

Masarykova universita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Radomír D. Kokeš

**JAK UVAŽOVAT PŘI FORMALISTICKÉ
ANALÝZE FILMU**

MANUÁL K PSANÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Brno

2013

OBSAH

1. Úvod	3
2. Jaký si vybrat film?	5
2.1. Východisko	5
2.2. Vybrat si současný, nebo starší film?	6
2.3. Film jaké národní kinematografie si zvolit?	7
2.4. Obecná východiska spojená s výběrem filmu	9
2.5. Závěr.....	10
3. Formulace problému I: širší a užší teze	11
3.1. Od obecnějšího východiska k analýze.....	12
3.2. Od analytického východiska k zobecnění.....	12
3.3. Faktory: prekompoziční, kompoziční a postkompoziční.....	13
3.4. Závěr.....	14
4. Formulace problému II: řídicí konstrukční princip díla	15
4.1. Čtyři kroky analýzy stylu	15
4.1.1. První a druhý krok.....	16
4.1.2. Třetí krok	16
4.1.3. Čtvrtý krok	17
4.2. Závěr.....	19
5. Formulace problému III: pomocné nástroje	20
5.1. Segmentace syžetu	20
5.1.1. Syžetové bloky.....	22
5.2. Cinemetrika (Cinematics)	23
5.4. Závěr.....	28
6. Formulace problému IV: Případ <i>Krvavé neděle</i>	29
6.1. Závěr.....	33
7. Struktura a psaní práce	34
7.1. „Tajný“ název práce	34

7.2.	Osnova práce.....	36
7.2.1.	Osnova: případ <i>Krvavé neděle</i>	37
7.3.	Úvodní kapitola a širší teze	43
7.4.	Organizace a podoba textu	45
7.5.	Závěr.....	50
8.	Nejdříve a nejpozději: teoreticko-metodologická kapitola a prekompoziční faktory	52
8.1.	Teoreticko-metodologická kapitola	52
8.2.	Prekompoziční faktory.....	53
8.3.	Závěr.....	54
9.	Závěr	55
10.	Bibliografie citované literatury	56
11.	Filmografie	58

1. Úvod

Ačkoli je tento text nazván manuálem k psaní formálně analytické práce, což významově odkazuje k příručce či návodu k užívání něčeho, považujeme za vhodné varovat před přehnanými očekáváními, které takové označení může vyvolávat. Formálně analytická práce je jako každá badatelská práce především výsledkem snahy dosáhnout poznání, jehož nikdo před vámi nedosáhl. To platí i v případě, že se toto poznání týká jen jednoho filmu a jeho možné pozice v souvislostech filmů jiných, ať už jde o souvislosti autorské, žánrové nebo třeba národně-kinematografické.

Pokud předpokládáme výše uvedené, nelze od tohoto textu očekávat univerzálně platný manuál radící krok za krokem, jak jediným možným způsobem uspořádat, napsat a dokončit analytickou práci. Každý film je totiž z hlediska zde předkládaného přístupu jiný, a proto vyžaduje specifické rámce, strukturu a dílčí metody, jež k jeho poznání jakožto funkčně uspořádaného systému využijete. Předpoklad jednoho organizujícího vzorce, který by k tomuto poznání vedl, by zároveň implikoval víceméně uniformní výsledky, kdy by se všechny filmy jevily jako velmi podobné až skoro identické. Cílem tohoto textu je proto nabídnout možné rámce toho, jak **strukturovaně uvažovat** při psaní analytické práce: jaké aspekty zohledňovat při výběru vhodného filmu k analýze, do jakých souvislostí **mimo jiné** lze dílo zařadit, na základě čeho **mimo jiné** můžete vystavět pracovní hypotézu o jeho řídicím konstrukčním principu, jaké otázky se **mimo jiné** dají během práce na analýze klást a s využitím kterých nástrojů můžete **mimo jiné** při takové analýze postupovat.

Analýzou budeme rozumět metodu, kdy je komplikovaný celek nejdříve rozdělen na jednodušší části, načež se postupuje od jednoduchého ke složitějšímu, přičemž se tak činí s cílem objasnit v důsledku celek v systému svých vztahů, jež lze předpokládat i u jevů po sobě nenásledujících.¹ Dílo pro námi nabízenou perspektivu představuje systém vztahů určitých částí, přičemž cílem jeho analýzy je najít a vysvětlit principy (a) funkčního vztahování se částí díla jakožto systému k jiným jeho částem, (b) funkčního vztahování se částí díla jakožto systému k jeho celku, který je zároveň více než jen souhrn svých částí. Tomuto systémově založenému celku budeme říkat *forma*, a protože chceme analýzou dosáhnout právě poznání formy daného filmu, a zároveň její povahu objasnit na pozadí (nejen) formálních tradic, z nichž její uspořádání vychází či by vycházet mohlo, nazýváme zde předkládanou analýzu *analýzou formální* či *formalistickou*.

V našem uvažování dílem rozvíjíme myšlenky ruského literárněvědného formalismu první poloviny dvacátého století, a zároveň navazujeme na práci právě formalisticky založených filmových badatelů Kristin Thompsonové (*neoformalismus*) a Davida Bordwella (*poetika filmu*). Ruský literárněvědný formalismus pro oba zmíněné badatele představoval během sedmdesátých a osmdesátých let minulého století základ pro navrzení specifického přístupu k filmu, který z právě ruského formalismu (a z pražského strukturalismu) úzce vychází. Chceme-li tento přístup vymezit negativně, není (a) dominantně teleologický – tj. nesměruje k závěrům vytvořeným předem –, nýbrž rozebírá film jako umělecké dílo, které je uspořádáno

¹ Srov. Descartes, René (1947): *Rozprava o metodě, jak správně vést svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*. Praha: Jan Laichter, s. 24.

právě na základě funkčních vztahů mezi jeho částmi, (b) esteticky elitářský, a tak nerozděluje mezi hodnotnými díly zasluhujícími si badatelův zájem a díly nehodnotnými, které toto privilegium nemají.

Ruští formalisté, Kristin Thompsonová i David Bordwell se shodují na předpokladu, který tvoří i základní východisko tohoto manuálu: každé dílo představuje **zvláštní** uspořádání svých částí, které není v plné míře zaměnitelné s uspořádáním částí v díle jiném, a zároveň i dílo zdánlivě esteticky konvenční může z tohoto důvodu představovat celek, jehož **zvláštním** uspořádáním může být z badatelského hlediska podnětné se zabývat. Jinými slovy, každý film si zaslouží maximálně vstřícný přístup, v rámci něž se toto dílo jako takové jeví být **ozvlášťujícím**. To však neznamená, že dílo vytrhnete z širších výrobních, technických, hospodářských, společenských a širších historických souvislostí. V tomto ohledu se z formalistických modelů blížíme spíše myšlení Jurije Tyňanova než Viktora Šklovského. Přesněji, spíše než formalismu technicistnímu, který vyděluje dílo z dobového i společenského kontextu², jsou neoformalismus, poetika filmu i tento na ně navazující manuál bližší (a) Juriji Tyňanovi jako představiteli progresivního systémového formalismu³ a (b) konceptu norem českého literárního vědce Jana Mukařovského⁴. Jinými slovy, z tohoto hlediska na jakékoli filmové dílo vzniklé v jakékoli zemi a v jakékoli době působil soubor norem výrobních, technických, hospodářských a společenských. Tento soubor norem nesporným dílem ovlivňoval možné umělecké volby i řešení konkrétních filmařských výzev.

Není realizovatelné v případě analýzy každého jednotlivého filmu daný soubor norem v plné míře rekonstruovat, natožpak pak rekonstruovat míru skutečného a hlavně prokazatelného dopadu těchto norem na formu díla. Žádné umělecké dílo však nevzniklo ve vakuu a nelze se jím formálně analyticky zabývat, a zároveň rezignovat na skutečnost, že toto (a) navazuje na určité formální tradice či se vůči těmto tradicím vymezuje, (b) je ovlivňováno technickými, produkčními a společenskými omezeními – a (c) vstupuje do konkrétních historických souvislostí. Čím přesnější bude vaše představa o těchto tradicích, omezeních a souvislostech, tím pro vás bude nápomocnější v tom, jak si vybrat výzkumný materiál (kapitola 2), jak formulovat výzkumný problém (kapitola 3), jak vystavět hlavní teze (kapitoly 4, 5 a 6) a jak co nejpřehledněji a nejpřesvědčivěji pro jiné čtenáře zprostředkovat poznání, k němuž jste nakonec došli a jež zobecníte na poznání širší (kapitola 7).⁵

² Srov. Steiner, Petr (2011): *Ruský formalismus. Metapoetika*. Brno: Host, s. 49-71.

³ Srov. tamtéž, s. 100-135.

⁴ Srov. Mukařovský, Jan (1966): Estetická norma. In: Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 74-77.

⁵ Informace o časovém harmonogramu odevzdávání částí bakalářské práce v rámci jednotlivých seminářů naleznete na internetových stránkách Ústavu filmu a audiovizuální kultury: <www.phil.muni.cz/fav>.

2. Jaký si vybrat film?

Obrátíme-li se k předpokladům Kristin Thompsonové, ta ve studii „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“ píše, že film k analýze si obvykle vybíráme, protože ho považujeme za zajímavý. Takto obecně nastavené kritérium výběru ovšem neposkytuje příliš mnoho indicií, jak takovou „zajímavost“ poznáme. Důležité však je, že vaši analýzu nepíšete pro sebe, ale pro čtenáře, kterého musíte hned na začátku přesvědčit, proč by měl být film zajímavý i pro něj a proč by svůj čas měl strávit čtením jeho desítky stran dlouhého rozboru, když navíc v tu chvíli o samotných kvalitách filmu ještě vůbec nic neví. Jinak řečeno, musíte předložit dostatečně jasnou tezi, **proč** je film zajímavý, **jak** je film zajímavý a **za jakých podmínek** je film zajímavý – a čím v důsledku bude vaše práce **přínosná**.

2.1. Východisko

Jakmile si vyberete film, měli byste již mít přibližnou představu, jak v textu v logické posloupnosti zdůvodníte a ospravedlníte samotný jeho výběr i formulované teze a zamyslíte se nad tím, zda mohou být vaše argumenty dostatečně přesvědčivé i pro takového čtenáře, který film neviděl či nemá rád. Rozhodně si tedy nevystačíte s tím, že se vám daný film líbí. Kdo jej neviděl, měl by v ideálním případě během jejího čtení dostat chuť snímek vidět a vaše teze si ověřit. A u odpůrce daného filmu je zase žádoucí usilovat o to přesvědčit jej, že i když se mu film nelíbí, v každém případě stojí za jeho pozornost a to z důvodů, které ve své práci objasňujete a dokazujete. Ovšem nejen to, analýza by měla být přínosná i pro čtenáře, u něhož není pravděpodobné, že daný film vůbec kdy uvidí. Analýza by proto měla dílo reflektovat nejen jako vnitřně uspořádaný uzavřený systém prvků ve specifických vztazích, ale rovněž coby argument v obecnější diskuzi o povaze filmového umění.

Jinými slovy, nezapomínejte na to, že vaše práce nemá být jen dokladem o tom, jak ovládáte vybrané analytické nástroje, ale je to práce absolventská, která má splňovat parametry kladené na vědecký výzkum: tedy musí představit specifický problém, stanovit si výzkumné otázky a formulovat tezi. Napsali jsme, že dílem vycházíme z přístupů Kristin Thompsonové a z Davida Bordwella, kdy Thompsonová přepracovala literárněvědný formalismus do koncepce tzv. neoformalismu⁶, zatímco Bordwell nabídl tzv. poetiku filmu⁷. Ačkoli tato pojetí mnohé předpoklady sdílí, odlišují se v přístupu k uměleckému materiálu a jeho využití pro obecnější badatelská zjištění. Tyto odlišnosti nám pomohou stanovit **dva základní přístupy k bakalářské formálně analytické práci**, které můžete zaujmout, byť sebou jako každá podobně vystavěná dichotomie nese toto dělení jisté zkreslení a snížení pružnosti původních přístupů.

U neoformalistického přístupu stojí jako východisko konkrétní film, který současně reprezentuje nějaké obecnější vlastnosti: určitou narativní strategii, určitý stylistický postup, určitý žánr, určitý způsob práce s hereckou hvězdou. U poetologického přístupu vyjdete

⁶ Srov. Thompson, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press; Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

⁷ Srov. Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, s. 11-56.

z nějakého především formalisticky založeného pole, kdy důsledná analýza filmové formy dané pole nějak upřesní či jasněji vymezí. Může jít třeba o interakci střihových postupů, hloubky prostoru mizanscény a hereckého výkonu v českých zvukových filmech první poloviny třicátých let, kterou demonstujete na filmu, který je podle vás pro daný problém vhodný – ať už proto, že dobové normy do značné míry reprezentuje, nebo protože se od nich zásadním způsobem odvrací.

Obloukem se tedy vracíme k tomu, že k volbě filmu k bakalářské analytické práci nestačí, že se vám daný film líbí a že vám přijde zajímavý. V souladu s výše řečeným totiž tato volba vyžaduje nejen přesnou představu o systému uspořádání jeho formy, ale i přinejmenším hrubou představu o pozici jeho formy v určitých lokálních i historických souvislostech. Navíc je však třeba si ujasnit, jakým způsobem se vlastnosti jeho formy vztahují k vybraným aspektům filmové formy jako takové. Jako student nucený zvolit si film k analýze tak stojíte před dvěma důležitými otázkami: (a) vybrat si film současný, nebo starší? (b) vybrat si (odpusťte to zobecnění) film český/slovenský, hollywoodský nebo film jiné kinematografie?

2.2. Vybrat si současný, nebo starší film?

Vybrat si současný film znamená snazší vytváření si představy o souvislostech jeho vzniku a o rejstříku norem, které na něj působí a jež tento naplňuje nebo se vůči nim vymezuje. Pokud snímek nějak spadá do pole vašeho diváckého zájmu, pravděpodobně jste navíc viděli i jiné filmy, které se k němu nějak geograficky, stylisticky, narativně, tematicky či autorsky vztahují. U současného snímku vám nicméně chybí badatelský odstup a hůře odoláváte vmlouvavé rétorice propagační kampaně tohoto filmu. Určité rysy filmové formy navíc můžete vnímat zkresleně jen v souvislostech jiných současných filmů. Identifikujete třeba jako originální ty postupy, které jsou v širší historické perspektivě relativně tradiční. A naopak pod silou bezprostředního dojmu nevnímáte vlastnosti filmové formy, které byste za pár let posuzovali jako ty skutečně určující. Svá zjištění navíc můžete konfrontovat jen s větším či menším množstvím kritik a recenzí, které podávají pouze zkreslující obraz o povaze a pozici filmu.

Volba staršího filmu, od jehož natočení uběhlo dejme tomu více než deset, ale třeba i padesát či osmdesát let, má řadu pozitiv: kritický odstup, znalost proměn formálních vlastností kinematografie v pozdější době a existenci řady vědeckých textů. Některé z nich se věnují stejnému filmu, jemuž se chcete věnovat vy – a na ně můžete kriticky navazovat, formulovat v polemice s nimi svá východiska a zpřesňovat tím také vlastní tezi. Jiné z nich se zabývají vámi zkoumaným obdobím, popisují normy filmového stylu, věnují se v historické perspektivě danému žánru či kariéře tvůrce vámi vybraného filmu. Mohou tak značně konkretizovat vaši představu o souvislostech, v nichž film vznikl a působil. To je ale jen jedna funkce četby sekundární literatury, protože tato zároveň zvyšuje vaši *teoretickou citlivost*. Anselm Strauss a Juliet Corbinová k tomu píší:

„Teoretická citlivost poukazuje na určitou osobní vlastnost badatele, a to na schopnost rozlišovat jemné detaily ve významu údajů. [...] Teoretickou citlivostí se rozumí schopnost vhledu, schopnost dát údajům význam, porozumět a oddělit související od nesouvisejícího.“⁸

Čím více odborné literatury přečtete, tím větší proto bude nejen vaše povědomí o historických či pojmových souvislostech, ale zároveň i vaše schopnost rozpoznat, které rysy vámi analyzovaného díla jsou skutečně podstatné.

Zároveň vás časový odstup nutí být mnohem obezřetnějšími při analýze historicky podmíněných norem, např. efektu realističnosti (v herectví, kostýmech, práci kamery) či utváření referenčních významů či motivací (film mohl předpokládat automatickou znalost konvencí, které už dnes samozřejmě nejsou, třeba u oblékání). Je ale také mnohem náročnější zpracovat patřičnou sekundární literaturu k tématu, přičemž s jejím narůstajícím množstvím do jisté míry klesá pravděpodobnost, že objevíte na filmu něco, o čem ještě nikdo nepsal. Vhodné je tedy volit taková díla, která nepředstavují notoricky oblíbené objekty analýzy. Na filmech jako *Občan Kane*, *Mechanický pomeranč*, *Čelisti*, *Smrtonosná past*, *Příběh z Tokia*, *Sedm samurajů*, *Psycho* či *Jules a Jim* jistě mnoho nového nenajdete. Nehledě na to, že samotné studium sekundární literatury vám zabere obrovské množství času – a na konci této odysey obvykle zjistíte, že většina toho, čeho jste si všimli, již dávno podrobně popsali badatelé před vámi, i když tak možná nečinili primárně z formálně analytických pozic.

2.3. Film jaké národní kinematografie si zvolit?

Tím se dostáváme k druhé důležité otázce: vybrat si film český/slovenský, hollywoodský nebo film jiné kinematografie? Vybrat si k neoformalistické analýze český/slovenský film může být velmi užitečné. Je velká pravděpodobnost, že jeho důkladnou analýzou na pozadí jiných českých filmů daného období nabídnete i nějaké nové poznání, díky čemuž vaše práce může vstoupit do širší diskuze a být opakovaně čtena i za řadu let. Předpokládá se však, že svou analýzu podložíte – pokud to bude možné – dalším archivním výzkumem, projdete podstatnou sekundární literaturu, která se k danému dílu váže, a pokusíte se zařadit své analytické otázky do širších historických souvislostí.

V případě hollywoodského filmu se předpokládá znalost proměn filmové formy (srov. knihy Davida Bordwella⁹, Kristin Thompsonové¹⁰, Barryho Salta¹¹ aj.), znalost související oborové literatury (např. časopisy jako *American Cinematographer*) a četba další sekundární literatury spojené s obdobím, žánrem či tvůrci, ale i jinými souvisejícími oblastmi (např. dějiny filmové

⁸ Strauss, Anselm – Corbinová, Juliet (1999): *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení podané ruce – Boskovice: Nakladatelství Albert, s. 27.

⁹ Srov. Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; New York: Columbia University Press. Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*; Bordwell, David (2005): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. New Jersey: University of California Press.

¹⁰ Srov. Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; New York: Columbia University Press; Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press.

¹¹ Srov. Salt, Barry (1992): *Film Style and Technology*. London: Starword.

techniky¹², dějiny produkčního systému¹³, vývoj filmového traileru¹⁴, analýza propagačního diskurzu¹⁵, obecnější kulturní souvislosti, do nichž film třeba u nás vstupoval). Ačkoli je tedy hollywoodský film lákavý a jeví se být pro analýzu snadným, pokud chce být teze dostatečně přesvědčivá, měla by být založena na důkladné znalosti kontextu. Jakkoli totiž řadu z těchto znalostí později nevyužijete, je vhodné tak činit s vědomím, proč je nevyužíváte.¹⁶

Pokud chcete psát analýzu filmu jiné než české/slovenské či hollywoodské kinematografie, můžete tuzemského čtenáře obeznámit s filmem, který si to podle vás z rozličných důvodů zaslouží: není v tuzemsku vůbec známý, případně je známý jen festivalovému publiku a nikdy se nedostal do širší distribuce, či se o něm mluvilo či psalo v souvislostech, jež shledáváte neadekvátními atp. Výše uvedené nároky spojené s výběrem filmu se ale nemění a za analýzou musí stát obeznámenost s dalšími filmy dané země (nejen) v daném období a znalost sekundární literatury, která film přesvědčivě zasadí do souvislostí. Předpokládá se přitom zároveň **schopnost rozumět jazyku dané země**. To je důležité zejména v případě analýzy filmu, o jehož domácí kinematografii neexistuje dostatek relevantní překladové literatury (tím jsou míněny i překlady do angličtiny, němčiny či francouzštiny), která by vám napomohla vytvořit si alespoň částečně představu o estetických a jiných normách, z nichž dílo vzešlo.

Může samozřejmě existovat původní – nikoli překladová – sekundární literatura ve vám dostupných jazycích (čimž se myslí i ty tři výše zmíněné). Před jejími závěry je ale nutné se mít na pozoru, protože nabízená vysvětlení nemusí být přesná, stačí si koneckonců přečíst zahraniční texty o českém filmu. To pak samozřejmě platí ještě více v případě *zdroje z druhé ruky*, kdy je nějaký vědecký text psaný ve vám nedostupném jazyce citován či parafrázován v textu psaném v jazyce vám dostupném.

Stejně tak byste se měli vyhýbat zdánlivě se nabízejícím analogiím. Může být například velmi zrádné využívat u japonského tzv. jakuza filmu z devadesátých let – třeba Kitanových snímků *Sonatine* nebo *Ohňostroj* – jako interpretačního rámce norem amerického gangsterského filmu stejného či dokonce staršího období. Zejména pak pokud neznáte (historicky se navíc proměňující) normy japonského jakuza filmu. Je důležité se současně ptát, zda jsou právě normy jakuza filmu vůbec tím vhodným nástrojem k tomu, aby (a) vám zodpověděly na otázky spojené s danou filmovou formou vybraného snímku či (b) naopak

¹² Srov. Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; New York: Columbia University Press; Salt, Barry (1992): *Film Style and Technology*. London: Starword.

¹³ Srov. Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin (1985): *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge; New York: Columbia University Press.

¹⁴ Srov. Hediger, Vinzenz (2001): *Verführung zum Film. Der Amerikanische Kinotrailer Seit 1912*. Marburg: Schüren; Kernan, Lisa (2004): *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press.

¹⁵ Srov. Wyatt, Justin (1994): *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press; Hediger, Vinzenz (2005): Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: Hediger, Vinzenz – Vonderau, Patrick (eds.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, s. 332-341.

¹⁶ Jiným klíčovým zdrojem sekundární literatury jsou akademické elektronické databáze (Proquest, JSTOR, Ebsco apod.), díky nimž volbou správných klíčových slov objevíte k vašemu filmu či k němu příslušejícím problémům řadu dalších důležitých textů. To samozřejmě platí pro filmy ze všech tří oblastí, o nichž je řeč, byť v případě českých filmů je vhodné obracet se spíše ke Krameriu Národního filmového archivu.

umožnily specifickou formu tohoto snímku používat jako argument spojený s povahou jakuza filmu obecně. A to zvláště tehdy, pokud jste neviděli dostatečné množství jakuza filmů a neznáte jejich tradici.

Každá ze tří nabízených možností výběru má tedy své výhody i svá úskalí, přičemž žádná není jednoznačně snazší nebo těžší než možnost jiná, pokud už máte nějaké předporozumění – například když se dlouhodobě detailněji zabýváte českým, hollywoodským nebo třeba maďarským filmem.

2.4. Obecná východiska spojená s výběrem filmu

Již při výběru filmu byste tedy měli zohlednit relativně rozsáhlý soubor otázek či možných problémů, a zároveň nhrubo využít postupů, které nabízejí David Bordwell a Kristin Thompsonová v *Umění filmu*:

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 mimořádně důležité? [...] Obvykle bude vaší tezí tvrzení o úloze filmu, jeho účinku nebo obsažených významech (případně kombinace toho všeho). [...] Vaše teze bude potřebovat nějakou podporu, nějaké důvody (neboli argumentaci), aby jí bylo možno uvěřit. Zeptejte se sami sebe, co by vaše 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.¹⁷

Bordwell s Thompsonovou ovšem hovoří o analytické studii, kdežto cílem vašeho snažení je bakalářská práce o rozsahu čtyřiceti normostran. Jimi popsany postup bude proto tvořit spíše základ pro vaši představu, nakolik máte skutečně jasno v tom, že (a proč) se právě tímto filmem hodláte následující rok a půl intenzivně zabývat.

Výběr filmu už předpokládá jeho několikanásobné důsledné zhlédnutí, formulování si pracovních hypotéz a fázi jejich dílčích úprav na základě hrubého obeznámení se s další filmovou produkcí a se sekundární literaturou. Její pole je samozřejmě dále určováno zkoumaným problémem. Vezměme si třeba, že vás z poetologického hlediska zajímá problém nespolehlivého vypravěče a máte dojem, že neoformalistická analýza daného filmu může k poznání tohoto problému přínosně přispět. Případně postupujete z neoformalistické strany a předpokládáte, že povahu formy vámi analyzovaného filmu mohou nejlépe vysvětlit analytické nástroje spojené s nespolehlivým vypravěčem. Je tedy nutné se blíže seznámit s literaturou o nespolehlivém vypravěči (a tak zároveň zvýšit svou teoretickou citlivost k této oblasti), zhlédnout touto literaturou analyzované filmy – a v souvislosti s vlastnostmi celku filmové formy vámi analyzovaného filmu si začít klást další otázky. Analyzujete kupříkladu český film *Happy end*: Je jeho vypravěč spolehlivý, nebo nespolehlivý? Dokáže vůbec teorie nespolehlivého vypravěče skutečně popsat a vysvětlit konstrukční řídicí princip stylu a formy tohoto filmu? Není jeho forma založena především v experimentálním střetu chronologického vyprávění a zpětného pohybu obrazu? A naopak, dokáže tento film vůbec nějak podstatně přispět k poznání nespolehlivého vypravěče?

¹⁷ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 572-573.

2.5. Závěr

Může vám připadat, že daný soubor požadavků je na analýzu jednoho filmu příliš široký a obsáhlý, nicméně tento dojem je mylný. Když zaujmeme neoformalistickou perspektivu, vaše analýza má přinést nějaké dokazatelné vědecké poznání o povaze a uspořádání formy daného filmu, přičemž jejím cílem je odhalit **ozvláštňující funkci**. K tomu je třeba být důkladně obeznámen s oblastmi, vůči nimž má být tento film ozvláštňující, protože jinak není možné jeho ozvláštňující funkci dokázat. Samotný výběr filmu k bakalářské analýze už tedy zahrnuje velké množství činitelů, které jej ovlivňují a které vás vlastně nutí o samotné analýze systematicky uvažovat už předtím, než ji začnete psát – byť se v průběhu psaní budou některé původní předpoklady měnit. Ba co víc, ani poté hned se do psaní nepustíte, protože **nejdříve musíte mít dostatečně přesnou představu o tom, co budete psát, jak samotný text uspořádáte a proč právě tímto způsobem. K výběru filmu potřebujete základní tezi, jež vám poskytne přesné odůvodnění tohoto výběru. K samotnému začátku psaní však musíte formulovat mnohem přesnější a strukturovanější tezi, která se bude skládat z řady logicky provázaných tezí dílčích.**

3. Formulace problému I: širší a užší teze

Na konci předchozí kapitoly jsme si řekli, že vaše práce nezbytně potřebuje teze. Těmi jsou myšleny základní výchozí myšlenky a předpoklady, které budete v průběhu výkladu dokazovat, prověřovat a případně revidovat. U analytické bakalářské práce se přitom předpokládá, že budete mít hlavní teze dvě: za prvé širší a obecnější **tezi zasazující vámi analyzovaný film do kinematografického kontextu**, za druhé užší a konkrétnější **tezi o řídicím konstrukčním principu vámi analyzovaného filmu**. Obě budou vzájemně propojené: konkrétnější teze podporuje tu obecnější.

Abyste toho dosáhli, je nabíledni (a) promýšlet hrubou podobu tezí souběžně s výběrem vhodného filmu, (b) jednu promýšlet souběžně s druhou, (c) mít teze v komplexní podobě formulované dřív, než vůbec začnete samotnou práci psát, byť se pak v průběhu psaní mohou proměňovat. V této kapitole se pokusíme předložit některé z obecnějších otázek, které si za tímto účelem lze klást, v následujících kapitolách se budeme soustřeďovat na cesty vedoucí k formulaci konkrétní užší teze.

Především doporučujeme se na úvod ptát: Je analýza formy právě tím odpovídajícím nástrojem, který nejlépe podpoří a prověří vaše předpoklady? Na filmu vám třeba může připadat podnětná jeho propagace (např. promyšlený virální marketing) nebo distribuce (např. pouze klubové a hospodské uvádění českého filmu *A bude hůř...*). Míra mimoestetických vlivů je však natolik značná, že analýza formy v důsledku bude spíše podpůrnou složkou analýzy jiného jevu než jevu především formálního. To je jistě zcela oprávněný přístup, který může přinést řadu inspirativních zjištění o případném promítání se tohoto jevu do formální podoby filmu. Je však značně problematický ve chvíli, kdy formálně založená analýza filmu má být jádrem vašeho textu.

Vaše práce bude mít čtyřicet normostran a jako taková by měla tvořit vnitřně soudržný a logicky platný celek. Předpokládá se přitom, že nedostatek výkladového materiálu nebude maskován uměle prodlužovanými větami, neúčelnými popisy a historkami z natáčení. Analytická bakalářská práce musí být argumentační, vysvětlující a názorná, nikoli deskriptivní katalog příběhů, tržeb, recenzí, scén a využitých filmových postupů. Je proto skutečně nezbytné, aby byla řízena právě svými tezemi. A tyto teze pochopitelně musí být dostatečně silné, strukturované a vzájemně se doplňující, aby vám argumenty, důkazy a příklady už na začátku psaní spíše přebývaly, než chyběly.

Východiskem vaší práce je neoformalistická analýza konkrétního filmu, případně poetologické řešení nějaké všeobecnější formálně založené otázky právě prostřednictvím analýzy konkrétního filmu. V obou případech předpokládáme, že už jste si vybrali vhodný film, zvážili všechna v úvahu připadající úskalí a máte konkrétní představu, proč právě tento a ne jiný film stojí za vaší badatelskou pozornost: tato představa tvoří základ pro výzkumný *problém*. Jeho vyřešením může analýza přispět k nějakému obecnějšímu poznání, byť třeba jen drobně – vysvětlíte, proč se má smysl vámi vybraným filmem zabývat, v jakých ohledech je ozvlášťující, čím se nějakým signifikantním způsobem liší od filmů jiných a čím tedy přispívá širšímu poznání kinematografie. (Samozřejmě můžete zaujmout negativní pozici,

vezmete si nějaké všeobecně přijímané tvrzení o tomto filmu a jeho pozici v nějaké tradici, a pomocí analýzy toto tvrzení vyvrátíte.)

Odrážme se opět od našich dvou východisek: **od obecnějšího východiska k analýze filmu** (poetika filmu) a **od analýzy filmu k obecnějšímu závěru** (neoformalismus).

3.1. Od obecnějšího východiska k analýze

Vezměme si třeba *Svítání* z roku 1933, které natočil český režisér Václav Kubásek. V případě *Svítání* může výzkumný problém představovat práce s postupy typickými pro historicko-materialistickou naraci. David Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film*¹⁸ tvrdí, že historicko-materialistická narace je zakotvená historicky i lokálně v sovětské montážní kinematografii dvacátých a třicátých let. Jisté jím popsání postupy jsou ale pozorovatelné i ve *Svítání*. Takto máte formulovaný problém, který je zároveň širší povahy (uplatňování sovětských montážních postupů v české kinematografii třicátých let), a zároveň se úzce dotýká formy konkrétního filmu.

Můžete si tedy začít klást *výzkumné otázky*, které vás budou dále směřovat. Skutečně vzorce charakteristické pro historicko-materialistickou naraci ve *Svítání* dominují na úkor vzorců narace klasické? Neslouží spíše vzorce historicko-materialistické narace k ozvláštňování klasické narace? Proč se objevily tyto postupy právě v tomto období a u tohoto filmu? Představoval jejich výskyt dokazatelnou přímou návaznost na sovětské montážní tradice? A čím se montážní postupy ve *Svítání* odlišují svou funkcí od montážních postupů v jiných českých filmech té doby (třeba u režiséra Martina Friče)?

Tyto otázky můžete zodpovědět až na základě analýzy formy *Svítání*. Její pracovní hypotézy srovnáte s formálními funkcemi montáže u sovětských montážních filmů a soudobých českých filmů – a to vše na pozadí Bordwellovy koncepce modů narace, specializované literatury o montáži a filmovém střihu, příslušné dobové literatury a zkoumání podmínek vzniku *Svítání*. V konkrétní práci předkládané a dokazované *teze* pak budou vycházet jak z potvrzených, tak z vyvrácených – i když na začátku třeba intuitivně předpokládatelných – hypotéz, s nimiž jste pracovali předtím, než jste ji začali psát.

Obecnější teze (a) vysvětlí pozici *Svítání* ve vztahu k sovětským montážním filmům i k soudobým českým filmům (nejen) s montážními sekvencemi, a (b) zároveň nepřímo prověří, nakolik jsou Bordwellovy předpoklady o historické a lokální zakotvenosti historicko-materialistické narace platné či nakolik jsou skutečně ostré její distinktivní rysy vůči jiným modům narace. *Konkrétnější teze* vysvětlí formální povahu *Svítání* jako určitého systému, ve kterém spolu soupeří dva různé typy postupů.

3.2. Od analytického východiska k zobecnění

Druhé neoformalistické východisko je snazší, pro bakalářskou práci vhodnější – a pokud jste nenapsali jiné analýzy než povinné školní, tak dokonce preferovanější cestou, a proto se jí

¹⁸ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press.

budeme věnovat detailněji i ve zbytku tohoto textu. Začnete analýzou konkrétního filmu, která bude v důsledku zároveň odpovědí na nějakou obecnější formálně založenou otázku.

Předpokládejme, že už jste si vybrali film a máte předběžně formulovaný problém, který vysvětluje, proč se právě jím hodláte analyticky zabývat. Když zůstaneme u Václava Kubásky, půjde například o jeho *Píseň o velké lásce* z roku 1932. Ta může být analyticky podnětná z podobných důvodů jako třeba proslulý *Plán 9 z vesmíru* od Eda Wooda, známého zejména kombinací filmařského entuziasmu a palčivého nedostatku tvůrčího talentu.¹⁹ Těmito důvody jsou očividné rozrušování klasických vzorců narativní, časové a prostorové kontinuity či synchronního vztahu mezi zvukem a obrazem, a to na mnoha úrovních. Nevýhodou *Písně o velké lásce* je, že pravděpodobně není v archivní kopii kompletní. To však naštěstí nediskvalifikuje výběr tohoto filmu pro účely tohoto manuálu, v rámci nichž slouží pouze jako modelový příklad možného neoformalistického zkoumání systému logických, časových, prostorových a technických nenávazností.

Kubáskův snímek opět stojí na pomezí střetávání klasických narativních postupů a postupů, které se této tradici vzpírají a rozrušují ji – vaším úkolem je ale objasnit, **jak přesně** se to děje, najít v tomto dění **systém** a pomocí něj vysvětlit, **proč** se tak pravděpodobně děje. Za prvé, hledáte odpovědi na ona **proč** v rámci filmové formy, čímž odhalujete její povahu jakožto systému a funkce jednotlivých prvků, prostředků a postupů v rámci tohoto systému. Za druhé, hledáte *proč* na poli konkrétní filmařské praxe, protože je sice snadné tvrdit, že tvůrčí tým byl skupinou nadšených diletantů, ale taková odpověď není podobně jako v případě srovnatelně formálně rozklížených filmů českého režiséra Oldřicha Kmínka badatelsky přijatelná. Filmař – jakkoli třeba umělecky intuitivní, neznalý z našeho pohledu základních estetických norem či neschopný tyto normy v díle realizovat – vždycky působí v rámci historických omezení a je nucen na tato omezení reagovat volbou určitých variant.

Jiné dřívější i pozdější Kubáskovy filmy ale **takovou** míru diskontinuity nevykazují. Širší teze vaší analýzy by se proto mohla soustřeďovat na zodpovězení otázky, proč právě *Píseň o velké lásce* představuje v takové míře diskontinuálně uspořádané dílo, jaká konkrétní omezení pravděpodobně filmaře k takovým volbám vedla a nakolik byla či nebyla **jistá** míra diskontinuity pro dobovou kinematografii typická.

3.3. Faktory: prekompoziční, kompoziční a postkompoziční

V obou případech přitom napomůže dělení práce na tři soubory faktorů. Vycházíme přitom z členění na *faktory prekompoziční* (zdroje, vlivy, klíšé, přejímané formy), *kompoziční* (normalizované principy kombinované a transformované uvnitř díla) a *postkompoziční* (účinky, recepcce, vliv, reakce v odlišných souvislostech), které navrhl David Bordwell ve studii „Historical Poetics of Cinema“²⁰. Podobně jako on přitom trváme na tom, že

¹⁹ Srov. Grey, Rudolph (1994): *Nightmare of Ecstasy. The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Port Townsend: Feral House.

²⁰ Srov. Bordwell, David (1989): *Historical Poetics of Cinema*. R. Barton Palmer: *The Cinematic Text*. New York: AMS Press, s. 376. Bordwell navazuje na historicko poetologický koncept R. S. Cranea (Crane, R. S. (1967): *Critical and Historical Principles of Literary History. The Idea of the Humanities* vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, s. 45-156.).

v centru neoformalistického nebo poetologického badatelského zájmu stojí faktory kompoziční, skrze něž se selektují podstatné informace z obou zbývajících oblastí.²¹ Užší a konkrétní teze se proto vždy váže na faktory kompoziční, zatímco teze obecnější a širší může být spojena s faktory prekompozičními (jako je tomu v případě *Svítání*) i postkompozičními (pokud budete uvažovat třeba o určujícím vlivu jistého formálního postupu vámi analyzovaného filmu na pozdější kinematografickou produkci). Širší tezi lze dokonce navázat na oba soubory faktorů, jestliže například vidíte ve vámi rozebíraném filmu jistou signifikantní změnu ve vztahu k formálním aspektům režisérových filmů předchozích (prekompoziční faktory) i následujících (postkompoziční faktory).²²

Jinak řečeno, **(a) kompoziční faktory budou tvořit jádro vaší práce, (b) prekompozičními faktory se sice musíte zabývat vždy, ale budete své poznatky selektovat v závislosti na jejich vysvětlovací hodnotě vzhledem k faktorům kompozičním, (c) postkompoziční faktory budou obvykle užitečné jen v případě, kdy je na ně navázána vaše širší teze, a v opačném případě není třeba se jim věnovat.**

3.4. Závěr

Řekli jsme si tedy, že u analytické bakalářské práce se předpokládá souběžná a vzájemně komplementární práce s hlavními tezemi: za prvé širší a obecnější tezi zasazující vámi analyzovaný film do kinematografického kontextu (vázanou na prekompoziční nebo postkompoziční faktory), za druhé užší a konkrétnější tezi o řídicím konstrukčním principu vámi analyzovaného filmu (založenou v kompozičních faktorech). Nabídlí jsme dva směry uvažování o těchto tezích. V tom poetologickém jdete od obecnější teze k tezi konkrétnější, zatímco v neoformalistickém od konkrétní teze k obecnější. V prvním případě určuje rámec obecnějšího tématu soubor otázek, na něž pomocí analýzy daného díla budete odpovídat. V tom druhém – který je v případě bakalářské analytické práce snazší a preferovanější, a proto se právě jemu budeme dále věnovat – je pak třeba soustředit se nejdříve na povahu díla a na důslednou, přesvědčivou formulaci jeho *řídicího konstrukčního principu*.

V následujících třech kapitolách se budeme zabývat tím, co se tímto řídicím konstrukčním principem míní, jaké lze ve snaze o jeho formulování volit způsoby myšlenkové práce a jaké dílčí analytické nástroje vám tuto práci mohou usnadnit, byť ji za vás pochopitelně neudělají.

²¹ Srov. Bordwell, David (1989): *Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London – Cambridge: Harvard University Press, s. 249-274.

²² S prekompozičními a kompozičními faktory systematicky pracuje například Warren Buckland ve své analytické knize o Stevenu Spielbergovi. Viz Buckland, Warren (2006): *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York – London: Continuum.

4. Formulace problému II: řídicí konstrukční princip díla

Budeme se nyní ptát, **pomocí jakých postupů můžete v případě jakéhokoli filmu odhalit řídicí konstrukční princip filmu. Ten představuje základ užší analytické teze, jehož přítomnost budete dokazovat a jenž bude řídit logiku vašeho výkladu.** Jinými slovy, budeme si klást otázku, jak realizovat základní předpoklad neoformalistické filmové analýzy, že každý film vyžaduje zvláštní zacházení a zvláštní otázky. Neoformalistický analytik se podle Kristin Thompsonové rozhoduje,

kteřé z mnoha (vlastně nekonečného množství) otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. Metoda se pak stává nástrojem k získání odpovědí na tyto otázky. Jelikož se otázky u každého díla (přinejmenším mírně) liší, bude také odlišná metoda. [...] Neoformalistická filmová kritika [...] předpokládá celkový přístup, který diktuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu.²³

Až zevrubné poznání organizace konkrétní filmové formy vám dopomůže jasně formulovat, jakou metodu k její analýze ve výkladu zvolit, a pokud nejste zkušení analytici, bude přesvědčivé odhalení řídicího konstrukčního principu pravděpodobně pracnější než jeho následný výklad v textu vaší práce. Vždycky navíc platí, že „badatelské rozhodování o tom, které postupy jsou charakteristické, bude [...] částečně ovlivněno tím, na co film klade důraz, a částečně tím, jaký má badatel cíl.“²⁴ Řídicí konstrukční princip díla, který Thompsonová nazývá v návaznosti na ruské formalisty dominantou,

není v žádném ohledu plně přítomen v díle, stejně jako není plně produktem diváka. [...] Spočívá ve sledu vodítek, na něž reagujeme, zatímco konstruuje naši celkovou představu o tom, jak se k sobě vztahují jednotlivé části filmu, který máme k dispozici. Různé analýzy odhalí [řídicí konstrukční principy], které budou v důsledku mírně odlišné, zejména pak ve smyslu, že analytici budou pravděpodobně vyjadřovat víceméně podobné myšlenky odlišnými způsoby. To ale neznamená, že [řídicí konstrukční princip] je ve filmu arbitrární; analytikem vytvářený argument o něm bude více či méně úspěšný na základě toho, do jaké míry bude tento odvozen od v daném díle využitých filmových prostředků a vzorců, které tyto utvářejí.²⁵

Jak ale odhalit a formulovat takový princip, o němž budeme předpokládat, že zásadním způsobem určuje a ovlivňuje charakteristické vzorce postupů uplatňovaných na úrovni stylu, vyprávění a případně tématu, pokud je téma (implicitní a symptomatický význam) tou řídicí ze tří úrovní?

4.1. Čtyři kroky analýzy stylu

David Bordwell s Kristin Thompsonovou ve své knize *Umění filmu* nabízejí na stranách 397-407 relativně návodný způsob, jak postupovat při analýze stylu. Tento předpokládá čtyři kroky:

- (a) určit organizační strukturu,
- (b) určit charakteristické postupy,
- (c) vypracovat vzorce těchto postupů,

²³ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1, s. 8.

²⁴ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 400.

²⁵ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 108.

(d) navrhnout funkce charakteristických postupů a vzorce, které je vytvářejí.²⁶

Posloupnost těchto pracovních kroků vypadá logicky a logická i je, ale zároveň takto vypsána vyznívá značně abstraktně a vypovídá jen minimum o tom, jak jednotlivé kroky realizovat. To není vina Bordwella s Thompsonovou, kteří jednotlivé kroky doprovázejí důsledným výkladem, k němuž vás tímto směřujeme a vzhledem k dostupnosti knihy nepovažujeme za nutné jej detailně parafrázovat a nabízíme spíše shrnutí s vlastními vysvětleními i konkrétními příklady.

4.1.1. První a druhý krok

Při realizaci prvního kroku vám podle obou badatelů napomůže například segmentace syžetu,²⁷ usnadňující odhalení vývojového vzorce filmu (viz 5.1). Druhý krok spočívá v tom, že neodhalíte jen jednotlivé postupy v rovině *mizanscény*, *stříhu*, *práce kamery* a *zvuku*. Musíte rozpoznat ty, které jsou charakteristické právě pro tento film. Když to rozvedeme, tak třeba v případě *Monstra* (natočeného zdánlivě digitální kamerou jedné z postav) nebo *Satanského tanga* (jehož průměrná délka záběru je 145,7 sekundy²⁸) sice mohou být zajímavé některé stříhové přechody mezi záběry, ale jejich funkce v rámci celku formy bude spíš pomocná než řídicí (charakteristická). Například u *Monstra* ale bude mnohem charakterističtější postupem funkční spolupráce subjektivní povahy narace, těkavé podoby pohyblivého rámování v dlouhých záběrech a inscenování akce do hloubky prostoru.

4.1.2. Třetí krok

Při třetím kroku si pak všímáte, jak jsou tyto postupy uspořádány: „Postupy budou opakovány a variovány, vyvíjeny a porovnávány, a to jak v celém filmu, tak i v rámci jednotlivých segmentů.“²⁹ Podle Bordwella s Thompsonovou se na stylistické vzorce lze zaměřovat dvojím způsobem. Za prvé můžete sledovat své vlastní reakce, za druhé se pokoušíte zaznamenávat „způsoby, jimiž styl podporuje vzorce formálního uspořádání. Filmaři často záměrně utvářejí stylistický systém filmu tak, aby zdůraznili vývoj dramatu,³⁰ protože je užitečné pro začátek srovnat stylistická řešení zvolená v úvodu a v závěru filmu. Tyto způsoby všímání si stylistické organizace filmu ale nejsou ani tak alternativami jako spíše vzájemně se doplňujícími postupy práce, a zároveň ne každý film bude skutečně rozvíjet svůj stylistický systém v úzké spolupráci se systémem formálním (narativním, nenarativním).

Bordwellem a Thompsonovou navržené postupy práce navíc nejsou jediné možné. Jedním z těch nejjednodušších dalších způsobů je sledovat film bez zvuku – pochopitelně už s důkladnou znalostí vývoje jeho vyprávění a ještě pochopitelněji s vědomím ochuzení stylistického systému o jeho zvukovou rovinu. Odpoutání se od dialogů a jiných narativně návodných zvuků vám usnadní směřovat svou pozornost na čistě vizuálně-stylistické postupy:

²⁶ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 397-407.

²⁷ Syžetem je míněno vše, co divák ve filmu vidí a slyší, a to v pořadí a podobě, v jakých to vidí a slyší, přičemž součástí syžetu jsou i prvky, které nespádají do příběhu a vyprávěného světa (titulky, doprovodná hudba atp.).

²⁸ Viz měření Briana Udoffa na *Cinematics.lv* <http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=801> (cit. 11. 12. 2012).

²⁹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 400.

³⁰ Tamtéž.

jednotlivé střihy, práci s pohybem postav v mizanscéně, vzorce pohybů rámování či rámování ve vztahu ke snímaným objektům atd. V další kapitole pak navrhneme ještě několik komplexnějších způsobů, jež vám mohou napomoci vzorce postupů v celku i segmentech filmové formy rozpoznat.

4.1.3. Čtvrtý krok

Nestačí ovšem vzorce stylu, narativního uspořádání a tematického rozvrstvení filmu rozpoznat, ale musíte je také vysvětlit, tj. určit jejich funkci a především odhalit strategie vzájemné funkční kooperace v celku filmové formy. To už představuje čtvrtý – a pro výslednou podobu práce i nejdůležitější – krok výše uvedeného pracovního postupu Bordwella s Thompsonovou. Opět přitom navrhuji způsoby, jak toho dosáhnout, tentokrát tři. Prvním způsobem je ptát se, jak na vás film působí jako na diváky, protože právě styl dokáže umocnit emocionální aspekty filmu.³¹ Druhý způsob spočívá v tom, že se soustředíte na strategie, pomocí nichž styl vytváří **význam**, ovšem opět v kontextu celku filmové formy.³² Neexistuje totiž žádný univerzálně platný katalog postupů vhodných k dosažení konkrétního významu. Vysvětleme si to detailněji na příkladu dlouhého záběru.

Ve finále Hitchcockova filmu *Mladí a nevinní* postavy hledají muže, o němž vědí jen to, že má tik v oku. Dostanou se do velkého sálu se spoustou lidí a neví, jak hledat dál. Hrdinka řekne: „Musí tu přeci někde být.“ Následuje velmi dlouhý sedmašedesátisekundový záběr, který postupně vede divákovu pozornost napříč prostorem mizanscény od obrovského celku až k velkému detailu na oči bubeníka v orchestru... a tento má samozřejmě tik. Samotný fakt, že divák má informaci o tiku **předem**, mu umožňuje muže identifikovat jako onu hledanou osobu. Forma tak pomocí dlouhého záběru a informace poskytnuté dříve signifikantně rozšiřuje divákovu narativní vědění, a to na úkor vědění postav, které dosud identitu hledaného neznají, čímž se posiluje napětí.

Ve filmu *Úkryt* od Davida Finchera se matka s dcerou nastěhují do velkého domu. Jeho složité prostorové uspořádání nicméně zůstává narativně i stylisticky spíše upozaděno do chvíle, než se do domu začnou vloupávat záporné postavy. Kamera začne dům prozkoumávat ve značně dlouhém (160 sekund) a velmi pohyblivém záběru až ve chvíli, kdy lupiči k domu přijdou a začnou testovat různé přístupové cesty do objektu (15. minuta filmu). Lze přitom vysledovat hned tři různé funkce, jak na sebe vyprávění a uplatněný stylistický postup dlouhého záběru působí:

(a) nepřerušovaný dlouhý záběr v kontinuálním pohybu dává jasná ustavující vodítka o uspořádání domu, vzájemných prostorových vztazích objektů, chodeb, místností a jednotlivých pater,

(b) je narativně řízen pohybem lupičů testujících různé přístupové cesty, čímž je odváděna pozornost od jeho výlučné stylistické povahy v porovnání s délkou dalších záběrů ve filmu, stává se méně viditelným,

³¹ Tamtéž, s. 406.

³² Tamtéž.

(c) divák je pomocí narativních vodítek – ženy jsou v domě samy a lupiči je pravděpodobně budou v prostoru domu ohrožovat – veden k tomu, aby si prostorového uspořádání domu všiml, kladl na ně důraz a snažil se je zapamatovat. To by zřejmě nečinil ve chvíli, kdy se do něj obě hrdinky za slunečného dne stěhují.

Styl tudíž divákovi **dává důležité dějové informace nejen prostřednictvím dlouhého záběru, ale především souběžně s jeho vývojem.**

Mimořádně dlouhý úvodní záběr (467 sekund) Altmanova *Hráče* divákovi zase představuje bez dalších explicitních vodítek prostor celku filmového studia, ukazuje jednotlivá prostředí, konkrétní postavy a důležité rekvizity, přičemž všechny **tyto informace divák využije až později.**

Ve všech uvedených případech plnil dlouhý záběr dominantně narativní funkci, ale ani to není v žádném ohledu pravidlo. Třeba ve filmech Andreje Tarkovského či Bély Tarra dlouhé záběry obvykle nemají primárně narativní účel, ale systematicky zpomalují divákovo vnímání a směřují jeho pozornost ani ne tak k referenčním významům jako k interpretačním významům implicitním.

Příklad dlouhého záběru nám tedy ukázal, že významová funkce postupu není jasně daná a vyplývá z kontextu. V prvních třech uvedených filmech (*Mladí a nevinní*, *Úkryt*, *Hráč*) navíc dlouhý záběr představuje zároveň odchylku od vzorce délky záběrů v celém filmu,³³ takže je třeba jeho roli v systému díla vnímat ještě v dalších souvislostech.

Třetím způsobem odhalení funkce záběru je pak podle Bordwella s Thompsonovou ptát se po alternativách: jak jinak by mohla být scéna natočena, aby bylo dosaženo týchž účinků, respektive jak by se tyto účinky změnilly v případě, že by byl zvolen jiný stylistický postup, než zvolen byl.³⁴ Ve všech výše uvedených případech snad s výjimkou *Hráče* (kde má explicitně zdůrazněnou transtextuální motivaci a odkazuje k *Doteku zla*) by volba jiného stylistického postupu než dlouhého záběru znamenala zásadní změnu. U *Mladých a nevinných* by se nedalo podobně hladce přejít od narativní otázky k její odpovědi. U *Úkrytu* by kontinuální střihová skladba³⁵ neposkytla tak přesnou představu o prostorovém uspořádání domu. A nakonec, v případě extrémně dlouhých záběrů u Bély Tarra či Andreje Tarkovského by zase tradičnější střihová skladba pravděpodobně znemožnila tak intenzivní emocionální působení na diváka.

³³ Třeba druhý nejdelší záběr *Hráče* má pak 137 sekund a třetí nejdelší 97 sekund, přičemž medián délky záběru filmu je 4,2 sekundy, takže dlouhé záběry představují skutečně výraznou odchylku od vnitřní normy filmu. Srov. měření Adriana Tomase Samity na Cimetrics.lv: <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=9036> (cit. 1. 12. 2012).

³⁴ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 406.

³⁵ Kontinuální střihová skladba spoléhá na odpovídající si prostorové uspořádání scény, postavení osob i objektů a časové vztahy mezi záběry. Spoléhá na analytické rozčlenění prostoru, kdy divák je nejdříve obeznámen v tzv. ustavujícím celkovém záběru s prostorovými vztahy mezi objekty a postavami ve scéně, načež se střihá na detailnější záběry těchto objektů a postav, jejichž vzájemné vztahy zůstávají díky odpovídajícímu si prostorovému uspořádání scény i nadále srozumitelné. Srov. Tamtéž, s. 644.

4.2. Závěr

Nyní máme hrubou představu, jak lze odhalit funkci jednotlivých postupů.³⁶ To nejtěžší je stále před námi. Jak máme určit vzájemné funkční propojení všech charakteristických postupů ve filmu? A pokud najdeme ve filmu hned několik různých charakteristických postupů a odhalíme jejich funkce, jak potom tyto uspořádat do jednotného výkladu, který by se nerozpadal do vzájemně nekomunikujících částí? Jinak řečeno, jak skutečně formulovat řídicí konstrukční princip, pod nějž budou všechny tyto prvky spadat? A musí pod něj vůbec všechny spadat? Krátce řečeno, nemusí. Ač to zní poněkud necitelně, **v případě každé neoformalistické analýzy se nakonec takřka bez výjimky budete věnovat jen některým z filmařsky i funkčně zajímavých postupů a jejich konkrétních realizací, které jste pracně objevili. A většinou to budou ty, které nějak signifikantně rozvíjejí či naopak narušují celek filmové formy.**

Zatímco dosud jsme se soustředovali spíše na jednotlivé postupy, jejich vývoj a jejich funkce, pojdme se nyní přesunout k nástrojům, které vám usnadní vnímání jejich rozvoje a funkčního uspořádání právě v celku formy filmového díla.

³⁶ V tomto ohledu je nápomocné i Bordwellovo dělení funkcí stylu, jak je navrhuje v knize *Figures Traced in Light*. Rozděluje funkce stylu na *denotativní* (směřující pozornost na prvky související s příběhem), *expresivní* (znázorňující rozpoložení postav či posilující divákovo emocionální zapojení), *dekorativní* (styl upozorňuje sám na sebe a na vzorce, které utváří) a *symbolické* (stylistické prvky odkazují na základě kulturních konvencí k něčemu jinému, spoluutvářejí implicitní význam). Viz Bordwell, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 32-40.

5. Formulace problému III: pomocné nástroje

V předchozí kapitole jsme si vysvětlili, že během analýzy filmu lze využít způsob, kdy rozpoznáte organizační strukturu, určíte charakteristické postupy, vypracujete jejich vzorce a navrhnete funkce charakteristických postupů a vzorce, které tyto funkce vytvářejí. Na následujících stranách poukážeme na několik nástrojů, které vám mohou rozpoznávání těchto postupů, vzorců a funkcí výrazně usnadnit. Zpřehledňují totiž dílo jak celek a prostředkují vám při správném užití jakýsi „blueprint“ (nebo diazotypii), který přesně umístí tyto postupy ve filmové formě. Zároveň samozřejmě poskytují jen data, jež musíte dále zpracovat, interpretovat a vyhodnotit jejich užitečnost pro vaši vlastní práci. Těmito nástroji jsou segmentace syžetu, cinemetrika a „vytápávání“ filmových okének, z nichž si každý jednotlivě představíme a vysvětlíme na konkrétních příkladech některé možnosti jejich využití. V další kapitole si pak ukážeme, jak lze některé jejich výsledky využít pro systematické kladení si analytických otázek v případě určitého filmu.

5.1. Segmentace syžetu

Protože pravděpodobně budete analyzovat narativní film, který vypráví nějaký příběh, je třeba začít s otázkou, nakolik vývoj stylu spolupracuje či naopak nespolupracuje s vývojem vyprávění. Jednou z cest, jak dosáhnout komplexní představy o uspořádání vyprávění, je *segmentace syžetu*, tedy v základní podobě rozdělení explicitně zobrazených či řečených událostí v pořadí, v němž je filmová narace zprostředkovává. Se segmentací syžetu jste se už pravděpodobně setkali během čtení *Umění filmu* či *Breaking the Glass Armor*. Nad rámec obou knih je však třeba zdůraznit a dále rozvést, že segmentace syžetu je **prvotně** nástroj či pomůcka během vašeho vlastního analytického zápolení s filmem, a až **druhotně** jde o součást analytického výkladu v samotné výsledné práci, kde ji navíc vůbec nemusíte použít. A protože jde především o nástroj pomáhající během samotné analytické činnosti, neexistuje žádná předepsaná podoba toho, jak má segmentace syžetu vypadat a k čemu má sloužit. Její podoba se totiž odvíjí od toho, co od ní chcete – posloupné schéma událostí ve scénách jdoucích po sobě, počet zobrazení určitých událostí či určitých prostorů, časové schéma zobrazení událostí během trvání projekce?

Segmentace syžetu může mít podobu seznamu, tabulky, schématu či grafu, čistě na základě toho, co od ní chcete, co z ní hodláte zjistit, co si chcete zpřehlednit. Nemusí se třeba soustřeďovat jen na kauzalitu, čas a prostor, ale může zachycovat jen jednu či dvě z těchto úrovní, a tak sloužit především jako nástroj k analýze stylu. V případě filmů s více hrdiny je možné s pomocí segmentace syžetu zcela přesně podchytit, kolik času na plátně který z nich zabírá, v jakém pořadí se který z nich objevuje a kdy se tak v čase projekce přesně děje. Ve filmech pracujících s opakováním určitých událostí fabule³⁷ z různých syžetových perspektiv lze zase pomocí segmentace zkoumat řád jejich opakování, čemuž samozřejmě přizpůsobíte i její podobu. Když se podíváte například na knihu *Breaking the Glass Armor*, Kristin Thompsonová využívá v případě jednotlivých analýz zcela různých segmentací syžetu (a to

³⁷ Pod fabulí se chápá příčinně a chronologicky seřazený sled událostí prezentovaných syžetem, a zároveň na základě informací poskytovaných syžetem vyvozených.

nevíme, kolik jich využila v samotném procesu jejich analyzování, ale nepovažovala za nutné je využívat i během výkladu).

V případě každého analyzovaného filmu se pokuste zjistit, jakým způsobem lze strukturu jeho syžetu graficky zpřehlednit jako svého druhu architektonický plán, díky němuž získáte o organizaci formálního systému velmi přesnou představu, jíž nenabudete během samotného opakovaného sledování. Vždycky se ptejte (a) **kdy, jak dlouho, v jakém pořadí a jak často** se ve filmu něco děje či se v něm objevuje nějaký prvek, postava, prostředí či událost, (b) jakou tyto motivy plní funkci, případně které motivy jsou volné a které vázané, (c) nakolik lze v jejich syžetovém uspořádání rozpoznat vzorce a vývojové řady, (d) do jaké míry jsou tyto vzorce a vývojové řady podstatné pro celek filmové formy, resp. do jaké míry jsou vzájemně provázány nebo se dokonce podmiňují. Odpovědi se pak pokuste zaznamenat v segmentaci syžetu, kterých samozřejmě můžete mít více, přičemž každá se bude soustředit na jiné aspekty narativního uspořádání filmu. Snáze pak odhalíte, které vzorce uspořádání jsou pro celek narativní formy díla určující a které těmto určujícím strategiím jen funkčně napomáhají, což vám napomůže rozpoznat řídicí konstrukční princip díla, na něž se budete soustřeďovat.

V případě třeba již zmíněného filmu *Monstrum* nám právě odhalení vnitřně pravidelné organizace syžetu poskytne jeden z důležitých argumentů pro tezi, že ačkoli se snímek jeví jako monstr-film, ve struktuře vyprávění má toto monstrum překvapivě spíše úlohu sekundárního katalyzátoru událostí než by plnilo v monstr-filmu předpokládatelnou funkci ústředního motivu vyprávění, na něž by se soustředily zájmy postav (Jak vzniklo? Odkud se vzalo? Jak ho lze zničit?). Syžet je v *Monstru* rytmizován do dílčích devítiminutových celků, které jsou veskrze motivovány různými úniky postav do dalších a dalších iluzorních úkrytů, ze kterých ale vedeni cílem zachránit jednu konkrétní dívku Beth nakonec vždycky odejdou, a musí se konfrontovat s dalším nebezpečím.

9. minuta: Po defilé vedlejších postav se na scéně otevřeně objevuje hlavní hrdina Rob.

18. minuta: Monstrum poprvé zaútočí.

27. minuta: Hrdinové s davem dalších lidí přecházejí přes most do bezpečí na pevnině, ale monstrum zaútočí, a kromě jiných zemře i Robův bratr.

36. minuta: Hrdinové po největším útoku monstra „tváří v tvář“ pronikají do prostor metra, ale rozhodnou se tunely putovat dál směrem k Beth.

45. minuta: Po útoku dílčích monster se hrdinové ukryjí v kanceláři v podzemí, ale vydávají se nahoru, protože Marlenu (jedna z hrdinek) je zraněná a Beth možná někde umírá.

54. minuta: Marlenu je mrtvá a hrdinové z relativního bezpečí vojenského centra dojdou k mrakodrapům, z nichž v jednom je uvězněná Beth.

63. minuta: Všichni se na poslední chvíli i s Beth dostanou do posledního vojenského transportu ve vrtulníku před likvidací Manhattanu a vypadá to, že jsou definitivně zachráněni.

A protože do konce filmu zbývá devět minut (plus epilog), interval se zkracuje na tři minuty.

66. minuta: Vrtulník havaruje, protože monstrum přežilo a zaútočilo na něj.

69. minuta: Monstrum zabije kameramana a kameru přebírá Rob.

72. minuta: Rob všechny události shrnul do kamery a vyprávění končí, následuje minutový epilog, jakýsi ironický happy end Roba a Beth, kdy na konci pásky vidíme konec postupně přehrávaného záznamu z jejich společného dne v lunaparku.

V oněch devítiminutových intervalech se monstrem jen málokdy přímo objeví a většinou sledujeme spíš důsledky jeho destrukce, s nimiž jsou postavy nuceny se vyrovnávat. Všechna setkání s monstrem jsou víceméně náhodná, stejně jako s vojáky, pro které je monstrem „žánrovým centrem“, a kdybychom sledovali film z jejich pohledu, naplnil by obvyklé normy. Náhodnost těchto setkání postrádá obvyklou fascinaci a postavy reflektují monstrem nikoli jako objekt hodný zvrhlého obdivu nebo čiré hrůzy, ale spíš jako něco zasluhujícího si maximálně otrávené konstatování.³⁸ K podobným závěrům by ale nebylo možné dojít bez důsledné strukturace syžetu podchycující dění v čase projekce minutu po minutě.

5.1.1. Syžetové bloky

Syžet klasického filmu ale můžete strukturovat i na vyšší úrovni, než jsme si popsali výše, a sice na úrovni syžetových bloků.³⁹ Thompsonová v knize *Storytelling in the New Hollywood* dokazuje, že klasický film je obvykle členěn do čtyř syžetových bloků po 20-30 minutách času projekce, přičemž tyto jsou obvykle řízeny cíli a snaženími protagonisty či protagonistů: *úvod* (set-up), *komplikace děje* (complicating action), *vývoj* (development) a *vyvrcholení* (climax).⁴⁰

V *úvodu* se ustavuje výchozí stav, protagonista podle Thompsonové přijme během tohoto bloku jeden nebo více cílů, v některých případech pak úvod vytyčí okolnosti, které později vedou k formulaci cílů. *Komplikace děje* pak směřuje vyprávění novým směrem. Může se například specifikovat, proč se to děje, nové podněty mohou protagonistu jednoduše posouvat k cílům formulovaným během *úvodu*, ale syžet může také dramaticky změnit taktiku a nabídnout kontra-úvod, v němž vybuduje zcela nový stav, se kterým se protagonista musí vyrovnat. Následující *vývoj* se pak od *komplikace děje* podle Thompsonové často výrazně liší. Už byl představen rozsáhlý soubor předpokladů, cílů a překážek, ale *vývoj* obvykle směřování k cílům odkládá. To zahrnuje řadu incidentů, které tvoří akci, napětí a zdržování děje. Blok *vývoje* potom podle Thompsonové obvykle končí v bodě, kde už jsou všechny předpoklady týkající se jednotlivých cílů a dějových linií ustaveny, a zároveň se tak často děje v okamžiku, kdy se jeví být naplnění těchto cílů takřka beznadějně. Začíná tu blok *vyvrcholení*, v němž děj směřuje k finálnímu rozřešení a klíčová otázka zní: Budou protagonistovy cíle naplněny, nebo ne?

Jednotlivé bloky jsou obvykle odděleny takzvanými *body zvratu*, přičemž Thompsonová tvrdí, že body zvratu bývají dominantně vztahovány k cílům jednoho či více protagonistů. Bod zvratu obvykle pak podle ní nastává, když protagonistův cíl vykrytalizuje a protagonista ho artikuluje. Kratší filmy přitom mohou některé bloky vynechat, delší filmy naopak zdvojit,

³⁸ Srov. Kokeš, Radomír D. (2008): Útok na pohled. Monstrem jako vedlejší postava. *Cinepur*, č. 56, s. 21-23.

³⁹ Thompsonová koncept syžetových bloků byl induktivně vystavěn na základě detailní analýzy obrovského množství filmů napříč americkou kinematografií od desátých do devadesátých let dvacátého století.

⁴⁰ Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 21-49. Do širšího kontextu syžetových strukturací koncept Kristin Thompsonové zasazuje a přináší další důležité podněty David Bordwell ve studii „Three Dimensions of Film Narrative“ in Bordwell, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge, s. 102-110.

nicméně právě tyto bloky do značné míry podle Thompsonové řídí na globální úrovni logiku i postupy klasického vyprávění.⁴¹

Koncept syžetových bloků může představovat další užitečný nástroj vašeho rozpoznání vnitřní organizace filmu, pomocí něhož si lze udělat přesnější představu o tom, jak se k sobě jednotlivé části syžetu vámi analyzovaného díla vztahují. Jako každý podobně univerzální model nejsou však syžetové bloky samospasitelné a skutečnost, že tento vzorec syžetového uspořádání platí pro stovky či tisíce hollywoodských filmů, v žádném případě neznamená jeho apriorní platnost pro všechny hollywoodské filmy, natožpak filmy jiné než hollywoodské produkce. **Každý narativní film bude mít nějakou vnitřně logickou strukturaci syžetu, ale tato může nabývat řady různých podob – mnohem podstatnější tak bude či budou vaše vlastní strukturace, které pozorováním Kristin Thompsonové mohou odpovídat, ale také jim odpovídat nemusí.**

Současně je třeba uvědomit si, že samotnou skutečností, že nějaký – zejména hollywoodský – film odpovídá klasické blokové syžetové organizaci, neříkáte obvykle o specificitě tohoto daného snímku nic nového a jen potvrzujete předpokladatelný závěr. Potom je třeba se ptát, čím je film v rámci této struktury výjimečný: Odlišují se jednotlivé bloky stylisticky? Nepůsobí v rámci těchto bloků prvky, které na vyšší či nižší úrovni jednotu vyprávění vnitřně rozrušují? Podle Bordwella třeba *JFK* sice zapojuje šestiaktovou blokovou strukturu (má dvojí *komplikační děje* a dvojí *vývoj*), ale zároveň pracuje s řadou rozrušujících postupů: koláže, odbočky, možné verze událostí.⁴² A naopak, není film se zdánlivě neklasickým komplexním vyprávěním, které pracuje s nechronologickým pořádkem syžetu či mnoha úrovněmi akce, nakonec v důsledku stejně těmito bloky řízen – a to nezávisle na tom, jak spleťtý či zpřeházený tento syžet ve vztahu k fabuli je? Tak je tomu podle Davida Bordwella třeba v případě komplexně nechronologicky syžetově uspořádaného *Memento*.⁴³

5.2. Cinematika (Cinematics)

Jestliže strukturace syžetu poskytuje celkovou představu o uspořádání narativního systému formy, cinematika vycházející ze statistické analýzy filmu⁴⁴ umožňuje vytvořit si celkovou představu především o uspořádání a vývoji stříhové skladby filmu. Spočívá ve využití speciálního počítačového programu,⁴⁵ který můžete použít při sledování filmu na počítači, v televizi, v autobuse nebo v kině (kde je ale s ohledem na ostatní diváky vhodné mít počítač přivřený jen na šířku dlaně). Pomocí tohoto programu v jeho jednoduché verzi lze pomocí mezerníku „odklikat“ každý stříh ve vámi analyzovaném filmu. Tohoto můžete dosáhnout i pomocí čárek či použitím ručního počítačového tlačítka (clickeru), ale na základě cinemetrického programu získáte nesrovnatelně víc a hlavně pro komplexní analýzu díla nesrovnatelně užitečnějších informací.

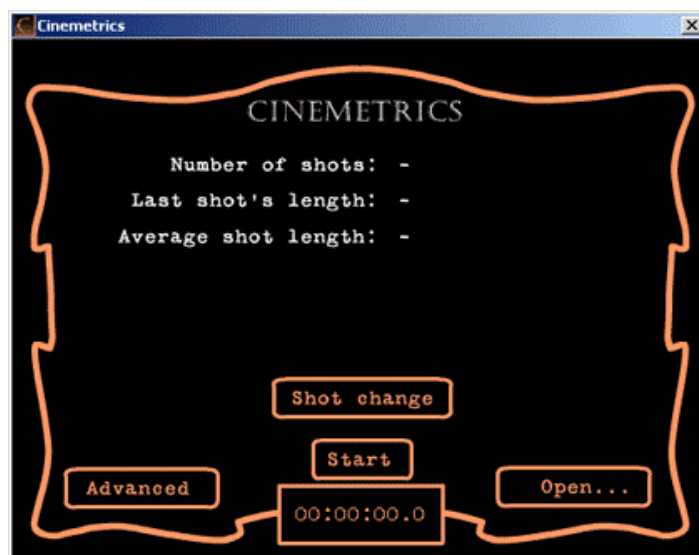
⁴¹ Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, s. 21-49.

⁴² Bordwell, David (2005): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 76-77.

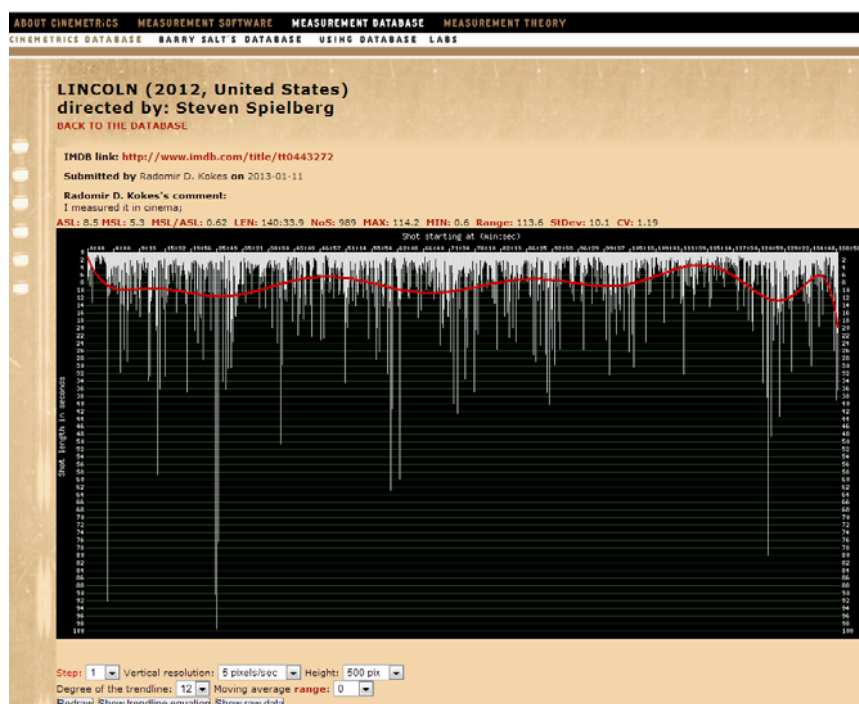
⁴³ Tamtéž, s. 78-80.

⁴⁴ Salt, Barry (1992): *Film Style and Technology*. London: Starword.

⁴⁵ Ten najdete k volnému stažení na adrese <<http://cinematics.lv/cinematics.php>> (cit. 1. 12. 2012).



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



Program vám vypočítá průměrnou délku záběru filmu (ASL), medián délky záběru filmu (MSL), rozdíl mezi nimi, délku trvání filmu, počet záběrů, nejdelší záběr, nejkratší záběr atp. Tyto hodnoty jsou užitečné především ve srovnání s jinými filmy (stejněho roku, stejného

režiséra, stejného žánru...),⁴⁶ ale největší přínos digitální verze cinematriky spočívá v možnosti sledovat vývoj střihu v průběhu filmu, a tak získat přehlednou mapu celku jeho střihové skladby. Lze si všimnout, jak se v průběhu filmu mění délka záběrů a rychlost střihu, které záběry jsou výrazně delší nebo kratší než ostatní, kdy se identické střihové vzorce opakují – a ptát se **proč**, tedy odhalovat funkce těchto vzorců či odchylek od vzorců. Nejsnazším způsobem je kombinovat tuto „mapu“ střihové skladby s různými segmentacemi syžetu: určitý střihový vzorec může odpovídat třeba specifickým postavám, specifickým narativním situacím, specifickým dějovým liniím nebo specifickým syžetovým blokům. Cinematika vám umožňuje všimnout si vzorců, které byste jinak během sledování zaznamenávali jen obtížně, zvláště pokud nejste zvyklí jim standardně věnovat pozornost.

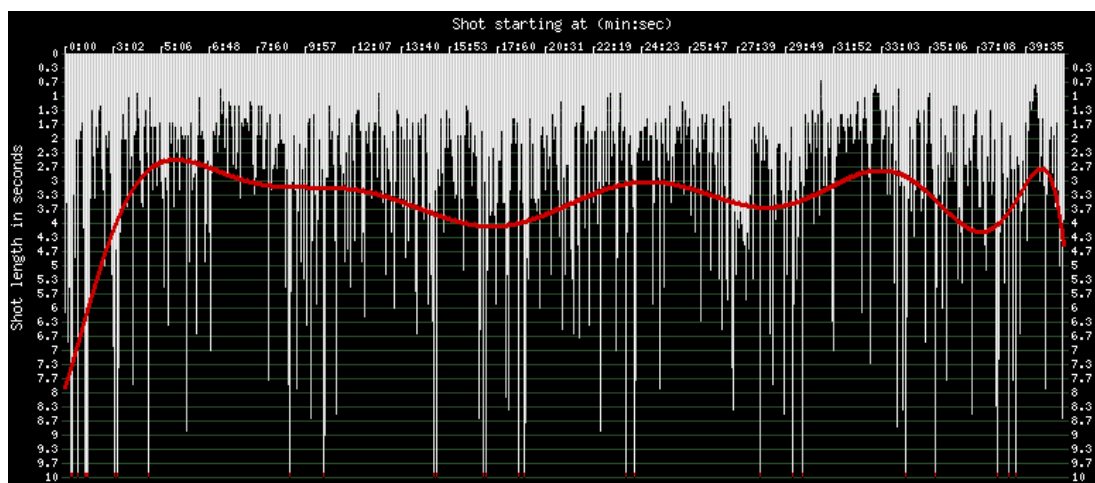
Z výše řečeného vyplývá druhý důležitý přínos cinematriky: naučí vás všimnout si každého střihu, což je v rozporu s neviditelností stylu, jíž se zejména klasický film snaží dosáhnout – odvádět vaši pozornost od střihů. Již při samotném měření tak získáte mnohem přesnější představu o konstrukční povaze filmu a všimnete si věcí, které ze samotného grafu nevyplývají. Kdy ke střihům dochází? V jakých scénách se jak střihá? Jak se k sobě jednotlivé záběry kompozičně, rytmicky, prostorově a časově vážou? K čemu střihy pozornost v určitých sekvencích, scénách či situacích navádějí a od čeho ji naopak odvádějí? Jak se střihová skladba váže k jiným složkám filmového stylu? Nemůže frapantní změna v uspořádání střihové skladby znamenat i změnu v uspořádání těchto jiných složek filmového stylu (práce kamery, mizanscény...)?

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

Tato struktura se pak funkčně odráží i v proměně průměrné délky záběru (PDZ), která se snižuje během scén vyšetřování (sbírání důkazů) a zvyšuje se ve chvílích, kdy se jednotlivé linie blíží k nějakému (byť nakonec zamítnutému) závěru. Od velmi vysokých hodnot kolem 7,2 sekundy v první scéně (zmizení dívky) pak PDZ prudce klesá až k hodnotě naopak nejnižší, která v půlce osmé minuty čítá 2,6 sekundy. Právě v tento okamžik se vyšetřovatelé dostávají k první konkrétní stopě a rychlý střih už nemusí tak výrazně stylisticky dynamizovat spíše deskriptivní charakter vyprávění. PDZ se postupně zvyšuje až k sedmnácté minutě (hodnota 4 sekundy), kdy už je sice zavržena první kriminalistická verze, ale rychle se naváže přes postupně mezitím rozvíjená narativní vodítka k verzi další. Pak zase začíná PDZ

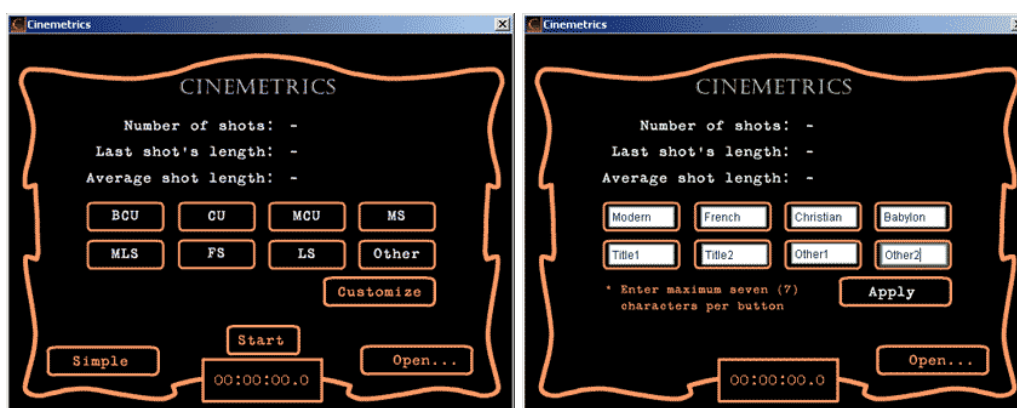
⁴⁶ Výborný srovnávací nástroj poskytuje monumentální databáze dvanácti tisíc změřených filmů, kterou vypracoval Barry Salt. Je třeba s ní pracovat opatrně, protože nikdo kromě Salta samotného zřejmě neví, jestli výsledky opravdu odpovídají celkům filmů (a nejsou vytvořeny třeba jen na základě jejich první půlhodiny, jak Salt pracoval v sedmdesátých a osmdesátých letech). Pokud ale bude tvořit jen dílčí komparativní pomůcku, rozsáhlejší vzorek dat z jednoho zdroje neexistuje (samotná cinematriká databáze na stránkách Cinematics zahrnuje měření od řady přispěvatelů, jejichž výsledky nejsou příliš spolehlivé). Srov. <<http://cinematics.lv/satltodb.php>> (cit. 1. 12. 2012).

postupně klesat a nejnižší (3 sekundy) je kolem osmadvacáté až třicáté minuty, kdy se postupně hroučí i zdánlivě definitivní kriminalistická verze s profesorem, jenž měl se studentkou poměr. Od okamžiku nalezení Paigina těla a směřování k verzi nezávislé na tradičních vědeckých metodách, se kterými Kriminálka Las Vegas pracuje, se zase PDZ zvyšuje a naposledy se zlomí na hodnotě 3,7 sekundy v druhé polovině třicáté sedmé minuty, kdy je metoda definitivně nalezena. Celý případ se vrací do Paigina pokoje, probíhá rekonstrukce na základě teorie chaosu, vyšetřovatelé konečně docházejí k výsledku případu a PDZ zase klesá.⁴⁷



Tento funkční vztah mezi rytmem střihu a vývojem syžetu by pravděpodobně nebyl tak zřejmý, kdybychom nemohli pracovat s křivkou poskytnutou cinemetrickým programem.

Se cinemetrickým programem lze ale pracovat ještě mnohem subtilněji, a to v jeho rozšířené podobě, kdy v okně programu (viz výše) zmáčknete tlačítko Advanced a můžete si podle své vůle navolit škálu až osmi proměnných, se kterými budete dále pracovat (a které ovládáte klávesami „A“, „S“, „D“, „F“, „J“, „K“, „L“ a „Ů“). Defaultně navolené jsou velikosti rámců, ale stačí zmáčknout „Customize“ a nastavit si takové volby, jež sami chcete sledovat (na obrázku vidíte jednotlivé časové linie v Griffithově filmu *Intolerance*).



V takovém případě můžete analyzovat jak styl (záběry pohyblivé/statické, záběry s malou hloubkou pole/s velkou hloubkou pole, záběry prostorově hluboké/mělké, high key/low key

⁴⁷ <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=2935> (cit. 1. 12. 2012).

osvětlování, typy rámování atd.), tak vyprávění (dějové linie, výskyt určitých postav, flashbacky/flashforwardy/přítomnost, reálné/snové), přičemž vůbec nemusíte sledovat záběry, ale měřit úplně jiné aspekty (třeba přítomnost určitých postav v obraze počítaný na základě jejich příchodů, odchodů, společného času – a to nezávisle na tom, jestli končí nebo začíná záběr).⁴⁸ Cinemetrický program vám pak na webu dokáže jednotlivé údaje spočítat i zobrazit pomocí barevného kódu zvlášť, a tak poskytnout další data k analýze, která byste jinak museli zaznamenávat v samostatné segmentaci nebo byste jim vůbec nevěnovali pozornost.

I tentokrát pro analytický příklad využijeme *Kriminálku Las Vegas*, v tomto případě epizodu „Přátelé a milenky“. V ní sledujeme tři souběžně vyšetřované případy: (a) Grissoma a Warricka, (b) Catherine a Nicka, (c) Sáry. Díky tomu, že jsme mohli každou z nich měřit zvlášť, zjistíme překvapivou pravidelnost vztahu mezi trváním projekce, jednotlivými dějovými liniemi a PDZ. Grissomova a Warrickova linie má necelých třiaadvacet minut, linie Catherine a Nicka něco přes dvanáct a Sářina kolem téměř pět a půl minuty, tj. zkrátí se vždycky zhruba o polovinu. Naopak průměrná délka záběru má opačnou tendenci, a zatímco PDZ Grissomovy linie je 3,5 sekundy, PDZ Catherininy už je 4,3 sekundy a u Sary 4,8 sekundy. Nepřímo úměrný vztah mezi těmito dvěma rovinami (čas projekce a délka záběru) můžeme ostatně pozorovat i na nejdelším zaznamenaném záběru, kdy nejmenší hodnoty nalezneme u Grissoma a nejdelší u Sary.⁴⁹

Kriminálka Las Vegas: „Přátelé a milenky“

Jméno	Grissom a Warrick	Catherine a Nick	Sára	Všichni
Počet záběrů	386	169	70	10
Délka (min.)	22,53	12,21	5,55	1,66
PDZ (sek.)	3,5	4,3	4,8	9,9
Nejdelší záběr (sek.)	23,6	24,9	29,8	29,5

Ačkoli si lze navolit různé hodnoty, které chcete sledovat, **cinemetrika slouží především k analýze těch aspektů stylu, jež můžete kvantifikovat, získat soubor dat a tato následně v analytické interpretaci vyhodnocovat.**⁵⁰ Následující nástroj pak slouží k podchycení těch aspektů filmové formy, u nichž není kvantifikační metoda tou nejvhodnější: mizanscény a práce kamery.

5.3. „Vytípaná“ okénka

Předpokládá se, že si k vámi analyzovanému filmu vytvoříte během opakovaného sledování soubor detailních poznámek o povaze jeho stylu nebo rozkreslených plánek pohybu kamery

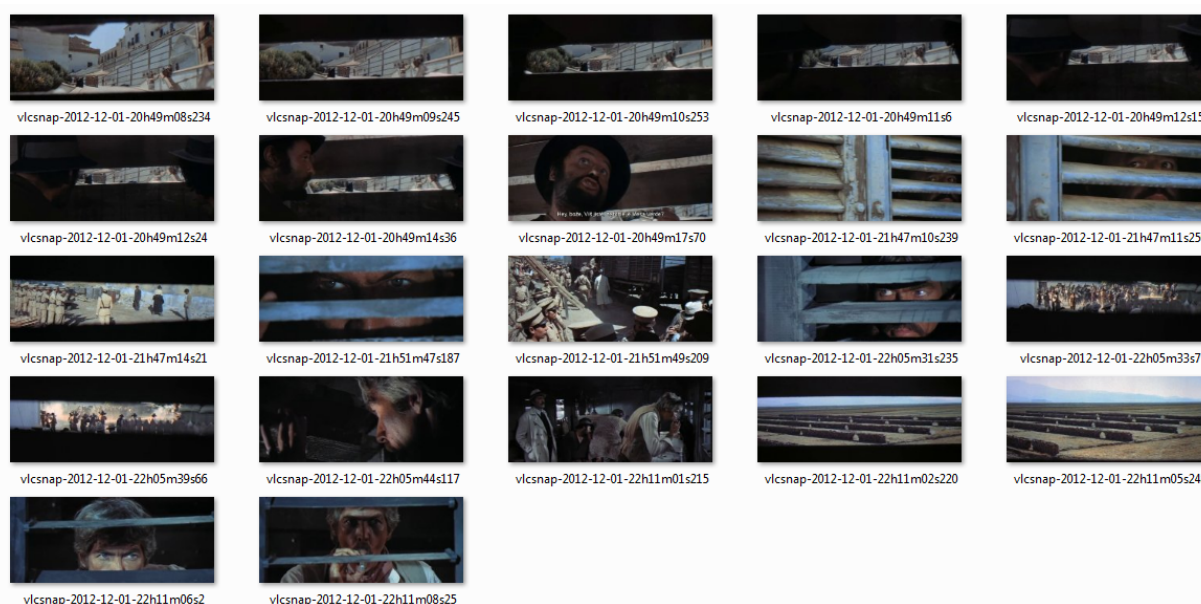
⁴⁸ Tyto hodnoty je ale vhodné v komentáři k měření vysvětlit – nejlépe anglicky –, aby mohla do budoucna sloužit i někomu jinému než vám.

⁴⁹ Srov. <http://cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=1062> (cit. 1. 12. 2012).

⁵⁰ Můžete samozřejmě pracovat i s mnohem podrobnější kvantifikační analýzou filmu, kdy si v „excelové“ tabulce ke každému záběru (vertikálně) vypíšete soubor aspektů, které chcete sledovat (horizontálně): délka, aspekty mizanscény, aspekty práce kamery, aspekty střihu, aspekty zvuku (každému z nich klidně několik sloupců, kdy můžete sledovat způsoby střihu, funkce střihu, práci s prostorem, práci s osvětlováním, práci s množstvím pláňů akce, velikostí rámování, úhly rámování, pohyb rámování atd.). V rámci každé sledované složky pak navolíte soubor hodnot s příslušným číslem, jež budete k jednotlivým záběrům připisovat. Ve finále můžete pozorovat vývoj každé ze sledovaných složek v průběhu celého filmu i vývoj každé ze složek ve vztahu ke složkám ostatním.

či herců v prostoru mizanscény, které si zaznamenáváte během jednotlivých projekcí. Oproti analytikům pracujícím dříve ale máte jednu velkou výhodu. Můžete si totiž při sledování na počítači⁵¹ ukládat pomocí jednoduché klávesové zkratky jednotlivá okénka do jednoho adresáře – a tyto pak mezi sebou srovnávat a všimnout si vzorců, které by vám jinak unikly.

Dejme tomu, že jste v průběhu sledování zaznamenávali například každý záběr, každou výraznější změnu rámování či rozmanité způsoby inscenace v prostoru mizanscény. Po dokončení se na „film“ podíváte na obrazovce před sebou, případně si dokonce jeho scény rozdělíte do samostatných adresářů, které si otevřete samostatně, a jednotlivé obrázky se vám tak budou řadit v každém okně zvlášť. Máte tak najednou možnost povšimnout si mnoha nečekaných **pravidelností** a **vzorců postupů**. Můžete zjistit, že se opakují či varíují vzorce stylistických řešení začátků a konců určitých scén, že se napříč filmem opakují se a varíují určité barevné kombinace, že určité figury jsou systematicky snímány a inscenovány určitými signifikantními způsoby (v určité ostrosti, určité pozici v mizanscéně, určité velikosti, úhlu, výšce či rovině rámování...). Jednotlivé vysledované pravidelnosti a vzorce pak lze seřadit za sebe v souladu s tím, jak se ve filmu objevovaly, a tak s mnohem větší jistotou rozpoznat jejich vývoj a vzájemné funkční vztahy.



„Vytípaná“ okénka opakujícího se vzorce pohledu skrz prkna/žaluzie v Leoneho *Kapsák plný dynamitu*

5.4. Závěr

Segmentace syžetu, cinematika a „vytípávání“ okének vám mohou výborně posloužit jako pomocníci při sledování povahy a postupné proměny složek filmové formy. Ani jeden z nich za vás ale nedokáže poskytnutá data interpretovat, určit vzájemné funkčně systémové vztahy mezi nimi a rozhodnout, jaké z vysledovaných postupů, pravidelností a komplexnějších vzorců jsou podstatnější než jiné a které slouží kterým. V následující kapitole si na příkladu filmu *Krvavá neděle* ukážeme, jak lze tyto vztahy postupně odhalovat například pomocí logicky uspořádané série analytických otázek.

⁵¹ Například ve volně dostupném programu VLC, v němž lze přehrát i DVD.

6. Formulace problému IV: Případ *Krvavé neděle*

Řekli jsme si, že cílem neoformalistické analýzy je určit, čím je dané dílo jakožto systém zajímavé, podnětné a ozvláštňující – a proto nemá smysl věnovat se řadě pravidelností a vzorců, které mají v daném kontextu zcela konvenční užití.

Přítomnost kontinuální střihové skladby třeba ve filmu *Indiana Jones a království křišťálové lebky* jistě nebude nijak překvapivá, a tak ani nebude poutat analytickou pozornost. Jiný případ bude ale představovat dílčí využití kontinuálního postupu záběru/protizáběru v dokumentaristicky pojeté *Krvavé neděli*, rekonstruující události týkající se britskou armádou násilně potlačené irské občanské demonstrace. *Krvavá neděle* se totiž dominantně snaží pomocí těkavé ruční kamery budit dojem neinscenovanosti zaznamenávané akce, takže záběr/protizáběr či jiné objevující se postupy kontinuální střihové skladby už mohou představovat nějakým způsobem signifikantní formální odchylku hodnou dalšího rozboru. Lze si pak klást otázky: Opakuje se? A pokud ano, tak kdy? K čemu v jinak dokumentaristicky působící formě v těchto momentech slouží? „Vytípaná“ okénka vám pak pomohou tato místa přesně identifikovat a ptát se, jestli je v nich nějaká pravidelnost, jestli záběr/protizáběr plní nějakou funkci. Na základě toho zjistíte, že ano – že využití záběru/protizáběru není náhodné, ale tato odchylka posiluje klíčové momenty vyprávění.

V první části filmu je záběr/protizáběr navázaný na mladíka Jerryho, který ačkoli má ženu a dítě, nedokáže odolat volání svých revoltujících kamarádů a jde na demonstraci, kde nakonec zahyne a poslouží jako důkaz propagandě, že demonstranti byli ozbrojeni (byť je dodatečně „ozbrojen“ až posmrtně). Záběr/protizáběr se využívá v důležitých okamžicích, které jej od toho mají odradit. V prvním případě jej přesvědčuje pastor, když Jerrymu vysvětluje, že si nemůže dovolit, aby ho znovu zatklí (16. – 17. minuta). Stejně téma se pak řeší i při druhém využití, kdy Jerrymu jeho žena říká, že nechce, aby zase skončil ve vězení (34. minuta).



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

funkce. Nejdříve ho najdeme v čistě úředním kontextu při výslechu jednotlivých vojáků (86. minuta), kde jsou ale postavy snímány dominantně z profilu v úhlu devadesáti stupňů.



Posléze se pomocí záběru/protizáběru v přibližně pětáctýřicetistupňovém úhlu dopoví Jerryho příběh, který jako by uzavřel téma rozebírané při obou předchozích „jeho“ záběrech/protizáběrech, kdy vidíme reportéra fotícího si Jerryho mrtvolu v automobilu (88. minuta).



I poslední užití záběru/protizáběru je individualizovaný (90. minuta) – váže se na mladíka na druhé straně barikády, mladého vojáka Lomase stojícího před morální volbou, jestli má krýt své kamarády, nebo říci pravdu (ke střelbě do lidí neměli důvod). Právě jeho svědectví může zpochybnit oficiální verzi a zajistit spravedlivé rozuzlení, ke kterému ovšem nedojde, protože zalže. V této souvislosti můžeme pozorovat uplatnění obou předchozích vzorců: (a) záběru/protizáběru z profilu, kterého se užilo u předchozích výslechů (kde se pak rozvinulo frontální snímání mluvících postav), (b) záběru/protizáběru z úhlu 45 stupňů, jež se dosud uplatňovalo jen u Jerryho a implikovalo soukromý konflikt hodnot (což je zachováno, protože Jerry i Lomas volí mezi soukromými hodnotami a loajalitou vůči systému, k němuž se hlásí).



Když se navíc vrátíme na začátek filmu, k Lomasovi se váže i první zapojení záběru/protizáběru ve filmu vůbec, ačkoli toto se na rozdíl od těch Jerryho nevyužívá pro hladší plynutí důležitého dialogu, ale charakterizuje Lomase jakožto výlučnou postavu pomocí jeho pohledu skrze okénko zadních dveří vojenského automobilu.



Naše analýza využití záběrů/protizáběrů ve filmu, který jinak systematicky nevyužívá tohoto prostředku kontinuální stříhové skladby, nám odhalila významný vzorec rozvíjený napříč celkem filmové formy a odlišující dvě postavy „zezdola“ – oba jsou svého druhu oběti tragických událostí, oba se ocitají v pasti mezi dvěma hodnotovými systémy a jednání obou mělo za následek další neštěstí (Lomas se bude muset vyrovnat se zradou svých hodnot, když pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu, Jerry po sobě nechal samotnou ženu s dítětem a nepřímo pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu). Oba navíc ve skupinách, jichž jsou členy, mají spíše podřízenou pozici, akci ovládají dominantnější jedinci.

Toto zjištění vás pak vede k další otázce: jestliže jsou takto na významové, narativní i stylistické rovině souběžně rozvíjeny nejvýraznější postavy na dvou stranách barikády, které představují pohled zdola, jsou podobně rozvíjeny i dvě nejvýraznější postavy představující pohled shora: politik Cooper a generál Ford? I tady zjistíte, že ano – hned od prvních minut filmu v podobě dvou příčných stříhem zprostředkovávaných tiskových konferencí, jež jsou obě vedeny v jasné paralele (příčměž paralelou k nim je i tisková konference v posledních minutách filmu). Povšimněte si zároveň (a) křížového způsobu jejich snímání – zprava/zleva, zleva/zprava, (b) modrého filtru u Coopera a zeleného filtru u Forda.



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

Současně můžeme u obou dvojic postav (Jerry/Lomas, Cooper/Ford) pozorovat, jak forma buduje ideologickou pozici, která i přes zdánlivě objektivní nahlížení na události straní pozici zastávanou Jerryem a Cooperem. Zatímco u Jerryho i Coopera se rozvíjí soukromá linie akce, kdy známe jejich partnerky i osobní příběh, Ford i Lomas reprezentují vojenský systém a třebaže jsou od ostatních postav vyčleněni, o nich jako o soukromých entitách toho víme minimum – známe jen jejich důraz na etický rámec ozbrojených sil. Ten oba nakonec překročí a jsou si toho vědomi, ale vyprávění nakonec nedává nahlédnout do jejich psychiky, která by je ukázala jako chybující lidi. Naopak ale ukazuje Cooperovu zničenou tvář v závěru filmu a neštěstí Jerryho ženy zoufale hledající svého muže v ulicích.

Stejně byste pak mohli postupovat v další analýze, která by se přesunula o úroveň výše: na větší skupiny postav. I tady lze sledovat jasný paralelismus: vojenské velitelství a vojáci v poli, skupina politických organizátorů a běžní demonstranti v poli. V obou případech se navíc anonymní vojáci a anonymní demonstranti dále člení na rozpoznatelné skupinky jedinců, které v davovém šílenství během krvavě potlačované demonstrace vedou divákovu pozornost na obou stranách. A podobně jako v případě čtyř klíčových postav byste hledali globální i dílčí pravidelnosti na úrovni stylu, vyprávění a významu. Jedna z otázek by mohla znít: Jaká je logika ve střídání, snímání a střihání jednotlivých prostředí, center dění a konkrétních postav? A jak je odlišena IRA, která stojí i nestojí stranou?

Pravděpodobně byste si už povšimli, že celý film je takřka výlučně snímán bez celků a velkých celků, přičemž všechna využití velkých rámu mají signifikantní charakter: dav (velké celky) a zastřelení jedinci (celky). To by vás vedlo k dalším otázkám: Jaká je pak funkce detailů a polodetailů? Mění se poměr menších a větších rámu během vývoje vyprávění? Mění se jejich funkce? Jakou roli v jejich řetězení hraje návaznost akce a návaznost pohledu,⁵² které na rozdíl od klasického záběru/protizáběru nenarušují dojem neinscenované akce? Jinak řečeno, pomocí jakých postupů stylu a vyprávění forma filmu zároveň (a) dosahuje dojmu bezprostřední a autentické reprezentace zobrazených událostí, (b) i přes objektivizující rétoriku plynule rozvíjí vyprávění a (c) souběžně vytváří pole ideologických významů?

⁵² Návaznost akce a návaznost pohledu jsou jedny ze základních postupů kontinuální střihové skladby. Návaznost akce je střih spojující dva různé záběry téže akce v tomtéž okamžiku, takže to vypadá, že pokračuje bez přerušení. Návaznost pohledu je označení střihu spojující záběr postavy hledící jedním směrem mimo obraz a záběr toho, na co se postava dívá.

Každou hypotézu si následně můžete ověřit pomocí segmentací syžetu, cinemetrických křivek či kvantifikací a „vytípaných“ okének, neplatné hypotézy zamítat a ty dokázané usouvztažňovat, hledat pro ně další argumenty a pro tyto argumenty příklady. Postupně se nakonec pomocí těchto zjištění a jejich další komparací například s normami dokumentárního filmu⁵³ či historickou proměnou konvencí realismu ve filmu dopracujete k řídicímu konstrukčnímu principu, který budete velmi snadno schopni dokázat a uplatnit ze všech pozorování jen ta, která s ním souvisejí. Pokud totiž vaše analytická pozorování (jakkoli mohou být vzrušující a zajímavá) nespádají pod vaši tezi o řídicím konstrukčním principu, takže vaši argumentaci nerozvíjejí, nevyvracejí či nepotvrzují – a tudíž neslouží jako důkaz, budete se bez nich nakonec muset obejít, protože jinak by výklad vaší práce rozmělnovaly.

Povšimněte si ale velmi důležitého bodu: Celé naše analytické uvažování o *Krvavé neděli* začalo u zcela prostého zpozorování záběru/protizáběru ve filmu, kde jinak moc záběrů/protizáběrů není, a odvíjelo se od jedné zcela prosté otázky: Je jich tam víc, kde a proč?

6.1. Závěr

Na příkladu filmu *Krvavá neděle* jsme si ukázali, jak lze při analýze konkrétního filmu postupovat pomocí logicky navázaných otázek od komplikovaného celku k jednodušším částem, následně pokročit od jednoduchého ke složitému, posléze vyčíslit jednotlivé případy a přehlédnout celek. Toho jsme samozřejmě ještě nedosáhli a libovolnou z nabídnutých a dílem dokázaných hypotéz by bylo možno ještě mnohem přesvědčivěji rozpracovat (například narativní, významové a stylistické paralely mezi Cooperem, Fordem, Jerrym a Lomasem).

V případě filmu *Krvavá neděle* je navíc vysoce záhodno pokračovat od precizního poznání autonomního celku díla k jeho vztahům k dokumentárnímu filmu, od nich pak k historické kontextualizaci filmu jakožto svého druhu argumentu v mnohem komplexnější politické debatě a nakonec se třeba ptát, jak se otevřeně ideologicky zakotvený film vyjadřuje k nějakým obecnějším otázkám vojenské represe, svobody projevu a vnitropolitickým vztahům uvnitř demokratických zemí. Odpovědi na některé z těchto otázek se možná ukážou jako nepříliš objektivní. Zároveň však proto tyto otázky není možné bezezbytku ignorovat jako nepodstatné pro formální strukturu díla, protože jeho zřejmým cílem je přinejmenším částečně takové otázky vznášet – na rozdíl třeba od *Indiany Jonese a království křišťálové lebky*.

Předpokládejme, že už máte relativně přesnou představu o formální organizaci vámi analyzovaného díla, formulovali jste řídicí konstrukční princip a stojí před vámi úkol své poznání zprostředkovat čtenáři tak, abyste jej o platnosti svých tezí přesvědčili. **Musíte si sestavit osnovu práce a vámi zvolené argumentace, přičemž samozřejmě neexistuje jediný možný způsob, jak toho dosáhnout. Za prvé, každý film vyžaduje vlastní specifickou osnovu výkladu. Za druhé, každá taková osnova bude některé věci zdůrazňovat jako podstatné a jiné naopak stavět do pozadí jako dílčí argumenty, i když jiná osnova by mohla právě tyto dílčí argumenty pojmout jako argumenty klíčové – ačkoli by v základu dokazovala tutéž tezi.** A právě strukturaci práce a samotnému jejímu psaní se budeme věnovat v následující kapitole.

⁵³ A to nejen jejich sledováním, ale i studiem příslušné sekundární literatury.

7. Struktura a psaní práce

Ačkoli již máte v ruce víceméně přesvědčivou verzi řídicího konstrukčního principu filmu, k výsledné podobě práce je stále ještě daleko. Sebelepší nápad, brilantně formulovaný problém, jasné výzkumné otázky a konkrétní představa o dokazované tezi totiž ještě neznamenají, že i výsledná práce bude dobrá. Pokud jste ale postupovali způsobem popsaným v předchozích kapitolách, udělali jste velký krok k tomu, abyste se vyhnuli řadě překážek a slepých uliček, které by na vás čekaly ve chvíli, kdy byste začali psát bez přesnější představy o tom, co přesně budete psát. Takový nešťastný postup totiž obvykle vede k tomu, že (a) se pokoušíte nevyhnutelně se rozpadávající stavbu textu ze všech stran podepírat, následně podepírat podpory, posléze podpory podpor, a nakonec se vám stejně zhroutí, (b) začnete psát úplně znovu. Usuzujme ale, že jste v souladu s předcházejícími kapitolami skutečně postupovali, máte jasno o řešeném problému, přinejmenším užší tezi a před sebou soubor výzkumných otázek, z nichž některé se vážou k tezi a jiné se s ní více či méně míjí (ale nezhazujete je, protože jsou podle vás důležité).

Pravděpodobně si vybavíte ne jeden film, který má vynikající a komplexní koncept, ale přesto ho nepovažujete za dobrý. Z nějakých důvodů se totiž nepovedlo daný koncept do filmu promítnout – ba co víc, bez rozhovorů s filmaři by vás ani nenapadlo jej tam hledat. Souvisí to s tím, co popisuje francouzský režisér Francois Truffaut ve svém snímku *Americká noc*: „Před natáčením chci, aby film byl krásný. S prvními problémy ale snižuji své ambice a jenom doufám, že ho dodělám.“ Timothy Corrigan v příručce *A Short Guide to Writing about Film* vysvětluje, že s psáním je to vlastně podobné.⁵⁴ Jinak řečeno, na začátku máte propracovanou tezi, ale stejně jako filmový režisér v *Americké noci* můžete mít tendenci s prvními problémy snižovat ambice. Tezi osekáváte tak dlouho, až z ní s trochou nadsázky nakonec zbyde banalita, která by současně seděla na *Lawrence z Arábie* i na *Krtka ve snu*. A to vše proto, že jste si najednou nevěděli rady, jak vlastně své myšlenky přenést do výkladu. Snažili jste se je tedy zjednodušit do té míry, abyste si s tím rady věděli, protože „jinak to prostě nešlo“.

Kdyby to byla pravda, většina důležitých knih či studií (nejen) o filmu by nikdy nevznikla, takže *to asi půjde*. V této kapitole vám poradíme, jak toho můžete dosáhnout, v souvislosti s čímž se budeme věnovat „tajnému“ názvu práce (7.1), osnově práce (7.2), úvodní kapitole a širší tezi (7.3), a nakonec organizaci a podobě textu (7.4). V obecnějších otázkách metodiky psaní přitom vycházíme nejen z vlastních zkušeností, ale souběžně rozvíjíme některé z praktických návrhů italského badatele Umberta Eca v knize *Jak napsat diplomovou práci*.⁵⁵

7.1. „Tajný“ název práce

Jakkoli se vaše práce bude ve výsledku jmenovat úplně jinak, bývá často výhodné své základní předpoklady vložit do pracovního „tajného“ názvu práce. Ten bude sloužit

⁵⁴ Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman, s. 122.

⁵⁵ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia.

především vám samotným, a právě proto je tajný: jeho pomocí si ujasníte, o čem vlastně chcete psát a jak bude vhodné vaše teze v konkrétním výkladu strukturovat.⁵⁶

Vezměme si třeba analýzu Tatiho filmu *Prázdniny pana Hulota*, již napsala Kristin Thompsonová a pojmenovala ji „Boredom on the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*“ (Nuda na pláži: trivialita a humor v *Prázdninách pana Hulota*).⁵⁷ Zapamatovatelný hlavní název hravě naznačuje hlavní perspektivu (funkce nudy), podnázev pak konkrétněji vymezuje tezi analýzy. Ta rozvíjí předpoklad Nöela Burche, že konstrukčním principem *Prázdnin pana Hulota* (byť on jej nenazývá konstrukčním principem ani dominantou) je deformace tradičního komediálního narativu vkládáním nudných momentů a triviálních akcí.⁵⁸ „Tajný“ název v našem chápání je však ještě mnohem rozsochatější a strukturovanější než (jakkoli relativně dlouhý) název a podnázev analýzy Kristin Thompsonové. V konkrétním textu *Prázdnin pana Hulota* se k němu blíží následující dvě pasáže, které nepokládáme za nutné překládat – a to zejména proto, že se k nim ve volné parafrázi vzápětí vrátíme:

Most comics would try to eliminate all traces of automatized everyday reality from their films, but Tati insists on using moments of such automatization as the material of portions of his film. In the proces he paradoxically manages to focus our attention on everyday, trivial events to the extent that he succeeds in defamiliarizing them, primarily through his parallel defamiliarization of traditional gag structure.⁵⁹ [...] Thematically, spontaneity is the result of the conflict between banality and humor, just as overlap is on the stylistic level and the „cellular“ scene construction on the narrative level.⁶⁰

„Tajný“ název analýzy Kristin Thompsonové by pak mohl vypadat následovně: *Analýza Prázdnin pana Hulota pojednávající o tom, že jejich řídicím konstrukčním principem je deformace tradičního komediálního narativu vkládáním nudných momentů a triviálních akcí, přičemž tento konflikt mezi banalitou a humorem se v rovině narativu realizuje „porézní“ konstrukcí scén, v rovině stylu překrýváním a v rovině tématu spontaneitou – zaostřenost filmu na banální každodenní události je přitom v našich očích ozvláštňuje, a to především skrze jejich paralelní ozvláštňování tradiční struktury filmového gagu.* Takový název by pravděpodobně na studijním oddělení fakulty nekvitovali s nadšením a řádně by vyděsil leckoho, kdo by si vaší práci někde vyhledal, oko mu spočinulo na jejím titulu a tam pravděpodobně i skončilo. Pokud by však na výše zmíněné nepřišla Kristin Thompsonová a vy jste přistupovali k psaní textu s identickými předpoklady, takovýto „**tajný**“ název **pregnantně určí mantinely vašeho zájmu, jasně vymezí zkoumaný problém a sám o sobě už nabízí vhodnou strukturu, jak lze výklad nejlogičtěji uspořádat, byť se tak stále děje jen v náznacích.**

„Tajný“ název se bude v průběhu psaní práce neustále měnit a finální podoby nabude vlastně až v samém v momentu jejího dokončování. Nicméně do chvíle, než práci odevzdáte, bude pro vás představovat užitečný korektiv. Souběžně se jeho užitečnost přesouvá na

⁵⁶ Srov. Tamtéž, s. 143.

⁵⁷ Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, s. 89-109.

⁵⁸ Tamtéž, s. 96.

⁵⁹ Tamtéž, s. 96-97.

⁶⁰ Tamtéž, s. 107.

čtenáře, kterému poskytne svého druhu mapu vašeho dalšího výkladu, když „tajný“ název rozepíšete do běžných souvětí v úvodní kapitole a hned na začátku práce vymezení, čím je vámi analyzovaný film výjimečný, jak tuto výjimečnost podchycujete a pomocí jakých argumentů ji budete dokazovat.

7.2. Osnova práce

Napsali jste si tedy „tajný“ název práce, který především shrnul do logicky uspořádané podoby analytická pozorování a dílčí hypotézy o řídicím konstrukčním principu filmu, k nimž jste dospěli během vykonávání pracovních kroků popisovaných v předchozích kapitolách. Nyní je ale třeba vytvořit si pečlivý pracovní plán, který má podle Umberta Eca

formu prozatímního obsahu. Ještě výhodnější je rozepsat obsah tak, aby se pod názvem kapitoly nacházel stručný obsah toho, o čem v ní bude pojednááno. Takto si ozřejmujeme sami pro sebe to, co vlastně chceme dělat. [...] Existují přirozeně projekty, které vypadají průzračně a srozumitelně jen potud, pokud se nezačnou konkrétně realizovat; proces psaní je změně k nepoznání. Nebo má někdo jasnou představu o začátku a o konci, neví však, jak a čím prostor mezi nimi překlenout.⁶¹

Pro vás může být uklidňující, že u analytické práce se to stává v menší míře než u práce historické, kdy student čelí hrozbě mimořádně rozsáhlého či naopak mimořádně nedostačujícího množství materiálu ke zpracování. Nicméně jedno nebezpečí je společné: můžete svůj text příslovečně řečeno utopit v množství deskriptivních pasáží, které řetězí velké množství informací, s nimiž se ale badatelsky tvůrčím způsobem nepracuje a jen mechanicky se vrství jedna data na data jiná. Prozatímní obsah neboli osnova vás tudíž donutí předem si uspořádat to, **co, kde, proč, v jakém rozsahu a hlavně ve vztahu k čemu dalšímu budete tvrdit, vysvětlovat, předvádět a dokazovat.**

Jak jsme napsali výše, jakoukoli tezi a tedy i jakýkoli „tajný“ název práce lze v konkrétním výkladu pojmut různými způsoby, přičemž vy se musíte ještě před samotným psaním rozhodnout, který z těchto způsobů je pro tu vaši tezi tím nejvhodnějším. Přeneseně řečeno, stejně jako mají hollywoodští filmaři pečlivý natáčecí plán a technický scénář, které posléze řídí často výrobně velmi náročné natáčení, vás musí vést při psaní analytické práce vaše pečlivě vystavěná osnova. Ta by měla být co nejanalytičtější (tj. rozebírat celek práce na co největší počet dílčích částí), nejdetailnější (tj. se stručnými nástiny pasáží, jednotlivými argumenty a konkrétními příklady) a logicky nejsevřenější (tj. měli byste mít naprosto jasno v tom, proč je určitá třetí podkapitola po určité druhé a určitá druhá po určité první).

Podívejme se na následující osnovu analýzy (bez širší teze):

1. Úvod
2. Narace
3. Styl
4. Téma
5. Závěr

Až na obligátní úvodní a závěrečnou kapitolu není u zbytku zřejmé, proč jsou kapitoly právě v tomto pořadí, jak se k sobě tyto kapitoly vzájemně vážou a proč jsou jednotlivé oblasti

⁶¹ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 143.

(narace, styl, téma) rozdělené do takto uzavřených kapitol. Jinak řečeno, taková osnova je naprosto k ničemu a budí dojem, že každá analýza vychází ze stejného vzorce uspořádání, přičemž tento dojem je ale palčivě mylný. Pojdme se nad problematikou utváření osnovy zamyslet v souvislosti s filmem, který jsme si „rozanalyzovali“ už dříve a zatím jsme nepokročili: *Krvavá neděle*.

7.2.1. Osnova: případ *Krvavé neděle*

Krvavá neděle je pro naše účely optimální, a to ze tří důvodů:

(a) už jsme si materiál ve finální kapitole o formulaci problému předpřipravili, a tak víme, z jakých zjištění vycházíme, jak jsme k nim dospěli a že tyto poznatky mají zatím pouze dílčí charakter;

(b) výběr filmu pro finální kapitolu o formulaci problému byl čistě náhodný, jelikož se zrovna nacházel po ruce ve chvíli, když jsme potřebovali látku na něčem vysvětlit, a tak není zkreslen apriorní vhodností či nevhodností pro neoformalistickou analýzu jako takovou;

(c) finální verze neoformalistické analýzy *Krvavé neděle* ještě zdaleka neexistuje, a možnosti dalšího analytického zpracování zůstávají filmu proto zatím otevřené dalšímu výkladu, aniž bychom jej podobně jako u *Prázdnin pana Hulota* směřovali k předem známé výsledné podobě.

Začněme prozatímním „tajným“ názvem: *Neoformalistická analýza filmu Krvavá neděle tvrdící, že jeho forma chce za prvé dosahovat dojmu bezprostřední a autentické reprezentace zobrazených událostí, za druhé vytvářet pole ideologických významů kritických k brutálnímu zásahu britské armády během irské demonstrace a pozdějšímu neadekvátnímu přístupu britské politické garnitury k zasahujícím vojákům, a za třetí navzdory objektivizující rétorice plynule rozvíjet vyprávění zaostřené na paralelismy mezi několika klíčovými postavami na různých společenských úrovních a na různých stranách barikády (britská vs. irská); kombinuje přitom okázalé využití určitých prostředků hollywoodského stylu, neokázalé využití určitých prostředků hollywoodského stylu a realisticky motivované zapojování konvencionalizovaných prostředků dokumentárního filmu.*

Takto vystavěný „tajný“ název představuje soubor dialekticky postavených problémů k vyřešení: autentická nezprostředkovanost vs. narativní zprostředkovanost, kategorická objektivnost vs. rétorická manipulativnost, hollywoodský neviditelný styl vs. sebeuvědomělý dokumentaristický styl. Příliš ale nespecifikuje způsoby jejich vyřešení a zůstává na obecné úrovni, z níž je třeba přejít na konkrétní úroveň strukturované argumentace – a tady přichází ke slovu osnova. Představíme si dvě různé osnovy, z nichž žádná není automaticky lepší nebo horší než jiná: první je založena v úrovni složek formy, na základě nichž postupně řeší jednotlivé výzkumné problémy, druhá staví do centra výkladu výzkumné problémy a složky formy se v jednotlivých kapitolách účelně doplňují.

V prvním případě, kdy chceme vyjít ze složek filmové formy (vyprávění, styl a téma), jsme postaveni před problém jejich vhodného uspořádání, protože naše teze se prolíná všemi třemi úrovněmi, a zároveň některé složky podmiňují složky jiné. Je tedy vhodné začít od nejobecnějších tvrzení, která budeme dále dokazovat na konkrétních souborech motivů:

od tématu přes vyprávění až ke stylu. Nejobecnější tvrzení, které zároveň shledáváme pro *Krvavou neděli* nejsignifikantnější, je ve formě námi analyzovaného filmu dialektičnost vztahu mezi objektivizujícími postupy vlastní kategorické dokumentární formě a argumentační manipulativností dokumentární formy rétorické.

V kategorické formě „jednotlivé části pojednávají o různých součástech jednoho tématu,“⁶² čemuž odpovídá v *Krvavé neděli* zejména budovaný paralelismus mezi oběma stranami barikády: nahlížíme na jedné straně do dění v armádním štábu, sledujeme jeho komunikaci s jednotkami vojáků v místě demonstrace, pozorujeme jednání vojáků během akce, a na druhé straně jsme účastni jednání politických reprezentantů irské strany, sledujeme dění v demonstrujícím davu, jsme obeznámeni s fungováním konkrétní demonstrující skupiny – a na třetí straně mimo dvě hlavní akcentované dostáváme informace o postupech IRA (Irské republikánské armády). Prostředí, skupiny a postavy jsou stavěny vedle sebe, snímány těžkou ruční kamerou sugerující nezúčastněný pohled reportérů v poli a vyhodnocování kroků jednotlivých stran se zdánlivě nechává na divákovi.

V rétorické formě „jednotlivé části vytvářejí a podporují argumentaci“⁶³ přičemž *Krvavá neděle* nezůstává natolik striktně srovnávací a názorově nezúčastněná, jak naznačují postupy zdánlivě spadající pod kategorickou formu. Vojenský velitel Ford i voják Lomas jsou podřízeni značně dogmatickému systému. Jeho konání směřuje k represí a k zpětné sebeobhajobě represivních kroků, což forma filmu otevřeně rétoricky zdůrazní v závěrečných titulcích: zemřelo tolik a tolik lidí, bylo zraněno tolik a tolik lidí, nikdo nebyl potrestán, někteří vojáci byli královnou vyznamenáni. Naopak demonstranti jsou představeni jako lidé otevření diskuzi, kteří bojují za ušlechtilé ideály svobody. Jako oběti neradostné sociální situace, jež je implicitně akcentována jako důsledek britské sociální politiky. Forma navíc operuje s ideologickou entitou IRA, která zůstává během demonstrace v pozadí, ale je přítomná jako soubor bezejmenných entit posedávajících v automobilech a rozdávajících zbraně v uličkách – přičemž ti mladí, kteří do IRA na konci nastupují, jsou opět reflektováni jako důsledek jednání britské strany: jde o mladíky znechucené postupem britské armády během demonstrace. Jinak řečeno, britská armáda si sama svým jednáním vytváří největší nepřátele.

Podobně započatá práce očividně začíná rozbořem tématu, tedy argumentací založenou ve významových střetech, jež by posléze logicky určovala i další fáze výkladu.

V analýze vyprávění bychom pravděpodobně analyzovali trvání výskytu, frekvenci zastoupení a funkce jednotlivých stran v syžetu, způsoby jejich představování, a to zejména v rovině skupin postav (vojenský štáb vs. politický štáb, armádní jednotka vs. demonstrující jednotka), vůdčích postav (Ford vs. Cooper) a postav na spodní příčce systémů (Lomas vs. Jerry). Podporovali bychom na úrovni vyprávění tematicky založenou tezi a nacházeli konflikt mezi objektivizující a manipulativní perspektivou v reprezentaci narativních entit a zobrazovaných událostí. Důležitým argumentem by bylo, že především v rovině konkrétních postav a rozvíjení jejich osudů forma zprostředkovává ideologický význam:

⁶² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 641.

⁶³ Tamtéž.

soukromí u demonstrantů a neznámé soukromí u armádních postav, těžký psychický dopad událostí na demonstranty a nezáúčastněná loajalita u armádních postav. Skutečnost, že celý film sledujeme především soubor několika postav na obou stranách barikády, a tak vnímáme během probíhajících událostí právě jejich osudy, podporuje ideologické významy, jichž se forma snaží dosáhnout: dokonce i relativně sympatické postavy na britské straně podléhají systému, který je ze své povahy represivní, nedemokratický a nelítostný. Zároveň nám napomůže segmentace syžetu, když film rozdělíme do částí, v rámci nichž dominují různé funkce filmové formy: příprava na demonstraci, průběh demonstrace, vojenský zásah, události po demonstraci. První a poslední část jsou výrazně manipulativnější než prostřední dvě, protože právě v nich vyprávění nejvíce nahlíží

Analýza stylu by pak podchycovala pravidelnosti ve využití určitých filmařských postupů, jimiž je toho dosahováno. Na nejjednodušší bázi to jsou paralelismy mezi prostředími, skupinami postav a konkrétními postavami, jež se promítají v uspořádání mizanscény, rámování a střihu (jak jsme dílem vysvětlili v 6. kapitole). Na komplexnější bázi bychom pak dokazovali, že celek formy *Krvavé neděle* je zdánlivě podřizován transtextuálně motivované imitaci určitých filmařských postupů dokumentárního filmu (ruční kamera), což by samozřejmě muselo být podloženo důkladným studiem příslušné literatury zabývající se těmito konvencemi. Píšeme zdánlivě, protože podle nás *Krvavá neděle* z velké části čerpá z estetických norem typických pro hollywoodský styl. A to přesto, že se to snaží skrývat za objektivizující a autentizující postupy „všudypřítomného kameramana, který nezáúčastněně snímá probíhající události“. I toto využívání hollywoodských postupů ale podle nás podléhá logice tematicky založené hlavní teze a chceme to v analýze stylu dokázat.

Objektivizující perspektivě *Krvavé neděle* odpovídají ty postupy hollywoodského stylu, které na sebe nepoutají pozornost a lze je realisticky motivovat. Návaznost akce a návaznost pohledu funkčně umožňují vést divákovi pozornost i ve velmi nepřehledném prostředí plném paniky během vojenského zásahu při demonstraci. Zároveň je ale lze jednoduše realisticky vysvětlit jako vystříhané části původně dlouhých ručních záběrů přítomných zpravodajských kameramanů (tok podnětů je tak rychlý, že divák má zapomenout na nepravděpodobnost výskytu takových kameramanů ve vojenských štábech a jednotkách). Každý dialog je srozumitelný a dokonale navazuje ze záběru do záběru, ale mnoho různých vodítek v neustále se proměňujícím prostoru akce od zvuku odvádí pozornost, a tak vytvářejí dojem kontaktního záznamu zvuku během dějové akce. Občasný velmi rychlý střih lze zase realisticky odůvodnit velkým množstvím natočeného materiálu během příprav demonstrace, jejího průběhu a nakonec i při nešťastném vojenském zásahu.

Ve své manipulativní funkci ale *Krvavá neděle* sahá k těm hollywoodským stylovým postupům, které na rozdíl od těch výše popsaných nutně předpokládají inscenovanou povahu prezentované dějové akce: záběr/protizáběr, barevné či kostýmové paralely mezi postavami, inscenování určitých postav v rámu specifickým způsobem. Analýza vyprávění, již se budeme zabývat dříve, už nám potvrdí založenost ideologické roviny *Krvavé neděle* v příbězích konkrétních postav, s nimiž divák může sympatizovat (demonstranti) či alespoň komplexněji rozumět jejich jednání (vojáci). Jsme pohlceni příběhem, který je nám v distancovaných objektivizujících pasážích odpírán a nutí nás orientovat s v rychlém toku podnětů z různých

zdrojů (vojenský štáb, politický štáb, vojenská jednotka, jednotka mladických demonstrantů, skandující a posléze panikařící dav). A právě tyto příběhové části, kdy je od dominující stylistické expresivity převáděna divákova pozornost k denotativním funkcím stylu, v důsledku skrývají víceméně tradiční využití hollywoodských konvencí. A to přesto, že i tato využití klasických konvencí podléhají důmyslně vystavěnému celku filmu, jak jsme si všimli v naší analýze zapojování záběru/protizáběru a rozvíjených paralelismů v 6. kapitole.

Osnova samotné analýzy by pak mohla vypadat třeba následovně, přičemž jsme souběžně využili několik možností, jak lze s osnovou pracovat. Její druhá kapitola je tvořena především otázkami po souvislostech, kdy odpovědi na ně musíme posléze vybírat a zařazovat na základě faktické užitečnosti pro usouvztažení naší teze v širších historických souvislostech. U čtvrté kapitoly jsme pak zvolili formu zápisu do podkapitol, u páté zase posloupnost komplexnějších argumentačních bloků.

1. Úvod: výběr filmu, užitečnost jeho analýzy, užší teze, širší teze, struktura práce

I. PREKOMPOZIČNÍ FAKTORY

2. Vznik filmu a souvislosti, do nichž vstupoval

- Jak se k filmu vyjadřují sami tvůrci, nakolik ho vnímají jako umělecký experiment, nakolik jako součást komplikované debaty o anglicko-irských vztazích, nakolik jsou si vědomi problematické rétorické pozice filmu? Jak se tyto faktory případně promítaly do samotného vzniku filmu, verzí scénáře, způsobu natáčení, uměleckých voleb?

- Nakolik je *Krvavá neděle* dokudramatem? A jaká je případně jeho pozice v dějinách a normách dokudramatu?

- Pokud předpokládáme, že využívá dokumentárních konvencí, z jakých tradic vychází?

- S jakým typem dokumentů byl spojovaný režisér filmu Paul Greengrass? Jak se jeho předchozí tvorba projevuje v *Krvavé neděli*?

II. KOMPOZIČNÍ FAKTORY

3. Východiska analýzy a řídicí konstrukční princip

4. Téma

- téma určuje řídicí konstrukční princip filmu a podmiňuje si strategie vyprávění a stylu

- domníváme se, že využívá dvě různé strategie budování významu, které lze nejlépe popsat pomocí vlastností dvou typů dokumentární formy, z jejichž srovnání pak vyplyne konkrétní podoba konstrukčního principu filmové formy

4.1. *Krvavá neděle* jako kategorická forma

- definice kategorické formy

- v čem film významově odpovídá kategorické formě

- skutečně je film založený dominantně v kategorické formě?

4.2. *Krvavá neděle* jako rétorická forma

- definice rétorické formy

- v čem film významově odpovídá rétorické formě

- skutečně je film založený dominantně v rétorické formě?

4.3. *Krvavá neděle* na pomezí objektivizujícího a manipulativního filmu

- jde o narativní film založený v dialektickém střetu dvou protilehlých postupů založených v uplatnění výše popsaných konvencí dokumentárního filmu

- konfrontuje se snaha o objektivizující rámec autenticky zaznamenané série událostí, který má zakrýt manipulativní rámec obviňující (a) britskou armádu z využití represivních a nedemokratických postupů při potlačování demonstrace, (b) britskou garnituru nejen z ignorace využití těchto postupů, ale dokonce z odměnění vojáků, kteří se na této akci podíleli

- těmito strategiím jsou podřízeny i vyprávění a styl filmu

5. Vyprávění

- vyprávění je založeno na srovnávání a střetávání se tří stran: britské (armáda), umírněné irské (politici, demonstranti) a radikální irské (IRA); mezi prvními dvěma jsou kontinuálně rozvíjeny paralely, třetí je společným ideologickým nepřítelem britské i umírněné irské strany

- doplňují se vertikální a horizontální perspektivy: horizontální jsou dány stranami konfliktu a skupinami uvnitř těchto stran (štáby, jednotky, dav, přihlížející skupina IRA), vertikální pozici postav v těchto strukturách (konkrétní vůdci, konkrétní pěšáci)

- syžet je rozdělen na čtyři části: přípravy na demonstraci (na obou stranách), demonstrace (aktivní jsou demonstrující, armáda přihlíží), potlačení demonstrace (aktivní je armáda, demonstrující utíkají či se snaží pomoci jiným demonstrujícím), důsledky demonstrace (na obou stranách)

- v rámci tohoto dělení syžetu první a poslední blok představuje spíše rétorickou formu, která je nesena osudy konkrétních narativních entit (Ford, Cooper, Lomas, Jerry), případně entit na ně navázaných (manželky Jerryho a Coopera), a tak umožňuje vést divákovy sympatie směrem k pozici irské strany, kdežto i sympatické postavy na straně armády podléhají systému a divák ví jen minimum o jejich soukromí; druhý a třetí blok zapojuje prostředky kategorické formy, ukazuje stoupající napětí na obou stranách, paniku, zmatek a nejistotu, nemá hodnotící charakter, ale staví dominantně na srovnání – vojenská represe neznámá chybu systému jako celku, nýbrž chybu konkrétních vojáků (až čtvrtý syžetový blok tento omyl zahrne jako systémem schválený krok)

- narace neustále posiluje divácké emocionální angažování se pomocí konkrétních vodítek, podmínek a deadlineů, které posilují napětí: demonstrace je zakázána, demonstrace začne tehdy a tehdy, za jakých podmínek začnou vojáci střílet, Jerrymu hrozí vězení, má mladou ženu a dítě, hrozí ozbrojená angažovanost představitelů IRA

- jakkoli tedy film působí jako dokumentární rekonstrukce, systematicky pracuje s prostředky narativní formy, v případě Jerryho dokonce s prostředky klasického narativu – soukromá a pracovní linie, jasná psychologická charakterizace, výsledné využití jeho mrtvého těla jako hlavního argumentu pro ospravedlnění vojenského zákroku („demonstranti byli ozbrojeni“); film využívá postupů (hollywoodského) narativu k posílení významové působnosti; divák není pasivním pozorovatelem, ale emocionálně se angažuje (je zvědavý, napjatý, překvapený...)

6. Styl

7. Závěry plynoucí z analýzy a zpětné zhodnocení prekompozičních faktorů

III. POSTKOMPOZIČNÍ FAKTORY

- Nakolik je film kriticky i akademicky vnímán jako samostatné umělecké dílo, nakolik jako neangažované dokudrama a nakolik jako manipulativní nástroj v rámci dlouhotrvající debaty?

- Jaká je pozice filmu v dějinách fikčního filmu, můžeme nalézt nějaké srovnatelné precedenty, na jejichž konvence navazuje, rozvíjí je nebo se vůči nim vymezuje?

8. Širší teze

9. Et cetera...

Optimální osnovou je pochopitelně spojení všech ukázaných přístupů: rozdělení do kapitol a podkapitol, kdy v rámci každé z nich sepišete otázky, které ještě potřebujete vyřešit, a zároveň rozepíšete strukturu argumentace – a hlavně byste ke každému argumentu měli připsat konkrétní důkazy a příklady. Můžete si třeba rozepsat strukturu do sloupců jako technický scénář: v jednom sloupci sepišete otázky, v dalším argumenty, v následujícím podpůrné důkazy a v posledním konkrétní příklady, jimiž je podložíte. V důsledku tak budete mít ještě před samotným psaním velmi přesnou představu o tom, co budete tvrdit, proč to budete tvrdit, kde to budete tvrdit, čím to dokážete, jaké příklady k tomu využijete a jak se tato tvrzení budou vzájemně logicky podporovat.

Pojďme se ale krátce pozastavit ještě nad alternativní osnovou *Krvavé neděle*, v níž obrátíme perspektivu od jednotlivých složek formy k jednotlivým problémům. V centru zájmu bude stát otázka, jež zatím tvořila spíše roli podpůrného argumentu: Jak je v *Krvavé neděli* funkčně rozvíjen vztah mezi postupy dokumentárního filmu a postupy hollywoodského filmu, přičemž cílem formy jako celku je budovat dojem autenticity, a zároveň prezentovat konkrétní ideologickou pozici? Hlavní teze tedy bude do značné míry identická, ale pozměněná se perspektiva – protože systematické využívání kombinace dokumentaristických postupů a klasických hollywoodských postupů už není výsledným zjištěním, nýbrž výchozím argumentem. Je samozřejmě nezbytné vyjít z příslušné literatury, která se často právě tenzí mezi postupy dokumentárního a fikčního filmu zabývá,⁶⁴ přičemž musíte podchytit dominantní konvence jednoho i druhého, na nichž můžete svou argumentaci stavět.

V další kapitole se zaměříte na ty části filmu, které jsou dominantně dokumentaristické a nejsilněji budují iluzi autentické reprezentace událostí. Vysvětlíte, nakolik v těchto částech forma filmu čerpá ze sebeuvědomělých konvencí dokumentárního filmu a nakolik využívá ty hollywoodské vzorce, jimiž může posilovat časovou, prostorovou a logickou soudržnost mezi prvky, a zároveň nepoutají pozornost svou inscenovaností. Ta je totiž v hollywoodském stylu neviditelná, ale v dokumentárním filmu „natáčeném v terénu“ může působit jako rušivá odchylka, budit podezření z manipulace s událostmi. Příští kapitola naopak bude soustřeďovat pozornost na části filmu, které využívají prostředků hollywoodského narativu i stylu, vysvětlíte způsoby tohoto zapojování a jimi sledované cíle v působení na diváka.

V následující kapitole pak tyto dvě tendence srovnáte, objasníte jejich vzájemné funkční působení v celku formy a dojdete k finálnímu odhalení, že film vlastně využívá dvě různé strategie dokumentárního filmu: kategorickou a rétorickou formu. Vyhnete se spekulativní práci s významy hned v úvodu práce, kdy čtenář musí věřit, že pro svá tvrzení máte dostatek důkazů a že nebude ztrácet čas s textem, na jehož konci bude čelit stejné spekulativní povaze teze jako na začátku. Ne, v případě takovéto argumentační strategie dojdete k finálnímu odhalení společně se čtenářem.

Oba navržené přístupy k osnově práce, a tedy ke globální struktuře její argumentace samozřejmě nejsou jediné možné. Naším cílem bylo ale ukázat, že jedna teze není realizovatelná jen pomocí jedné osnovy, přičemž různé osnovy mohou klást důraz na odlišné aspekty výkladu. V prvním případě byl hlavním argumentem vztah mezi kategorickou a rétorickou formou, přičemž využití prostředků hollywoodského stylu a vyprávění jen objasňovalo jednotlivé fasety tohoto vztahu. V druhém případě představovalo hlavní argument napětí mezi prostředky dokumentárního filmu a prostředky hollywoodského filmu, kdy zakotvení *Krvavé neděle* na pomezí kategorické a rétorické formy tvořilo finální odhalení, které z tohoto napětí v důsledku logicky vyplynulo.

Každý z těchto přístupů má svá pro a proti. V prvním případě má čtenář neustálou představu o celku filmu a jeho strategiích (výklad jde od syntézy k analýze), zatímco v druhém musí pracněji sestavovat představu o celku z jeho částí a věřit, že na konci všechny tyto části

⁶⁴ Srov. např. Nichols, Bill (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU; Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

zapadnou do scelujícího závěrečného vysvětlení (výklad jde od analýzy k syntéze). A naopak, jak bylo řečeno, první přístup nutí čtenáře přijmout interpretačně spekulativní východiska a věřit vaší schopnosti tento předpoklad uspokojivě dokázat (téma určuje perspektivu analýzy vyprávění a stylu), zatímco v druhém případě ho k tomuto závěru dovedete, aniž by tušil, že k němu výklad spěje (téma vyplyne z vysvětlení povahy vyprávění a stylu). Ať tak nebo tak, **osnova tvoří nedocenitelný nástroj při výstavbě celku vaší práce a vysoce nedoporučujeme začít psát bez ní, podobně jako stavaři nezačnou stavět dům bez detailních architektonických plánů.**

7.3. Úvodní kapitola a širší teze

Můžete se ptát, k čemu je ještě před samotným začátkem psaní užitečná úvodní kapitola, když si hýčkáte svůj „tajný“ název a pracně jste dali dohromady detailní osnovu. Jenže „tajný“ název je příliš obecný a osnova zase příliš detailní, zatímco úvod vlastně tvoří komentář k oběma zmíněným: „tajný“ název představuje východisko úvodu, zatímco osnova jeho kostru. Úvod musí přesvědčivě objasnit, proč jste si vybrali právě tento film (viz kapitola 2), z jaké perspektivy k němu budete přistupovat a proč právě z této (viz 3.1 a 3.2), jaký je podle vás řídicí konstrukční princip díla (užší teze) a jestli analýza filmu bude buď představovat argument k nějakému obecnějšímu problému a jaký, nebo analýza filmu poslouží nějakému obecnějšímu poznání kinematografie a jak (širší teze). V obou případech byste měli film i vlastní analýzu tohoto filmu zařadit do širších souvislostí. Máme tím na mysli objasnit, jak se vztahuje k dosavadnímu poznání, jak chce toto poznání jakkoli možná jen drobně obohatit a proč je pro čtenáře užitečné si práci přečíst, i když film třeba nemá rád nebo jej neviděl.

Všechny tyto věci musíte mít před začátkem psaní práce vyřešené, a tak znát mantinely svého zájmu, kam vaše práce směřuje a jaké předběžné závěry můžete udělat. Jinak řečeno, musíte mít uspořádané vlastní myšlenky a být schopni (v tomto případě hlavně sami sobě a svému školiteli) přesvědčivě vysvětlit, čeho a jak chcete dosáhnout. Zbytek úvodu proto bude tvořit komentář k osnově, kterou už jistě máte hotovou – ve své práci chci dokázat tohle a tohle, v první kapitole se proto budu zabývat tím a tím, ve druhé přejdu k tomuto a tomuto, ve třetí objasním ono a ono atd.

Umberto Eco píše, že „*úvod a obsah [osnova] budou neustále přepisovány v závislosti na tom, jak bude práce postupovat směrem k cíli.*“ Ano, je tomu přesně tak. Definitivní obsah [osnova] a definitivní úvod (tak jak je najdeme ve svázané a odevzdané práci) se budou lišit od počátečních verzí. To je zcela normální.⁶⁵ Ano, je to zcela normální, protože jakkoli je vaše příprava na analýzu pomocí segmentací syžetu, cinematriky, „vytípaných“ okének, „tajného“ názvu či osnovy poctivá a každý okamžik, který jste s ní trávili, se vám nakonec vyplatí, tak při samotném psaní a dalším průběžném studiu sekundární literatury se objeví řada dalších podnětů, nápadů i překážek, které vás donutí osnovu i úvod přepracovat. Kdyby tomu tak ale nebylo, z psaní práce by se vytratila radost z tvůrčí práce, kdy s každou další stránkou a podkapitolou objevujete něco nového.

⁶⁵ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 146.

Nepovažujeme za nezbytné či nějak zvlášť užitečné předkládat modelovou podobu úvodní kapitoly, ale pozastavme se alespoň krátce nad otázkou širší teze, jíž jsme se obecně věnovali už ve třetí kapitole. Jaká by třeba byla širší teze v případě naší *Krvavé neděle*? V návrhu kontextové kapitoly v rámci osnovy jsme si kladli otázky spojené mimo jiné s pozicí *Krvavé neděle* na poli dokudramatu, dokumentárního filmu, fikčních filmů inspirovaných dokumentárním filmem a předchozími dokumentárními projekty režiséra Paula Greengrass. Jinak řečeno, naše otázky byly spojené se vstupem *Krvavé neděle* na pole souvislostí už existujících kinematografických jevů spojených s dokumentární tematikou. Širší teze by naopak mohla (mimo jiného, samozřejmě) tematizovat vliv námi odhalených, popsanych a vysvětlených formálních vlastností *Krvavé neděle* na pozdější *fikční filmy* Paula Greengrass, které zase měly snadno dokazatelný vliv na estetiku současného (nejen) amerického akčního filmu.

Paul Greengrass před *Krvavou nedělí* natočil komorní melodrama *Teorie létání*, které se od zpřítomňujících dokumentaristických postupů těkavě natočené *Krvavé neděle* s nadsázkou řečeno nemohlo více lišit, a proto nebylo epistemicky přínosné se jím v souvislosti s *Krvavou nedělí* zabývat. Překvapivější však je, že *Teorie létání* má jen málo společného i s pozdější Greengrassovou narativní tvorbou, která toho má zato mnoho společného právě s *Krvavou nedělí*. Jde o postupy *Krvavé neděle* spojené s těkavou ruční kamerou, množstvím rychle se střídajících kamerových pozic, vysokou frekvencí střihu v akčních pasážích, důrazem kladeným na návaznost akce a návaznost pohledu, narací přesouvající pozornost mezi několika skupinami postav jak v různých prostředích (akcent na velící středisko), tak v různých částech téhož prostředí (zalidněné plochy, pohyb důležitých figur v davu lidí) atp.

Greengrass využil zkušenosti s *Krvavou nedělí* a přenesl tyto postupy do špionážního akčního filmu (*Bournův mýtus*, *Bourneovo ultimátum*) a válečného dramatu (*Zelená zóna*), přičemž zároveň nebyl omezován snahou o vzbuzení dojmu neinscenovanosti a nezprostředkovanosti událostí, nýbrž jejich prostřednictvím ještě výrazněji posílil působivost a hladkost hollywoodského stylu i narativu. Co původně efektivně ozvláštňovalo a dramaticky posilovalo dokumentaristické postupy v *Krvavé nedělí* (a později rovněž v Greengrassově *Letu číslo 93*), stalo se samo předmětem ozvláštňování a posílení z opačného směru v narativních filmech.

Otázky spojené s ozvláštňováním hollywoodského stylu a provokativní nekonvenčností bourneovských filmů vyvolaly mezi filmovými badateli i tvůrci vášnivou debatu.⁶⁶ A k ní by bylo možné v rámci širší teze produktivně přispět právě pomocí důsledné analýzy *Krvavé neděle* a její formální tenze mezi dokumentaristickou a hollywoodskou estetikou. V závěrečné části práce o *Krvavé nedělí* by tak stačilo pomocí sekundární literatury a analýzy některých vhodných sekvencí z bourneovských filmů vznést otázku, nakolik bourneovská či greengrassovská stylistická tendence v současném akčním filmu začíná u *Krvavé neděle* a nakolik třeba čerpá z postupů tzv. „crash cutting“ inovativního stříhače Petera Hunta, jak je

⁶⁶ Srov. Bordwell, David: *Observations on film art* <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/08/17/unsteadicam-chronicles/>>, <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1230>>, <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1285>> (cit. 15. 1. 2013); Rozhovor se Stevenem Spielbergem <http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/02/spielberg_qanda200802> (cit. 15. 1. 2013); příspěvek Manuela Garina na stránkách *Contrapicado* (již nedostupný).

zavedl v prvních filmových bondovkách.⁶⁷ Nepředpokládá se, že byste tuto otázku spojenou s postkompozičními faktory vyřešili, ale že byste k jejímu možnému řešení na základě své detailní obeznámenosti se stylem *Krvavé neděle* mohli signifikantně přispět a využít své poznatky při aplikaci na obecnější kinematografický jev.

7.4. Organizace a podoba textu

V poslední podkapitole se pokusíme poskytnout několik základních rad, které se týkají samotného psaní textu – slov, vět, odstavců, podkapitol a kapitol. Základních rad z toho důvodu, že tato problematika není charakteristická pro filmovou analýzu, nýbrž pro psaní jakéhokoli vědeckého textu, a tak se jí věnovala už řada různých manuálů, průvodců a příruček. Příslušné návodné kapitoly koneckonců najdete už v těch knihách, ke kterým jsme se odkazovali výše. Umberto Eco se vyjadřování věnuje ve své knize *Jak napsat diplomovou práci* na stranách 184-195,⁶⁸ David Bordwell a Kristin Thompsonová se na otázky organizace analytického textu soustřeďují v dodatku k jedenácté kapitole *Umění filmu*⁶⁹ a Timothy Corrigan poskytuje řadu univerzálně uplatnitelných rad v páté kapitole své knihy *A Short Guide to Writing about Film*, příznačně nazvané „Style and Structure in Writing“.⁷⁰ Domníváme se proto, že je příslovečným nošením dříví do lesa snažit se v plné míře zprostředkovat, co už bylo řečeno výše, a tak se zaměříme jen na ty skutečně podstatné oblasti a na nejčastější chyby, respektive poskytujeme soubor několika spíše neformálních rad, které mohou srozumitelnosti vašeho textu napomoci.

V první řadě je třeba vědět, pro koho vlastně píšete. Váš text totiž musí komunikovat se čtenářem, vést jej během jeho četby a snažit se být co nejsnáze pochopen. Nepište jako Martin Heidegger či Marcel Proust. Neobracejte se k ornamentálnímu stylu plnému dlouhých a ještě delších členitých vět se vsunutými četnými vedlejšími větami a vedlejšími větami vsunutými do vedlejších vět. Abychom nebyli špatně pochopeni, to v žádném případě neznamená, že máte psát triviálně a nedejbože předpokládat, že váš čtenář je hlupák. Znamená to, že máte **psát konkrétně, jasně a srozumitelně**. Podíváte-li se na dílo mnohých vlivných myslitelů od antiky přes středověk až po autory jako Bertrand Russell nebo Roman Jakobson, tak jejich myšlení je často náročné, mnohvrstevnaté a komplexní, ale vždy a za každých okolností je konkrétní, jasné a pochopitelné (někdy) i po řadě staletí. Při čtení jejich textů čtenář na každé straně ví, čím se ten který myslitel právě zabývá a proč; co a jak chce prokázat a proč; kam přesně svým výkladem směřuje a proč; k jakým závěrům dospívá a hlavně proč přesně dospěl právě k nim a ne k závěrům úplně jiným. Vezměte si z nich příklad, protože když mohli psát konkrétně a průzračně oni, zvládnete to i vy.

Nechejte si zároveň svůj text pravidelně číst nejen vaším školitelem, ale především ho často předkládejte ke čtení přátelům. Ti totiž neznají všeliké peripetie jeho postupného zrodu (tím nemyslíme vaše naříkání, že musíte psát), protože jsou závislí pouze a jenom na tom, co jste napsali. Pokud něčemu neporozumí, nebude to pravděpodobně proto, že jsou intelektuálně

⁶⁷ Srov. <<http://articles.latimes.com/2002/aug/26/local/me-hunt26>> (cit. 15. 1. 2013)

⁶⁸ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 184-195.

⁶⁹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 572-577.

⁷⁰ Corrigan, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman, s. 122-143.

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

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

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

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

Autor: Aha, díky!

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

Jiný případ představují termíny, s nimiž chcete dále určitým způsobem pracovat, přičemž jeden každý takový pojem není nahraditelný pojmem jiným v tom smyslu i způsobu, jak jej užíváte vy: syžet, fabule, narace, fikční svět, kontinuální stříhová skladba, mizanscéna, referenční význam, rétorická forma, kategorická forma atd. Vycházíte-li z určité myšlenkové tradice nebo se k nějaké myšlenkové tradici vymezujete, pak dokonce ani nesmíte jeden pojem svévolně nahrazovat pojmem jiným, aniž byste k tomu měli nějaký pádný důvod – a i pokud jej máte, musíte s ním čtenáře seznámit. Nelze zároveň pokládat za samozřejmé, že čtenář daný pojem automaticky zná, případně že jej zná právě v tom smyslu, v jakém jej užíváte vy. Koneckonců, už základní formalistická dvojice pojmů syžet/fabule by u tří různých literárněvědných formalistů označovala tři různé syžety a tři různé fabule, které se sice v některých ohledech významově kryjí, ale v jiných ohledech se zase zásadně odlišují. **Každý pojem, se kterým hodláte systematicky pracovat, proto musíte už při prvním jeho užití definovat.**

Pokud naopak s určitým pojmem systematicky pracovat nehodláte, zvažte samu nutnost jeho užití. Žádný termín totiž není zcela bezpříznakový a má nějakou tradici. Od vás se očekává, že s touto tradicí budete seznámeni přinejmenším natolik, abyste si byli vědomi nebezpečí, které s sebou užití daného pojmu nese: *fikční svět, autor, vypravěč, fokalizace, fokusace, narativní gramatika, komunikace, kód, znak, ikon, symbol, index, označující, označované, paradigma, syntagma, diskurs, gender, postmodernismus, metafora, metonymie, tropus, topoi, synekdocha, montáž, odrámování, médium, mediální sebereflexe* atd. Jednoduše řečeno, nenechte se bezdůvodně zlákat svůdným pojmem, který jste objevili třeba v knize *Jak číst*

film od Jamese Monaca,⁷¹ jenž sám má koneckonců v terminologii literárněvědné poetiky nepořádek,⁷² aniž byste tento pojem ke svému výkladu nezbytně potřebovali. A nakonec jsou pojmy jako *film*, *režisér* nebo *spisovatel*, u nichž se automaticky předpokládá jejich znalost a nemá smysl snažit se je definovat, jestliže zrovna sama problematizace pojmů jako *film*, *režisér* nebo *spisovatel* není tématem vaší práce.

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

Co do stavby vět je nejlepší rada začátečníkovi taková: pište co nejprostěji, nezaplétejte se do vedlejších vět, dbejte, aby ve větě byl podmět a výrok, aby bylo možno pochopit, o čem se hovoří, a pospíchejte co nejrychleji k tečce. Hlavně se bojte složitých vět, v nichž jsou zapleteny dvě věci stejného rodu a čísla. Když jednu z nich pak označíte zájmenem, tu bude věta nesrozumitelná.⁷³

Tím se není třeba omezovat, pokud píšete první nástřel textu, snažíte se určité myšlenky vůbec zformulovat a dlouhé věty usnadňují zápis vašich mentálních pochodů. Poté je ale třeba se k napsanému celku vrátit a rozsekat jej do kratších vět. Anebo jej přeuspořádat tak, aby jej vůbec bylo možno do kratších vět rozsekat, aby tyto kratší věty spolu logicky komunikovaly a aby výklad logicky postupoval od bodu A do bodu B a z něj pak do bodu C. Nezaplétejte se do poetických opisů, rozněžňování a metafor, ale **názorně, konkrétně, věcně a úsporně** vysvětlujte právě to, co je pro váš výklad podstatné. Jak jinými slovy napsal Umberto Eco, pokud chcete psát hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň, nepište diplomovou práci – a pokud píšete diplomovou práci, nepište hororovou povídku, experimentální poezii nebo lyrickou báseň.⁷⁴

Následující text třeba rozhodně není ukázkou dobrého psaní:

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

Celý odstavec je psaný jednou větou, ve které se ztratí nejen čtenář, ale postupně se v ní ztratil i náš hypotetický autor. Není příliš zřejmé, co má být vůbec předmětem textu: je to herec a režisér Karel Lamač, snímek *Bílý ráj*, kameraman Otto Heller? Od půlky odstavce navíc přestává být jasné i to, jestli je ještě řeč o Karlu Lamačovi, nebo už se píše o Ottu Hellerovi. A zatímco se čtenář dozví spoustu nečekaných (a v daný okamžik naprosto

⁷¹ Monaco, James (2006): *Jak číst film*. Praha: Albatros.

⁷² Srov. kritika Monacovy knihy: Kokeš, Radomír D. – Holý, Zdeněk (2011): Předmluva k českému vydání *Umění filmu*. Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 10.

⁷³ Šklovskij, Viktor – Majakovský, Vladimír (1940): *Jak dělat prózu a verše. Technika spisovatelského řemesla*. Praha: Orbis, s. 31.

⁷⁴ Eco píše: „Diplomant však není avantgardním básníkem, a to ani tehdy ne, zabývá-li se ve své práci avantgardní poezií. [...] Pseudobásník, který sepíše svou diplomovou práci ve verších, je bohužel jen ubožák (a pravděpodobně i špatný básník).“ Eco, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, s. 189.

zbytečných) informací o Lamačovi i Hellerovi, neboť Kollár je bez bližší charakterizace prostě jen jmenován. O *Bílém ráji* je kromě řady neurčitých dojmů konkrétně řečeno vlastně jen to, že se odehrává v prostředí zimních hor a toto prostředí zachycuje i první záběr filmu. A kdybychom vycházeli pouze z textu samotného, pak dokonce může budít dojem, že to byl právě onen první záběr filmu, kdo má schopnost zasadit příběh do určitého prostředí. Jinak řečeno, v tom odstavci je špatně úplně všechno, a to včetně jazykových neduhů typu pasivních tvarů sloves („které jím bylo natočeno“ místo „které natočil“).

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

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

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

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

David Bordwell s Kristin Thompsonovou v *Umění filmu* návodně popisují několik možných způsobů, jak lze začít výklad a využít úvodní odstavce k formulování teze, nahození provokativní otázky nebo zatajení základních informací.⁷⁵ Pokusíme se proto navrhnout jiný způsob, kterému se nevěnují, byť jej samozřejmě často v průběhu knihy využívají. Tento způsob započítí výkladu spočívá v tom, že během úvodních odstavců čtenáře nejen zpravíte o tom, co mu chcete dokázat, ale seznámíte ho předem i s úrovněmi, na nichž mu to budete v argumentačních odstavcích dokazovat – podobně jako v úvodní kapitole popisujete strukturu následující práce po kapitolách. Poskytnete mu tak nástroj, díky němuž se může

⁷⁵ Bordwell, David – Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 574-575.

ve vašem výkladu orientovat, jakkoli je třeba složitý a tvořený řadou úrovní. Všimněte si například, že v úvodu této podkapitoly jsme napsali, že se „pokúsíme poskytnout několik základních rad, které se týkají samotného psaní textu – slov, vět, odstavců, podkapitol a kapitol.“ Tyto úrovně skutečně tvoří strukturu našeho výkladu a vy od začátku podkapitoly víte, od čeho k čemu směřujeme.

V našem případě „slov, vět a odstavců“ by pravděpodobně na srozumitelnosti textu mnoho neubralo, kdybychom se bez podobného výčtu obešli. Pokud ale dokazujete, že ve filmu XY se vedle sebe významným způsobem využívají různé druhy montáží, je vysoce vhodné hned v úvodních odstavcích sdělit, kolik těch využitých druhů montáže je, jaké přesně druhy to jsou a jaký přesně je ten významný způsob jejich využívání vedle sebe. Umožníte tak čtenáři vytvořit si hned na začátku hrubou představu o zkoumaném problému i o jeho řešeních, které si pak bude během četby neustále zpřesňovat a doplňovat. Jinými slovy, když někoho vytáhnete na výlet, vždycky bude klidnější a spokojenější, pokud bude od začátku výletu přibližně vědět, kam se jde, kudy se půjde a jak dlouho to potrvá, i když po vás nebude chtít přesné souřadnice, popis terénu a historii památek, které hodláte po cestě navštívit. Netrapte ho a zkuste v úvodních odstavcích každé podkapitoly i kapitoly naznačit, kudy že cesta vašeho výkladu povede, jaké památky po cestě navštívíte a jaký je její cíl.

Argumentační odstavce pak budete nejčastěji řadit od bodu A přes bod B do bodu C, kdy každý další odstavec bude logicky rozvíjet argumentaci odstavce předchozího. Odstavce ale za sebe můžete klást i na základě kontrastu či paralely. V případě kontrastu pak pracujete s tím, že vedle sebe postavíte dvě tvrzení ve vzájemném rozporu – herectví ve filmu je realistické (dokážete v prvním odstavci herecké stavějící na realistických konvencích) a herectví ve filmu je stylizované (dokážete v druhém odstavci stylizovanou povahu herectví, které odporuje realistickým konvencím). Z toho pak v následujícím odstavci vyvodíte případné závěry, např. že forma pracuje se vzájemně nesouladnými modely herectví, pomocí čehož dosahuje produktivního napětí, které nějak souvisí s vaší celkovou tezí. S tímto závěrem pak pracujete dále a postupujete k dalšímu bodu výkladu, třeba že podobný rozpor můžeme najít i v osvětlování, přičemž dokazujete například to, že tato tenze mezi realistickými a stylizovanými postupy řídí celou formu.

V případě, že s argumentačními odstavci pracujete na základě paralely, pak vedle sebe kladete zástupce určitého jevu, kteří jsou si v jistých aspektech podobní a v jiných odlišní. Třeba když budete dokazovat systematické uplatňování ne úplně identických konvencí realistického herectví v případě dvou postav, jejichž cíle jsou protichůdné. V prvním odstavci se pak věnujete realistickému herectví představitele první postavy a v druhém odstavci realistickému herectví představitele druhé postavy. Ve třetím pak oba realistické herecké postupy srovnáte a vyvodíte z toho příslušné závěry, které vás ve výkladu posunou dále. Anebo jej úspěšně uzavřou, protože vaše teze spočívala v tom, že forma daného filmu klade sice důraz na realistické konvence, ale tyto nejsou zcela jednotně uplatňované a účelně napomáhají třeba k odlišení dvou různých ideologických náhledů na řád ve fikčním světě.

S podobným typem argumentace jsme pracovali, když jsme porovnávali použití záběru/protizáběru u postav na různých stranách barikády v *Krvavé neděli* (viz 6. kapitola):

1. odstavec: Vnáší do diskuze problém užití záběru/protizáběru ve filmu, který se jinak podobně okázale inscenovaným postupům kontinuální stříhové skladby vzpírá.

2. odstavec: Věnuje se záběru/protizáběru v souvislosti s osobními problémy mladého demonstranta Jerryho.

3. odstavec: Přejde od užití záběru/protizáběru k řešení soukromých problémů (Jerry) k užití záběru/protizáběru při řešení profesionálních problémů (vojáci).

4. odstavec: Vrací se k Jerrymu.

5. odstavec: Srovná užití záběru/protizáběru u Jerryho a u vojáka Lomase, přičemž Lomasovy záběry/protizáběry upřesňuje z hlediska jejich funkce i neúplných výskytů.

6. odstavec: Od stylistického prostředku záběru/protizáběru přejde k hledání paralel mezi Jerryem a Lomasem na vyšší úrovni, což umožní přesunout argumentaci výkladu k následnému nacházení srovnatelných paralel mezi generálem Fordem a politikem Cooperem.

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

Pokud jste odvážní a hlavně autorsky zkušení, lze ji přeneseně řečeno pojmut jako detektivku, ukázat čtenáři mrtvolu (jasně formulovaný problém) a nechat vypovídat jednotlivé svědky (pracovní hypotézy). Postupně ale zkrátka musíte stejně jako Hercule Poirot svolat všechny podezřelé a bod po bodu jednoho po druhém vyloučit a dojít k finálnímu odhalení, které bude dokázáno s takovou přesvědčivostí, že se je nikdo neodváží zpochybnit. I v tom případě ale budete muset postupovat v souladu s pravidly odborného výkladu, jak je popisují ve svých příspěvcích například zmínění autoři (Bordwell, Corrigan, Eco, Thompsonová) a jak jsme se je snažili představit i my. Pokud ale zkušení nejste (a s vědomím toho, že pod údajnou odvahou se často skrývá prostá hloupost) a chceme se i nadále přidržovat příměrů, hrajte raději s otevřenými kartami, ať čtenář v každou chvíli ví, na čem je – *a vy s ním*. Koneckonců i takovému mistru detektivky, jakým byl Raymond Chandler, se u *Hlubokého spánku* stalo, že sám po nějaké době vůbec netušil, kdo zavraždil řidiče. Jenže co tvoří u autora fikce zábavnou příhodu, může se stát v případě odborného textu důvodem jeho zamítnutí a v důsledku i selhání veškerých autorových ambicí. Ve chvíli, kdy čtenáře vedete bod po bodu zákrutami svého myšlení, sami si přitom bod po bodu kontrolujete, že vaše myšlenkové postupy jsou logicky správné a tvoří vnitřně jednotný celek.

7.5. Závěr

V této kapitole o struktuře a psaní práce jsme vám předložili (a) základní nástroje pracovního postupu („tajný“ název, osnova práce, úvodní kapitola, práce s širší tezí), (b) základní rady ohledně způsobu psaní (práce s pojmy a souvětími) a vedení argumentace (práce s odstavci a logickým vedením argumentace). Sama ovšem měla značně výběrový

charakter a nelze předpokládat, že vás skutečně naučí psát, protože psát – a to nejen filmové analýzy – se naučíte pouze dvěma způsoby: za prvé neustálým pozorným a kritickým čtením textů jiných autorů, za druhé neustálým psaním.

Kdyby existovala nějaká univerzálně platná pravidla, jak myslet i psát skvěle, bystře, čtivě a přínosně, každý na světě by byl mimořádně úspěšným autorem vědeckých prací. Pravda, vlastně nebyl, protože by se pouze zpřísnila kritéria jejich vzájemného srovnávání, ale nakonec by stejně byly některé texty chápány jako lepší než texty jiné, protože dokázaly přijít s něčím navíc. Takže se nakonec vracíme zpátky k výše řečenému, musíte se naučit rozpoznávat určující vlastnosti jednotlivých analytických textů a musíte intenzivně psát. Cílem je, abyste dokázali to, o čem jste na předchozích desítkách stran četli, uplatňovat automaticky, a tak se mohli soustředit na to, co dokážete odhalit, představit, dokázat a nějakým způsobem čtenáři zprostředkovat jen vy sami.

Ačkoli jsme vlastně na konci, zbývá nám ještě jedna kapitola, která vás upozorní na oblasti, které zůstávaly dosud jaksi v pozadí, i když jsme na nich tak intenzivně lpěli v prvních kapitolách. Oblasti, jimiž nutně musíte začít, ale nakonec právě jimi svůj text dokončíte. Jejich výsledná podoba v bakalářské práci se totiž bude odvíjet od toho, co jste využili a tvrdili v jejím zbytku: teoreticko-metodologická kapitola a prekompoziční faktory.

8. Nejdříve a nejspíše: teoreticko-metodologická kapitola a prekompoziční faktory

Jak jsme napsali výše, nemůžete začít bez přístupu a nelze analyzovat film bez důkladné obeznámenosti s jeho prekompozičními faktory. Cílem této kapitoly je v prvním případě poskytnout určité rady, jak v případě teoreticko-metodologické části v samotné práci postupovat, v druhém případě pak zdůraznit důležitost prekompozičních faktorů, i když ve výsledku použijete v samotné práci pouze zlomek toho, co jste při výzkumu prekompozičních faktorů zjistili. Obě tyto oblasti nicméně mají jednu společnou vlastnost: práci na vaší analýze jimi chronologicky vzato začínáte, ale příslušné kapitoly píšete až úplně na závěr. V případě teoreticko-metodologické kapitoly proto, že až nakonec víte, co všechno jste v práci skutečně z teoreticko-metodologických nástrojů použili, a tak je třeba se svými východisky seznámit čtenáře předem. U prekompozičních faktorů vybíráte ze všeho nashromážděného materiálu a znalostí pouze a jenom to, co nějak souvisí s vaší užší či širší tezí.

8.1. Teoreticko-metodologická kapitola

Účelem teoreticko-metodologické kapitoly je seznámit čtenáře s badatelskými nástroji, pomocí nichž budete v následujícím výkladu postupovat. V základu půjde o neoformalistickou filmovou analýzu a poetiku filmu, takže se jim pojdme věnovat o něco rozsáhleji.

Psát teoreticko-metodologickou kapitolu v žádném případě neznamená, že shromáždíte starší výpisky do školních seminářů a budete čtenáře ubíjet popisnými desítkami tisíc znaků informací o něčem, co buď už dávno zná, nebo to při čtení následujících desítek tisíc znaků nebude vůbec potřebovat. Budete například pracovat s pojmy *proairetická* a *hermeneutická linie*? Ne, tak jimi čtenáře ani nezatěžujte, ačkoli Kristin Thompsonová je v programové studii o neoformalistické filmové analýze představuje. Nevypisujte zkratkovitě a pouze na základě textu Kristin Thompsonové, kdo přesně byli ruští formalisté a kdy působili, pokud z nich nehodláte sami nějak vycházet. Tím vás k nim ale zároveň směřujeme, protože kniha Viktora Šklovského *Teorie prózy*⁷⁶, soubor studií Jurije Tyňanova *Literární fakt*⁷⁷, *Teorie literatury* Borise Tomaševského⁷⁸, *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie* od Borise Ejchenbauma⁷⁹ nebo slovensky přeložené sborníky formalistických textů *Teória literatúry*⁸⁰ a *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*⁸¹ mohou vašemu vlastnímu uvažování napomoci. Navíc si Thompsonovou používané termíny ověříte v mnohem konkrétnějších souvislostech. Pokud ale tímto směrem jít nechcete, prostě s nimi v teoreticko-metodologickém úvodu nepracujte a zůstaňte u konstatování, že neoformalismus navazuje na ruský literárněvědný formalismus.

⁷⁶ Šklovskij, Viktor (2003): *Teorie prózy*. Praha: Akropolis.

⁷⁷ Tyňanov, Jurij Nikolajevič (1988): *Literární fakt*. Praha: Odeon.

⁷⁸ Tomaševskij, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.

⁷⁹ Ejchenbaum, Boris (2012): *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.

⁸⁰ Bakoš, Milan (ed.) (1971): *Teória literatúry. Výber z formálnej metódy*. Bratislava: Pravda.

⁸¹ Mihálik, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.

Totéž samozřejmě platí u Davida Bordwella, z jehož monografie *Narration in the Fiction Film* pravděpodobně budete dílem vycházet, ale vyberete si z ní pouze některé části. Tomu zbytku se proto nevěnujte, stejně jako se nebudete věnovat všem naratologickým směrům, vůči nimž se Bordwell v úvodních kapitolách své knihy vymezuje. Musí být ale zřejmé, že víte o dalších nástrojích i systémových souvislostech těch nástrojů, které používat budete, k nástrojům vámi neužívaným. Nemusíte v nich ale detailně vzdělávat čtenáře, který si tuto znalost stejně s ničím konkrétním nemůže spojit.

A naopak byste měli představit ty knihy, studie a teoretické nástroje, které jste si vypůjčili odjinud a budete s nimi v práci pracovat. Pracujete s teoriemi vyprávění, s teoriemi filmového stylu, s teorií fikčních světů, s teorií dokumentárního filmu, s knihou o teorii a historii filmových upoutávek, se studií o analýze „making of“ filmů o filmu? Výborně, ale čtenář nečetl stejné knihy a studie jako vy, takže mu musíte představit ty nástroje, které budete používat, stručně předložit kontext i tradice jejich původního užívání a hlavně zhodnotit, nakolik jsou souměřitelné s jinými nástroji, které zapojujete. Možná, že svou analýzu zakládáte do jisté míry na konfrontaci s jinou už existující analýzou (například z edice rozsáhlých analýz BFI). Pak je vhodné tuto analýzu – která bude tvořit nikoli pomocný nástroj výkladu, ale jedno z jeho východisek – představit tak, abyste nedeformovali její teze, postup i závěry, nebyli příliš popisní a hlavně podchytili ty její části, na nichž pak budete stavět ve svém výkladu vy.

Teoreticko-metodologická kapitola následuje hned po úvodu a má za úkol představit, **které** teoretické výdobytky budete používat, **odkud** je přejímáte, **jak** je budete používat a hlavně **proč** pro vás budou užitečné. Tyto materiály **zpracováváte předtím, než začnete psát (případně v průběhu psaní), ale píšete o nich až poté, co jste svou analýzu dopsali.**

8.2. Prekompoziční faktory

O mimořádné důležitosti toho, abyste byli důkladně obeznámeni s prekompozičními faktory, jsme hovořili ve druhé a ve třetí kapitole. Ať analyzujete jakýkoli film, musíte znát obecněji historické i úžeji poetologické souvislosti, do kterých vstupoval: v jakých podmínkách vznikal, na jaké tematické, formální a stylistické tradice navazoval či navazovat mohl, jaká je jeho pozice v soudobé kinematografii dané země, jak probíhalo natáčení, nakolik šlo o projekt určitých tvůrčích osobností, jak byl film propagován (upoutávky, plakáty, rozhovory, film o filmu) atp. Obecně platí, že pokud je film remakem jiného filmu, je třeba vidět původní dílo. Stejně tak, pokud film adaptuje literární či dramatickou předlohu, je třeba si ji přečíst. V případě českého či slovenského filmu se předpokládá znalost úžeji poetologických souvislostí, v případě amerického znalost dějin estetických norem v americké kinematografii, komentářů těchto norem i komentářů daného filmu, v případě jiného než českého či amerického filmu obeznámení s historickou filmologickou literaturou dané země, jejími kinematografickými tradicemi, soudobými konvencemi dané kinematografie i s pozicí vámi analyzovaného filmu v ní. Toto vše je třeba znát, než se pustíte do analýzy filmu – ať už je vedena neoformalistickými východisky nebo východisky poetiky filmu. Proč? Abyste měli přesnou představu o možných důvodech toho, proč film vypadá, jak vypadá. Abyste byli obeznámeni s maximem možných komentářů tohoto filmu, a tak svými zjištěními

nevykopávali otevřené dveře. **Zároveň ale do finální verze práce využijete jen ta zjištění, které budou nějak navázaná na vaše teze.** Čtenář nemusí znát vše, co jste zjistili. Proč se potom věnovat shromažďování a zpracování tolika informací, které nakonec nepoužijete? Protože musíte vědět a čtenář si toho musí být vědom také, že **když jste něco nepoužili, udělali jste to proto, že to pro vaši tezi a váš výklad nebylo užitečné – ne proto, že jste o tom nevěděli.**

8.3. Závěr

Mohlo se vám zdát, že tato kapitola není tak návodná, jako byly návodné kapitoly předcházející, byť některé návodné postupy jsme naznačili ve třetí kapitole. Učinili jsme tak záměrně, protože se obáváme, že jakýkoli názornější příklad by deformoval vaši představu o tom, co je pro vaši tezi užitečnější než něco jiného. Toto rozhodnutí je na vás a na vaší spolupráci se svým školitelem, je v případě každého analyzovaného filmu jedinečné a bude se průběžně měnit s tím, jak budete v práci pokračovat a zjišťovat, co dalšího je třeba si v příslušné literatuře ověřit a které další filmy je třeba vidět.

9. Závěr

Než vám popřejeme hodně štěstí v samotném psaní, doplňujeme ještě na úplný závěr přibližné proporce vaší bakalářské práce, jimiž byste se měli při její tvorbě řídit. Nezapomínejte, že podstatným faktorem hodnocení vašeho výsledku je i míra naplnění zadání – a dodržení předepsaného rozsahu pod *zadání* dozajista spadá.

1. Úvod: 5 normostran (dále jen NS)
2. Teoreticko-metodologická kapitola: 5 NS
3. Prekompoziční faktory: 5-10 NS
4. Kompoziční faktory (užší teze): 15-20 NS
5. Širší teze: 5-10 NS
6. Závěr: 3-5 NS

A teď zbývá pustit se do práce... ale to už bude ta vaše práce. V tomto učebním textu jsme se pokusili krok za krokem ukázat, jak lze během psaní analytické práce postupovat, s jakými překážkami se můžete potýkat a jak je možné se s nimi vypořádat. Postupovali jsme od výběru filmu a formulace pracovních tezí přes způsoby sběru sekundárního materiálu a důsledné obeznámenosti s analyzovaným filmem k uspořádání textu samotného, vytvoření „tajného“ názvu, jeho osnovy a úvodní kapitoly. Snažili jsme se vám poradit, čeho si můžete všimnout, jak je možné s tím dále pracovat a jak zpracovat do konkrétního výkladu. Psaní analytické práce je stejně těžké jako psaní jakékoli jiné bakalářské práci, při níž jste nuceni poprvé se vyrovnat s promyšlením a psaním rozsáhlého textu založeného jen na vaší duševní činnosti. Nejlepším způsobem, jak toho úspěšně dosáhnout, je pracovat na něm průběžně, každý den udělat alespoň něco, diskutovat o něm, nechávat si jej číst a podnětům čtenářů pozorně naslouchat, nebát se nelítostně škrtnout a hlavně být připraveni neustále přepisovat. Hodně štěstí!

10. Bibliografie citované literatury

BAKOŠ, Milan (ed.) (1971): *Teória literatúry. Výber z formálnej metódy*. Bratislava: Pravda.

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

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

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press.

BORDWELL, David (1989): Historical Poetics of Cinema. R. Barton Palmer: *The Cinematic Text*. New York: AMS Press, s. 369-398.

BORDWELL, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London – Cambridge: Harvard University Press.

BORDWELL, David (1997): *On the History of Film Style*.

BORDWELL, David (2005): *Figures Traced in Light*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

BORDWELL, David (2005): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. New Jersey: University of California Press.

BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge.

BUCKLAND, Warren (2006): *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York – London: Continuum.

CORRIGAN, Timothy (2001): *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman.

CRANE, R. S. (1967): Critical and Historical Principles of Literary History. *The Idea of the Humanities* vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, s. 45-156.

DESCARTES, René (1947): *Rozprava o metodě, jak správně vést svůj rozum a hledati pravdu ve vědách*. Praha: Jan Laichter.

ECO, Umberto (1997): *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia.

EJCHENBAUM, Boris (2012): *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.

GREY, Rudolph (1994): *Nightmare of Ecstasy. The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Port Townsend: Feral House.

HEDIGER, Vinzenz (2001): *Verführung zum Film. Der Amerikanische Kinotrailer Seit 1912*. Marburg: Schüren.

HEDIGER, Vinzenz (2005): Spaß an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: Hediger, Vinzenz – Vonderau, Patrick (eds.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, s. 332-341.

KERNAN, Lisa (2004): *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press.

KOKEŠ, Radomír D. – Holý, Zdeněk (2011): Předmluva k českému vydání *Umění filmu*. Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Umění filmu*. Praha: AMU, s. 9-13.

KOKEŠ, Radomír D. (2008): Útok na pohled. Monstrum jako vedlejší postava. *Cinepur*, č. 56, s. 21-23.

MIHÁLIK, Peter (ed.) (1986): *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1966): Estetická norma. In: Mukařovský, Jan: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 74-77.

NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

NICHOLS, Bill (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU.

PALMER, R. Barton (1989): *The Cinematic Text*. New York: AMS Press.

SALT, Barry (1992): *Film Style and Technology*. London: Starword.

STEINER, Petr (2011): *Ruský formalismus. Metapoetika*. Brno: Host.

ŠKLOVSKÝ, Viktor – Majakovský, Vladimír (1940): *Jak dělat prózu a verše. Technika spisovatelského řemesla*. Praha: Orbis.

ŠKLOVSKIJ, Viktor (2003): *Teorie prózy*. Praha: Akropolis.

THOMPSON, Kristin (1981): *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press.

THOMPSON, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press.

THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1, s. 5-35.

TOMAŠEVSKIJ, Boris (1970): *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.

TYŇANOV, Jurij Nikolajevič (1988): *Literární fakt*. Praha: Odeon.

WYATT, Justin (1994): *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

11. Filmografie

- A bude hůř...* (Petr Nikolaev, ČR, 2007)
- Americká noc* (La Nuit Américaine, Francois Truffaut, Francie/Itálie, 1973)
- Bílý ráj* (Karel Lamač, ČSR, 1924)
- Bourneovo ultimátum* (The Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, USA/Německo, 2007)
- Bournův mýtus* (The Bourne Supremacy, Paul Greengrass, USA/Německo, 2004)
- Čelisti* (The Jaws, Steven Spielberg, USA, 1975)
- Dotek zla* (Touch of Evil, Orson Welles, USA, 1958)
- Drvoštěp* (Karel Lamač, ČSR, 1922)
- Happy end* (Oldřich Lipský, Československo, 1967)
- Hráč* (The Player, Robert Altman, USA, 1992)
- Indiana Jones a království křišťálové lebky* (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystall Skull, Steven Spielberg, USA, 2008)
- Intolerance* (David W. Griffith, USA, 1916)
- JFK* (Oliver Stone, USA, 1991)
- Jules a Jim* (Jules et Jim, Francois Truffaut, Francie, 1962)
- Kapsy plné dynamitu* (A Fistfull of Dynamite, Sergio Leone, Itálie, 1971)
- Kriminálka Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation, USA, 2000-)
- Krtek ve snu* (Zdeněk Miller, Československo, 1984)
- Krvavá neděle* (Bloody Sunday, Paul Greengrass, Velká Británie/Irsko, 2002)
- Lawrence z Arábie* (Lawrence of Arabia, David Lean, Velká Británie/USA, 1962)
- Let číslo 93* (United 93, Paul Greengrass, Francie/Velká Británie/USA, 2006)
- Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, Velká Británie/USA, 1971)
- Memento* (Christopher Nolan, USA, 2000)
- Mladí a nevinní* (Young and Innocent, Alfred Hitchcock, Velká Británie, 1937)
- Monstrum* (Cloverfield, Matt Reeves, USA, 2008)
- Občan Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, USA, 1941)
- Ohňostroj* (Hana-bi, Takeši Kitano, Japonsko, 1997)
- Otrávené světlo* (Karel Lamač/Jan S. Kolár, ČSR, 1921)
- Píseň o velké lásce* (Václav Kubásek, ČSR, 1932)

Plán 9 z vesmíru (Plan 9 from Outer Space, Edward D. Wood Jr., USA, 1959)
Prázdniny pana Hulota (Les vacances de Monsieur Hulot, Jacques Tati, Francie, 1953)
Příběh z Tokia (Tôkyô monogatari, Jasudžiro Ozu, Japonsko, 1953)
Psycho (Alfred Hitchcock, USA, 1960)
Satanské tango (Sátántangó, Béla Tarr, Maďarsko, 1994)
Sedm samurajů (Shichinin no samurai, Akira Kurosawa, Japonsko, 1954)
Smrtonosná past (Die Hard, John McTiernan, USA, 1988)
Sonatine (Takeši Kitano, Japonsko, 1993)
Svítání (Václav Kubásek, ČSR, 1933)
Teorie létání (The Theory of Flight, Paul Greengrass, Velká Británie, 1998)
Úkryt (Panic Room, David Fincher, USA, 2002)
Zelená zóna (Greenzone, Paul Greengrass, Francie/USA/Španělsko/Velká Británie, 2010)