak agenti FBI zastřelili gangstera Johna Dillingera 11.86. Morris stříhá na scénu z hollywoodského kriminálního filmu, která ukazuje Dillingera smrt 11.87. Metcalfe také poskytne různé zákulisní střípky informací o ženě, která Dillingera zradila. Když řekne, že byla poslána zpět do svého rodného Rumunsku, Morris stříhne na mapu Bukurešti (moment sebeaparodie, poněvadž během filmu využívá mapy mnohokrát). Během poznámky jedné z očitých svědkyň, která vykládá, jak si vždycky představovala samu sebe v roli dívčího detektiva jako z televizních filmů padesátých let, využívá Morris paralelní montáž. Nechává její *voice-over* komentář znít během ukázky z béčkového filmu, v němž mladá žena pomáhá detektivovi chytit zloděje. Adamsovy protivníky díky této sekvenci chápeme jako osoby, jejichž pojetí boje se zločinem se odvozuje z oblíbených filmů.

Méně patrné jsou motivy barev, které upomínají na policejní autoritu a neupřímnost. Několik prvních záběrů filmu ukazuje mrakodrapy a další stavby, přičemž na každé z nich bliká červené světlo 11.88. Po stříhu na Randalla Adamse, který začíná vyprávět svůj příběh, se plátno zatmí a vidíme rotující červené světlo policejního auta – výjev, který se bude opakovat na dalších místech filmu 11.89. Až pak Morris stříhá na Davida Harrise, jenž líčí, jak přijel do Dallasu. Motiv červené barvy spojuje Dallas a policii jako síly, které se spikly proti Adamsovi, a naznačuje, proč je v úvodním titulku slovo „blue“ (modrá) napsané červenou barvou 11.90. Název filmu je odvozen z líčení soudce Metcalfa, který odkazuje na závěrečnou řeč žalobce, jenž nazval policii „tenkou modrou čarou“ mezi civilizací a anarchií. Tím, že Morris tuto čáru zachytil v červené, nejenže evokuje krveprolití, ale propojuje modrou barvu

policejních uniform s hrozivě blikajícími červenými světly ze začátku filmu.

Motiv se dále rozvíjí, když soudce Metcalfe vypráví o smrti Dillingera, jenž byl zrazen nechvalně proslulou „ženou v červeném“. Metcalfe tvrdí, že žena vlastně nebyla oblečená v červené – její oranžové šaty pouze za jistého osvětlení jako červené vypadaly. David Harris má na sobě v průběhu všech rozhovorů ve filmu oranžový vězeňský stejnokroj, což naznačuje, že i on je dalším zrádcem a barva stejnokroje zřejmě i něco napovídá o jeho vztahu k červenému světlu policejního auta. Jako dokumentarista si Morris sotva mohl diktovat, co bude mít Harris na sobě, ale byl to on, kdo natočil další záběry, které zdůrazňují motiv červené barvy, a kdo se rozhodl, že ve filmu ponechá Metcalfovu poznámku (jinak dost bezvýznamnou) o ženě v červeném. Jako mnozí dokumentaristé i Morris zdůraznil některé aspekty filmového materiálu, aby odhalil tematické souvislosti.

Příběh nespravedlivého uvěznění Randalla Adamse je prezentován jako křížovátka životů několika lidí. Místo toho, aby Morris případ zjednodušil a dosáhl větší přehlednosti, zachází s ním jako s bodem, v němž se kříží mnoho příběhů – soukromé životy očitých svědků, profesní rivalita mezi právníky, legenda o Dillingerovi, televizní kriminální dramata či scény filmů z autokina, které navštívil Adams s Harrisem. Film naznačuje, že jakýkoli zločin se bude skládat z podobné změti jednotlivých příběhů a bude pohřben v lavičce drobností (typy aut, jejich poznávací značky, vyliště mléčné koktejly, televizní programy), což pak zplodí mnohé alternativní scénáře toho, co se skutečně stalo. *Tenká modrá čára* uplatňuje tyto aspekty vyšetřování v samotné struktuře a stylu filmu. Každá verze střelby dostane svůj čas na plátně, ale nakonec nás narace vede tak, abychom nepravděpodobné verze eliminovali. Narace lpí na triviálních drobnostech, ale nakonec některé odloží jako méně důležité. Ukazuje, že komplikovanou spleť svědectví a důkazů o zločinu je možné rozřešit. Film prezentuje sám sebe jako

verzi toho, co se na texaské dálnici skutečně stalo, a zároveň jako meditaci nad tím, jak mohou vytrvalí vyšetřovatelé nakonec nalézt pravdu.

Forma, styl a ideologie

Setkáme se v St. Louis

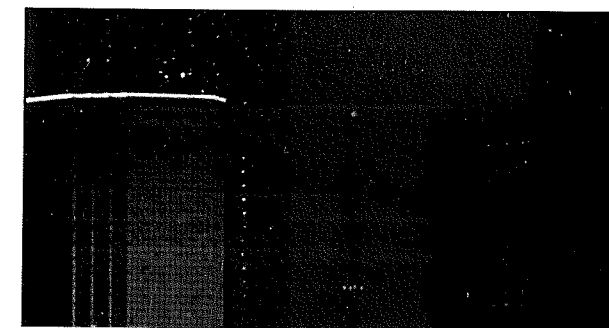
1944. MGM, USA. Režie Vincente Minnelli. Scénář Irving Brecher a Fred F. Finklehoffe, podle knihy Sally Bensonové. Kamera George Folsey. Střih Albert Akst. Hudba Hugh Martin a Ralph Blane. Hrají: Judy Garlandová, Margaret O'Brienová, Mary Astorová, Lucille Bremer, Leon Ames, Tom Drake.

▲ Chvilí po polovině filmu *Setkáme se v St. Louis* oznámí Alonzo Smith své rodině shromážděné u jednoho stolu, že byl přeřazen na novou práci do New York City. „Musím myslet na budoucnost. Pro nás všechny. Potřebujeme peníze,“ oznámí zdrcené rodině. Tyto myšlenky o rodině a budoucnosti, klíčové pro formu a styl filmu, vytvářejí ideologický rámec, v němž film nabývá svého významu a působivosti.

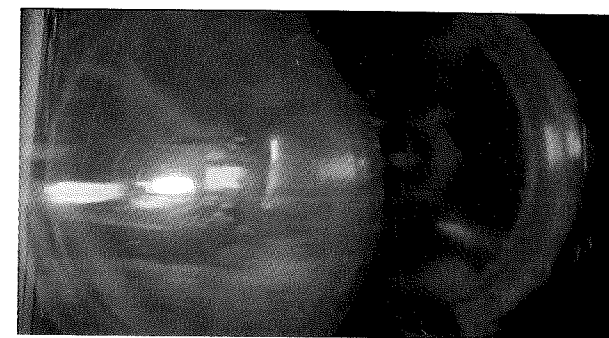
Všechny filmy, které jsme analyzovali, by mohly být zkoumány z hlediska ideologie, již zastávají. Každý film kombinuje formální a stylistické prvky takovým způsobem, aby vyslovil ideologický postoj – ať už vyjádřený otevřeně, nebo skrytě. My jsme se rozhodli zdůraznit ideologii ve filmu *Setkáme se v St. Louis*, protože nabízí jasný příklad filmu, který netouží změnit způsob, jakým lidé uvažují. Místo toho má tendenci posílit jisté aspekty dominantní společenské ideologie. *Setkáme se v St. Louis*, podobně jako většina hollywoodských filmů, tedy touží upevnit hodnoty, které jsou chápány jako typické pro americký způsob života: soudržnost rodiny a důležitost domova.

Setkáme se v St. Louis se odehrává během příprav na světovou výstavu v St. Louis, přičemž výstava sama se stane vrcholnou událostí děje. Film svou formu zobrazuje přímo:

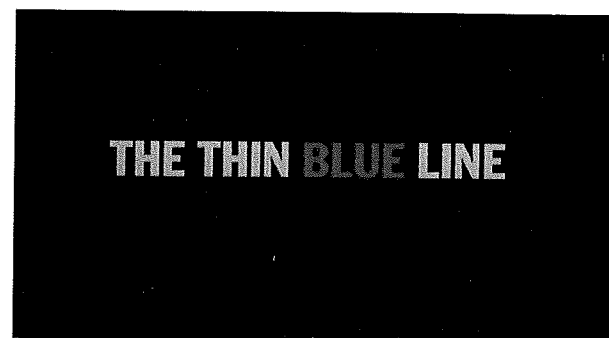
▲ „Já netočím uhlazené filmy. Pan Vincente Minnelli, ten natáčí uhlazené filmy.“ Billy Wilder, režisér



11.88



11.89



11.90

11.88 *Tenká modrá čára*. Pohled na Dallas s blikajícími červenými světly.

11.89 Motiv se znovu objevuje v opakujícím se záběru na otáčející se maják policejního auta.

11.90 Úvodní titulky filmu prozrazuje motiv červené barvy.

s.
558–559

Dokumentární
forma a styl

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

každou ze svých čtyř částí, odehrávajících se v jiném ročním období, jasně oznamuje kartou s titulkem 11.91. Tímto způsobem film naznačuje jak určitý časový úsek (odpovídající směřování k výstavě na jaře 1904, která představí v St. Louis výdobytky pokroku), tak i neměnný cyklus ročních období.

Smithovi žijí ve velkém viktoriánském domě a tvoří velkou, ale úzce propojenou rodinu. Struktura držící se ročních období umožňuje filmu ukázat Smithovy v tradičních časech rodinné soudržnosti, během svátků. Vidíme je, jak oslavují Halloween a Vánoce. Na konci filmu se výstava stane novou formou svátku, je to vlastně oslava rozhodnutí Smithových zůstat v St. Louis.

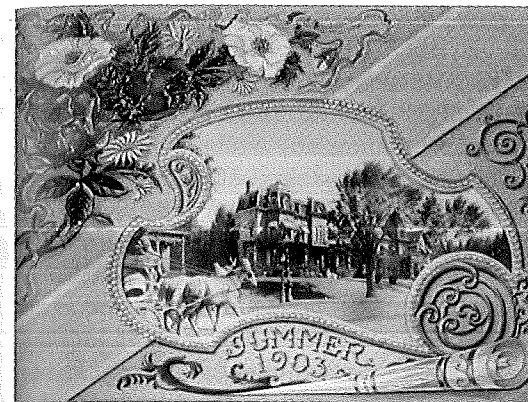
Úvod filmu nás okamžitě seznámí se St. Louis jako městem na rozhraní mezi tradicí a pokrokem. Kartu s titulkem „léto 1903“ v podobě krabice od luxusní bonboniéry tvoří motiv bílých a červených květů kolem starobylé černobílé fotografie domu Smithových. Jak se kamera přibližuje, fotografie se zbarví a ožije 11.92. Pomalé, tlumené akordy, které titulky doprovázejí, ustoupí rázné melodii, jež lépe odpovídá pohybu na plátně. Vozy s pivem a kočáry tažené koňmi projíždějí silnicí, ale předjíždí je raný model automobilu (světle červený, což přitáhne naši pozornost). Už tady se zvyrazňuje motiv pokroku a vynálezů, který se bude rychle vyvíjet a do popředí se dostane během nadcházející výstavy.

Když syn Lon Smith přijede domů na kole, prolínačka do kuchyně zahájí expozici. Jednoho po druhém potkáme příslušníky rodiny, kteří provádějí své každodenní činnosti. Kamera sleduje druhou nejmladší dceru Agnes, jak jde do prvního patra a prozpěvuje si píseň *Meet Me in St. Louis* (*Setkáme se v St. Louis*) 11.93. Potká se s dědečkem, který píseň „převezme“, když ho kamera krátce následuje. Pomocí věrných návazností akce u postav, které si píseň předávají, vykazuje obraz plynulý pohyb, jenž představuje dům jako místo plné hemžení a hudby. Dědeček slyší mimo obraz hlasy zpívající stejnou píseň.

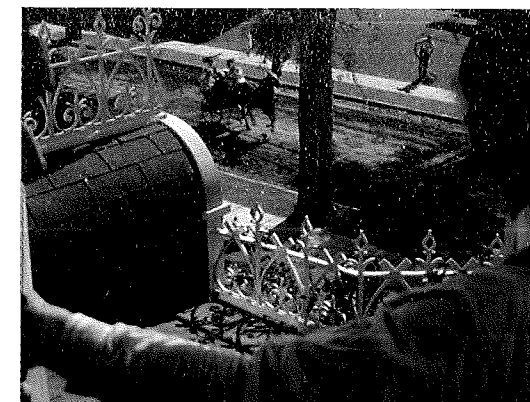
Jde k oknu a nadhled zpoza jeho ramene odhalí druhou nejstarší sestru Esther, která vystupuje z kočáru 11.94. Její příjezd dokončuje kruhový charakter této sekvence opětovným návratem zpět před dům.

V průběhu převážné části filmu zůstává dům hlavním znázorněním rodinné soudržnosti. S výjimkou výpravy mládeže tramvají na rozestavěný veletrh, vánočního plesu a závěrečné scény na výstavišti se veškerá dějová akce filmu odehrává v domě Smithových nebo blízko něj. Ačkoli je to práce pana Smitha, která je důvodem k přestěhování do New Yorku, nikdy ho nevidíme v jeho kanceláři. V úvodní sekvenci se příslušníci rodiny vrací jeden po druhém domů, aby se všichni sešli okolo jednoho stolu u večeře. Každá část filmu, odehrávající se v jiném ročním období, začíná obdobným titulkem v podobě obalu od bonboniéry a pak se přesouvá k domu. V ideologii filmu se domov objevuje jako soběstačné místo. Další sociální instituce jsou okrajové, někdy až ohrožující.

Představa soudržné rodiny v idealizované domácnosti klade ženy do centra dění. Narace neomezuje náš rozsah vědění na to, co ví jediná postava, ale často se soustředí na to, co vědí ženy ve Smithově rodině – točí se kolem paní Smithové, nejstarší dcery Rose, nejmladší dcery Tootie a zejména kolem Esther. Ženy jsou navíc zobrazeny jako představitelky stability. Děj fabule se neustále vrací do kuchyně, kde paní Smithová a hospodyně Katie navzdory menším krizím klidně pracují. Muži naopak pro rodinnou soudržnost představují hrozbu. Pan Smith chce vzít rodinu do New Yorku a zničit tím pouta s minulostí. Lon odchází na východní pobřeží, na univerzitu v Princetonu. Jen dědeček, jako reprezentant starší generace, straní ženám v jejich touze zůstat v St. Louis. Obecně vzato, narativní kauzalita chápe jakýkoli odklon od domova jako problematický – což je příklad toho, jak narativní vývojové principy dokážou vytvářet ideologické názory.



11.91



11.94



11.92



11.95



11.93



11.96

s.
560–561

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

11.91 *Setkáme se v St. Louis*. Karta s titulkem „léto 1903“.

11.92 Přechod do světa v St. Louis roku 1903.

11.93 Píseň *Meet Me in St. Louis* nás seznámí s postavami a lokacemi.

11.94 Důležitost rodinného domu: okno rámuje výjev, v němž poprvé uvidíme hrdinku...

11.95 ...a později i záběr na ni, jak zpívá píseň *The Boy Next Door*.

11.96 Večerní šaty na vánoční ples jsou součástí motivu spojeného se svátkem.

V rámci rodiny sice dochází k drobným neshodám, ale její příslušníci vesměs spolupracují. Dvě nejstarší sestry, Rose a Esther, pomáhají jedna druhé ve flirtování. Esther je zamilovaná do Johna Truitta, chlapce z vedlejšího domu, přičemž svatba s ním pro rodinnou soudržnost žádné ohrožení nepředstavuje. Několikrát se ve filmu dívá směrem k jeho domu, aniž by musela svůj vlastní domov opustit. Nejprve jde s Rose na verandu a snaží se upoutat jeho pozornost, následně sedí v okně a zpívá píseň *The Boy Next Door* (*Kluk od vedle*; 11.95). Nakonec, mnohem později, sedí v ztemnělém pokoji v prvním patře, poté, co se s Johnem zasnoubili, a vidí ho, jak stahuje roletu. O tom, že by dívky mohly chtít cestovat nebo se vzdělávat nad rámec střední školy, se nikdy neuvažuje. Film se soustředí na řadu drobných epizod odehrávajících se v domácnosti a v okolí domu, a neumožňuje tak zvažování žádného alternativního způsobu života – vyjma děsivého přestěhování do New Yorku.

Mnoho stylistických postupů se podílí na vybudování obrazu šťastného rodinného života. Barevný filmový materiál značky Technicolor značně přispívá svěžesti mizanscény – kostýmy, okolní prostředí a barva vlasů postav zřetelně vynikají 5.5. Postavy mají na sobě oděvy v jasných barvách. Esther bývá často oblečená v modré, na vánoční ples však jde v červených šatech a Rose v zelených 11.96. Tyto barvy spojené s Vánoce pomáhají posílit asociaci rodinné soudržnosti se svátky a navíc nám umožňují jednoduše rozeznat sestry ve vířícím davu tanečniců oblečených v pastelových barvách. Na záběru ze scény v tramvaji 5.5 je Esther nápadná, protože je jedinou ženou v černém mezi lidmi v šatech vesměs jasných barev.

Setkáme se v St. Louis je muzikál a hudba hraje v rodinném životě hrdinů velkou roli. V romantických chvílích či během různých setkání zaznívají písně. Rose a Esther zpívají *Meet Me in St. Louis* v salonku před večeří. Když je pan Smith přeruší při svém návratu z práce:

„Propánakrále, dost skřehotání!“ – je okamžitě označen za nepřítele zpěvu a výstavy. Estherina další píseň naznačuje, že její milostný vztah s Johnem Truittem je neškodný a rozumný. Žena nemusí opouštět domov, aby našla manžela: může ho jednoduše nalézt ve vlastní čtvrti (*The Boy Next Door*) nebo při cestě tramvají (*The Trolley Song* /*Tramvajová píseň*/). Další písně doprovázejí dvě oslavy – Esther například zpívá *Have Yourself a Merry Little Christmas* (*Ať máš šťastné malé Vánoce*) své nejmladší sestře Tootie po vánočním plese. V této písni se snaží ujistit Tootie, že život v New Yorku bude fajn, pokud rodina bude moci zůstat spolu.

Ale už tady máme pocit, že soudržnost je ohrožena. Esther zpívá: „Brzy budeme všichni spolu, jestli to osud dovolí / Do té doby se musíme nějak protloukat.“ Již víme, že Esther dosáhla svého romantického cíle a zasnoubila se s Johnem Truittem. Jestliže se však Smithovi skutečně přestěhují do New Yorku, bude se muset rozhodnout mezi jím a svou rodinou. V tomto momentě se syžet dostal do patové situace: ať už se Esther rozhodne pro cokoli, starý způsob života skončí. Vyprávění potřebuje řešení a Tootiin hysterický pláč jako reakce na tuto píseň vede pana Smithe k přehodnocení svého záměru.

Tootie zničí po Estherině písni sněhuláky, což je jasné zobrazení hrozby rodinné soudržnosti, kterou představuje přestěhování do New Yorku. Když začíná zimní část děje, děti postaví na dvorku sněhuláky (a sněhového medvěda). Vytvořily vlastně paralelu k vlastní rodině 11.97.⁴ Zprvu byli tito sněhuláci svědky komické scény, v níž Esther a Katie přesvědčují Lona a Rose, aby šli na vánoční oslavu jako pár. Když ale Tootie začne být z vidiny odstěhování ze St. Louis hysterická, seběhne dolů v noční košili a sněhuláky rozbije. Scéna je až šokující, protože se zdá, že Tootie zabíjí dvojníky příslušníků své vlastní rodiny 11.98. Tento moment musí být emotivní, jelikož má motivovat otcovu změnu názoru. Uvědomí si, že jeho přání odstěhovat se do New Yorku

ohrožuje rodinnou harmonii, a proto se rozhodne zůstat v St. Louis.

Dva další prvky mizanscény vytvářejí motivy, které zdůrazňují pohodlný rodinný život. Smithovi žijí obklopeni jídlem. V úvodní scéně ženy vaří kečup, který se pak servíruje u rodinné večeře. Po scéně, v níž Rose telefonuje příteli, který ji oproti očekávání nepožádá o ruku, napětí pomíjí, a hospodyně servíruje velké plátky hovězího.

Ve scéně zachycující Halloween se stává spojení mezi opulentním jídlem a rodinnou soudržností ještě jednoznačnější. Nejprve se děti sejdou, aby si daly dort a zmrzlinu, ale otec přichází domů a oznámí, že se všichni budou stěhovat do New Yorku. Rodinní příslušníci odcházejí, aniž by se dotkli dortu. Teprve až když uslyší, jak matka a otec zpívají u klavíru, postupně se trousí zpět, aby se najedli 11.99. Doprovázejí je k tomu slova písně: „Čas sice běží, ale my budeme stále spolu.“ Využití jídla jako motivu asociuje rodinný život v domě s hojností a s tím, že každý má své místo jako člen skupiny. V poslední scéně odehrávající se na výstavě se všichni rozhodnou, že společně navštíví restauraci. Motiv jídla se tedy navrácí ve chvíli, kdy se ujistí, že budou společně žít v St. Louis.

Další motiv rodinné soudržnosti souvisí se světlem. Po většinu času vidíme dům rozzářený. Když rodina sedí společně u večeře, nízké večerní slunce září světle žlutými paprsky skrze bílé záclony. Jedna z nejpůsobivějších scén ve filmu se odehraje později, když Esther požádá Johna, aby ji doprovodil po přízemí a pomohl jí zhasnout světla. Tato událost se odehraje vesměs během jednoho dlouhého záběru z jeřábu, který sleduje postavy z jednoho pokoje do druhého 11.100. Když se v pokoji setmí a dvojice se přesune do haly, kamera na jeřábu sjede do výšky jejich obličejů. Během záběru se pozoruhodně promění nálada. Záběr začíná Estherinou komickou výmluvou („bojím se myší“), která má přimět Johna, aby s ní zůstal, a postupně převažuje ryze romantická nálada.

11.97 *Setkáme se v St. Louis*. Sněhuláci různých pohlaví a velikostí snad odpovídají členům rodiny.

11.98 Tootie rozbíjí sněhuláky.

11.99 Rámování do hloubky prostoru zdůrazňuje rodinu jako skupinu, v záběru vyniká talíř s dortem umístěný na pianu v popředí.

11.100 V každé pauze během dlouhého pohybu kamery je lustr umístěn v horní části obrazu.



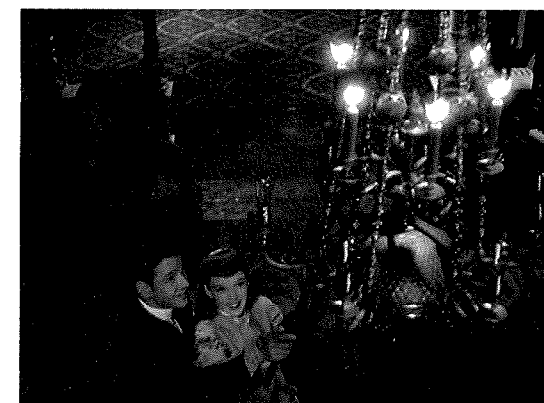
11.97



11.98



11.99



11.100

s.
562–563

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Celá sekvence oslavy Halloweenu se odehrává v noci a světlo v ní hraje klíčovou roli. Na začátku se kamera pohybuje k oknům domu zářícím žlutým světlem. Napínává, poněkud tajuplná hudba vytváří z domu ostrůvek bezpečí v temnotě. Když Tootie a Agnes vyjdou z domu, aby se připojily k dalším dětem, které si utahují z lidí, vidíme jejich siluety na pozadí plamenů ohně, kolem něhož se shromáždila skupinka dětí. Oheň zprvu vypadá hrozně a popírá dřívější asociaci světla s bezpečím a soudržností, ale tato scéna vlastně ladí se scénou předchozí a s tím, jak v ní bylo světlo využito. Tootie není dovoleno zúčastnit se skupinové zábavy, protože je „moc malá“. Poté, co prokáže, že je odvážná, je jí povoleno společně s ostatními přikladat do ohně. Všimněte si zejména dlouhého záběru, v němž kamera odjíždí od skupinky, právě když Tootie odchází od ohně, aby si vystřelila z pana Braukoffa. Oheň zůstává v pozadí záběru a vypadá jako útočiště, které opustila 11.101. První sekvence oslav Halloweenu se skutečně stává svého druhu miniaturou, která napodobuje celkovou narativní strukturu. Tootie opuštěním ohně ztrácí svou pozici jako členka skupiny a pak ji triumfálně znovu potvrzuje, když se k ohni vrací.

Podobně důležitou roli hraje světlo v řešení hrozby rodinné soudržnosti. Během pozdního vánočního večera najde Esther v pokoji Tootie, která je stále vzhůru. Dívají se z okna na sněhuláky, stojící na dvoře pod oknem. Na sníh dopadne pás žlutého světla, což naznačuje útulnost a bezpečí domu, jež se chystají opustit 11.98. Avšak Tootiin hysterický pláč vede pana Smithe k přehodnocení plánů. Když sedí a přemýšlí, drží v ruce zápalku, již si chtěl právě zapálit doutník, a sirka mu popálí prsty. Společně s pomalým přehráváním hudebního motivu *Meet Me in St. Louis* slouží oheň k zdůraznění jeho rozrušení a jeho postupné změny názoru.

Otec rozsvítí všechna světla a svolá rodinu do přízemí, aby oznámil své rozhodnutí, že se stěhovat nebudou. Setmělá, bezútěšná hala

plná krabic na stěhování se opět stane rušným místem, když se rodina schází. Stínítka lamp jsou červená a zelená, což jsou barvy evokující Vánoce a navíc upomínají na barvy šatů Esther a Rose z večerního plesu. Oznámení otcova rozhodnutí vede přímo k otevírání dárků, jako kdyby to mělo zdůraznit, že setrvání v St. Louis nebude pro rodinu znamenat žádné finanční obtíže.

Když se během závěrečné sekvence na výstavě setmí, objeví se na budovách velké množství světel, která se oslnivě odrážejí v jezezech a kanálech 11.102. Film končí právě v okamžiku, kdy rodina tento výjev v úžasu pozoruje. Světlo opět znamená bezpečí a rodinnou pohodu. Světla současně propojují i další motivy filmu. Otec se původně chtěl přestěhovat do New Yorku, aby zajistil budoucnost své rodiny. Když se rozhodl, že v St. Louis zůstanou, řekl: „New York nemá patent na úspěch. Vždyť St. Louis mívá k rozkvětu, z něhož se vám bude točit hlava. Je to skvělé město.“ A světová výstava to potvrzuje. St. Louis dovoluje rodině, aby si udržela svou soudržnost, pohodlí a bezpečí, a zároveň si užívala všech výhod pokroku. Film končí tímto rozhovorem:

MATKA: Na celém světě není nic podobného.

ROSE: A nemusíme sem jet vlakem a bydlet v hotelu. Máme to u nás doma.

TOOTIE: Že to nikdy nezbourají, vid', dědečku?

DĚDEČEK: To by byla hloupost.

ESTHER: Nemohu tomu uvěřit. U nás doma. Přímotady v St. Louis. 11.103

Tato slova *netvoří* ideologii filmu, která byla prezentována v celém jeho průběhu narativními i stylistickými postupy. Dialog jen jednoznačně vyjadřuje to, co bylo ve filmu beztak od začátku přítomno. (Srovnejte se slovy: „Nejhezčí místo je domov...“ v *Čaroději ze země Oz* – dalším muzikálu studia MGM, natočeném o pět let dříve.)

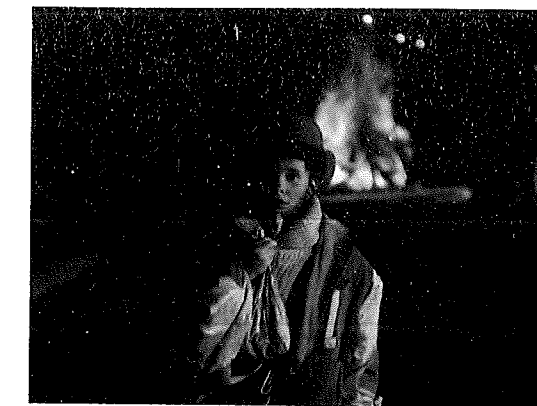
Výstava vyřeší problémy budoucnosti i rodinné soudržnosti. Smithovi mohou jít do

francouzské restaurace, aniž by museli odjet ze svého rodného města. Konec filmu též obnovuje pozici otce jako alespoň formální hlavy rodiny. Jen on si dokáže vzpomenout, kudy se do restaurace jde a chystá se tam skupinu dovést.

Pro pochopení ideologie filmu bývá obvykle nezbytné analyzovat, jak forma a styl vytvářejí význam. Jak naznačila kapitola 2, můžeme mluvit o čtyřech obecných významech: referenčním, explicitním, implicitním a symptomatickým. Naše analýza filmu *Setkáme se v St. Louis* ukázala, jak všechny čtyři typy významů spolupracují v posílení společenské ideologie – v tomto případě hodnot tradic, rodinného života a rodinné soudržnosti. Referenční aspekty filmu předpokládají, že publikum pochopí rozdíl mezi městy St. Louis a New York a že něco ví o světové výstavě, zvycích americké rodiny, národních svátcích a tak podobně. Tyto aspekty adresují film především americkému publiku. Explicitní význam filmu vyjadřuje závěrečný rozhovor, jež jsme právě uvedli. O maloměstě se tu mluví jako o dokonalém spojení pokroku a tradice.

Také jsme sledovali, jak formální uspořádání a stylistické motivy přispívají hlavnímu implicitnímu významu: rodina a domov vytvářejí „útočiště v nemilosrdném světě“, klíčový výchozí bod v životě každého člověka. Jaké jsou tedy symptomatické významy?

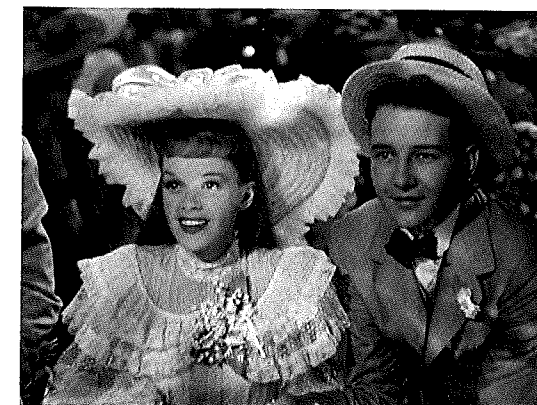
Obecně vzato, film vyjadřuje tendenci mnoha společenských ideologií ve svém pokusu naturalizovat společenské chování. V kapitole 2 jsme zmínili, že systémy hodnot a přesvědčení se mohou zdát nezpochybnitelné pro společenské skupiny, které je dodržují. Tyto skupiny systémy hodnot a přesvědčení udržují mimo jiné tím, že předpokládají, že některé věci jsou mimo lidskou volbu nebo kontrolu – že jsou prostě přirozené. V dějinách byl tento způsob myšlení často využíván jako ospravedlnění útlaku a nespravedlnosti, jako například když jsou ženy, členové minorit nebo chudí chápáni jako od přírody podřadní. *Setkáme se v St. Louis* sdílí tuto obecnou



11.101



11.102



11.103

11.101 *Setkáme se v St. Louis*. Vystrašená Tootie se vydává do tmy vystřelit si z pana Braukoffa.

11.103 Závěrečný záběr filmu: Esther je oslněna výstavou.

11.102 Motiv světla kulminuje při oficiálním otevření světové výstavy.

s.
564–565

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

tendenci nejenom v tom, jak charakterizuje ženy v rodině (o Esther a Rose se prostě předpokládá, že si hlavně chtějí najít manžele), ale i ve volbě domácnosti bílé vyšší střední třídy jako symbolu amerického života. Méně patrná naturalizace je zřejmá v celkovém formálním uspořádání filmu. Přirozený cyklus ročních období ladí s rodinným životem a závěr syžetu se odehrává na jaře, v čase obnovy.

Můžeme se rovněž zaměřit na historicky konkrétnější symptomatické významy. Film byl uveden v listopadu 1944 (právě před Vánoce-mi), kdy stále zuřila druhá světová válka. Publikum tohoto filmu se skládalo vesměs z žen a dětí, jejichž mužští příbuzní nebyli po dlouhá období přítomni a často pobývali v zámoří. Rodiny byly rozděleny a ti, kteří zůstali stranou konfliktu, museli válečnému úsilí přinášet značné oběti. V době, kdy se vyžadovalo, aby ženy pracovaly ve zbrojovkách, továrnách a úřadech (a mnohé z nich si touto zkušeností prošly), se objevil film, který omezoval rozsah ženských zkušeností na domov a rodinu a volal po jednodušších časech, kdy rodinná soudržnost byla na prvním místě.

Film *Setkáme se v St. Louis* může být tedy chápán jako symptom nostalgie po předválečné Americe, kterou ještě nezasáhla světová hospodářská krize. V publiku roku 1944 si rodiče mladých mužů na frontě pamatovali období let 1903 a 1904 jako léta svého dětství. Všechny formální postupy – narativní uspořádání, rozčlenění podle ročních dob, písně, barva a jednotlivé motivy – tak diváky snad i uklidňují. Když ženy a další, kteří zůstali doma, dokážou být silní a udržet své rodiny pohromadě navzdory hrozbě nesoudržnosti, domácí harmonie se brzy vrátí. Z tohoto pohledu se film *Setkáme se v St. Louis* zastává převládajícího pojetí amerického rodinného života, a dokonce může nabídnout obraz ideální rodinné soudržnosti pro poválečnou budoucnost.

Zuřící býk

1980. United Artists, USA. Režie Martin Scorsese. Scénář Paul Schrader a Mardik Martin. Podle knihy *Zuřící býk* Jakea La Motta (napsal s Josephem Carterem a Peterem Savagem). Kamera Michael Chapman. Střih Thelma Schoonmakerová. Hrají: Robert De Niro, Cathy Moriartyová, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldanaová.

Když jsme analyzovali *Setkáme se v St. Louis*, tvrdili jsme, že film prosazuje ideologii typickou pro americké hodnoty. Je ale také možné, aby film natočený v Hollywoodu zastával k ideologickým otázkám nejednoznačný postoj. Film Martina Scorseseho *Zuřící býk* tak činí – jeho hlavním tématem je násilí.

Násilí se v americké kinematografii objevuje často a mnohdy je podstatou zábavy. Extrémní násilí se stalo klíčové pro některé žánry, jako jsou sci-fi a horor. Tyto žánry většinou spoléhají na velice stylizovanou prezentaci násilí, obvykle za pomoci zvláštních efektů, a proto není zobrazované násilí tak znepokojující. *Zuřící býk* využívá jinou taktiku a pomocí konvencí filmového realismu prezentuje násilí syrově a znepokojujícím způsobem. Přestože film patří v jistých ohledech k těm méně brutálnějším než mnoho jiných z tohoto období – například nedojde k žádnému úmrtí –, obsahuje několik těžko snesitelných scén. Nejenom brutální boxerské zápasy, ale zároveň stejně tak drsné spory každodenního života vynášejí násilí do popředí.

Scorseseho film je volně inspirován boxerskou kariérou Jakea La Motta, jenž se stal světovým šampionem ve střední váze v roce 1949. Boxerské scény v *Zuřícím býkovi* (založené na skutečných zápasech) symbolizují násilí, které prostupuje Jakeovým životem. Zdá se, že opravdu není schopen komunikovat s lidmi, aniž by se s nimi nezačal hádat, vyhrožovat jim nebo nevystupoval agresivně. Jeho dvě manželství, zejména s druhou ženou Vickie, jsou plné třenic

a domácího násilí. Ačkoli nejbližší vztah má evidentně se svým bratrem Joeym, jenž je zprvu jeho manažerem, později ho ve výbuchu žárlivosti zbije a Joey se mu tak navždy odcizí. Jakeovy akce ubližují jiným, ale navíc ničí i jeho samého. Zapudí všechny, jež miluje, a stane se ubohým obézním komikem a později hercem, který deklamuje výňatky ze slavných her a filmů.

Jak máme rozumět ideologii filmu, který si zvolí za svého hrdinu takového agresivního tyrana? Můžeme být v pokušení vyslovit „buď/anebo“ interpretaci. Buď film oslavuje Jakeovu obrovskou zuřivost, nebo ji odsuzuje jako patologický případ. Ale kdybychom se s jednou z těchto jednoduchých teorií smířili, nepodařilo by se nám srovnat se se znepokojivou rovnováhou soucitu a odporu k hlavní postavě tohoto filmu. Ukážeme, že Scorsese v *Zuřícím býkovi* využívá rozličných strategií ve vyprávění i ve stylu, aby udělal z Jakea případovou studii toho, jakou úlohu má násilí v životě Ameriky. Scorsese tedy vytvořil složitý kontext a Jakeovy činy musí být posuzovány v jeho rámci.

Tento kontext bude nejpřístupnější, pokud prozkoumáme formální strukturu vyprávění filmu. Kdybychom měli film segmentovat do jednotlivých scén, dostali bychom dlouhý seznam. Ačkoli film obsahuje i dlouhé sekvence, většina z nich je poměrně krátkých. Celkem jsme vyčlenili čtyřicet šest scén, počítaje v to úvodní titulky a závěrečný citát, ale ty mohou být šikovně seskupeny do dvanácti segmentů:

1. Úvodní titulky, prezentované na pozadí dlouhého záběru na Jakea, který se rozehřívá v ringu.
2. Zákulisí v nočním klubu, 1964. Jake si nacvičuje báseň, kterou přednese. Začíná flashback.
3. 1941. Vysvětlující scéna – Jake prohrává zápas, hádá se se svou první ženou, uvidí Vickie a má s ní první schůzku.
4. 1943. Dva zápasy se Sugar Ray Robinsonem oddělené milostnou scénou Jakea a Vickie.

5. Montážní sekvence střídavě prezentuje sérii zápasů z let 1944 až 1947 a domácí filmy z Jakeova soukromého života.

6. Dlouhá série scén z roku 1947 včetně tří scén z nočního klubu Copacabana naznačuje Jakeovu žárlivost na Vickie a nenávisť k jednomu mafiánovi. Tato část končí tím, že Jake schválně prohraje zápas.

7. 1949. Hádky s Vickie následována Jakeovým vítězstvím v šampionátu ve střední váze.

8. 1950. Jake zbije Vickie a svého bratra Joeiho v bezdůvodném záchvatu žárlivosti. Obhájí titul a znovu zvítězí nad Robinsonem.

9. 1956. Jake končí kariéru a kupuje noční klub, v němž předvádí komediální čísla. Vickie ho opouští a Jake je zatčen pro mravní delikt.

10. 1958. Jake předvádí svá komediální čísla v laciném striptýzovém baru; nepřesvědčí Joeiho, aby se s ním usmířil.

Flashback končí.

11. 1964. Jake se připravuje na svůj výstup.

12. Titulek s citací z bible a věnování filmu.

Začátek a konec filmu jsou podstatné v ovlivnění našeho postoje k Jakeově kariéře. První záběr ukazuje, jak se zahřívá v ringu před nespecifikovaným zápasem 11.104. Náš úvodní dojem z hlavního hrdiny je spoluvytvářen několika filmovými postupy. Jake ve zpomaleném pohybu poskakuje na místě a toto pomalé tempo doprovází unylá klasická hudba, naznačující, že jeho zahřívání před zápasem je jako tanec. Inscenování do hloubky prostoru umísťuje provazové ohrazení ringu nápadně do popředí. Ring se zdá obrovský, a zdůrazňuje tak Jakeovu samotu. Tento dlouhý záběr pokračuje během hlavních titulků a ukazuje box jako krásný sport, jehož aktéři jsou však osamělí. Záběr zůstává abstraktní a nejasný: je to jediná scéna ve vyprávění, u níž v dvojexpozici chybí titulek určující konkrétní rok.

Ostrý střih na segment 2 ukazuje Jakea, náhle obézního a zestárlého, jak opět trénuje. Prochází si text pro *one-man show*, jenž se skládá

s.
566–567

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

z četby proslulých literárních děl a recitace básně, kterou napsal sám o sobě: „Dejte mi tedy jeviště / Kde by mohl tenhle býk zuřit / A i když umím boxovat / Mnohem raději bych recitoval – To je zábava!“ Tato epizoda se ve fabuli odehrává poměrně pozdě, až po mnoha zápasech jeho boxerské kariéry. Syžet se vrací k tomuto momentu až v segmentu 11, kdy Jake pokračuje v procičování svého textu – manažer zavolá Jakea na pódium a on v šatně předvede několik zahřívacích boxerských úderů, aby si posílil sebevědomí, a rychle opakovaně mumlá: „Jsem šéf. Jsem šéf.“

Tím, že Scorsese vyznačuje většinu příběhu jako flashback, propojuje násilí se zábavou. Když Jake roztáhne paže v momentě, kdy říká: „To je zábava!“ (v segmentu 2), jeho gesto připomíná triumfální zdvižení rukou v boxerských rukavicích. Toto gesto Jake opakuje v dlouhém flashbacku vždy, když vyhraje zápas. Proto *Zuřící býk* ignoruje Jakeův předchozí život a soustředí se na dvě období: jeho boxerskou kariéru a jeho obrat ke komediálním výstupům a přednesům literatury. Obě období ho ukazují jako muže, jenž se snaží mít kontrolu nejen nad svým životem, ale i nad lidmi kolem sebe. Jakeův postoj shrnují poslední slova, která ve filmu zazní: „Jsem šéf.“

Struktura syžetu, kterou jsme načrtli, také sleduje vývojový vzorec vzestupu a pádu. Po segmentu 7, což je vrchol Jakeovy kariéry, jeho život upadá a jeho násilné chování se zdá stále častěji divoce sebedestruktivní. Jisté motivy navíc zdůrazňují roli násilí v jeho životě a v životech těch, kteří ho obklopují. Když odpovídá během svého prvního zápasu (segment 3), vypukne v hledišti pěstní souboj – naznačuje to hned na začátku, že násilí se rozšiřuje i mimo ring. Vztahy v domácnostech jsou též plné agrese: bratři Jake a Joey se chlapácky postrkují a Joey vychovává svého syna tím, že mu vyhrožuje bodnutím nožem.

Nejzřetelněji je ovšem násilí namířeno proti ženám. Jak Jake, tak i Joey urážejí své ženy a vyhrožují jim a Jakeovo fyzické napadání

obou svých manželek vytváří zlověstný kontrast k jeho zápasům v ringu. Během první scény v klubu Copacabana se ženy objevují jako terče zneužívání. Jake obviní Vickie, že flirtuje s jinými. Urazí dva muže – boxera a mafiána – konstatováním, že oba jsou jako ženské, a ženám v publiku se Jake vysmívá i jako komik na scéně. Uspořádání událostí a motivů v jednotlivých scénách naznačuje, že americký život prostupuje mužská agresivita.

Scorsese klade pomocí filmových postupů Jakeovo násilí do určitého kontextu. Obecně vzato, *Zuřící býk* se obrací ke konvencím realismu a filmový styl tak prezentuje násilí znepokojivým způsobem. Většina materiálu ze zápasů je natáčena kamerou na Steadicamu, což dovolu- je snímat znepokojivé jízdy nebo detailní záběry zdůrazňující výrazy obličejů. Protisvětlo, motivované reflektory umístěnými kolem ringu, zvýrazňuje kapky potu nebo krve, které stříkají z boxerů, když je soupeř zasáhne 11.105. Rapidmontáž, často s elipsami, a hlasité bodavé praskání zesilují fyzickou sílu úderů. Speciální líčení vytváří efekt krve hrozivě crčící z boxerovy tváře. Scorsese zachází s násilnými scénami mimo ring odlišně, upřednostňuje celky a méně sugestivní ruchy.

Scorsese vytváří realistický společenský a historický kontext i za použití dalších konvencí. Jednou z nich je série titulků, jež se objevují v dvojexpozici, aby identifikovaly každý boxerský zápas pomocí data, lokality a jmen soupeřů. Tento narativní trik dodává *Zuřícímu býkovi* rys kvazidokumentárního filmu.

Nicméně nejdůležitějším prvkem ve vytváření realismu je zřejmě herectví. S výjimkou Roberta De Nira byli představitelé vybráni z takřka neznámých herců nebo neherců. Výsledkem toho je, že nepřinášejí do filmu atraktivní hvězdné asociace. De Niro byl znám především ze svých hořce realistických výkonů v Scorseseho filmech *Špinavé ulice* (*Mean Streets*, 1973) a *Taxikář* a z filmu *Lovec jelenů* (*The Deer Hunter*, 1978) Michaela Cimina. Ve filmu *Zuřící býk* mluví herci

se silným bronxským akcentem, své promluvy opakují nebo jen zamumlají a nijak se nepokoušejí o ztvárnění sympatických postav. Při propagaci filmu byla hojně využívána informace, že De Niro přibral bezmála třicet kilogramů, aby mohl hrát Jakea jako staršího muže. Film zdůrazňuje De Nirovu proměnu tím, že stříhá z polodetailu Jakea na konci segmentu 2, odehrávajícím se roku 1964 11.106, na záběr s podobným rámováním, který ho zachycuje v ringu roku 1941 11.107. Takový realismus v herectví a další postupy nám znemožňují akceptovat násilí ve filmu nenuceným způsobem, jakým bychom ho mohli vnímat v konvenčních hororech nebo kriminálních filmech.

Pomocí své narativní struktury a využívání stylistických konvencí realismu film nabízí kritiku násilí v americkém životě – jak v ringu, tak i v domácnostech. Film nám však nedovoluje odsoudit Jakea pouze jako „zuřícího býka“. Prezentuje totiž násilí zároveň jako fascinující a nejednoznačné. Ačkoliv boxerské scény se přiklánějí k brutálnímu realismu, jejich zobrazení je podáno fascinujícími způsoby. Zvuky úderů útočí na naše uši s děsivým účinkem. Zvukový mix pro scény zápasů propojil zvířecí hlasy, letadlové motory, svištěcí šípy i hudbu, ale zdroje zvuků nedokážeme rozpoznat, protože jsou buď zpomaleny, anebo přehrány pozpátku.

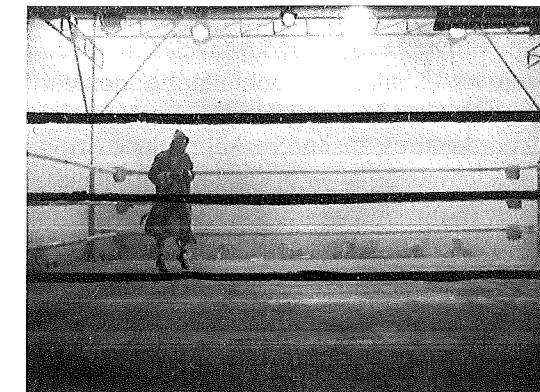
Obecněji můžeme říci, že násilí je znepokojivě atraktivní i ve scénách mimo ring, protože narace se soustředí daleko více na pachatele násilí než na oběti. Obzvláště tři důležité ženské postavy – Jakeova první žena, Joeyho žena Lenore a Vickie – celkem nic nedělají, kromě toho, že jsou terčem zneužívání nebo se mu marně brání. Nikdy se nedozvíme, co je přitahovalo na násilnicích, které si vzaly za muže, nebo proč s nimi vydržely tak dlouho. Zpočátku se zdá, že Vickie zbožňuje Jakea kvůli jeho slávě a jeho luxusnímu autu, ale její ochota vydržet v manželství tak dlouho není nijak vysvětlena. Vlastně ani její náhlé rozhodnutí Jakea po jedenácti letech opustit nemá žádnou očividnou motivaci.

11.104 *Zuřící býk*. Zpomalený pohyb v úvodním záběru filmu.

11.105 Realistické násilí ve scénách boxerských zápasů.

11.106 Kompoziční návaznost přesouvá film z konce první scény odehrávající se roku 1964...

11.107 ...k Jakeovi roku 1941.



11.104



11.105



11.106



11.107

s.
568–569

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Tyto oběti Jakeova násilí slouží zejména k tomu, aby ho vyprovokovaly k reakci. Část akce se zaměřuje na to, jak zbije „pohledného“ boxera, o němž se domnívá, že se Vickie líbí. Další část pojednává o Jakeově násilné reakci na jeho iracionální představu, že Joey a Vickie spolu mají poměr. Stojí za povšimnutí, že po krizi, během níž Jake zmlátí Joeyho, se Joey stává podobně jako Vickie okrajovou postavou. Zahlédneme ho na chvíli, jak sleduje Jakeovu krvavou prohru v zápase o titul, a pak vidíme krátkou scénu, kdy odmítá Jakeovu nabídku na usmíření. Film tedy k Jakeovým výstřelkům nenabízí žádnou pozitivní protiváhu.

Dalším náznakem toho, jak je narace fascinována Jakeovým násilím, je pozvolný sestup do subjektivního podání. Několik scén ukazuje události z Jakeova hlediska s využitím zpomaleného pohybu. Naznačena je tak nejenom skutečnost, že právě vidíme totéž co on, ale i jeho reakce na to, co vidí. Tento postup se stane obzvláště sugestivním, když Jake uvidí Vickie s jinými muži a začne žárlit. Podobně v závěrečném zápase s Robinsonem je pomocí hlediskového záběru ukázáno, jak Jake vidí svého soupeře. Tyto hlediskové záběry rovněž využívají spojení nájezdu kamery a současného odjezdu transformátorem, aby se zdálo, že se ring rozléhá do dále, přičemž v tlumeném předním světle se Robinson jeví ještě hrozivější 11.108. Vstupy do Jakeovy mysli naznačují i další odklony od realismu, jako je třeba dunivé bušení ve zvukové stopě během jeho hlavního vítězného zápasu.

Fascinaci násilím, kterou ve filmu vidíme, Scorsese částečně ospravedlňuje zdůrazněným sebedestruktivním podstaty Jakeova chování. Bez ohledu na to, jak moc ublíží jiným lidem, minimálně stejně tak zraňuje i sebe. Jake často vzápětí po incidentu lituje, že lidem ublížil, jak ukazuje několik paralelních scén. V segmentu 3 se Jake divoce pohádá se svou první ženou. Hrozí jí, že ji zabije, ale vzápětí řekne: „No tak, zlato, tak pojď – usmíříme se. Příměří, ano?“ Později... poté,

co zbije Vickie za její imaginární nevěru, se jí omlouvá a přesvědčuje ji, aby s ním zůstala. Tato usmíření v domácnostech se odrážejí v důležitém zápase o titul, v němž porazí současného šampióna Marcela Cerdana, pak přejde do rohu soupeře a velkomyslně ho obejmě.

Soucit k Jakeovi je posilován i jinak. *Zuřící býk* naznačuje, že je velice masochistický: svou agresí vlastně nutí ostatní, aby mu ubližovali. Tento motiv je zdůrazněn v milostné scéně v segmentu 4. Jake dětinsky požádá Vickie, aby pohladila a políbila zranění z jeho triumfu nad Sugar Ray Robinsonem 11.109. Posléze si odepře sexuální uspokojení tím, že si nalije ledovou vodu do trenek. Scéna vede přímo k zápasu, v němž ho Robinson porazí.

Tato porážka je paralelní k segmentu 8, v němž vidíme další boxerskou scénu, v níž Jake prostě stojí a provokuje Robinsona, aby ho rozmlátil na padrť. Motiv masochismu vyvrcholí v segmentu 9, když Jakea pošlou do samotky ve vězení v Dade County. Dlouhý a znepokojující záběr ukazuje, jak Jake vráží hlavou do zdí cely a tluče do ní pěstmi, prohlašuje, že není zvíře, a nadává sám sobě do „debilů“.

Méně zřetelný je náznak, že Jakeova agresivita souvisí s potlačovanou homosexualitou. Jeho objetí poraženého soupeře Cerdana v zápase o titul a stejně tak jeho vyzývání Robinsona, aby ho v závěrečném zápase napadl, tuto interpretaci podporují. V segmentu 6 Jake sedí u stolu v nočním klubu a žertuje o tom, jak pohledný je jeho nadcházející soupeř. Posměšně ho nabízí jako sexuálního partnera mafiánovi, kterého podezírá z toho, že je zamilován do Vickie. V segmentu 8 začíná jedna scéna erotickým zpomaleným záběrem na ruce, které masírují Jakeovo tělo. Zdá se tedy, obecně vzato, že Jakeova fascinace boxem a jeho lhostejnost vůči rodinnému životu pramení z jeho nepřiznané homosexuální touhy. Takové náznaky odporují obvyklé hollywoodské ideologii, která předpokládá, že základem většiny vyprávění je heterosexuální milostný příběh.

Závěrem lze říci, že ideologický postoj, který nabízí *Zuřící býk*, není ani náhodou tak přímočarý jako ideologický postoj ve filmu *Setkáme se v St. Louis*. Místo toho, aby film zobrazil a idealizoval obraz americké společnosti, kritizuje vsudypřítomný společenský aspekt – sklon k bezmyšlenkovitému násilí. Zároveň ale prokazuje značnou fascinaci tímto násilím i tím, kdo ho ztělesňuje – Jakeem.

Nejednoznačnost filmu se vyhraní na jeho konci. V segmentu 12 se objeví citát z bible: „Zavolali tedy ještě jednou toho člověka, který byl dříve slepý, a řekli mu: ‚Vyznej před Bohem pravdu! My víme, že ten člověk je hříšník.‘ Odpověděl: ‚Je-li hříšník, nevím; jedno však vím, že jsem byl slepý a nyní vidím.‘“ (J 9,24–25)

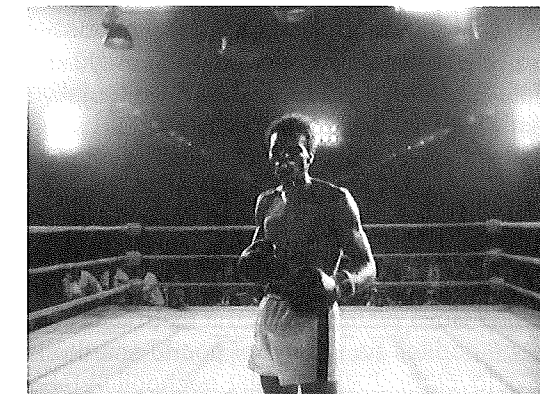
▲ Jak se jeden řádek po druhém zjevuje tento citát, snažíme se ho nějak vztáhnout k protagonistovi. Dosáhl Jake svou zkušeností něčeho, co můžeme nazvat osvícením? Několik faktorů naznačuje, že nikoli. Navzdory tomu, že je mizerným hercem, pokračuje ve svých literárních vystoupeních a pokouší se opět získat publikum („Jsem šéf...“). A co více, proslov, který si nacvičuje na konci filmu, je slavná pasáž „Mohl jsem být třída...“ z filmu *V přístavu*: neúspěšný boxer v něm obviňuje svého bratra, že může za to, že neměl šanci dosáhnout úspěchu. Obviňuje snad Jake Joeyho nebo někoho jiného za svůj úpadek? Nebo je snad možné, že si natolik uvědomil své chyby, že ironicky připomíná film, v němž si hrdina stejně jako on připouští své omyly?

Po citátu z bible se objevuje Scorseseho věnování: „Památce Haiga R. Manoogiana, učitele, 23. května 1916 až 26. května 1980, s láskou a odhodláním, Marty.“ Nyní se citát z bible může stejně tak vztahovat ke Scorsesemu, který sám pochází z drsné italské čtvrti v New Yorku. Kdyby nebylo lidí, jako byl jeho učitel, možná by skončil podobně jako Jake. A profesor filmu, který mu umožnil „prozířít“⁵, snad dovolil Scorsesemu, aby Jakea představil pomocí směsi nestrannosti a soucitu.

▲ „Fascinovala mě sebedestruktivní stránka osobnosti Jakea La Motty, jeho velice primitivní emoce. Co by mohlo být primitivnějšího než vydělávat si tím, že mlátíte někoho jiného do hlavy, dokud jeden z vás nepadne, nebo alespoň nepřestane? Do toho filmu

jsem dal vše, co jsem cítil a znal, a myslil jsem si, že to bude konec mé kariéry. Říkal jsem tomu ‚kamikadze‘ styl natáčení filmů: dej do toho vše, co můžeš, pak na to zapomeň a vydej se najít jiný způsob života.“
Martin Scorsese, režisér

Jako univerzitní student filmu Scorsese dobře znal inovativní zahraniční filmy jako třeba *U konce s dechem* a *Příběh z Tokia*, a tak není překvapivé, že jeho vlastní práce vyvolávají různorodé interpretace. Závěr filmu umísťuje *Zuřícího býka* do tradice těch hollywoodských filmů (jako byl třeba *Občan Kane*), které se vyhýbají naprosté uzavřenosti, zůstávají dost nejednoznačné a odmítají „bud/anebo“ odpovědi. Taková nejednoznačnost může učinit ideologii filmu dvojsmyslnou a vytvářet kontrastní až konfliktní implicitní významy.



11.106



11.109

s.
570—571

Forma,
styl
a ideologie

kapitola 11
Filmová
kritika:
Vzorové
analýzy

část V
Kritické
analýzy
filmů

Dodatek

Jak psát kritickou analýzu filmu

Analytický esej do školního semináře nebo pro uveřejnění v tisku obvykle zabere pět až patnáct normostran. Poněvadž jde o analýzu, upozorňuje na to, jak do sebe různé části filmu systematicky zapadají. Podobně jako recenze či reportáž z promítání i analytický esej obsahuje popisné části, které však obvykle bývají detailnější a rozsáhlejší. Stejně jako recenze i analytický esej klade do popředí názor autora, ale většinou neobsahuje soudy o absolutních kvalitách filmu. Když analyzujete film, obhajujete svůj názor na to, jak spolu části filmu spolupracují.

Vezměte si třeba melancholickou píseň. Mohli byste ji *popsat* různým způsobem („Je o ženě, která chce ukončit beznadějný vztah.“), nebo ji můžete *zhodnotit* („Je příliš sentimentální.“). Nicméně, můžete ji i *analyzovat*, rozepsat se o tom, jak se slova písně, melodie a instrumentace společně podílejí na vytvoření pocitu smutku nebo jak oslovují posluchače, aby pochopil vztah, o němž se zpívá. Ti, kteří studují film, dělají při analýze filmů právě tohle.

Analytický esej je rovněž argumentační. Jeho cílem je umožnit vám rozvinout názor, který na film máte, a podpořit ho dobrými důvody pro to, aby mohl být brán vážně. Vzorové analýzy v kapitole 11 jsou argumentační eseje. Například při analýze filmu *Tenká modrá čára* jsme tvrdili, že způsob, jakým film vypráví skutečný příběh, naznačuje, jak může být hledání pravdy obtížné (s. 552–559). Podobně se naše diskuse o *Zuřícím býkovi* pokouší ukázat, že film kritizuje násilí a jeho využívání v masové zábavě, ale zároveň vyjadřuje fascinaci nad jeho působivostí (s. 566–571).

Příprava na psaní

Jakým způsobem můžete pro svůj esej najít vhodné argumenty? Přípravná práce se obvykle skládá ze tří kroků:

Krok 1: Formulujte tezi, kterou váš esej vysvětlí a podpoří

Nejlepším způsobem, jak můžete začít, je položit si několik otázek: Co se vám zdá na filmu zajímavé a co vás na něm zneklidňuje? Čím je podle vás film pozoruhodný? Poukazuje obzvláště okatě na nějaké aspekty natáčení? Působí nějak neobvykle na diváka? Zdají se jeho implicitní nebo symptomatické významy (s. 92–95) mimořádně důležité?

Odpovědi na takové otázky vám poskytnou *tezi* vaší analýzy. V jakémkoli slohovém útvaru je teze klíčovým tvrzením, které pak podpoříte vašimi argumenty. Shrnuje váš názor, ale liší se od stylu filmové recenze, která vyjadřuje především vaše hodnocení. V analytickém eseji je vaše teze jedním ze způsobů, jak pomoci dalším divákům filmu porozumět. V naší analýze filmu *Jeho dívka Pátek* (s. 513–518) je teze následující: film využívá klasických narativních postupů, aby vyvolal zdání rychlosti. U *Chungking Expressu* (s. 542–547) zase tvrdíme, že film nás navádí, abychom hledali tematická spojení mezi dějovými liniemi dvou příběhů, které nejsou spojeny kauzálně.

Obvykle bude vaší tezí tvrzení o úloze filmu, jeho účinku nebo obsažených významech (případně kombinace toho všeho). Domníváme se například, že vytvořením velice různorodých postav v *Jednej správně* buduje Spike Lee navzájem propojené dějové linie, což mu umožňuje prozkoumat problémy zachování komunity (s. 524–529). Když mluvíme o filmu *Na sever Severozápadní linkou*, soustředíme se spíše na to, jak režisér dosahuje napětí a překvapení (s. 518–524). Analýza *Setkáme se v St. Louis* zase zdůrazňuje, jak filmové postupy nesou

implicitní a symptomatické významy o důležitosti rodinného života v Americe (s. 559–566).

Vaše teze bude potřebovat nějakou podporu, nějaké důvody (neboli argumentaci), aby jí bylo možné uvěřit. Zeptejte se sami sebe, co by vaši tezi mohlo podpořit, a vytvořte si seznam možných odpovědí. Některé důvody se vyjeví okamžitě, zatímco jiné se vynoří až při důkladnějším rozboru filmu. Ovšem i nalezené důvody (čili tematické body) budete muset nějak podpořit, obvykle pomocí důkazů a příkladů. Strukturu argumentačního eseje můžete shrnout do zkratky **TADAP**: Teze podpořená Argumenty, které jsou založeny na **D**ůkazech **A** **P**říkladech (v originále **TREE**: *Thesis supported by Reasons which rest upon Evidence and Examples*).

Krok 2: Sepište segmentaci celého filmu

Analýza filmu je tak trochu jako zkoumání budovy: když jí procházíme, všimneme si jejích různých rysů – tvaru dveří či náhle se objevujícího obrovského atria. Nemůžeme však mít příliš velký přehled o její celkové architektuře. Kdybychom však byli studenti architektury, chtěli bychom získat přehled o celkovém uspořádání objektu a porozumět vztahům mezi jednotlivými částmi. To by bylo možné jen po prozkoumání stavebních plánů. Obdobně i film sice vnímáme scénu po scéně, ale jestliže chceme porozumět tomu, jak spolu jednotlivé scény souvisejí, je přínosné získat přehled o jeho celkové podobě.

K filmům ale žádné stavební plány neexistují, takže nám nezbyvá než si vyrobit vlastní. V předešlých kapitolách jsme vysvětlili, že nejlepším způsobem, jak celkové podobě filmu porozumět, je vytvořit segmentaci. (Viz zejména s. 104, 141–142, 514–515, 553 a 567.) Rozčlenění filmů na jednotlivé sekvence vám 1. poskytne šikovní přehled a 2. často naznačí, jakým způsobem lze vaši tezi podpořit nebo prokázat. Když jsme například zkoumali film *Tenká modrá čára*, vytvořili jsme i seznam všech flashbacků, které ukazují vraždu. Mohli jsme si je pak v přehledném

seřazení prohlédnout a díky tomu si povšimnout vývojového vzorce, jenž se následně stal součástí naší analýzy (s. 552–559).

Jakmile už máte segmentaci hotovou, můžete se pokusit zjistit, jak jsou jednotlivé části propojeny. V případě zkoumání nenarativního filmu je navíc třeba, abyste byli obzvláště ostražití k tomu, jak film využívá kategorické, rétorické, abstraktní nebo asociativní principy. Náš rozbor *Žen s mezerou v zubech* (s. 455–462) pak představuje příklad jedné z možností, jak založit analýzu na celkové podobě filmu.

Jestliže je film narativní, segmentace vám může pomoci odpovědět například na následující otázky: Jaké příčiny a následky lze v jednotlivých scénách nalézt? Kdy pochopíme, jaké cíle jednotlivé postavy sledují? Jak se pak tyto cíle v průběhu děje proměňují? Jaké vývojové principy spojují jednu scénu s druhou? Kdybychom si nevypsali seznam rekonstrukcí střelby a jednotlivých výslechů v *Tenké modré čáře*, bylo by obtížné povšimnout si vzorce, v němž se vyvíjejí.

Měli byste zahrnout segmentaci do textu vaší analýzy? Někdy to pomůže lépe objasnit vaše argumenty a učinit je přesvědčivějšími. Myslíme si, že hrubé rozčlenění na scény k příkladu pomáhá objasnit klíčové body našeho rozboru filmu *Jeho dívka Pátek* (s. 514). Přípravou podrobnější segmentace můžete své argumenty posílit. My k ní přistupujeme, když uvažujeme o třech „podsegmentech“ závěrečného pronásledování ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* (s. 518–524).

Ať už se vaše segmentace nakonec v textu vaší analýzy objeví, nebo ne, je vhodné zvyknout si na sepsání poměrně detailní segmentace pokaždé, když zkoumáte nějaký film. Pomůže vám to získat celkový přehled o jeho uspořádání. Pravděpodobně jste si všimli, že součástí takřka každého našeho rozboru je hned zpočátku informace o základním formálním uspořádání filmu, což poskytuje pevnou základnu pro jeho detailnější analýzu. Sepsání segmentace je také dobrým

cvičením, pokud se vy sami chcete stát filmovými tvůrci: scenáristé, režiséři a další tvůrčí filmoví pracovníci obvykle pracují s osnovou syžetu, která vlastně se segmentací více či méně splývá.

Krok 3: Všimněte si výjimečných příkladů využití filmových postupů

Když sledujete film, měli byste si načrtnout krátký, ale přesný popis různých filmových postupů, které jsou v něm využity. Představu, jak analyzovat stylistické vzorce, získáte z kapitol 8 a 10. Jakmile jste určili celkovou organizační strukturu filmu, můžete rozpoznat charakteristické postupy, vyzorovat jejich využití v průběhu celého filmu a zjistit, jakou plní funkci. Často totiž vaši tezi podpoří nebo vytříbí.

Na začátku se zkuste soustředit na jednotlivé postupy jeden po druhém: Je tohle příklad tříbodového osvětlení? Je střihová skladba kontinuální? A co je stejně tak důležité, měli byste se zaměřit i na kontext: jakou roli právě tady zaujímá konkrétní postup? Opět vám pomůže segmentace, poněvadž bude vaši pozornost směřovat k uspořádání filmu. Opakuje se tentýž postup, nebo se v průběhu filmu nějak vyvíjí?

V každém momentu se toho děje tolik, že je snadné nechat se všemi těmi technickými prvky unést. Kompozice záběru, herecký projev, osvětlování, pohyb kamery, využití barev, dialogy, hudba – to vše se může ve chvílce změnit. Často bývají začínající filmoví badatelé nejistí a nevědí, jaké postupy jsou pro jejich tezi ty nejpodstatnější. Někdy se pokoušejí popsat každičký kostým, střih nebo panorámu a nakonec se utopí v množství údajů.

A právě tady vám může pomoci, když si tezi vaší práce naplánujete předem, protože s ohledem na ni se pak mohou určité postupy jevit jako závažnější než jiné. My tvrdíme, že ve filmu *Na sever Severozápadní linkou* Hitchcock vzbuzuje napětí a překvapení tím, že manipuluje naším rozsahem vědění (s. 518–524). Někdy buduje napětí tak, že nám dovolí vědět více než

hlavní postava, Roger Thornhill: Nechá se Thornhill nalákat do pastí, o nichž víme, že jsou na něj přichystány? Jindy víme přesně totéž, co Thornhill, abychom byli novým zvratem událostí překvapeni stejně jako on. Hitchcock k vytváření těchto účinků využívá konkrétních filmových postupů. Křížový střih mezi dějovými liniemi nám poskytne více informací, než má Thornhill, zatímco práce s hlediskovými záběry nás omezí na jeho chápání konkrétní situace.

Jiné postupy, k nimž patří osvětlování nebo herecký projev, nejsou pro naši tezi o filmu *Na sever Severozápadní linkou* tolik důležité. (Mohou být však velmi podstatné pro jinou tezi o tomto filmu – třeba pro tvrzení, že některé thrillerové konvence poněkud zlehčuje.) Naopak v našem rozboru *Zuřícího býka* více zdůrazňujeme herecké postupy, protože pro náš rozbor toho, jak film využívá realistických konvencí, je herectví klíčové. Podobně i střihová skladba v *Setkáme se v St. Louis* by byla zajímavá s ohledem na jinou argumentaci, ale pro naši tezi není významná, takže se o ní skoro ani nezmíníme.

Pokud máte tezi, povědomí o celkové podobě filmu a soubor poznámek o relevantních postupech, jste připraveni sestavit si podobu svého analytického eseje.

Uspořádání a psaní eseje

Obecně řečeno, argumentační text má tuto základní strukturu:

Úvod: Základní informace nebo sugestivní příklad, který vede k zformulování teze.

Hlavní text: Důvody, proč tezi věřit. Důkazy a příklady, které tezi podpoří.

Závěr: Přeformulování teze a pojednání o jejím širším dosahu.

Všechny naše analýzy v kapitole 11 se této základní struktury drží. Úvodní část se snaží navést čtenáře k argumentu, který se chystáme

vyslovit, a na konci tohoto úvodu formulujeme tezi. Pokud je úvod krátký, jako v analýze filmu *Jeho dívka Pátek*, teze se objeví na konci prvního odstavce (s. 513). Jestliže je zapotřebí více základních informací, úvod je poněkud delší a teze je vyslovena o trochu později. V eseji o *Tenké modré čáře* se teze objevuje na konci třetího odstavce (s. 552).

Někdy můžete oddálit úplnou formulaci teze tím, že ji nadhodíte jako provokativní otázku, jako to děláme v naší analýze filmu *Chungking Express* (s. 542). Končíme druhý odstavec otázkou, co film sleduje tím, že po krátké povídce zařadil druhou, v níž vystupují zcela jiné postavy. Ale jestliže se chcete této struktury držet, nezapomeňte poměrně brzy poskytnout čtenáři alespoň náznak odpovědi, abyste usměrňovali zbytek vaší argumentace (jako to děláme v krátkém šestém odstavci na s. 543, zhruba na druhé stránce eseje).

Jistě víte, že stavebním kamenem jakéhokoliv psaného textu je odstavec. Každá část argumentačního vzorce načrtnutého výše bude vyplněna jedním nebo více odstavci. Úvod zabere alespoň jeden odstavec, hlavní text několik odstavců a závěr jeden nebo dva odstavce.

Úvodní odstavce filmové analýzy obvykle nerozvíjejí mnoho konkrétních myšlenek. Je to spíše místo k tomu, abyste představili tezi, kterou chcete zkoumat. Často to znamená umístit tezi do vztahu k některým základním informacím. Například první odstavec naší analýzy filmu *Tenká modrá čára* shrnuje zločin a vyšetřování, které tvoří téma filmu. Druhý odstavec načrtne okolnosti, jež ovlivnily natáčení, a třetí odstavec formuluje tezi: že nalezení pravdy může být obtížné.

Jestliže chcete riskovat, můžete základní informace zatajit. Můžete začít konkrétním důkazem – třeba zajímavou scénou nebo detailem z filmu – předtím, než se rychle přesunete k formulování své teze. Náš text o *Setkáme se v St. Louis* využívá tento druh úvodu (s. 559).

Zásadním problémem psaní filmové analýzy je její uspořádání. Měl by hlavní text

argumentace sledovat vývoj filmu v chronologickém pořádku tak, aby se každý odstavec zabýval jednou scénou nebo důležitou částí? Ve většině případů to může fungovat. Pokusili jsme se o to v našem rozboru *Žen s mezerou v zubech*, který sleduje vývojové vzorce v průběhu filmu (s. 455–462). Obecně vzato však posílíte svou argumentaci spíše tím, že budete esej strukturovat podle témat, jak jsme zde ukázali.

Uvědomte si, že hlavní text vašeho eseje nabízí důvody, proč by měl čtenář věřit vaší tezi, kterou podpoříte důkazy a příklady. Podívejte se na naši analýzu filmu *U konce s dechem* (s. 530–536). Naší tezí je, že Godardův film vzdává poctu filmům noir o desperátech, a zároveň přepracovává jejich konvence pomocí volného zacházení s filmovými postupy. Tato teze nás nutí využívat strategii srovnání a kontrastu. Ale začali jsme odstavcem se základními informacemi (s. 530), o významné tradici hollywoodského filmu o desperátech. Druhý odstavec ukazuje, jak dějový základ *U konce s dechem* připomíná filmy, jejichž hrdiny je milostný pár zločinců na útěku. Další tři odstavce tvrdí, že Godardův film přepracovává hollywoodské konvence – zdá se, že Michel napodobuje drsné hvězdy –, zatímco filmová forma a styl jsou tak nedbalé, jako kdyby toužily, aby si publikum užilo novou, sebeuvědomělejší verzí amerického kriminálního filmu.

Poněvadž esej spoléhá na srovnávání a kontrast, hlavní text naší analýzy zkoumá, jak se konvence filmu hollywoodským konvencím podobají a jak se od nich liší. Dalších jedenáct odstavců se snaží čtenáři sdělit následující poznámky o narativní formě filmu:

1. Michel se v jistých ohledech podobá hollywoodskému protagonistovi (s. 530).

2. Akce je nicméně rozbíhavá a mnohem kostrbatější, než tomu bývá v hollywoodských filmech (s. 531).

3. Smrt policisty je natočena znepokojivěji a méně souvisle než v normálním akčním filmu (s. 531).

4., 5. Také rozhovor Patricie a Michela v ložnici není pro scénu v žánrovém hollywoodském filmu typický, protože působí velice staticky a představuje jen nepatrný pokrok k naplnění Michelových cílů (s. 531).

6. Jen co se syžet začíná zase vyvíjet, opět ztrácí rychlost (s. 532).

7., 8. Když už se blíží rozuzlení, syžet se znovu rozběhne, ale závěr zůstává záhadný a nezodpovězený (s. 532).

9., 10. Celkově jsou Michel a Patricie tajemní a nedokážeme jim porozumět (s. 532).

11. Charakterizace páru je tedy velice odlišná od charakterizace romantické dvojice ve většině syžetů o desperátech na útěku (s. 533).

Každý z těchto bodů tvoří důvod pro přijetí teze, že film *U konce s dechem* sice využívá žánrové konvence, ale zároveň je znepokojujícím způsobem upravuje.

Důvody, které tezi podporují, mohou být různého typu. Několik našich analýz rozlišuje mezi důvody založenými na celkové narativní formě filmu a důvody založenými na stylistických volbách. V části eseje o filmu *U konce s dechem*, kterou jsme tu právě zmínili, nabízíme důkazy, které podporují naše tvrzení, že film přepracovává hollywoodské narativní konvence. Odstavce, které následují (s. 533–536), probírají Godardovo sebeuvědomělé využívání stylistických strategií. Když jsme analyzovali *Setkáme se v St. Louis*, soustředili jsme se spíše na zkoumání různých motivů, jež vytvářejí konkrétní tematické účinky. V obou případech spočívá tvrzení v tezi podepřené argumenty, které jsou zase podepřeny důkazy a příklady.

Jestliže vaše esej nebude detailním shrnutím děje, ale uspořádáte ji spíše podle témat, může se vám zdát vhodné seznámit čtenáře v určitém momentě se syžetovou akcí. Krátká synopse brzy po úvodu úplně stačí. (Viz naši analýzu filmu *Na sever Severozápadní linkou*

na s. 518–524 nebo naše pojednání o filmu *Chungking Express* na s. 542–547.) Možná se vám zachce shrnout syžet pro čtenáře na místech, na nichž mluvíte o segmentaci, charakterizaci, kauzálním vývoji nebo o jiných tématech. Důležité je, že nemusíte následovat časový pořádek filmu.

Obvykle se každý argument pro vaši tezi stane zásadní větou shrnující téma odstavce, přičemž podrobnější důkazy se objeví ve větách následujících. V příkladu filmu *U konce s dechem* po každém klíčovém bodě následují konkrétní příklady toho, jak syžetová akce, dialog nebo obecně filmové postupy odkazují k hollywoodské tradici a rozvolňují konvence. Právě tady budou velice užitečné vaše podrobné poznámky o charakteristických scénách nebo postupech. Můžete vybrat nejprůkaznější a nejsuggestivnější příklady mizanscény, práce kamery, střihu a zvuku, abyste obhájili hlavní myšlenky, jimiž se v jednotlivých odstavcích zabýváte.

Hlavní text analýzy může být přesvědčivější, když si osvojíte ještě několik dalších postupů. Odstavce, které porovnávají tento film s jinými, vám mohou pomoci zaměřit se na konkrétní aspekty, jež jsou pro vaši argumentaci klíčové. Můžete též připojit podrobnou analýzu jedné scény nebo sekvence, která vaše argumentační tvrzení prokáže. Tento postup využíváme, když rozebíráme konce několika filmů, a to zejména proto, že závěr často odhalí obecné vývojové principy. Například v našem eseji o filmu *Na sever Severozápadní linkou* zkoumáme závěrečný zlom ve filmu jako typickou ukázkou toho, jak vyprávění manipuluje s naším věděním, aby vzbudilo překvapení a napětí (s. 524).

Obecně řečeno, hlavní text argumentace by měl postupovat k průkaznějším nebo rafinovanějším důvodům pro to, abychom tezi uvěřili. Když rozebíráme film *Tenká modrá čára*, sledujeme zprvu to, jak nabízí rekonstrukci vyšetřování, která vede k vrahovi (s. 552–553). Až poté se ptáme, zda je film něčím víc než jen neutrální reportáž o případu (s. 554–556). To vede k tvrzení, že

nás filmař rafinovaně přiměl soucítit s Randallem Adamsem (s. 556). Film však nedělá jen to. Zaválí nás totiž i obrovským množstvím informací, přičemž některé z nich jsou poměrně nepodstatné až triviální. Naznačujeme, že důvodem je přinutit diváka roztřídit odporující si informace a všimnout si detailů (s. 555–557). To je docela složité tvrzení, jež by pravděpodobně nebylo čtenáři přijato nejlépe, kdyby bylo uvedeno dříve. Až poté, co analýza probrala jasnější otázky, je vhodné zvažovat podobné nuance interpretace.

Nabízí se otázka, jak vaši argumentační esej ukončit. Nyní je čas přeformulovat tezi (šikovně, nikoli zopakovat slovo za slovem předchozí formulace) a připomenout čtenáři důvody, které k tezi vedly. Závěr je také příležitostí nalézt nějakou pádnou frázi: výmluvný citát, zmínku o historickém kontextu nebo konkrétní motiv ze

samotného filmu: třeba část dialogu nebo myšlenku shrnující vaši tezi. Pokoušeli jsme se o takový postup v analýze zvuku ve filmu *Dokonalý trik* (s. 380–389). Když si v rámci přípravy děláte poznámky, neustále se sami sebe ptejte: Je tady něco, co by mohlo vytvořit suggestivní závěr?

Stejně jako neexistuje žádný obecný recept na chápání filmu, neexistuje ani žádný obecný návod na psaní pronikavých a poučných analýz. Existují však principy a obecná pravidla, jež vedou k dobrému psaní jakéhokoli druhu. Pouze pomocí psaní a neustálého přepisování se pro nás tyto principy a pravidla stanou druhou přirozeností. Při psaní analýz můžeme porozumět tomu, odkud pramení naše potěšení z filmů, a toto porozumění sdílet s jinými. Jestliže uspějeme, psaní samo poskytne potěšení nám i našim čtenářům.

Shrnutí

Klíčové otázky pro psaní analytického eseje

Odpovědi na tyto otázky vám pomohou napsat působivý analytický esej:

1. Mám tezi? Je na začátku mého eseje jasně uvedena?
2. Mám dobré argumenty, které tezi podporují? Jsou seřazeny logicky a přesvědčujícím způsobem (ty nejprůkaznější nebo nejkomplicovanější až na konci)?
3. Jsou moje argumenty něčím podepřeny? Poskytuje moje segmentace a stylistická analýza konkrétní důkazy a příklady pro každý důvod, který uvádím?
4. Pomáhá začátek mého eseje navést čtenáře směrem k mé argumentaci? Opakuje poslední odstavec mou tezi a nabízí sugestivní závěr?

Ukázkový analytický esej

Následující esej napsala studentka druhého ročníku v rámci kurzu úvodu do filmu. Úkolem bylo napsat analytický esej o filmu Martina Scorseseho *Král komedie* (*The King of Comedy*, 1982) a soustředit se na dvě nebo tři scény, které jsou pro tezi eseje obzvláště důležité. Součástí eseje byla i segmentace filmu, již zde neuvádíme.

Všimněte si, že esej začíná obecnými postřehy a v druhém odstavci se pak soustředí na tezi. Aby autorka sledovala vývoj stírání hranic mezi představami a realitou ve filmu, vyvíjí strategii srovnávání a kontrastu. Každý odstavec přichází s konkrétními důkazy odvíjejícími se od různých postupů, kterých Scorsese využívá, přičemž autorka uvažuje především o střihu, zvuku, práci kamery a inscenování. V závěru eseje autorka spekuluje, jak tyto postupy ovlivňují diváka a zároveň zdůrazňují jedno z témat filmu. Pronikavá věta, shrnující hlavní tezi, zní: „Závěrečný záběr na Ruperta může být jak reálným obrazem zachycujícím protagonistu, tak i jeho pouhou představou.“

Představy a realita v *Králi komedie*

Amanda Robillardová

Amerika je posedlá slávou. Televizní pořady a časopisy jsou vytvářeny tak, aby dovolily masovému publiku ponořit se do osobních životů oblíbených hvězd. Přátelé si povídají o lidech, které nikdy neviděli, ale mají pocit, že je díky masovým médiím dobře znají. Životy celebrit možná nejsou dokonalé, ale jsou zcela jistě vzrušující. Informace ze života vaší oblíbené hvězdy se stává vítaným únikem z toho, co se může zdát jako všední existence.

Sláva je okouzující, protože ji obklopuje fantazijní svět. Film *Král komedie* Martina Scorseseho se zaměřuje na Ruperta Pupkina a jeho posedlost slávou. Nejenže je posedlý slavným komikem, ale zároveň se užívá touhou, aby se stejně slavným komikem stal i on sám. Navíc má pocit, že jeho idol je víc než ochotný mu v jeho snažení pomoci. Pupkinova posedlost přesahuje pouhý zájem o slávu; zcela pohltila jeho život – tak, že už nedokáže rozlišit mezi realitou a představami, které se mu promíchaly. Protože divákovi je dovoleno vidět tyto představy Rupertovyma očima, může sledovat jeho postupný propad do fantazijního světa. Ve filmu *Král komedie* Scorsese využívá různých prvků stylu k manipulaci s hranicemi mezi představami a realitou tak, aby navodil paralelu mezi Rupertovým postupným přechodem do jeho vlastních představ a divákovou neschopností rozlišit mezi představami a realitou.

První fantazijní scéna v *Králi komedie* (segment 3) sice činí hranici mezi představami a realitou nejasnou, ale i tak je stále rozeznatelná. Scorsese zde využívá specifické aspekty stylu, aby vytvořil soudržnou fantazijní scénu, v níž snadno poznáme, že nemá nic moc společného s realitou. Je jasně oddělena od předcházející a následující reálné scény, ale obě také k evokování fantazijního světa využívá.

Společné využití zvuku a střihu přibližuje představy k realitě. To je zřejmé jak ve scénách

před segmentem 3 a za ním, tak i ve scéně samé. Rupert pozve na konci segmentu 2 Jerryho na oběd. Zmíněné pozvání vede k záběru na Jerryho a Ruperta, kteří sedí v restauraci. Toto spojení mezi skutečným dialogem a představou je ve filmu často využívaným vzorcem: událost je zprvu zmíněna ve skutečném rozhovoru a později se pak uskuteční v představě. Takové sestřihání scény je jedním z postupů využívaných pro stírání hranic mezi představami a realitou.

V rámci scény vidíme Rupertovu představu, a hned vzápětí si ji Rupert přehrává ve sklepe své matky. Tím jsou jasně naznačeny rozdíly mezi představami a realitou. Někdy vidíme protizáběr na Ruperta v černém saku ve scéně u oběda, jindy ho zase protizáběr ukáže ve sklepe, zcela jinak oblečeného. Podobně je využíván i zvuk: zatímco stále vidíme záběr na Jerryho a Ruperta, jak společně obědvají v restauraci, slyšíme Rupertovu matku, jak na něj křičí, aby byl zticha, nebo se ho ptá, s kým to mluví. Postupy střihu a zvuku vedou diváka zpět do reality, do sklepa, kde si Rupert svou představu přehrává. Některé prvky se však objevují jak v představě, tak i v realitě. Fotografie za Jerryem v představě jsou obdobné jako fotografie na sklepní zdi za Rupertem. Jerry má na sobě také stejnou košili a kravatu, kterou měl v předchozí scéně, i když má jiné sako. V představě i v realitě najdeme navíc identické zdroje světla – ačkoli v záběrech ze sklepa je světlo měkčí –, které v obou případech osvětlují prostředí zprava od Ruperta.

Všechny tyto prvky stylu představy s realitou sblížují, ale zároveň mezi nimi vytvářejí zřetelné rozdíly. Podobnosti jsou nezbytné pro vytvoření věrohodné představy, kterou by v tento moment mohl Rupert mít. Využívání těchto podobností dovoluje divákovi všimnout si vzorců, které se v průběhu filmu rozvíjejí a jejichž variace slouží k tomu, že se postupně, s každou další fantazijní sekvencí, stále více stírají hranice mezi představami a realitou. Na tomto místě filmu je mezi těmito dvěma oblastmi stále dostatečný

rozdíl, abychom je od sebe jasně oddělili. Platí to jak pro Ruperta – poněvadž ve svých představách přehrává obě role najednou (hraje sebe i Jerryho) a je si zřejmě dobře vědom, že tyto události se ve skutečnosti nedějí –, tak pro diváka, kterému je umožněno sledovat záběry ze subjektivní představy i záběry z Rupertovy neutěšené reality. Řada stylistických náznaků pomůže divákovi rozlišit, co se skutečně děje a co by si Rupert jen přál, aby se dělo.

Jedna z pozdějších Rupertových představ, v segmentu 15, znamená další posun do světa fantazie. Rupertova mysl se už nezabývá tak jednoduchými věcmi, jako je oběd s jeho idolem. Místo toho teď sní o tom, že v jedné chvíli dosáhne všeho, co si lze přát: vystoupí v *Jerry Langford Show*, dosáhne slávy, dostane se mu omluvy za všechna dosavadní přikopání a před zraky milionů lidí se ožení se svou životní láskou. Jak je Rupert stále více posedlý svou touhou stát se za pomoci Jerryho Langforda slavným komikem, jeho představy nabývají složitějších podob.

Tyto složitější představy si vyžadují výraznější užití stylu. Rupert je víc a víc ponořen do svého imaginárního světa a čas, který tráví sněním, vyžaduje rozsáhlejší uplatnění zvláštních efektů. Zvuk a střih jsou opět využity, aby setřely rozdíl mezi Rupertovou skutečnou situací a jeho imaginací. Měli bychom připomenout, že tato sekvence představ je umístěna mezi dvěma sekvencemi, v nichž Rupert čeká v recepci kanceláře *Jerry Langford Show*, aby se dozvěděl, co si Jerry myslí o nahrávce s ukázkou jeho komického výstupu.

Tato představa není samostatnou jednotkou, tak jako byla ta první, ale naopak je pevně zasazena ve scénách, které ji obklopují. Představa začíná následovně: v obraze stále vidíme Ruperta v realitě, jak se rozhlíží v recepci a ve zvukové stopě slyšíme frázi, která zní z Rupertovy představy. I ta se odehrává na stejném místě, kde je Rupert fyzicky přítomen, a to právě v čase, kdy se jeho mysl touto představou zaměstnává.

Předpokládejme, že představa se odehrává ve studiu, a jak víme, Rupert sedí v recepci kanceláře – obojí je ale v téže budově, na rozdíl od dřívějšího segmentu, který se odehrával v restauraci a ve sklepě.

Klíčovým prvkem v zachycení této představy je také styl. Rupert si scénu představuje, jako by byla vysílána v televizi. Toto médium pomáhají naznačit neostrý obraz a nekvalitní zvuk. Postavy v představě rovněž často mluví přímo do kamery. Výprava pořadu je totožná s tou, v níž se skutečně odehrává Jerryho pořad. Komplikovanější téma této představy je tak zobrazeno složitější prací kamery i složitější stříhovou skladbou. V průběhu většiny filmu si stříhu ani nevšimneme. Avšak v této scéně je vidět hodně snahy, aby stříh i práce kamery byly zviditelněny. Po velkém detailu na klavíristovy ruce následuje odjezd transfokací k záběru na něj a na klavír. Následuje panoráma nahoru vlevo, jež se prolne na záběr Rity – když se blíží k Rupertovi, pokračuje panoráma doleva. Odjezd transfokací do celku zachycujícího pár se poté prolne na detail Ruperta a Rity. To je zdaleka nejsložitější sekvence filmu, který jinak obsahuje takřka neviditelný stříh. Těchto stylistických prvků si máme povšimnout. Slouží jako ilustrace Rupertova komplikovanějšího fantazijního světa – světa, který se stává více a více reálným.

I když by se zdálo, že tento fantazijní svět nabývá pro Ruperta stále větší důležitosti, divák si je pořád vědom skutečnosti, že sekvence zobrazuje pouze Rupertovu představu, ale tentokrát je tomu tak jen díky malému množství vodítek. Už je pryč jasné řazení těchto dvou světů a realita už nevstupuje do představ. Ruperta už nevidíme, že by přehrával obě role ve svých představách, jako ve scéně zmíněné výše. Hlas doktorky Joyce Brothersové zní nepřírovně, jako kdyby napodobovala vyšší polohu ženského hlasu – v rámci této scény je to jediná zvuková zrada reality a je možné ji slyšet, jen když se na to soustředíte. K tomu, aby byla scéna prezentace

Rupertova vystoupení v *Jerry Langford Show* jasně označena jako fantazijní, však slouží i složité pohyby kamery a stříh. Scéna je mnohem komplikovanější než cokoli, co jsme viděli v segmentech z reality, a musíme ji proto chápat jako imaginativní.

Ačkoli divák rozezná, že tento segment zobrazuje pouze představu, je několikanásobně složitější než segmenty předchozí, čímž zároveň naznačuje, jak moc se Rupert vzdaluje realitě. Jestliže se v prvním fantazijním segmentu hranice mezi představami a realitou stírala, ale byla stále rozpoznatelná, tento segment zmíněnou hranici narušuje ještě více, takže již není zdaleka tak patrná jako předtím. Tento segment je klíčovou součástí procesu naprosté ztráty čehokoli, co by odlišilo realitu od představ – jak pro Ruperta, tak i pro diváka.

Příkladem může být nejednoznačný závěrečný segment *Krále komedie*. Nedokážeme vůbec rozlišit, co je realita a co představa. Obojí se smísilo tak, že je na divákovi, aby rozpoznal, co je co. Stylistické a narativní postupy vás ponoukají, abyste tipovali znovu, bez ohledu na to, co jste si mysleli předtím. Na první pohled můžeme scénu pustit z hlavy jako reálnou, ale na druhý pohled je jasné, že jde o představu. A na potřebu si už nejste vůbec jisti, o co vlastně jde. Ať už si myslíte, že jde o realitu, nebo o představu, máte pochyby, jež nemůžete jen tak přejít a přiměřit vás k dalšímu uvažování. Scorsese nepředkládá jasný a výstižný závěr, aby film završil, ale místo toho nutí diváka, aby si ho sám domyslel.

Většina tohoto segmentu (číslo 29) by mohla být interpretována jednoduše jako Rupertova představa toho, jak dosáhne slávy, ale to by bylo předčasné. I když prvky segmentu nemohou být zcela slučitelné s realitou, zcela nesplyvají ani s představou. Segment například začíná slovy hlasatele, jenž označí debut Ruperta Pupkina za nejpřekvapivější, který *Jerry Langford Show* pamatuje. Zprvu tento hlas zaslechne na černém pozadí. Obraz je však brzy nahrazen

„záznamem“ z reportáže v televizních zprávách. Měl být tento zvukový můstek mezi černým pozadím a filmovým materiálem zároveň přemostěním mezi realitou a představou, jako tomu bylo v předchozích případech? Nebo má hlas oddělit tento segment od zbytku filmu, a máme ho tedy chápat jako naznačení toho, že mezi Rupertovým zatčením a jeho závěrečným krokem ke slávě uplynul jistý časový úsek? Nápis „záznam“ nám sugeruje pocit reality, zatímco okázalost hlasatele naznačuje pravý opak – vytváří tak dokonalý „zvukový štípanec“ (*sound bite*), jak by to určitě chápal Rupert. Zrnitý televizní obraz také navozuje otázku, jestli je tato scéna reálná, anebo fantazijní. Je to připomínka Rupertovy návštěvy v televizi z třetího segmentu představ? Nebo je to skutečně materiál z jeho monologu v *Jerry Langford Show*, který nyní vysílají zpravodajské stanice?

Ať už je to jakkoli, panoráma, transfokace a záběry z jeřábu sklánějícího se nad titulními stránkami časopisů a nad jeho knihou připomínají vše, co si pamatujeme ze sekvence, v níž se ve svých představách Rupert žení. Nicméně je těžké uvěřit, že takové množství předváděných titulních stran by mohlo být produktem fantazie jednoho muže. A když si připomeneme podstatu slávy v americké kultuře, není vlastně docela pravděpodobné, že by Rupert dostal nabídku na uveřejnění knihy a natočení filmu jako „odměnu“ za únos Jerryho?

I tak se ale naše interpretace přesune od reality zpět k představě, když si všimneme, že televizní reportér nikdy nezmíní jeho komplice: dívku Mashu. Je to proto, že Mashin podíl na únosu byl skutečně tiskem považován za bezvýznamný? Spíše se zdá, že její nepřítomnost by byla důsledkem Rupertova zřetelného pohrdání vůči ní. Ve svých představách by Rupert zřejmě Mashu vymazal a odepřel by jí zapojení do svého plánu.

Závěrečný záběr filmu *Král komedie* tyto otázky nijak nerozřeší, naopak je ještě více zkomplikuje. Tento záběr začíná nadhledem, pak se kamera na jeřábu sklání dolů a dopředu, aby se dostala blíže k Rupertově postavě. Rupert stojí osvětlený bodovým reflektorem na pódiu, když hlasatel pokračuje, popisuje ho jako nejzářivější hvězdu. Dav aplauduje. Délka záběru a hlasatelovo opakování Rupertova jména, společně s neutichajícím potleskem by mohly naznačit, že jsme opravdu v Rupertově mysli, právě když si prodlužuje chvíli svého triumfu. Záběr je však velice podobný těm, jež jsme viděli v záznamech z Jerryho show a nemůžeme vyloučit možnost, že v dnešní kultuře celebrit Rupert skutečně dosáhl svého cíle a stal se slavným komikem. A vůbec – vždyť se zdálo, že skutečnému publiku Jerryho show se Rupertovy dosti slabé vtipy docela zamlouvaly.

Skutečnost, že tento závěrečný segment nemůže být jednoduše odmítnut jako představa, slouží jako doklad toho, že Scorsese vystavěl narativní a stylistické prvky v Rupertových fantazijních sekvencích tak úspěšně, že setřel hranice mezi realitou a představou. Aby mohla být scéna chápána jako představa, je závislá na scénách předchozích, ať už jsou reálné, anebo fantazijní. Jak roste Rupertova posedlost stát se slavným, tak se rozšiřuje i svět jeho představ. Ty jsou vloženy mezi scény reálné a jsou tím věrohodnější pro diváka. Závěrečný záběr na Ruperta může být jak reálným obrazem zachycujícím protagonistu, tak i jeho pouhou představou. Možná ale, že Rupert dosáhne úspěchu ve svém oboru jen v rámci svého fantazijního světa. Martin Scorsese však vědomě zacházel se stylistickými prvky ve filmu *Král komedie* tak, aby vytvořil film, v němž se stírá hranice mezi představou a realitou, a to nejenom pro postavu, ale i pro diváka.

Kam dál

Vzorové filmové analýzy

Mnohé z kritických studií, na něž jsme již odkazovali v Kam dál v druhé a třetí části, si zaslouží pozornost jako příklady různých filmových analýz. Zde je několik dalších, které poukazují na jiné možné přístupy: *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* Thomase W. Bensona a Carolyn Andersonové (Carbondale, Southern Illinois University Press 1989), *In and Out of Synch: The Awakening of a Cine-Dreamer* Noëla Burche (London, Scholar Press 1991), *Interpreting the Moving Image* Noëla Carrola (Cambridge, Cambridge University Press 1998)⁶, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942* Ley Jacobsové (Madison, University of Wisconsin Press 1991), „„Reading’ Zorns Lemma“ Billa Simona v *Millennium Film Journal* (1, 1978, č. 2, s. 38–49), *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* P. Adamse Sitneye (New York, Columbia University Press 1990) či dvě knihy Kristin Thompsonové: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton /NJ/, Princeton University Press 1988)⁷ a *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge /MA/, Harvard University Press 1999). Mnoho důkladných analýz zveřejnil i časopis *Senses of Cinema*, dostupný na: www.sensesofcinema.com.

K sborníkům filmových analýz patří publikace *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism* editovaná Peterem Lehmanem (Tallahassee, Florida State University Press 1990), *Film Analysis: A Norton Reader* editorů Jeffrey Geigera a R. L. Rutského (New York, Norton 2005) a *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film* editovaná Johnem Gibbsem a Douglasem Pyem (Manchester, Manchester University Press 2005).

Britský filmový institut (British Film Institute) vydává dvě série útlých knih⁸, jež

analyzují jednotlivé filmy – „Film Classics“ a „Modern Classics“. Seznam titulů naleznete v sekci Filmstore na: www.bfi.org.uk.⁹

Zajímavým doplňkem k naší analýze *Zuřícího býka* je osobní pohled feministky Lizzie Bordenové „Blood and Redemption“ (*Sight and Sound* 5, 1995, č. 2, s. 61).

Několik dalších vzorových analýz ve formátu .pdf jsme vložili na: www.davidbordwell.net/filmart/index.php. Byly publikovány v dřívějších vydáních knihy *Umění filmu* a zabývají se dalšími filmy, které ilustrují principy, jimiž se zde zabýváme.

Konkrétně:

Klasické vyprávění a styl: *Muž, který věděl příliš mnoho*, *Přepadení*, *Hana a její sestry*, *Hledám Susan*. Zn.: *Zoufale* (*Desperately Seeking Susan*, 1985)

Netradiční přístupy k vyprávění příběhů: *Den hněvu*, *Loni v Marienbadu*, *Ohrožená nevinnost*

Animace: *Čističi hodin* (*Clock Cleaners*, 1937)

Ideologie: *Všechno je v pořádku* (*Tout va bien*, 1972)

Dokumentární forma a styl: *Střední škola* (*High School*, 1968)

Příležitostně analyzujeme filmy na našem blogu „Observations on film art and Film Art“. Všechny z nich vyzrazují zápletky a rozuzlení, takže se na filmy podívejte raději předtím, než budete eseje číst. „Lessons from Babel“ pojednává o „síťovém vyprávění“ a jeho stylu – viz na: www.davidbordwell.net/blog/?p=147. Článek „Another pebble in your shoe“ analyzuje Lars von Trierův film *Kdo je tady ředitel?* (*Direktøren for det hele*, 2006), inovativní z hlediska práce kamery – viz: www.davidbordwell.net/blog/?p=202. Esej „Cronenberg’s violent reversals“ (na: www.davidbordwell.net/blog/?p=1412) srovnává *Dějiny násilí* a *Východní přísliby* (*Eastern Promises*, 2007). O filmu Martina Scorseseho *Skrytá identita* (*The Departed*, 2006),

kteří je remakem hongkongského filmu, přičemž v článku „*The Departed: No departure*“ na: www.davidbordwell.net/blog/?p=18.

Filmovými esejí Garyho Giddinse se zabýváme v článku „Weather Bird flies again“ na: www.davidbordwell.net/blog/?p=358. Citujeme zde i některé z jeho nejzdařilejších textů.

Většina dnešních analýz vzniká s využitím filmů na DVD. Ale ne všechny filmy jsou na DVD, zejména ty starší. O tom, jak podrobně studovat archivní kopie filmu na stříhačském stole, píšeme v článku „Watching movies very, very slowly“ (www.davidbordwell.net/blog/?p=1024).

DVD filmů, jež jsme v této kapitole analyzovali¹⁰

Film *Jeho dívka Pátek* vyšel na několika DVD. Většina z nich má průměrnou kvalitu obrazu a obsahuje některé bonusy. Kvalitní restaurovaná verze je k dispozici v sérii Columbia Classics od Columbie. Ta obsahuje i výtečný komentář k filmu od Toddyho McCarthyho, životopisce Howarda Hawkse. Delta vydala tutéž restaurovanou kopii bez komentáře, ale doplněnou dokumentem *Cary Grant ve filmu: životopis* (*Cary Grant on Film: A Biography*, 1999).

Na sever Severozápadní linkou je k dispozici od Warner Home Video. (Všimněte si, že dražší Limited Edition Collector’s Set vydaná Creative Design Art nenabízí na disku žádné bonusy – prodává se v obalu s několika nekvalitními fotografiemi a plakátem.)

DVD k filmu *Jednej správně* od Criterion Collection obsahuje celý jeden bonusový disk, včetně hodinového dokumentu *Film o filmu Jednej správně* (*The Making of Do The Right Thing*, 1989), který zdůrazňuje interakci filmařů s komunitou, v níž byl film natáčen. Disk obsahuje rovněž rozhovory s režisérem a stříhačem a také materiál „za scénou“, jež natáčel sám Spike Lee.

Film *U konce s dechem* nabízí Fox Lorber buď samotný, nebo v jednom balení

s dalšími dvěma ranými filmy Jeana-Luca Godarda *Vojáček* (*Le Petit Soldat*, 1963) a *Karabiniéři*.

Dvoudiskový soubor *Příběhu z Tokia* od Criterion Collection obsahuje restaurovanou kopii, celovečerní dokument o režiséru Jasudžiró Ozuo-ovi *Žil jsem, ale...* (*I Lived, But...*, 1983), komentář Davida Dessera a esej Davida Bordwella.

DVD-vydání filmu *Chungking Express* od Criterion Collection obsahuje informativní komentář Tonyho Raynse.

Muž s kinoaparátem je v USA k dispozici od společnosti Image, s hudebním doprovodem Alloy Orchestra; tento disk není kódován pro konkrétní region. Disk s filmem, tentokrát s hudbou Michaela Nymana, vydala i společnost Kino International; tato verze filmu se prodává také ve Velké Británii, kde ji vydal British Film Institute.

Tenká modrá čára je k dispozici na DVD od MGM buď samotná, nebo v jednom balení s dalšími dvěma celovečerními dokumenty Errola Morrisse: *Brány nebe* (*Gates of Heaven*, 1975), o zvířecích hřbitovech, a *Vernon, Florida* (1981), což je dokument, který se zaměřuje na excentrické obyvatele tohoto floridského městečka. Morris provozuje provokativní blog o problémech dokumentárního filmu na stránce: www.morris.blogs.nytimes.com. Některé příspěvky se týká i *Tenké modré čáry*.

Dvoudisková speciální edice filmu *Setkáme se v St. Louis* (Warner Bros.) obsahuje výtečný přepis filmu a také zajímavý bonus o zákulisí natáčení *Setkáme se v St. Louis: Jak se točila americká klasika* (*Meet Me in St. Louis: The Making of an American Classic*, 1994). Najdete zde i dokument z roku 1972 *Hollywood: Továrna na sny* (*Hollywood: The Dream Factory*), zachycující dějiny společnosti MGM.

Zuřící býk (MGM) je k dispozici buď na jednom disku, anebo ve zvláštní edici s jedním diskem plným bonusů, mezi nimiž naleznete několik krátkých dokumentů zaměřených na různé aspekty filmové výroby.