ROZBOR FILMU

Radomír D. Kokeš

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVY UNIVERZITY

OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

ČÍSLO **430**

ROZBOR **FILMU**

muni
PRESS

Radomír D. Kokeš

ROZBOR **FILMU**

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO / 2015

Recenzovali:
PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.
Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.

© 2015 Radomír D. Kokeš
© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-7756-0 (brožovaná vazba)
ISSN 1211-3034

OBSAH

Prolog 9

I. POZOROVAT 13
1. Vyprávění 17
2. Styl 25
2.1. Mizanscéna 28
2.2. Práce kamery 29
2.3. Střih 31
2.4. Zvuk 38
3. Fikční svět 41
4. Vyprávění, styl a svět *Tenkrát na Západě* 45
4.1. Význam: svět nastupující modernity 45
4.2. Syžet: Cheyennovy repliky 46
4.3. Narace: trsy motivů 48
4.4. Styl: představení postav a funkce dlouhých záběrů 50
4.5. Tenkrát v Hollywoodu: podvratnost a ozvláštnění 53

II. PLÁNOVAT 57
1. Cesta k vraku Titanicu: problém, otázka a teze 61
2. Pro začátek stačí postřeh aneb jak dospět k tezi a jak s ní naložit 70
2.1. Od záběrů/protizáběrů...? 71
2.2. Není jedné osnovy 76
2.3. Poznámka k odstředivé tezi *Krvavé neděle* 89
3. Analytické pomůcky 92

III. PSÁT A ČÍST / ČÍST A PSÁT 101
1. Psaní analytického textu 104
2. Co lze číst... 112
3. Co je třeba číst... a o čem z toho psát? 118
4. Závěr 120

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

Poznámky 209
Bibliografie 231
Filmografie 241
Rejstřík 247
Summary 262

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

Prolog

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

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

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

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

(1) První blok **POZOROVAT** poskytne základní kategorie potřebné pro rozbor uměleckého díla. Rozliší dílo jako systém na základní složky vyprávění, stylu a fikčního světa, kdy každou zvlášť na konkrétních příkladech vysvětlí. Postupně posílí vaši schopnost **soustavně** si všímat filmařské práce s prostředky a s postupy, jež jste třeba dosud nevnímali, případně jim nepřikládali význam. Předmětem výkladu bude **filmové dílo**.

(2) Ve druhém bloku **PLÁNOVAT** kniha naučí chápat jak diskuzi, tak psaní o filmu jako způsob **řešení problémů**. Upozorní na důležitost kladení i zodpovídání **otázek po výstavbě filmového díla**. Jak však problém objevit a které otázky si klást, abyste dospěli k odpovědím… stejně jako k základu další argumentace? Právě na to se soustřeďuje nejrozsáhlejší část druhého bloku, která vše nezbytné vysvětlí na příkladech konkrétních filmů. Předmětem výkladu bude **analýza.**

(3) Třetí blok **PSÁT A ČÍST / ČÍST A PSÁT** se zaměří na praktické rysy práce se slovy, větami, odstavci, podkapitolami a kapitolami, jež možná budete psát. Pro jakékoli zodpovídání otázek je však klíčová rovněž „schopnost vhledu, schopnost dát údajům význam, porozumět a oddělit související od nesouvisejícího.“[2] Tato schopnost se nazývá **teoretickou citlivostí** a třetí blok předloží (ač jen orientační) soupis textů, jimiž ji lze posilovat: hledat v nich informace, inspiraci a rady. Předmětem výkladu bude **text**.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pozorovat

POZOROVAT

POZOROVAT

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

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

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

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

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

1. Vyprávění

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

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

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

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

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