

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Olomouc 2013

Michaela Židková

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Katedra divadelních, filmových a mediálních studií**

**MOTIV MĚSTA NEW YORK VE FILMECH WOODYHO ALLENA**

**MOTIF OF NEW YORK CITY IN WOODY ALLEN'S MOVIES**

**(Bakalářská diplomová práce)**

**Autorka:** Michaela Židková

**Vedoucí práce:** doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2013

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Motiv města New York ve filmech Woodyho Allena* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci, dne.....

Podpis:.....

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

### Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za čas věnovaný konzultacím a komentářům k textu k bakalářské práci.

# OBSAH

OBSAH.....	5
ÚVOD.....	6
1. CÍL PRÁCE.....	7
1.2. STRUKTURA PRÁCE.....	12
1.2. VYHODNOCENÍ LITERATURY.....	14
2. MOTIV SNOVÉHO MĚSTA NEW YORK.....	16
2.1. Vzpomínka z dětství.....	18
2.2. Snové město New York.....	19
2.3. Vizuální složka snového motivu v <i>Manhattanu</i> (1979).....	20
2.4. Snovost vyvstávající z narativu: <i>Manhattan</i> (1979) a <i>Annie Hallová</i> (1977). 23	
2.5. Shrnutí.....	25
3. ARCHITEKTONICKÝ MOTIV MĚSTA.....	26
3.1. Identita města.....	27
3.2. Filmový tvůrce jako architekt filmového prostředí.....	29
3.3. Transformace architektonického motivu do postavy architekta.....	31
3.4. Změna ve výhledu na městské panorama.....	32
3.5. Shrnutí.....	34
4. Motiv New Yorku jako kulturní metropole.....	35
4.1. Motiv ztraceného světa.....	36
4.2. Intelektuální snobismus postav v <i>Annie Hall</i> a <i>Manhattanu</i> .....	38
4.3. Shrnutí.....	39
ZÁVĚR.....	40
PRAMENY A LITERATURA.....	42
Prameny.....	42
Bibliografie.....	43
Resumé.....	47
Summary.....	48
Obrazová příloha.....	49
Anotace.....	53

## ÚVOD

Woody Allen patří mezi přední newyorské filmaře. Motiv americké metropole se vine jeho tvorbou od počátků, a to z prozaického důvodu. Allen je Newyorčan a většina filmů se odehrává právě v metropoli východního pobřeží Spojených států amerických. Autorův specifický pohled na město, který je předmětem této bakalářské diplomové práce, přidává urbanizované polis nové významy a váže na sebe specifické motivy. Woody Allen se narodil a strávil svá formativní léta v městské části Flatbush v newyorské čtvrti Brooklyn, což vytvořilo další aspekt k pohledu na město, zvláště pak ve vztahu ke čtvrti Manhattan, kterou vnímá skrze svou dětskou vzpomínku jako snové město. New York City na sebe také váže architektonický motiv daný architektonickou strukturou, jež ve své době, přesahovala limity městské výstavby. Město je také místem s bohatým kulturním dědictvím, nesoucí slávu New York City napříč světem. Tato specifika města si Woody Allen uvědomuje a pracuje s nimi jako s prostředky ve své tvorbě.

# 1. CÍL PRÁCE

Cílem práce je motivická analýza motivu města New York ve filmech Woodyho Allena. Práce popisuje režisérovy motivace filmového přístupu k městu a jeho následné zobrazení v autorských snímcích. Záměrem je pojmenovat různé motivy města New York ve filmu a motivace jako odůvodnění těchto motivů ve filmech.

S pojmem motiv pracuji v této práci, tak jak ho definuje literárně-vědná koncepce ruských formalistů, konkrétně pojetí Borise Tomaševského: *Motiv je tematická jednota, která se vyskytuje v různých dílech*<sup>1</sup>. Motivy dělí dále na motivy vázané, jež nelze vyloučit z vyprávění bez porušení času a kauzality<sup>2</sup>. Motivy volné pak je možné vyloučit bez narušení souvislosti vyprávění<sup>3</sup>. Autor pokračuje klasifikací motivů podle objektivní funkce na motivy dynamické a statické. Dynamické motivy mění situaci a statické situaci nemění a omezují se na popis krajiny, postav apod<sup>4</sup>. Podle Tomaševského musí být použití motivu odůvodněno, což nazývá motivací. „*Motivace je systém metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů do díla*“<sup>5</sup>. Rozlišuje motivace kompoziční, realistické a umělecké<sup>6</sup>, jejichž charakteristiku rozepíšu, tak jak byla definována po aplikaci do neformalistické filmové teorie.

Formalistické literárně-vědní teorie aplikovali do filmové teorie autoři David Bordwell a Kristin Thompsonová. Pracují s přejatými formalistickými pojmy motivu a motivace. Základem pro jejich východiska je *prostředek*<sup>7</sup> nebo prvek ve filmové struktuře. K účelu této práce poslouží porozumět formálnímu opakování ve filmu, pro které používáme výraz *motiv*<sup>8</sup>. Podle Bordwella je motiv „*jakýkoliv opakující se signifikantní prvek ve filmu. Může jím být předmět, barva, místo, osoba, zvuk nebo*

---

<sup>1</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství, 1970, s. 128

<sup>2</sup> Tamtéž s.129

<sup>3</sup> Tamtéž

<sup>4</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství, 1970, s. 130

<sup>5</sup> Tamtéž s.137

<sup>6</sup> Tamtéž

<sup>7</sup> Slovo *prostředek* označuje podle Kristin Thompsonové jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd. IN THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmový analýza: jeden přístup, mnoho metod. Illuminace* 10, 1998, č.1, s.8

<sup>8</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s. 100

vlastnost postav.“<sup>9</sup> Motivy pak interpretuje na základě jejich motivace, protože ta „se může vztahovat k jakémukoliv prvku ve filmu, kterému se snažíme porozumět.“<sup>10</sup> Pro Bordwella je motivace nástrojem jak si „všimnout funkce konkrétního“ prvku<sup>11</sup>. Kristin Thompsonová převzala formalistický pojem motivace a charakterizovala ho jako „důvod, které dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku.“<sup>12</sup> Rozlišuje čtyři typy motivace: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou. Kompoziční motivace vytváří vnitřní soubor pravidel a „ospravedlňuje zahrnutí každého prostředku, který je nezbytný pro narativní kauzalitu.“<sup>13</sup> Realistická motivace odkazuje na naši znalost z reálného světa a zdůvodňuje tak přítomnost prvku ve filmu. Transtextuální motivace odkazuje na naši znalost prvku z jiných uměleckých děl a žánrů<sup>14</sup>. Umělecká motivace se nachází za každým prvkem, ale většinou je zakryta předchozími třemi motivacemi. „Svoji pozornost však můžeme přesunout k estetickým kvalitám úmyslně.“<sup>15</sup>

Výše uvedené přístupy syntetizují do motivické analýzy, kterou přistoupím k vybraným filmům Woodyho Allena. Motivická analýza této práce začíná u výběru motivu ve filmech Woodyho Allena na základě jejich charakteristického opakování v jednotlivých filmech a zejména povahy, kterou na sebe berou. K výběru přistupuji na základě Bordwellova tvrzení o možnostech interpretace jakéhokoliv prvku ve filmu. Motiv města New Yorku na sebe váže další motivy dynamické i statické, které budu rozlišovat a interpretovat jejich funkce vzhledem k centrálnímu zkoumanému motivu. Analýzu doplním i o rozlišení vázaných a volných motivů podle kategorizace Borise Tomaševského. Zvolené motivy v jednotlivých kapitolách uvedu představením relevantní literatury k tématu s důrazem na vlastní využití pro bakalářskou práci. Dále motiv popíšu a budu rozeznávat rozličné motivace pro zobrazení motivu města ve filmu dle kategorizace Kristin Thompsonové a zejména potom budu pokračovat k individuální interpretaci odůvodňující výskyt motivu ve snímku za pomoci analýzy snímku, jež je z celkového výběru zvolený na základě relevance ke zkoumanému motivu.

---

<sup>9</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s. 100

<sup>10</sup> Tamtéž

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 97

<sup>12</sup> THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmový analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č.1, s.15

<sup>13</sup> Tamtéž

<sup>14</sup> Tamtéž s. 17

<sup>15</sup> Tamtéž s.18



Počátečním zvoleným motivem je motiv snového města New York opírající se o tvrzení, že město New York svými významy již dávno přesáhlo svůj prostor sestávající se z urbanizované struktury<sup>16</sup>. Individuální pohled režiséra na město ovlivněný newyorskými kořeny a významový přesah města vytváří na filmových plátcích imaginativní obraz města, který není totožný s tím reálným. Na základě determinace rozdílu mezi filmovým a reálným New Yorkem vyvstává na základě Allenova zkrusleného pohledu na město snové město New York.

Druhý motiv sleduje architektonický motiv města New York ve filmech Woodyho Allena. Analýza se zakládá na ikonografii městské architektury a faktu, že architektura je jedním ze základních prvků pro filmovou mizescénu a je prvním kontaktem mezi divákem a filmovým prostředím. Opakované záběry na ikonické budovy New York City vytváří onen prvek, který chceme podle motivické analýzy zkoumat. Opakováním motivu docílil Allen toho, že město získává skrze jeho filmografii vlastní identitu a stává se dokonce samostatnou postavou.

Třetí motiv se zaměřuje na motiv města New York jako kulturní metropole. Dvojí pohled na New York City jako *ztracené město* a jako město intelektuálů vyplývá z motivů vázaných na motiv města New York. Skrze kritický přístup k další americké metropoli Los Angeles a umělecké ambice allenových hrdinů na sebe New York City bere podobu kulturního centra. Nostalgické zpodobnění období první poloviny dvacátého století pak vytváří motivační zdroj pro motiv *ztraceného města*, které mělo půvab začátků show businessu.

K analýze přistoupím v rámci šesti celovečerních snímků Woodyho Allena z období sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Jediný snímek, *Užívej si, co to jde* (2009) zastupuje Allenovo tvůrčí období v novém miléniu. Snímky druhé poloviny sedmdesátých let zastupují *Annie Hallová* (1977) a *Manhattan* (1979) a reprezentují, co se týče bohatosti motivů, nejinspirativnější zdroje k analýze. Do neoficiálního triptychu se k snímkům řadí, i *Hana a její sestry* (1986). Motivačně pak tvoří samostatnou kapitolu snímky *Danny Rose z Broadwaye* (1984) a *Zlaté časy rádia* (1987) založené na idealizaci minulosti a motivech nostalgie za ztracenými časy.

---

<sup>16</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 15

*Annie Hallová* a *Manhattan* provázejí silné autobiografické prvky, zejména ve spojení s hlavním hrdinou, který nikdy nedosáhne šťastného konce ve svém milovaném městě. Paradox autobiografických snímků je založen na konfliktu mezi dokonalostí uměleckého zobrazení města a destruktivní povahou mezilidských vztahů allenových hrdinů<sup>17</sup>, a to vše v přímém vztahu se snovým motivem města. Naopak zcela fiktivní hrdinové *Danny Rose* z *Broadwaye* a *Zlatých časů rádia* na základě fiktivní fabule<sup>18</sup> motivované nostalgií dob minulých nacházejí ve svém příběhu šťastný konec. Posledním analyzovaným snímkem je *Užívej si, co to jde (2009)* jako připomínka nejnovější Allenovi tvorby a jeden z mála filmů posledního desetiletí, jež se odehrává v New York City po událostech 11. září 2001.

Význam hledání rozličných motivů New Yorku ve filmografii Woodyho Allena spočívá v rozlišení způsobů vidění jednoho místa. Město přesáhlo své základní funkce do té míry, že už není možné definovat každý subjektivní pohled<sup>19</sup> na tento hrnec, kde se taví množství kultur<sup>20</sup>, jejichž původní chuť se jen tak nevytratí<sup>21</sup>. New York dokázal získat historicko-ekonomický význam v průběhu několika desítek let, a je tak specifickým městem i z povahy tohoto faktu. Nadčasová architektura symetrických vertikál a horizontál vytvářející ostré tvary metropole se stala společně se svými skleněnými mrakodrapy jednoduše identifikovatelným panoramatem. Zároveň také vděčným obrazem pro filmovou kameru, která rozeznává ikonická místa města ve všech ročních obdobích, v barvě i v černobílém vidění. Právě filmová kamera má schopnost povznést charakter architektury New York City do pozice ikonického města, jež rozeznáme, i když jsme místo nikdy nenavštívili. S přidáním Allenovy nostalgické atmosféry vzniká koncept imaginárního města, jež jeho vlastní obyvatelé nemusí

---

<sup>17</sup> BAILEY, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. USA: The University Press of Kentucky, 2003. s.63

<sup>18</sup> Tamtéž s 70.

<sup>19</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. s.20

<sup>20</sup> Anglicky melting pot = přívlastek vlastní New York City, vyjadřuje množství kultur, které se mísí v jednom městě.

<sup>21</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.s.13

rozeznat. New York City vystupuje jako jedno z nejkulturnějších míst planety a není to jenom slavná ulice Broadwayi se svými slavnými produkcemi, ale i všední život allenových hrdinů, který motivačně vytváří z New York City kulturní metropoli.

## 1.2. STRUKTURA PRÁCE

Práce se zabývá motivickou analýzou zvolených motivů ve vybraných filmech Woodyho Allena. Úvodní část popisuje metodologický přístup zvolený pro analýzu motivů a předkládá motiv jako literárně-vědní koncepci, která byla později aplikovaná do neformalistické filmové teorie, na jejímž základě jsou analyzovány zejména motivace užívané jako odůvodnění motivu. Stěžejní část bakalářské diplomové práce je věnována analýze motivů města New York v Allenových filmech. Motiv města New York je pro tohoto režiséra emblematický, protože Woody Allen ve městě vyrostl, žije a pracuje. Město je jeho součástí a on je součástí města.

Zaměřím se na snový motiv města New York ve filmech jako motiv, který je motivován Allenovou romantizovanou představou o městě. V této kapitole je New York City mentální konstrukt vnímaný prostřednictvím filmového plátna. Americký autor Murray Pomerance<sup>22</sup> podkládá tvrzení subjektivitou režiséřské vize newyorských filmařů vycházející z vlivu domácího prostředí. Idealizované prostředí je v přímém vztahu s narativním záměrem autora zobrazit New York jako dokonalé místo, ve kterém však hlavní hrdina neuspěje v cestě za štěstím. Pro kapitolu je stěžejní komparace *Annie Hallové* (1977) a *Manhattanu* (1979), tedy snímků, které paradox provází.

Dále je pozornost upřena směrem k architektonickému motivu města New York ve filmu založeném na inspiraci architekturou města a jeho motivacích pro kompozici vyprávění ve filmové struktuře. Architektonicko-urbanistická struktura města je doposud počinem překonávající průměrný vývoj městské struktury. V této kapitole využiji přístup Ondřeje Kuhna, který ve své diplomové práci *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2001*<sup>23</sup>, částečně vychází z ikonografie metropole, jež získala prostřednictvím filmového obrazu nové významy. Tyto teze provází analýza motivu ve filmu: *Užívej si, co to jde* (2009) a *Hana a její sestry* (1986).

---

<sup>22</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. 304s.

<sup>23</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 141

Posledním zvoleným motivem je motiv města New York jako kulturní metropole. Analýza vychází z motivací provázejících filmy *Danny Rose z Broadwaye* (1984) a *Zlaté časy rádia* (1987). Kapitola založená na interpretaci inspiračních zdrojů konstruuje obraz metropole jako motiv nostalgického ohlédnutí za dobami minulými a prostřednictvím kritiky motivů snobismu a pseudointelektuálů verifikuje pozici New York City jako sofistikovaného prostředí pro kulturní aktivity, tak jak to vidí Woody Allen.

Závěr práce je věnovaný syntéze scelujících poznatků vyhodnocených v jednotlivých kapitolách. Dispozice trojice motivů konstruuje filmový obraz New York City pohledem Woodyho Allena a provází reálné město novými významy. Práce zaměřená výhradně na motivy města New York ve filmech Woodyho Allena se v českých odborných pracích ještě neobjevila.

## 1.2. VYHODNOCENÍ LITERATURY

Vyhodnocení literatury se zabývá literaturou o Woody Allenovi relevantní k tématu této práce, jímž je motiv města ve filmu.

V české a v do češtiny přeložené literatuře se autoři zabývají filmy Woodyho Allena ve vztahu k jeho vlastnímu životu nebo k jeho inspiračním zdrojům. Dále pak konkrétně jeho režijním stylem či prací s herci, kamerou, střihem apod. Avšak žádná publikace se specificky nezaměřuje na motiv města New York v Allenových snímcích, jeho funkci a význam vzhledem k ostatním složkám filmu. Dvě do češtiny přeložené monografie *Woody o Allenovi*<sup>24</sup> a *Woody Allen: Hovory o filmu*<sup>25</sup> jsou spisem rozhovorů mezi autory a samotným Woody Allenem. Kapitoly se soustřeďují na životopis tvůrce a dále pak na rozpravu nad jednotlivými filmy. Motiv města se redukuje na komentáře o výběru exteriérů u *Manhattanu (1979)*, a dále pak na nálepku, o tom, že snímek je poctou milovanému městu. V původní české monografii Michaela Žantovského *Woody Allen*<sup>26</sup> se píše, pouze v případě *Manhattanu (1979)*, o prostředí tvořící perfektní metaforické město fungující jako *teatrum mundi*<sup>27</sup>.

Zahraniční literatura se podrobněji zabývá jak obecně, tak přímo ve vztahu k Allenovu New Yorku, funkcí města. Studie Larryho Fonda<sup>28</sup> popisuje, jak se role města ve filmu vyvinula. Od role města jako náhodného prostoru pro akci až po roli města jako hráče ve filmu. Stejně tak soubor esejů v editaci Murraye Pommerance s názvem *City That Never Sleeps*<sup>29</sup> se několik autorů současně věnuje New Yorku jako snovému městu a hlavně pak editor sborníku Murray Pommerance shrnuje obecné poznatky o městě jako struktuře, kterou domácí filmaři „sní na filmovém plátně.“<sup>30</sup> New Yorkými filmaři se zabývá i kniha Richarda A. Blakea *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorses, And Lee*<sup>31</sup>. Kritický pohled je nastolen tezí autora, že Allen se narodil v Brooklynu a sleduje Manhattan jako dlouhodobý návštěvník

---

<sup>24</sup> BJORKMAN, Stig. *Woody o Allenovi*. 1. Vyd. Nakladatelství Paseka, 1996. 255s

<sup>25</sup> LAX, Eric. *Woody Allen: Hovory o filmu*. 1. Vyd. Praha: Portál, s.r.o., 2008. 329s. 373-4

<sup>26</sup> ŽANTOVSKÝ, Michael. *Woody Allen*. 1. vyd. Praha: Čs. Filmový ústav, 1990. 180s.

<sup>27</sup> Tamtéž str. 89

<sup>28</sup> AIETKEN, C.S., ZONN, E.L. *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Rowman&Littlefield. 1994. 266s.

<sup>29</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. Nakladatelství?. 2007, 336s.

<sup>30</sup> Tamtéž

<sup>31</sup> BLAKE, R.A. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. The University Press of Kentucky, 2005. 368str.

ze vzdálené země. Takové tvrzení nepovažuji za konstruktivní pro analýzu, kterou chci provést v této práci. Naopak jedno z Blakeových východisek, přímo inspirovaných francouzským filozofem Jeanem Baudrillardem, se jeví jako užitečné. Baudrillard vnímá reálnou městskou strukturu prostřednictvím předchozího filmového zážitku<sup>32</sup>. Je třeba vzít do úvahy perspektivu Baudrillarda jako návštěvníka a filmového diváka, který pozoruje město ze vnější pozice a ne ze samotného centra města jako Woody Allen.

Monografie o díle Woodyho Allena jsou zastoupeny publikací *The Reluctant Film Art of Woody Allen*<sup>33</sup> a *The Films of Woody Allen*<sup>34</sup>. Obě knihy se zabývají vybranými snímky z tvorby Woodyho Allena a pohlíží na dílo z různých úhlů. Jejich využití vidím zejména v interpretační povaze, kterou zaujímají k tematizovaným celkům snímků Woodyho Allena a jejich vztahu k narativu a filmovému stylu.

Po odborné stránce v kapitole o architektonickém motivu města používám perspektivu autora Ondřeje Kuhna<sup>35</sup> vzhledem k ikonickému charakteru newyorského prostředí.

---

<sup>32</sup> BAUDRILLARD, J. *America*. Verso. Paříž. 1988. 164s.

<sup>33</sup> BAILEY, P. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. University Press of Kentucky. 2010. 336s.

<sup>34</sup> GIRGUS. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press, 2002.. 211p

<sup>35</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 141

## 2. MOTIV SNOVÉHO MĚSTA NEW YORK

V rozhovoru pro časopis *Rolling Stone* Woody Allen uvedl, že mu lidé často říkají, že New York, který natáčí, vůbec neznají. Allen kvituje, že sám neví, možná New York, o kterém píše, existuje jenom v jeho představivosti<sup>36</sup>.

Tuto kapitolu uvádím determinací filmového zobrazení New York City a reálného města na základě odborné literatury. Esenciální pro snový motiv města je konstatování o rozdílu mezi filmovým a reálným New Yorkem, jež by se dalo zredukovat na tvrzení o estetické hře, která byla definována ruskými formalisty jako *ozvláštňení*<sup>37</sup>. V případě motivu snového města v Allenových filmech však posunujeme hranici uměleckého ozvláštňení všedního prvku z toho důvodu, že obecně New York City překročilo svým kulturním i historickým významem koncepci pouhé urbanizačně-architektonické struktury. To znamená, že budovy a ulice nesou více významů, motivů a funkcí, než jednu z prvotních funkcí města jako místa k životu<sup>38</sup>. Allen využívá kulturního, ekonomického i historického přesahu města a předkládá město jako idealizovaný ikonický prvek.

V případě filmového New Yorku jsou využívány označení jako „imaginární New York“<sup>39</sup> nebo „město New York za reálným městem New York“<sup>40</sup>. Filmový historik Richard A. Blake vysvětluje, že existují různé motivy New Yorku ve filmu motivované reálnou prezentací města nebo mytologickou prezentací města, která vzniká na základě subjektivního pohledu a přesahu, jež město má díky svému kulturnímu dědictví. Mytologická, imaginativní anebo fikční prezentace New Yorku ve filmu je

---

<sup>36</sup> Rolling Stone. William Geist. *Interview: Woody Allen*. 1987. In: BAXTER, John. *Woody Allen: A Biography*. London:Harper Collins. s.244

<sup>37</sup> V uměleckém díle vidíme skutečnost jinak z důvodu, že je nám předkládána v novém kontextu: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ozvláštňování věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován“. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.7

<sup>38</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 15

<sup>39</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. 304s.

<sup>40</sup> SANDERS. J. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Knopf, 2001. 496s.



proto legitimní<sup>41</sup>. Prezentace New Yorku ve filmech probíhá skrze záběry na známá místa jako Radio City Music Hall, Empire State Building nebo Central Park a apeluje na koncept New Yorku existujícího v našich myslích<sup>42</sup>. Koncept v našich myslích je vytvořen na základě filmové představy konstantně podporované newyorskými režiséry jako Woody Allen, a vytváří místo, které není reálné, ale existuje pouze na filmovém plátně<sup>43</sup>. Woody Allen také vnímal město, respektive Manhattan, z pohledu filmového diváka a naplnil tak mimo jiné koncepci postmodernistického francouzského filozofa Jeana Baudrillarda, který při zkoumání reálného místa postupoval od filmového zobrazení místa k reálnému místu. A byl v úžasu, že reálné město vypadá jako to filmové<sup>44</sup>. New York, jak o něm uvažuji v této kapitole, existuje jako idealizovaný prvek provázený snovým motivem na filmovém plátně. V následujících oddílech budu hledat prostředky prostřednictvím, kterých Woody Allen konstruuje atribut snovosti v motivu města New York City.

K analýze jsem vybrala nejvýraznější snímky, a to *Annie Hallovou* (1977) a *Manhattan* (1979), protože snový motiv města je důležitou součástí filmového obrazu a také narativní složky. Komparace uvedených snímků vychází z paralelismu motivů<sup>45</sup> plynoucího z identifikovaných společných znaků. *Manhattan* a *Annie Hallová* obsahují paralelní motiv hledání štěstí skrze naplnění romantických představ ve snovém městě New York City. I přesto, že snový motiv je motivován jiným způsobem v každém ze snímků, tematizuje pak v celku město New York jako místo, kde by se podle Allena sny měly stát skutečností. Před samotnou analýzou motivu si dovoluji uvést stručné vymezení východisek pro Allenovu motivaci pohledu na New York jako snové město.

---

<sup>41</sup> BLAKE, Richard A. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. USA: The University Press of Kentucky, 2005. s.360

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 4

<sup>43</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. ISBN 0813540321. 304s., s. 4

<sup>44</sup> BAUDRILLARD, J. *Amerika*. Paříž: Édition Grasset et Fasquelle. 1986. s.160

<sup>45</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s.147

## 2.1. Vzpomínka z dětství

I přesto, že mnoho lidí nikdy nenavštívilo New York City, dokáže si své myslí vybavit Sochu Svobody, Empire State Building nebo Times Square, dokonce i prostředí určité restaurace. Většina těchto představ je založena na představě o městě existujícím díky společné práci autorů výtvarných, literárních, filmových, fotografických reprodukcí města. Ikonicitu města je základem pro divácký mentální konstrukt o určitém místě, ke kterému Allen odkazuje. Jean Baudrillard zakládá své zkoumání na filmové představě o místě, ze které máme postupovat k reálnému povrchu<sup>46</sup>. Allen kvůli svému Brooklynskému původu, vždy idealizoval Manhattan, a proto Baudrillardův pohled komparuji k Allenovu východisku percepce čtvrti. V tomto momentě je třeba rozlišit, že pokud mluvíme o snovém a idealizovaném charakteru města, máme na mysli čtvrť Manhattan<sup>47</sup>. Nepřejímám Blakeův přístup, který naznačuje, že Allen není vůbec newyorským filmařem a je pouhým antropologem dlouhodobě sledujícím život na Manhattanu<sup>48</sup>. Woody Allen je newyorský režisér ovlivněný svým brooklynským původem, jež vede k idealizaci pohledu na Manhattan. Idealizace proběhla skrze filmovou představu, kterou Allen konfrontoval v dětství s realitou. To co viděl v Brooklynských kinech – proslulé restaurace a ikonické budovy – viděl potom doopravdy na Manhattanu a uvnitř budov a restaurací si představoval krásné ženy a gangstery z filmových snímků<sup>49</sup>. Dětské okouzlení Manhattanem vydrželo Allenovi až do dospělosti. Respektive okouzlení z vědomí, že opravdový New York vypadá stejně jako ten filmový New York, tak jak o tom píše Baudrillard. Divácká znalost Allenova původu často slouží autorovi jako prvek přispívající k autenticitě snímků a motivuje původ hlavního hrdiny a jeho status autorova alter-ega, který je také jedním z esenciálních prvků pro odůvodnění snovosti města. Snímek *Zlaté časy rádia* z konce osmdesátých let využívá zjištění do té míry, že dokonce dodává na hodnověrnosti a reálnosti příběhu, který je však zcela fikční. Tedy, když sledujeme příběh malého chlapce vyrůstajícího v Queens ve snímku *Zlaté časy rádia*, věříme

---

<sup>46</sup> BAUDRILLARD, J. *Amerika*. Paříž: Édition Grasset et Fasquelle. 1986. s.47

<sup>47</sup> Povšimněme si, že snový motiv se týká pouze Manhattanu. Rodný Brooklyn je nahlížen s nostalgií, hravostí a ironickým nadhledem. Manhattan je snová ikona, která reálně neexistuje.

<sup>48</sup> BLAKE, Richard A. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. USA: The University Press of Kentucky, 2005. 360s

<sup>49</sup> Tamtéž s 190

pravdivosti příběhu a vyvozujeme, že fabule je založena na reálné vzpomínce Allena, i když ve skutečnosti je fabule fikcí. *Zlaté časy rádia* jsou také ilustrací ke konceptu návštěvníka Manhattanu okouzleného faktem, že realita je stejná jako filmové ztvárnění. Ve snímku dětský hrdina Joe pravidelně chodí do města<sup>50</sup> se svou tetou Beou a jejím milenci. Chvilky strávené na Manhattanu jsou pro chlapce z Queens výjimečným zážitkem. Scény se odehrávají v elegantních restauracích, postavy tráví čas sofistikovanou zábavou. K návštěvě mytického Manhattanu je třeba překročit řeku East River a Eric Lax používá výrazu *říše divů za řekou*<sup>51</sup> pro Allenovu fantaskní reprodukci čtvrti. Město v Allenových filmech zůstává rekonstruovanou vzpomínkou dětské fantazie, jež nevyprchala ani půl století potom, co byla utvořena za pomoci filmových snímků. Kouzlo snového Manhattanu pro dospělého Allena nikdy nevyprchalo a jeho rekonstrukce probíhá dodnes. „*Faktem zůstává, že New York vzpomínek Woodyho Allena, stejně jako New York filmových snímků, které zhlédl jako dítě, nikdy neexistovaly, ani tehdy, ani nyní.*“<sup>52</sup>

## 2.2. Snové město New York

Idealizace reálného obrazu města New York není výsadou jenom Woodyho Allena. Množství subjektivních pohledů na město New York vytvořilo fiktivní realitu místa. Reálné město díky své historii, kultuře a ekonomickému významu dávno přesáhlo svou urbanistickou funkci. A navíc pak vytváření uměleckého odkazu města zapříčiněného nejenom jeho opakovaným zobrazováním ve filmu přispělo do absolutního mentálního konstruktů o městě, jež sice poznáváme, ale reálně neexistuje. Konkrétně myslíme, že pokud Woody Allen snímá svou představu o New York City, tak všední obyvatelé města se s tímto obrazem nemůžou stoprocentně ztotožnit. Kupříkladu rutina Allenova hrdiny – jízda taxíkem – je pro rodilého New Yorčana finančně nemožná. Absence péče o ordinární potřeby lidské existence,

---

<sup>50</sup> Rozuměj Manhattan

<sup>51</sup> LAX, E. *Woody Allen: A Biography*. Da Capo Press, 2000, 356s.

<sup>52</sup> BLAKE, Richard A. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. USA: The University Press of Kentucky, 2005. s 109

tak jak o tomto jevu píše Rothman<sup>53</sup>, tedy, že v životech postav absentuje starost o finanční záležitosti nebo praní prádla, je jednou z motivací pro snový motiv New York City, respektive Manhattanu, který reálně neexistuje. Znalost Allenova statusu jako úspěšného umělce odkazuje k hodnověrnosti tvrzení, že si může dovolit doopravdy žít svůj dětský sen<sup>54</sup> a je zdrojem realistické motivace pro prostředí, ve kterém postavy snímků existují. Život obyvatel Manhattanu je odrazem Allenových vzpomínek z filmů z dětství a jeho původních filmových představ o městě. Odtržení od reality je tedy výsledkem procesu motivovaného Allenovými formativními lety v Brooklynu a neméně stejným dílem k snovosti přispěly předchozí filmové představy o New Yorku, které jsou součástí mentálního konstruktů vytvořeného přesahem urbanistického rámce města New York uměním.

V následujícím oddílu za pomoci analýzy filmových postupů snímků *Annie Hallová* a *Manhattan* definuji s vědomím výše popsaných inspiračních zdrojů, to jak se konstrukt snového motivu promítá do fabule příběhu a vytváří základní dramatický konflikt analyzovaných snímků. A dále pak jakým způsobem přidává filmový styl motivu města New York atribut snovosti. Identifikuji také motivace pro toto zobrazení.

### 2.3. Vizuální složka snového motivu v *Manhattanu* (1979)

Inspirační zdroje pro snový motiv hledáme v autorově idealizované vzpomínce z dětství a dále pak v kompozičně motivovaném záměru vytvořit snovou strukturu jako protiklad k nedokonalým charakterům postav snímků. Milostný dopis Manhattanu, tak jak je označován film kritiky, však nestačí jako k zdůvodnění celkové motivace snového zobrazení města. Jsou to estetické kvality filmového obrazu, kompoziční

---

<sup>53</sup>ROTHMAN, William. Woody Allen's New York. In: POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007.. 304s.

<sup>54</sup>ROTHMAN, William. Woody Allen's New York. In: POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007.. s.109

zasazení obrazu města ve filmové struktuře a v neposlední řadě i hlavní hrdina, kteří dohromady povyšují zobrazení města New York na mytickou úroveň.

Úvodní nasnímané panorama města vytváří společně se závěrečným záběrem Manhattanu rám pro filmové vyprávění. Kompozičně motivované velkolepé nasnímání čtvrti není tak poetické, ale je nutné pro představu prostoru, ve kterém se bude diegeze odehrávat. Záběry významných ikonografických míst města svým opakováním vytvářejí motiv, který ve filmové struktuře tvoří prostředek pro konstrukci prostoru. Město je stále přítomné a existuje ve své dokonalosti. Okázalé zobrazení Manhattanu se staví jako kategorie „dobře udělaného umění“<sup>55</sup> do pozice, kde vytváří dramatické napětí ve vztahu k neuspořádanosti životů postav. Úvodní scéna otevírá širokoúhlými statickými záběry na panorama budov Manhattanu. Střih odděluje záběry na budovy, rušné ulice, mosty, exteriéry restaurací a klubů a obytných domů ve všech ročních obdobích konce sedmdesátých let. Černobílý formát zdůrazňuje čistotu vertikálních a horizontálních linií městského urbanismu. Závěr úvodní scény kulminuje do záběru ohňostroje tryskajícího nad řadou budov Manhattanu snímaného z Central Parku. Allenův Manhattan není nehostinnou městskou džunglí, ale fotogenickým městem, kterému by mohla závidět i ultimátní metropole Paříž<sup>56</sup>. Velkolepost této třiminutové sekvence je komponována za zvuku Gershwinovy Rapsodie v modrém, jež je rovnocenným prvkem filmového obrazu. Volným motivem je v tomto případě hudební doprovod snímku. *Rapsodie v modrém* nebo skladba *Someone To Watch Over Me* doprovázejí esteticky nejhodnotnější scény jako například scénu ranního rozbřesku u 59th Street Bridge nebo úvodní sekvenci záběrů města. Tento motiv je volný a není zdrojem dynamizace příběhu. Funkčnost hudebního doprovodu je tedy podřízena dialogům a nediegetická povaha filmové hudby slouží k přibarvení děje.

Úvodní sekvence poskytuje další prvek motivující romantizované zobrazení města. Do vizuální a zvukové kompilace se po několika sekundách vkládá voice-over hlavního hrdiny, který píše úvodní kapitolu ke své knize. Isaac hledá slova, jak vyjádřit svůj pohled na město a píše:

---

<sup>55</sup> Tak jak tento termín používá Peter Bailey, in *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. USA: The University Press of Kentucky, 2003. s 47

<sup>56</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. s 65

„Kapitola první. Zbožňoval New York City. Nesmírně jej obdivoval. Nesmírně jej romantizoval. Zdálo se mu, že bez ohledu na roční období to bylo město, které existovalo v černobílých barvách a pulzovalo v rytmu George Gershwinu. Ne znovu. Byl tak zamilovaný do Manhattanu jako do všeho ostatního. Miloval New York.“

Ať už zvolí Isaac při psaní jakékoli hledisko, romantické, popisné nebo kritické, obsahuje každá verze minimálně jeden adorující přívlastek nebo explicitní vyjádření lásky k městu. Symbiotický vztah výše popsaných tří prvků je nadměru explicitní romantizací reality. Vědomí faktu, že většina Allenových hrdinů z filmů analyzovaných v této práci, je alter egem samotného autora, odhaluje podstatu romantizovaného pohledu na město motivovaného vztahem samotného autora k městu, a odpovídá tak i zvolenému přístupu založenému na interpretaci vztahu mezi autorem a městem a zdroji inspirace v idealizovaném pohledu brooklynského chlapce na Manhattan.

Snovost města se projevuje právě a především působením vizuálního obrazu a také explicitní adorace města postavami filmu. Snovost města nezastává pouze funkci konstrukce filmového prostředí. Motivace je umělecká a vytváří hodnotu filmového obrazu a Allenovy představy o dokonalosti umění. Náladovost a atmosféra filmového obrazu je atributem snového motivu města. Allen od začátku viděl snímek *Manhattan* v černobíle a kameraman Gordon Willis prosadil formát v 2:35.1, který poskytl bohatý širokoúhlý pohled<sup>57</sup>. Willis také prohlásil, že v záběru pokaždé nemusí být herec. Podstatná je nálada záběru. Té bylo dosaženo využitím sametově černých a bílých tónů, které vytvořily romantický a nostalgický vzhled<sup>58</sup>. Vizualita vytváří onen estetický prvek filmu povyšující realitu na lepší realitu, respektive snový svět. A navíc je ona vizuální představa města přelita do voice-overu hlavního hrdiny a *Manhattan* tímto propojením vizuálního obrazu a komentáře hlavního hrdiny absorboval estetickou hodnotu obrazu i do filmového narativu<sup>59</sup>. Emblematickou scénou pro snový motiv je scéna, ve které Mary a Isaac za úsvitu sedí na lavičce pod 59th Street Bridge vedoucího do čtvrti Queens. Snový motiv je motivován nostalgickou atmosférou scény

---

<sup>57</sup> *Manhattan Cinematography*. Itsasickness. Dostupné online z: <http://www.itsasickness.com/woody-allen-films/content/manhattan-cinematography>, (28.3.2013)

<sup>58</sup> Tamtéž

<sup>59</sup> BAILEY, P. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. University Press of Kentucky. 2010. 336s.

a příchodem nového dne, kdy je město zahaleno ranní mlhou. Most je stále osvětlený, ale světelné spektrum obrazu dává vědět, že přichází nový den. Mary a Isaac sedí na lavičce umístěné v pravém dolním rohu záběru. Scéna je motivovaná umělecky skrze kompozici rámu kamery, která dává vyniknout scenérii místa na úkor postav snímku. Snovost je podpořena vázanými motivy hudebního doprovodu a explicitním vyznáním lásky městu Isaacem: „*Tohle je úžasné město. Je to terno.*“<sup>60</sup>

#### **2.4. Snovost vyvstávající z narativu: *Manhattan (1979) a Annie Hallová (1977)***

Město zůstává v *Manhattanu* v Isaacově mysli ideální a neměnnou metropolí, která je absolutně nekompatibilní s emocionální nestálostí a egocentrismem jejich obyvatel<sup>61</sup>. Podle dalšího autora zabývajícího se Allenovou filmografií, Petera Baileyho, interpretace vychází z dramatického konfliktu v *Manhattanu*, kterým je estetická dokonalost města a fragmentárností lidských osudů<sup>62</sup>. Estetický atribut snovosti byl představen v předcházejícím oddíle a v této části se zaměřím na interakci estetické dokonalosti obrazu s narativem, která dodává motivu města na snovém charakteru. Katalyzátorem vztahů postav a jejich jednání je vázaný motiv jejich vlastního egocentrismu. Motiv je nejenom vázaný, ale zároveň dynamický, neboť egocentrismus postav v *Manhattanu* postupně narušuje mezilidské vztahy a oslabuje iluzivnost města jako místa, kde se romantické představy stávají skutečností. Isaac opouští svou mladou přítelkyni Tracy pro věkově a intelektuálně „vhodnější“ Mary, aby nakonec zjistil, že udělal velkou chybu. Pokrytectví jeho chování je posíleno skutečností, že v průběhu snímku konstantně kritizuje morálku ostatních postav. Destrukce vztahu Alvyho a Annie v *Annie Hallové* je zapříčiněná Alvyho kritikou Annie (její nevzdělanosti a provinčnosti). Sabotáž vlastního vztahu posiluje přítomnost dynamického motivu egocentrismu, protože pohnutky vycházejí z Alvyho přesvědčení o vlastní intelektuální nadřazenosti. Interiérové scény jsou oproti exteriérům města natáčeny způsobem

---

<sup>61</sup>BAILEY, P. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. University Press of Kentucky. 2010. 336s. Bailey str 52

<sup>62</sup>Tamtéž

motivovaným „nezdravostí“ vztahů obyvatel města. Postavy mluví k neviditelným posluchačům nebo jsou pozorováni někým, koho divák nevidí. Kamera deformuje těla postav záběrem jenom na část jejich těl. Taková vizuální deformace vytváří synekdochu k nemocné společnosti, která podle Allena obývá ostrov Manhattan, kde se lidé, konkrétně Isaac nebo Alvy snaží žít slušný život, ale neustále propadají i s dalšími obyvateli svodům a pokušením<sup>63</sup>. Hrdinové naráží na komplikované vztahy a jejich sny se nenaplnují. Podle Blakeho je *Annie Hall* mimo jiné paradigmatickým filmem znázorňující tezi, že Manhattan je místem, kde hrdina hledá štěstí, ale není schopen uspět. Snový motiv je součástí tematizovaného vztahu a rozporu mezi estetikou umění a reálným životem táhnoucí se průřezově autorovou filmografií. Je totiž možné, že samotné umění je synonymem k iluzi a sentimentálnímu podvodu<sup>64</sup>. Skeptický pohled vycházející z Allenových charakterů kopíruje schéma teze o hrdinovi, který ve svém vysněném městě hledá štěstí a neuspěje. V *Annie Hallové* Allen překračuje klasický koncept neúspěchu a tvoří si vlastní šťastný konec právě pomocí umění, protože umění je prostředkem k vytvoření dokonalé iluze a naplnění romantických očekávání. Alvy Singer se v závěru filmu rozchází definitivně se svou láskou Annie a po návratu do New Yorku píše o jejich vztahu divadelní hru, ve které rekonstruuje jejich rozhovor z Los Angeles, kde se rozešli. Nelogický obrat v rozhodnutí Sunny (postava Alvyho hry reprezentující Annie) zaručí Alvymu happy ending, který mu v reálném životě není souzený. Alvy komentuje nelogičnost svého počínání:

*„Co byste chtěli? Byla to moje první hra. Však víte, že se snažíme, aby vše dopadlo perfektně v umění, protože v životě je to opravdu obtížné.“*

Kompozičně motivovaný závěr poskytuje Allenovi i hlavnímu hrdinovi dokončení motivu snového města. Město dostává svému charakteru snového města, kde se sny plní. Jediným způsobem, jak toho dosáhne však je, že takový konec, který sám uměle vytvoří pomocí umělecké produkce.

---

<sup>63</sup> BAILEY, P. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. University Press of Kentucky. 2010. s.41

<sup>64</sup> Tamtéž s.53



## 2.5. Shrnutí

Kapitola o snovém motivu města New York ve filmech Woodyho Allena nastínila inspirační zdroje pro tvorbu motivu. Autor odpovídá příkladu tvůrce, jež je ovlivněn svým newyorským původem do té míry, že město, které zobrazuje, reálně pro okolí neexistuje. Allen vnímal Manhattan jako mentální konstrukt vytvořený filmovými artefakty a konfrontace s realitou předčila jeho očekávání a shodovala s jeho představami. Brooklynský původ pak přidává Manhattanu na exkluzivitu. Je to místo, kde se sny stávají skutečností. Sclujícími prvky jsou pak pro výše analyzované snímky *Manhattan* a *Annie Hallová* sny protagonistů o nalezení šťastného konce ve snovém městě New York. Snový motiv vyvstává v případě *Manhattanu* z hodnoty vizuálního zobrazení města a také z interakce s filmovým narativem v případě *Annie Hallové*. Snový motiv u Allena na sebe váže volně motivy hudebního doprovodu a dynamicky pak charakteristiky jednotlivých postav. Motiv egocentrismu postav upírá hrdinům šťastný konec. A tak Allen v duchu vlastní teze o dokonalosti umění a neuspořádanosti života, vytváří šťastný konec skrze uměleckou produkci vlastních hrdinů.

### 3. ARCHITEKTONICKÝ MOTIV MĚSTA

Městská architektura tvoří obecně ve filmové struktuře esenciální prvek filmové mizescény. „*Architektura představuje reprezentativní texturu filmového prostředí, do něž autor zasazuje děj a divák tak derivuje konkrétní významy, jež se k tomuto prostředí váží.*“<sup>65</sup> Architektura je stěžejní v procesu prvního kontaktu diváka s prostředím. Vizualita prvku pomáhá k orientaci ve filmovém prostředí. I přes možnost studovat architektonický motiv na základě konceptů samotné teorie architektury, preferuji interdisciplinární přístup umožňující studovat architekturu z filmového pohledu<sup>66</sup>. Po odborné stránce se v této kapitole zaměřuji na ikonografii a fotogeničnost filmového prostředí typické pro New York City. „*New York je neúnavný, je to obraz v neustálém pohybu, který tvoří film. Je to město silné imaginace, ostrých vertikál a uspěchaných horizontál, jasných zdí a tmavých stínů – v tom nejjednodušším slova smyslu vytváří obraz.*“<sup>67</sup> Zřejmá fotogeničnost metropole přispívá k vizuálním kvalitám filmového stylu a významově přesahuje do filmového narativu do té míry, že tvoří vlastní identitu, jejíž existenci budu argumentovat prostřednictvím charakteristiky hlavního allenovského hrdiny a významem městského prostředí pro život postav ve snímku *Hana a její sestry* (1986). Pokud architektura představuje základní stavební kámen pro filmové prostředí, tak filmař je svým způsobem architektem<sup>68</sup> a Allen pracuje v tomto duchu se strukturou jednotlivých čtvrtí, které na sebe vážou motivy typových postav reprezentujících sociální skupinu a obohacují chladnou architektonicko-urbanistickou strukturu města. Architektura se transformuje do postavy architekta, která posunuje významovou složku motivu architektury ve filmu do narativní roviny. Kapitulu uzavírám vyhodnocením postoje Woodyho Allena k událostem 11. září 2001 a reflexi snímku realizovaném po této události.

---

<sup>65</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011str. 7.

<sup>66</sup> Tamtéž s.7

<sup>67</sup> SANDERS. J. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Knopf, 2001. 496s.

<sup>68</sup> LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*.USA: Princeton Architectural Press, 2000,s.2

### 3.1. Identita města

Architektonicky-urbanistická struktura se stala součástí populární kultury a jednotlivé budovy Manhattanu jsou dnes známými ikonami. Pohled na Empire State Building, Times Square nebo Central Park vedou k okamžité identifikaci New York City, respektive čtvrti Manhattan. Allen působí na mentální konstrukty, které si lidé vytvořili i o místech, která nikdy nenavštívili a také cílí na pasivní znalost míst rozpoznatelných díky ikonografii New Yorku vytvořené rozličnými uměleckými artefakty, jako jsou fotografie, filmy nebo obrazy. Architektonický motiv se prolíná Allenovou filmografií a přispívá významně k estetickým kvalitám filmového obrazu.

Pokud se zaměříme na specifickou funkci architektonického motivu ve snímku *Hana a její sestry*, sledujeme jeho význam ve vztahu k narativní akci. Právě celková podoba prostředí ovlivňuje naše chápání děje<sup>69</sup>, a to zejména když se architektonický motiv stává motivem určujícím situaci<sup>70</sup> nebo uvádějí situaci. *Hana a její sestry* (1986) je snímek složený z epizodických příběhů uvedených titulky jako z éry němých filmů. Několikasekundový záběr na obytnou budovu Manhattanu a příjezd taxíku uvozuje scénu, kdy Hana přijíždí uklidnit svou matku do jejího bytu. Takový záběr má zdroj v kompoziční motivaci, která je nutná pro strukturu narativu. Stejně jako táhlý záběr na rozkvetlý strom uvozující epizodu s názvem *Léto v New Yorku*, kdy se strom stává statickým motivem zobrazení města v letních měsících.

Allenova hyperbola architektonické struktury tvořící identitu prostředí nese znaky statické a chladné entity shlížející na životy postav. Identita vyrůstá z interakce postav s s městem. Jednání postav vede ke konstatování, že i přes svou chladnou povahu je město jediným místem, kde postavy mohou o samotě srovnat vlastní myšlenky. V *Haně a jejich sestřích* uvozuje architektonický motiv jednotlivé scény. Postavy vyhledávají newyorská zákoutí pro to, aby byli sami se svými myšlenkami. Mickey ztvárněný Woody Allenem má z počátku velmi volné vazby na skupinu ústředních postav snímku, ale skrze motiv vnitřního monologu, který vede, se propojuje s ostatními postavami příběhu. Mickey je hypochondr a jeho úzkost z lékařských vyšetření dostává prostoru při jeho toulkách ulicemi New Yorku, kde hledá ve vnitřním monologu psychickou rovnováhu. Mickey se pomalu přibližuje ke kameře a ve své

---

<sup>69</sup> LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. USA: Princeton Architectural Press, 2000, s. 3

<sup>70</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství, 1970. s. 130

promluvě k sobě samému, se uklidňuje, že skvrna na jeho rentgenovém snímku nic neznamená a, že se mu nic nemůže stát, protože: „*Jsi uprostřed New Yorku. Tvého města. Všude je plno lidí, provozu, restaurací. Bože. Nemůžeš jednoho dne jen tak zmizet*“ Komicky pak působí následná akce, kdy do Mickeyho vrazí kolemjdoucí bez toho, aby si ho povšimnul. Myšlenkový proud hrdiny nabývá na legitimitě, když připustíme jako motivaci pro toulky v New Yorku potřebu vést vnitřní monolog a nalézt psychickou rovnováhu, která je mimo jiné motivací také pro toulky ostatních postav procházející ulicemi. Motiv psychické rovnováhy kulminuje v závěru filmu, kdy Mickeyho paranoidní obavy o zdraví přivedou postavu k pokusu o sebevraždu. Ve svém vyprávění popisuje, že musel jít ven, na čerstvý vzduch „*Vybavuju si, jak jsem kráčel ulicemi. Dlouho jsem se potuloval po Upper West Side. Potřeboval jsem chvíli, abych si dal myšlenky dohromady*“. Prostředí města se stává explicitně součástí narativu a když sledujeme další postavy při toulkách ulicemi, tematizuje se motiv do celku. Motivace pro tyto několika sekundové scény, často bez dialogu, potvrzuje kompoziční motivaci tohoto prvku jako prostředku pro výstavbu fabule. Jedna z ústředního sesterského tria, Holly přemítá na zadním sedadle taxíku o své prohře při boji o pozornost architekta Davida. Lee se vydá k řece East River a v pohledu na panorama Manhattanu srovnává své pocity k Elliotovi a novému muži ve svém životě. Elliot se po nevydařeném pokusu o intimní sblížení s Lee nervózně rozloučí se svým klientem a rozhodne se jít pěšky městem Výše popsané scény motivované konstrukcí příběhu, zdůrazňující mimo jiné význam města a architektury jako samostatné entity s vlastní identitou. Prostředí tak není „*vyprázdněnou nádobou pro události a vstupuje do narativní akce.*“<sup>71</sup>

Dokážeme si vůbec představit, že by Allenovy alter-ega v rolích protagonistů snímků byli tím čím jsou, kdyby nežili v New York City? V jednom z nejautobiografičtějších snímků v *Annie Hallové* (1977) říká, Annie hlavnímu hrdinovi Alvy mu „*Alvy, nejsi schopný užívat si života. Tvůj život je New York City. Jsi jako ostrov sám pro sebe.*“ Explicitní ztotožnění hlavního hrdiny Alvyho se samotným prostředím města tvořeného motivy architektonických staveb posunuje prostředí do důležitější role ve snímku. Identifikace s městem je zřetelná i v *Manhattanu*, kde alter ego Isaac píše ve své knize o sobě a městě a identifikuje se s ním: „*Byl tvrdý a romantický jako milované město. New York byl jeho městem, a navždy bude.*“

---

<sup>71</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011 s 162

Architektura tedy nejenom představuje filmové prostředí, ale zároveň na sebe váže nové motivy a vytváří nové významy. Allenovi hrdinové jsou součástí identity města a identita města vyrůstá ze spojení architektonického motivu města se vztahem postav k tomuto motivu. Množství motivu sbíhajících se v prostředí New York City tematizuje postupně New York jako samostatnou entitu s vlastní identitou. V následujícím oddílu se zaměřím jakým způsobem Allen jako architekt filmového prostředí pracuje s identitou města a konkrétně pak se sociálním potenciálem jednotlivých čtvrtí. Tato možnost se otevírá díky motivům, které nesou jednotlivé newyorské oblasti přenesené na charaktery postav.

### 3.2. Filmový tvůrce jako architekt filmového prostředí

Lamster<sup>72</sup> komparuje filmového tvůrce k architektovi. Konstrukce prostoru a nahlížení na realitu je součástí práce filmaře i architekta. Architektura vytváří scénu, poskytuje informace o zápletky a postavách a společně také přispívá k všeobjímajícímu pocitu z filmu a celkové atmosféře. Ve filmu je architektura více či méně významně také součástí autorovy výpovědi jako komentáře k tématu nebo životům postav v metaforické rovině. V případě Allenových filmů slouží jednotlivé čtvrtě New York City jako platforma pro sociální uspořádání jeho obyvatel. V článku J. Maxwell *Made in New York: A historical and spatial survey of Woody Allen Film Locations*<sup>73</sup> píše, že nikdo jiný nevytvořil tak hřejivý obrázek New Yorku. V každém filmu se určitá městská část stala vlivnou postavou příběhu: Upper East Side v *Alici* (1990), Broadway ve *Výstřely na Broadwayi* (1994), Malá Itálie v *Darebáccích* (2000) nebo Lower East Side v *Haně a jejich sestřích* (1986). Manhattanské panorama je ekvivalentem idealizované představy hlavního hrdiny, potažmo samotného autora, reprezentované impozantními mrakodrapy a širokými ulicemi s neodmyslitelným dopravním ruchem. Architektura a urbanismus na sebe vážou významy sociální stratifikace, které můžeme

---

<sup>72</sup> LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. USA: Princeton Architectural Press, 2000 s. 5-6

<sup>73</sup> *Woody Allen and Filming in New York City*. Urban Research Toolkit. Dostupné online z: <http://urt.parsons.edu/urt/research/argument/woody-allen-and-filming-in-new-york-city> (16.11.2012)

zobecnovat do stereotypů a motivů, jež nesou jednotlivé newyorské čtvrti. Brooklyn se svou historií bude vždy čtvrtí za řekou, mimo „město“, a to také kvůli své rezidenční povaze. Rodilí New Yorčané nežijí na Manhattanu, ale v Brooklynu. Do „města“ dojíždějí za prací, nákupy nebo za kulturou. Brooklyn slouží jako prostor pro vyprávění z dětství jako v případě retrospektivní sekvence do vzpomínek Alvyho v *Annie Hallové*. Manhattan je místem, kde žijí umělci, intelektuálové jako například v *Manhattanu*. Statické motivy mrakodrapů a řadových domů jsou popisem exteriérů a výrazně nemění situaci. Jsou neměnným prostředím pro filmové vyprávění. Dynamicky však působí na situace vázaný motiv *cesty přes most* na nebo z ostrova Manhattan. Mytické překročení řeky East River je cestou na Manhattan, do „říše snů“. Postavy průběžně cestují z Manhattanu do přilehlých čtvrtí Brooklynu nebo Long Islandu, popřípadě i New Jersey za víkendovým povyražením. Allen většinou také umísťuje do těchto čtvrtí postavy, které neodpovídají jeho představám o obyvatelích, kteří obývají Manhattan a jsou charakteristické svou intelektuální nadřazeností ostatním obyvatelům New York City. Jako konotace pro změnu prostředí v takových scénách slouží ikonické mosty Brooklyn Bridge v případě Brooklynu a 59th Street Bridge v případě Queens. Mosty jako architektonické produkce, tvoří vázané motivy k motivu města. Dohromady pak vytváří tematický celek, jak to popisuje Tomaševskij, a tím tématem je urbanismus New York City. Allen působí na elementární znalost architektonických staveb a implicitně naznačuje změnu prostředí cestou motivovanou návratem nebo odchodem hrdinů z nebo na Manhattan. V *Manhattanu* se Yale a Emily vrací z návštěvy u rodičů mimo Manhattan, a i když se jejich konverzace stáčí k jednomu ze stěžejních témat, které narušuje jejich manželství, kamera pronásleduje pohyb jejich auta. Kompozice záběru směřuje pozornost na panorama Manhattanu, do kterého se vrací. Stejně tak, když se Mary a Isaac vrací ze společně stráveného večera a jejich rozhovor je zastíněn stejným pohledem na zadní část taxíku s pozorností upřenou na scénérii nočního New Yorku. Úmyslná koncentrace na architekturu města postupně v průběhu filmu buduje vlastní identitu města působící staticky. Chladná povaha městské identity je tedy interpretačně posunuta do roviny postupného odcizení ve vztazích postav.

### 3.3. Transformace architektonického motivu do postavy architekta

*Hana a její sestry* (1986)

Zpodobnění filmaře jako architekta filmového prostředí je dáno společnými znaky v náplni obou profesí. Tvůrci prostoru mají schopnost vidět možnosti využití prostředí již existujícím nebo ještě neexistujícím. Lambert uvádí knihu statí, mimo jiné i myšlenkou o konkrétní postavě architekta a jejím posláním ve snímcích. Myšlenku dále rozvádí v konkrétním příspěvku Nancy Levison. Popisuje na chronologickém výběru filmů americké kinematografie postavy architektů<sup>74</sup>. Obecně z její analýzy vyplývá charakteristika „mytické“ profese, která je dobře platově ohodnocená a je časově náročná. Statický motiv architektury města New York City nabývá dynamičnosti, ve chvílích, kdy je na něj obrácena pozornost samotnými postavami filmu. V *Haně a jejich sestřích* (1986) se objevuje epizodní role šarmantního architekta Davida. Postava Davida je zosobněním sofistikovaného a romanticky dostupného architekta, jehož svobodný stav vyprovokuje mezi dvěma ženskými hrdinkami romantická očekávání. Společensky uznávaná profese architekta, maximálně zvyšuje míru šarmu muže a svou prestiží taková profese zapadá do Allenovy představy o umělecky a kreativně založených jedincích obývajících Manhattan jeho idealizovaných představ<sup>75</sup>. Dynamický motiv ženské rivality o pozornost architekta posune narativ do momentu, který je pro nás zajímavý z hlediska zkoumání architektonického motivu. Premisa Davidova komentáře o tom, že: „...lidé chodí den, co den, kolem zásadních staveb tohoto města, aniž by je někdy ocenili“ je vyvrácena spontánní prohlídkou města a Davidových nejoblíbenějších budov s důrazem na jeho vlastní stavbu. „*Designem záměrně nesouvisí s okolím, ale chtěl jsem zachovat atmosféru ulice, proporce a materiály*“. Pozornost kamery snímající v pomalé jízdě budovy tvoří sekvenci detailu manhattanského panoramatu. Percepčně se divák stává účastníkem prohlídky. Večer končí neslavně pro jednu z hrdinek, která se svými myšlenkami zůstává sama na zadním sedadle taxíku projíždějícího nočním Manhattanem. Architektonický motiv tedy ve snímku *Hana a její sestry* existuje v identitě postavy architekta, která se postupně v průběhu filmu transformuje

---

<sup>74</sup> LEVINSON, Nancy. *Tall Building, Tall Tales: On Architects in the Movies*.s11-49 In: LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*.USA: Princeton Architectural Press, 2000, 254s

<sup>75</sup> Tamtéž s. 23

do samostatného motivu. Architekt David ze statutu perspektivního partnera skrze své nečestné jednání vůči hrdince Holly dostává do již vizuálně neviditelného motivu s negativním podtextem zredukovaným do chladného označení „architekt“. V závěru filmu píše Holly vlastní scénář a předčítá ho Mickeymu: *Jak tě napadlo to vyvrcholení, jak se ten architekt vrací domů se svou milenkou a jeho schizofrenní bývalá žena na něj skočí a ubodá ho k smrti?*“ Úmyslně citovaná část scénáře uzavírá motiv postavy architekta, kdy Holly dokázala přetransformovat svou špatnou zkušenost do něčeho nového a úspěšného.

### 3.4. Změna ve výhledu na městské panorama

*Užívej si, co to jde (2009)*

Reflexe útoků ze dne 11. září 2001 si ve filmovém nebo televizní tvorbě vybudovala svou pozici. Zničení budov World Trade Center, přezdívaných dvojčata, zásadně změnila panorama skleněných mrakodrapů. Jen jeden z analyzovaných filmů je z období po 11. září 2001, kdy se scenérie New Yorku kvůli teroristickým útokům navždy změnila. Snímek *Užívej si, co to jde (2009)* se odehrává v novém tisíciletí a po teroristickém útoku na Světové obchodní centrum na Manhattanu. Podle Kuhna si lidé události spojují s architektonickými objekty, protože *architektura je jedna fyzicky stálou entitou, ale zároveň materií, která tvoří lidské prostředí*<sup>76</sup>. Město se sice proměnilo v čase od sedmdesátých let a bylo poznamenáno tragickým událostmi začátku tisíciletí, ale Allenova produkce newyorských snímků pokračovala. Aby podpořil své režisérské kolegy, vystoupil v roce 2002 na předávání cen americké filmové akademie a promítnul montáž newyorských snímků a vyzval k filmování v New Yorku i po událostech 11. září 2001<sup>77</sup>. Ve snímku *Užívej si, co to jde* se Allenovo vyprávění navrátí po několika evropských produkcích<sup>78</sup> do New Yorku. Motiv architektury motivuje zejména nutnost prostředí pro diegezi. Hrdinou filmu je postarší

---

<sup>76</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011 s. 46

<sup>77</sup> POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. ISBN 0813540321 str.65

<sup>78</sup> *Match Point – Hra osudu (2005)*, *Vicky, Cristina, Barcelona (2008)*, a další.



fyzik Boris, který k sobě vezme mladou jižanskou dívku Melody. Boris je obyvatel města a architekturu v každodenní všednosti nevnímá a zařazuje se do kategorie lidí, kritizovaných architektem Davidem z *Hany a jejích sester*, jež chodí každý den kolem zásadních budov města bez toho, aby je ocenili. Melody se přistěhuje do New York City a žije s hlavním hrdinou Borisem, který ji v prvních dnech vezme na prohlídku městem. Architektonický motiv se prolíná snímkem ve formě turistických destinací, které Boris navštěvuje s Melody. Allen se v *Užívej si, co to jde* nijak nevyrovnává se změnou manhattanského panoramatu a nijak nepocituje oslabení ikonicky newyorské scenérie. Právě tento prvek přispívá k posílení národního sebevědomí a vyslání signálu, že New York je i nadále silnou ikonou. Stejně jako pro hlavního hrdinu *Manhattanu* Isaaca, New York je stále Allenovým městem navždy pulzujícím v rytmu George Gershwinu a v černobílém kontrastu vertikál a horizontál městského urbanismu. Allen podporuje *přirozenou sílu a autoritativnost ikonického prostředí*<sup>79</sup> postavou Melody, která znala New York City pouze zprostředkovaně. Její nadšení z autentického zážitku s městem umocňuje sílu města a vybrané památky, jako například Sochu Svobody, symbol národní pýchy a autonomie. Změna panoramatu je brána jako fakt a narativ ani žádné další motivy netematizují události 11. září 2001. Z popisu vyplývá verifikace tvrzení, že Allen záměrně vynechává ze své tvorby jakoukoliv sociální kritiku nebo reflexi soudobých událostí.

---

<sup>79</sup> KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011

### 3.5. Shrnutí

Architektonický motiv města tvoří ve snímcích Woodyho Allena obecné principy vycházející z dispozic motivu řešeného v této kapitole. Architektura je esenciální prvek filmové mizenscény. Pomáhá divákům odvozovat významy a váže na sebe motivy, které se mohou sdružovat do tématu. Filmové prostředí New York City strukturované městskou architekturou a urbanismem nabývá takového významu, že tvoří vlastní identitu. Síla městské identity je utvrzena explicitním přirovnáváním allenových hrdinů k samotnému městu za pomoci stejných znaků jaké nese samotné město. Identita vyniká v interakci postav snímků s městem. Toulky po ulicích města snímané kamerou jsou motivovány psychickou nerovnováhou hrdinů a chvíle strávené ve městě jim pomáhají utřídit myšlenky a tím se motiv stává katalyzátorem narativní složky filmového artefaktu. Jednotlivé čtvrti města New York pak fungují jako prostředí, kde Allen umisťuje dle svého uvážení typové postavy a vytváří tak oddělené sociální skupiny obývající New York. Architektonický motiv New York City, který díky významu jaký mu přikládá autor, propůjčuje městu vlastní identitu se ve snímku *Hana a její sestry* transformuje do postavy architekta. Epizodní role architekta Davida, jehož působení

ve filmu, se dá spočítat do několika minut, variuje motiv v několika rovinách. Motiv architekta a motiv se neopakuje totožně<sup>80</sup>. Fyzická osoba se mění v opakující se prvek motivu architekta, jež není totožný s předchozím zobrazením. Závěrem této kapitoly je konstatování, že Woody Allen se ve filmech realizovaných po roce 2000, nezabývá v žádném ohledu (architektonickém, společenském, politickém) událostmi 11. září 2001 a město je pro něj i bez chybějící části panoramatu dokonalou mizenscénou, kde se odehrávají jeho příběhy.

---

<sup>80</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011s.102

## 4. Motiv New Yorku jako kulturní metropole

Šedesátá léta dvacátého století jsou poznamenány jako perioda enormních sociálních a kulturní revoluce<sup>81</sup>. Podle Sama Girguse se New York stává určitou uměleckou a emocionální svatyní<sup>82</sup> Allenovo místo v intelektuálním a uměleckém prostředí New York City, jeho spojení s židovskou kulturou a životním stylem vytváří kulturní motiv v jeho snímcích

Filmy analyzované v této kapitole odkrývají nový motiv při pohledu na město New York ve filmech Woodyho Allena. Přestože obsahují i motivy architektonické a snové jako filmy analyzované v předchozích kapitolách a prostředky se kterými režisér pracuje, se zase tolik neliší, jde do popředí motiv kulturní metropole. Nejvýraznějším prostředkem je společensko-kulturní prostředí, do kterého je příběh zasazen a v případě *Dannyho Rose z Broadwaye* (1984) také černobílý obraz umožňující vyniknutí nostalgické atmosféry ze starých časů. *Zlaté časy rádia* (1987) zase pracují s nostalgickou vzpomínkou na časy, kdy rádio bylo nejrozšířenějším médiem masové kultury. Inovací ve fabuli je optimistické vyznění závěru snímků pro hlavního allenovského hrdinu. Motiv egocentrismu hlavních hrdinů je potlačen ve prospěch sentimentálně nahlíženého jedince, který nese znaky odpadlíka společnosti. Woody Allen využívá rozdílné motivace a do popředí vystupuje nový motiv města jako kulturní metropole, kterému se budu věnovat v následujících částech podrobněji. A to v části, která vnímá kulturní metropoli minulých dob a poté současnou kulturní metropoli New York vymezenou negativním motivem zobrazení další americké metropole, Los Angeles a kritikou snobismu intelektuálů obývajících město.

---

<sup>81</sup> GIRGUS. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press, 2002, s.67

<sup>82</sup> Tamtéž s. 23

## 4.1. Motiv ztraceného světa

Prostředí New Yorku prošlo transformací. Motivované narativem vytváří nové významy ve spojení s motivem města. Přestože je reálné filmové prostředí identické s filmovým prostředím *Manhattanu* nebo *Hany a jejích sester*, tedy dějištěm je New York City, jsou významy, které divák derivuje z prostředí jiné. Ve filmech analyzovaných v předchozích kapitolách se postavy skrze své umělecké ambice snaží propracovat do uměleckých kruhů. Isaac Davis z *Manhattanu* skončí s psaním podprůměrné televizní show, proto aby napsal svůj první román. *Danny Rose* z *Broadwaye* však už vypráví příběh zasazený do prostředí show businessu Broadwaye, jež není nablýskaným pozlátkem americké kultury, ale odkrývá neveselou stránku oboru. Mizenscena kulturní platformy je tvořena skrze vyprávění skupiny komiků v restauraci. Jeden z nich vypráví, údajně, *nejlepší historku o Danny Roseovi*. Komik je pro dobovou skupinku komiků v restauraci osobností, která dosáhla statutu broadwayské hvězdy. Označení je motivované prostřednictvím Allenova záměru vzdát hold americkým komikům, kteří nebyli schopni dosáhnout vrcholu na Broadwayi<sup>83</sup>. Namísto vypravěče zastoupeného voice-overem nebo reprezentovaného hlavním hrdinou, se tentokrát vypravěčem stává skupina komiků posedávajících v Carnegie Deicatessen. Vyprávěním historek o Danny Roseovi tvoří fabuli a zároveň mýtus hlavního hrdiny. Tato skupina je tvořena broadwayskými komiky konce osmdesátých let vystupujícími s komickými čísly na klubové scéně na Broadwayi. Možnosti profesionálního komediantství jsou čím dál omezenější a ve vzájemných rozhovorech komici zjišťují, že staré vtipy v současnosti nezabírají. Jestli je Broadwayi u konce s dechem pro komiky, nezbývá než se obrátit do minulosti. Konkrétně o dvacet pět let zpátky a vyprávět historky o příznivějších časech. Danny Rose se stává metaforou pro *ztracený svět*, který představovala Broadway v padesátých a šedesátých letech. Mýtus Dannyho Rose a nejslavnější historka z jeho života vynahrazuje absenci hodnot show businessu let minulých v současnosti. Prostřednictvím příběhů vzniká postava Dannyho Rose, jež se jako reálná osobnost, rozplynul do *mytologických anekdot svých*

---

<sup>83</sup> BAILEY, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. USA: The University Press of Kentucky, 2003, s.53

*vrstevníků*<sup>84</sup> a stal se mýtem, respektive symbolem *ztraceného světa show businessu*. Mytizace Dannyho Rose a jeho doby je tak produktem kompoziční motivace.

Město je ve snímku všudypřítomné. Motiv dostává nostalgický charakter epochy, která je již ukončena a nevrátí se. Motiv města se transformuje z motivů popsaných v předchozích kapitolách. Divák vnímá dvě časové linie, současný New York a New York před dvaceti lety. Komici filmové současnosti v Carnegie Delicatessen vyprávějí historiky, aby se rozveselili sentimentální konstrukcí minulých dob, které jsou z jejich pohledu nadřazeny dnešku. Vyprávění skupiny tak můžeme považovat za dynamický motiv, protože nejenom, že posunuje fabuli směrem dopředu, ale zároveň posiluje motiv města, které existovalo před dvaceti lety. Danny Rose je personální agent newyorských neúspěšných umělců. Roseova neoblomná důvěra v talent i těch netalentovaných vytváří strukturu příkladných lidských hodnot, jež nepřetrvávají v prostředí konce osmdesátých let, kde je loajalita v profesi neaktuální. Roseova příkladná morálka je vzorem pro současnost filmového příběhu a fiktivní hrdina je za svou charakternost odměněn i šťastným koncem, který je ve filmech Woodyho Allena, odměnou jenom pro zcela fikční postavy. Město je také rámem vyprávění, protože příběh Dannyho Rose končí záběrem před Carnegie Delicatessen, kde komici o dvacet pět let později vypráví jeho příběh.

Motiv ztraceného světa prosakuje i do snímku *Zlaté časy rádia* (1987). Film zobrazuje prostředí New York City v jeho nejfiktivnější podobě z filmů analyzovaných v této práci. Diegeze se odehrává v období třicátých a čtyřicátých let. Obrat k minulosti je motivován autorovým záměrem vzdát hold časům rádia v jejich největším rozkvětu. Centrálním prostředkem je rádio, které bylo ve čtyřicátých letech nejrozšířenějším prostředkem a médiem pro masy. Rádio je centrálním prvkem snímků. Veškeré motivy se na něj, co se týče konstrukce příběhu, váží. Členové rodiny, hlavního hrdiny, mají jednotlivě v oblibě určité pořady. Voice-over vypravěče také navazuje k této jedné linii vyprávění historiky slavných rádiových osobností. Prostřednictvím vlivu rádia na životy běžných obyvatel New Yorku a vyprávěním ze života samotných rádiových osobností vzniká koncept toho, do jaké míry měl tento prostředek vliv na zobrazované období. Systematické mapování vlastního života rádia doplněné dietetickým hudebním

---

<sup>84</sup>BAILEY, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. USA: The University Press of Kentucky, 2003 s.60

doprovodem vytváří obraz jedné epochy, kdy médium významně zasahovalo do života obyvatel New York City.

#### 4.2. Intelektuální snobismus postav v *Annie Hall* a *Manhattanu*

V *Annie Hall* je motiv města jako kulturní metropole vymezen za doprovodu opakujícího se motivu jiného města. Los Angeles se line celým snímkem jako vázaný motiv nutný pro vyprávění příběhu. Kvůli povaze motivu ho můžeme považovat také za motiv dynamicky, protože je katalyzátorem pro napětí mezi ústřední dvojicí a posunuje fabuli do konce typického pro Allenovu prostředí New York City, tedy místa, kde hrdina hledá štěstí, ale neuspěje. Kulturní úroveň New Yorku vyniká ve srovnání s událostmi odehrávajícími se v Los Angeles. Annie v New Yorku vystupuje v autentickém klubu a zpívá před živým publikem. V Los Angeles nahrává ve studiu bez jakéhokoliv kontaktu s obecnstvem. Alvy vyzývá svého přítele Roba, aby přehrával Shakespearovy hry v Central Parku, místo toho, aby v Los Angeles psal televizní pořady, do kterých je přidáván umělý smích diváků. V Los Angeles dochází k intenzivnímu obrazu úpadku sofistickované zábavy, jehož symptomy jsou povrchnost mezilidských vztahů v prostředí města a vyprázdněnost obsahu v zábavním průmyslu. Návštěva Los Angeles je motivována ambicemi Annie stát se úspěšnou zpěvačkou. Dvojice je hostem hudebního producenta Tonyho a zároveň využívá příležitost ve městě k návštěvě starého přítele Roba, který se odstěhoval do L.A., aby připravoval televizní show. Diferenciace mezi New Yorkem a Los Angeles je zde motivovaná umělecky a prostředkem je nasvícení prostředí<sup>85</sup>. Kontrast, který vytvoří Allen v *Annie Hall* mezi New Yorkem a Los Angeles vede k provokativnímu výsledku. Los Angeles, ve kterém je Alvy oslněn sluncem a prostředí je maximálně prosvětleno oproti fádánímu nasvícení New Yorku. Symptomem nechuti k Los Angeles je Alvyho fyzická nevolnost z prostředí a povinností s ním spojenými. „Nemoc“ vyléčí jedině návrat do New Yorku, kde se explicitní motiv Los Angeles uzavírá a dává prostor pro jeho lightmotivické zasahování do fabule prostřednictvím Alvyho kritiky. Nutnost existence v New York City je příznačná i pro hlavního hrdinu *Manhattanu* Isaaca Davise. Profesně je Ike tvůrcem televizního pořadu, ale nevkus televizní zábavy ho donutí skončit s touto prací

---

<sup>85</sup> Aitken, C.S., Zonn, E.L. *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Rowman&Littlefield. 1994 s.70

a hrdina začne psát román. Motiv intelektuální nadřazenosti New York City nad Los Angeles pochází z privilegovaného postavení New York City daného historicky.

V *Manhattanu* na rozdíl od *Annie Hall* dochází k hyperbolizaci kulturního nevkusu opačným směrem. *Manhattan* je kritikou „pseudointelektualismu“ a snobismu obyvatel New Yorku. Nositelkou motivu je Mary a vázaně také Yale. Mary je novinářka, která přepisuje scénáře filmů do románů a přispívá recenzemi do bezvýznamných lifestylových časopisů. Obdivuje Ikovu televizní show a vysmívá se jeho ambici stát se relevantním spisovatelem. S Yalem vymysleli tzv. „akademii přeceňovaných umělců“, do které provokativně umisťují umělce jako Norman Mailer, Vincent van Gogh nebo Allenem uctívaného Ingmara Bergmana. Degradace světově uznávaných umělců je kompozičně motivována, tak aby průběžně oživovala motiv intelektuálního snobismu postav a dala vyniknout postavě Ikea jako nositele Allenem obecně pozitivně přijímaného dobrého vkusu.

### **4.3. Shrnutí**

Motiv New York City jako kulturní metropole nabývá svého významu skrze rozličné inspirační zdroje. Nejdříve je tímto zdrojem nostalgie za starými časy show businessové éry klubových komiků a dále pak explicitní zasazení děje do dob, kdy rádio bylo prostředkem masové komunikace a výrazně ovlivňovalo kulturní život obyvatel velkoměsta. Kulturní nadřazenost New York vyvstává také z přímé kritiky Los Angeles a dalších amerických měst, kde dochází podle Allenova vidění k úpadku kultivované zábavy a intelektuální úrovně obyvatel. Z druhého extrému – intelektuálního snobismu – pak plyne jasná kritika těch postav, které erudované rozhovory o umění naplňují vyprázdněnými klišé.

## ZÁVĚR

V bakalářské diplomové práci, jsme provedli motivickou analýzu motivu města New York v šesti snímcích Woodyho Allen. *Annie Hallová* (1977), *Manhattan* (1979), *Danny Rose z Broadwaye* (1984), *Hana a její sestry* (1986), *Zlaté časy rádia* (1989) a *Uživej si, co to jde* (2009) jsou vybranými filmy na základě bohatosti motivů v jejich struktuře.

Vlastní analýza byla provedena na základě interpretace literárně-vědního pojmu motiv, tak jak byl formulován ruským formalistou Borisem Tomaševským. Následná aplikace do neoformalistické analýzy Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem poskytla kategorizaci a charakteristiky jednotlivých motivací. Metodologie byla představena v první části práce. Pomocí ní jsme definovali motivy v selektovaných snímcích.

Cílem mé práce bylo analyzovat tři motivy, které jsou kvůli své četnosti v Allenově filmografii jedněmi z centrálních prvků autorova díla. Stěžejní část práce je tvořena třemi kapitolami, které se podrobně zabývají rozdílnými motivy provázející vybrané snímky. Snový motiv města vyvstává z Allenových formativních let v Brooklynu, kdy vnímal Manhattan jako *říši snů* za řekou East River. Jeho romantické představy o šťastném konci mohly dojít naplnění jedině na ostrově Manhattan. Je to však vázaný motiv egocentrismu allenových postav, který nedovolí splnění romantických ambicí v jinak perfektním městě, jehož zobrazení v dokonalosti vertikál a horizontál je odůvodněno uměleckou motivací. Vytváří se tak dramatický konflikt mezi estetikou uměleckého zážitku a nesourodostí životů postav. Šťastný konec je pro allenovy postavy možný pouze v případě, že jsou založeny na fikci nebo v případě, že si šťastný konec vytvoří sami. Architektonický motiv je analyzován skrze snímek *Hana a její sestry* pracující s architekturou města jako prostorem pro filmové vyprávění. Významy plynoucí z opakovaného zobrazení místa konstruují vlastní identitu města, která vzniká mimi jiné i interakcí postav s městem. Motiv architektury nesoucí se snímkem variuje do motivu města jako platformy pro sociální uspořádání obyvatel městě, se kterým Allen pracuje při rozmisťování typových postav do filmového prostředí. Kapitola uzavírá doplněním o možnostech postavy architekta jako motivu ve filmu a reflexi událostí 11. září v tvorbě Woodyho Allena. Uzavírající motiv města



jako kulturní metropole se obrací, odůvodněný nostalgií, do časů před bezmála šedesáti lety, které Allen vnímá jako ztracený svět blyštivého show businessu Broadwaye a dob, kdy jediným prostředkem masové komunikace bylo rádio.

Všechny tři analyzované motivy v této práci se ve vybraných snímcích objevují současně a vzájemně se ovlivňují. Pro jednotlivé kapitoly byly vybrány ty snímky, které nejvíce vystupují do popředí díky ozvlášťujícím prostředkům. Jak dokazují veškeré získané poznatky, Allenův motiv města New York kontinuálně prostupuje jeho filmografií, a bere na sebe mnohé podoby. Motivy zvolené v této práci jsou jedněmi z mnoha, které jsem interpretovala na základě jejich četnosti ve snímcích. Tato bakalářská diplomová práce poskytuje východiska pro hlubší zkoumání jednotlivých motivů a navrhuje interpretační možnosti jednotlivých motivů.

# PRAMENY A LITERATURA

## Prameny

**Annie Hallová** (Annie Hall, USA, 1977)

93 min

**Režie:** Woody Allen **Scénář:** Woody Allen, Marshall Brickman **Kamera:** Gordon Willis, **Hrají:** Woody Allen, Diane Keaton, Tony Robert, Carol Kane, a další.

**Manhattan** (Manhattan, USA, 1979)

96min

**Režie:** Woody Allen **Scénář:** Woody Allen, Mashall Brickman, **Kamera:** Gordon Willis, **Hrají:** Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, a další.

**Danny Rose z Broadwaye** (Broadway Danny Rose, USA, 1984)

84min

**Režie a scénář:** Woody Allen, **Kamera:** Gordon Willis, **Hrají:** Woody Allen, Mia Farrow, Sandy Baron, Will Jordan, Howard Storm, Jack Rollins, a další.

**Hana a její sestry** (Hannah and Her Sisters, USA, 1986)

103min

**Režie a scénář:** Woody Allen, **Kamera:** Carlo Di Palma **Hrají:** Barbara Hershey, Carrie Fisher, Michael Caine, Misa Farrow, Dianne Wiest, Maurren O'Sullivan, a další

**Zlaté časy rádia** (Radio Days, USA, 1987)

85min

**Režie a scénář:** Woody Allen, **Kamera:** Carlo Di Palma, **Hrají:** Mike Starr, Julie Kavner, Wallace Shawn, Seth Green, Michael Tucker, Josh Mostel, Dianne Wiest, Kenneth Mars, Mia Farrow, Larry David, a další.

**Užívej si, co to jde** (Whatever Works, USA, 2009)

92 min

**Režie a scénář:** Woody Allen, **Kamera:** Harris Savides, **Hrají:** Larry Davis, Evan Rachel Wood, Patricia Clarkson, Ed Begley, Henry Cavill, a další.

## **Bibliografie**

AITKEN, C.S., ZONN, E.L. *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Rowman&Littlefield. 1994. 266s.

BLAKE, Richard A. *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. USA: The University Press of Kentucky, 2005. ISBN 0813123577. 360s

BAILEY, Peter J. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. USA: The University Press of Kentucky, 2003. ISBN 081319041X. 336s Dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=NP0sM-f8L3QC&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

BAXTER, John. *Woody Allen: A Biography*. London:Harper Collins. 492s ISBN 0-00-638794-2.

BAUDRILLARD, J. *Amerika*. Paříž: Édition Grasset et Fasquelle. 1986. Str. 160

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, xx, 519 p. ISBN 00-733-8616-2.

BJORKMAN, Stig. *Woody o Allenovi*. 1. Vyd. Nakladatelství Paseka, 1996. 255s. ISBN 80-7185-052-7

GIRGUS. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press, 2002. ISBN 0521810914. 211p

KUHN, Ondřej. *New York City – Topos velkoměsta v americké kinematografii po 11. září 2011*. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. s. 141

- LAX, E. *Woody Allen: A Biography*. Da Capo Press, 2000, ISBN 0306809850. 356s.
- LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. USA: Princeton Architectural Press, 2000, 254s, ISBN-10: 1568982070
- LEVINSON, Nancy. *Tall Building, Tall Tales: On Architects in the Movies*. s11-49 In: LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. USA: Princeton Architectural Press, 2000, 254s
- POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007. ISBN 0813540321. 304s.
- SANDERS. J. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Knopf, 2001. 496s.
- ROTHMAN. William. Woody Allen's New York. In: POMERANCE, Murray. *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New York: Rutgers University Press, 2007
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství, 1970. ISBN 26-077-70.
- THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmový analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.5 – 36, ISSN 0862-397X
- ŽANTOVSKÝ, Michael. *Woody Allen*. 1. vyd. Praha: Čs. Filmový ústav, 1990. 180s. ISBN 80-7004-031-9

## Internetové zdroje

*Manhattan Cinematography*. Itsasickness. Dostupné online z:

<http://www.itsasickness.com/woody-allen-films/content/manhattan-cinematography>,  
(28.3.2013)

*Woody Allen and Filming in New York City*. Urban Research Toolkit. Dostupné online

z: <http://urt.parsons.edu/urt/research/argument/woody-allen-and-filming-in-new-york-city> (16.11.2012)

## Internetové databáze

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## Zdroje obrazové přílohy

<http://thdirectorschair.files.wordpress.com>

<http://www.top10films.co.uk/archives/8008>

<http://title-sequence.tumblr.com/post/21659386968/manhattan-woody-allen-1979>

<http://tumblr.danielpatricksimmons.com/>

<http://jackthescribbler.com/2010/10/11-things-that-make-isaac-davis-life-worth-living-in-woody-allen-movie-manhattan/>



## Resumé

V bakalářské diplomové práci *Motiv města New York ve filmech Woodyho Allena* jsme na základě motivické analýzy vycházející z konceptu literárně-vědné ruské formalistické školy a následné aplikace tohoto konceptu do neformalistické filmové analýzy v podání Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, podrobili determinovaný snový motiv, architektonický motiv a motiv města jako kulturní metropole analýze. V úvodní části práce jsme představili metodologický koncept Tomaševského, Bordwella a Thompsonové a vyhodnotili literaturu relevantní k tématu práce.

Analytická část se zabývá v jednotlivých kapitolách odděleně, jednotlivými motivy za využití motivické analýzy a demonstruje na vybraných snímcích jev motivu New York City v determinovaných rovinách. Snový motiv je vystavěn na základě autorovy idealizované vize města vycházející z dětské vzpomínky, kdy autor poprvé navštívil město. Architektonický motiv staví na urbanistické struktuře města a jeho významech, které přesahují město jako místo k žití. Motiv města jako kulturní metropole je legitimizován na základě nostalgické motivace za starými časy a prostřednictvím kritiky nevkusu města Los Angeles, společně s intelektuálním snobismem postav Allenových snímků.

V závěru práce dochází k vyhodnocení specifických prvků jednotlivých motivů a shrnutí obecných závěrů. Práce slouží jako východisko pro rozpracování jednotlivých motivů a další interpretaci

## Summary

The aim of the bachelor thesis *Motif of New York City in Woody Allen's Movies* is to provide anyalysis of motifs appearing in selected movies. Analysis of motifs is based on method provided by Russian formalistic literature theory that was applied in Neo-Formalism film theory by Kristin Thompson and David Bordwell. We determined motif of the dream city, motif of architecture and motif of the city as cultural metropolis. First section presents methodology and literature relevant to the topic of the thesis.

Analytical part deals with individual motifs and the analysis of motifs is applied on selected movies. The motif of dream city is built on bases of author's idealized view of Manhattan's panorama that is coming from the childhood's memory. Motif of architecture is based on urbanism of the city and that create another meanings that reach beyond the fiction of the city as a place to live. Last motif, the motif od New York as the cultural center is presented because of nostalgia for good old times in Manhattan od 40s. As an addition there is criticism of snobism and city of Los Angeles.

The final part summarise specific features of selected movies. This bachelor thesis could serve as a starting point for deeper analysis of each of presented motifs.



## Obrazová příloha



**Obr. č. 1.** *Manhattan* (1979) – panorama čtvrti Manhattan z úvodní kompozice snímku



**Obr. č. 2.** *Manhattan* (1979) – ikonický záběr Mary a Isaaca u 59th Street Bridge



**Obr. č. 3.** *Manhattan* (1979) – širokoúhlá kompozice záběru nechává vyniknout ruchu městské infrastruktury, postava Yalea se nachází v pravé části záběru v telefonní budce



**Obr. č. 4.** *Annie Hallová* (1977) – závěrečná scéna, Annie a Alvy se loučí



**Obr. č. 5.** *Hana a její sestry* (1986) – Mickey a Holly se prochází po schůzce v Central Parku



**Obr. č. 6.** *Radio Days* (1987) - záběr na architekturu New York City přelomu 30.-40. let



**Obr. č. 7.** *Danny Rose z Broadwaye* (1984) –závěrečná scéna, kdy se Danny usmíří s Tinou



**Obr. č. 8** *Užívej si, co to jde* (2009)

## Anotace

Jméno a příjmení: Michaela Židková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Název univerzity, fakulty a katedry: Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název bakalářské diplomové práce: Motiv města New York ve filmech Woodyho Allen  
(Motif of New York City in Woody Allen's Movies)

Počet znaků: 73912

Klíčová slova: Woody Allen

Motiv

Motivická analýza

New York City

Imaginární New York

Ikonografie

Charakteristika: Bakalářská diplomová práce s názvem *Motiv města New York ve filmech Woodyho Allena* se zabývá motivickou analýzou tří zvolených motivů ve filmech Woodyho Allena a dále interpretačně rozpracovává rozličné motivace pro zobrazení tohoto prvku v autorově filmografii.

## **Anotation**

Author: Michaela Židková

Supervisor: doc.Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

University, Faculty, Department: Palacky University in Olomouc

Philosophical Faculty

Departement of Theatre, Film and Media Studies

The titul of the bachelor's thesis: Motif od New York City in Woody Allen's Movies

N. characters: 73912

Keywords: Woody Allen

Motif

Analysis of motif

New York City

Imaginary New York City

Iconography

Summary: The bachelor's thesis *Motif of New York City in Woody Allen's Movies* provides analysis of free motifs in Allen's filmography. The thesis interpretes these mops and presents various reasoning fout their use in author's work