

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2019/2020

František Tomis

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Nepředvídatelná střihová skladba
filmu 322 (1969)**

František Tomis

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Marek Čermák

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Nepředvídatelná střihová skladba filmu 322 (1969)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Marku Čermákovi za jeho trpělivost a rady při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat za podporu rodičům, Josefovi Faltíčkoví, Filipu Fajovi a Anně Bašovské.

OBSAH

ÚVOD.....	1
OBECNÉ INFORMACE O FILMU	2
VYHODNOCENÍ LITERATURY.....	3
METODOLOGIE.....	8
ANALYTICKÁ ČÁST.....	13
ÚVODNÍ TITULKOVÁ SEKVENCE.....	13
<i>Úvod analytické části</i>	13
<i>Obecné představení titulkové sekvence</i>	13
<i>Dvojitá podoba titulků</i>	14
<i>Důležitost zvukové složky v rámci titulkové sekvence</i>	14
<i>Závěr analytické části</i>	15
ANALÝZA ÚVODNÍ SCÉNY FILMU	15
<i>Úvod analytické části</i>	15
<i>Představení narace a významných prvků jednání</i>	16
<i>Kompoziční vztahy první scény filmu</i>	16
<i>Prostorové vztahy první scény filmu</i>	18
<i>Časové a rytmické vztahy první scény filmu</i>	22
<i>Závěr analytické části první scény</i>	23
KOMPOZIČNÍ VZTAHY STŘÍHOVÉ SKLADBY	24
<i>Úvod analytické části</i>	24
<i>Velikost rámování - detail</i>	25
<i>Velikost rámování - celek</i>	27
<i>Kompoziční kontinuita, diskontinuita</i>	27
<i>Závěr analytické části kompozičních vztahů</i>	30
PROSTOROVÉ VZTAHY STŘÍHOVÉ SKLADBY	30
<i>Úvod analytické části</i>	30
<i>Představení prostoru skrze první záběr scény</i>	31
<i>Protipohled – princip střihové skladby v rámci filmu</i>	34
<i>Využití Kulešovova efektu</i>	35
<i>Návaznost pohledů</i>	37
<i>Přítomnost ustanovujícího záběru</i>	37
<i>Laukovo vnímání okolního světa</i>	38
<i>Závěr analytické části prostorových vztahů</i>	39
RYTMICKÉ A ČASOVÉ VZTAHY FILMU 322.....	40
<i>Úvod analytické části</i>	40
<i>Obecná segmentace scén napříč dílem</i>	40
<i>Způsob narace</i>	40

<i>Časové elipsy</i>	41
<i>Rytmické vztahy</i>	43
<i>Závěr analytické části rytmických a časových vztahů</i>	43
ZÁVĚR	44
PŘÍLOHY	47
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	49

Úvod

Ve své práci se budu zabývat dílem režiséra, „*kteřého možná neznáte, protože se nedistribuoval na Západě a cenzurovali ho na Východě: Dušan Hanák, světlé oči, padesát roků, plachý, skvělý. Pět celovečerních filmů. Krásných, které se nepodobají ničemu známému.*“¹ Takovým popisem definuje Dušana Hanáka francouzská novinářka v roce 1989, kterou cituje ve své knize Václav Macek. V této práci bude přiblíženo konkrétní dílo autora, jehož tvorba je navzdory vzniku v socialistické izolaci přirovnávána k organické součásti evropské kinematografie.² Andrej Stankovič jej ve své době připodobňoval k Fellinimu, Jean-Louis Manceau ke Godardovi, Eva Hepnerová k Antonionismu a tak dále.³ Přes všechna uznání má jeho popularita jednu nesnáz. Dílo Dušana Hanáka je divácky náročnější. O tom se můžeme přesvědčit v dobové statistice návštěvnosti jeho filmů. „*Nikdy výrazně nepřesáhne počet statisíc diváků.*“⁴ Nicméně film *322 (1969)*⁵ společně s jeho pozdějším dílem *Obrazy starého světa (1972)*⁶ „*se stali takřka kultovními díly filmových klubů.*“⁷ Moje důkladná analytická práce tedy postupně rozkryje tvůrčí přístupy tohoto kritiky uznávaného autora.

V rámci analýzy se zaměřím na střihovou skladbu. Jak už jsem zmínil, jedná se o divácky náročnější film, který klade nároky na diváckou pozornost. Většina běžných diváků sleduje film v lineární návaznosti bez přerušování, či vracení se k předchozím částem filmu. Nepředvídatelnost střihové skladby spočívá v nevědomí, který z představovaných prvků je v rámci narativu důležitý. Práce se analyticky zaměří, na ty aspekty, které v rámci narace přinášejí konkrétní významy a je tedy podnětné jim věnovat naši diváckou pozornost. Představím především souvislosti sousedících záběrů, zaměřím se však také na několik stylisticky jednotných pasáží či

¹ MACEK, cit. 22 s. 5.

² Tamtéž, s. 7.

³ Srov. Tamtéž.

⁴ Tamtéž.

⁵ 322 [film]. Režie Dušan Hanák. Československo: Studio hraných filmů Bratislava – Koliba, 1969. Délka 1h 35 min.

⁶ *Obrazy starého světa* [film]. Režie Dušan Hanák. Československo: Studio hraných filmů Bratislava – Koliba, 1972. Délka 1 h 4 min.

⁷ MACEK, cit. 22 s. 6.

obecné souvislosti napříč celým filmem. I přesto, že by bylo možné sledovat podnětné prvky k analýze i v dalších tvůrčích přístupech autora (například v rozboru narace, mizanscény, či práce kamery) svou analýzu omezím pouze na stříhovou skladbu, která samotná představuje dostatek analytických podnětů pro rozsah bakalářské práce.

Obecné informace o filmu

*„Hlubavá i nervní úvahová koláž [...] o individuální i společenské vině a trestu a o potřebě návratu k základním lidským hodnotám.“*⁸ Takto v krátkosti charakterizuje film Dušana Hanáka 322 Jan Lukeš. Snímek nás seznamuje s příběhem kuchaře Lauka, kterému diagnostikují závažnou chorobu. Vyprávění je zasazeno do období socialismu a život s diagnostikovanou nemocí lze vztahovat nejen na život Lauka, ale i na celou tehdejší společnost. Lauko přehodnocuje svůj dosavadní život a při svém vystupování ve společnosti naráží na svůj nejasný čin v minulosti, který spáchal. Uvědomuje si svou vlastní vinu, a proto se slitovává s lidmi okolo sebe, i s těmi, kteří mu bezprostředně ubližují. Lauko si klade hluboké otázky po smyslu života, na které mu okolí není schopné odpovědět. Na konci příběhu zjišťuje nesprávně určenou diagnózu nemoci. Jak přistupovat k životu ho učí mladík Vladko, jehož postava ve filmu ztvárňuje svobodné a citlivé vnímání okolního světa. Na nemocniční posteli v závěrečné scéně ho učí pojmenovat ty nejzákladnější věci: „To je louka, to je jablko, to je strom.“ Sám Dušan Hanák tuto scénu interpretuje jako pojmenování toho, co je černé a bílé. *„V době, kdy hodnoty byly devalvovány a nikdo nemůže říci: to je černé, to bílé. On může.“*⁹ Během natáčení patřil film ještě k všeobecně přijatým hodnotám, avšak v roce 1969 se již za tento film stal pronásledovaným autorem.¹⁰ Film 322 byl jeho první cenzurovaný snímek, v kině se

⁸ LUKEŠ, Jan. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). V Praze: Slovart, 2013, s. 160. Illuminace. ISBN ISBN9788073917128.

⁹ LIEHM, A. J. cit. 29 s. 388.

¹⁰ Srov. MACEK, cit. 22 s. 46.

dočkal pouhých 376 představení.¹¹ Dušan Hanák byl podroben ostré kritice a obvinění z neostalinizmu. I přesto, že se jeho snímek již nesměl veřejně promítat, opět mladému autorovi umožnili natáčet další tituly.¹² K tomuto období cenzury dodává: „V minulém režimu bylo nejtěžší prosadit to, o čem všichni věděli a nesmělo se o tom mluvit. V postavách mých filmů je zakotvená touha po svobodě, možná proto jej zakazovali.“¹³ Do trezoru se dostaly i dva jeho pozdější filmy: *Obrazy starého světa* (1972) a *Já milujem, ty miluješ* (1980).

Vyhodnocení literatury

Určujícím přístupem k analýze je v mé práci neoformalistická metoda. Vycházet jsem z poznatků Kristin Thompson představené v knize *Breaking the Glass Armor* a rovněž z českého překladu, který vyšel jako článek v *Iluminaci Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*.¹⁴ Zaměřil se na její pojetí pojmů, jako je význam uměleckého díla, funkce a motivace konkrétních prostředků. Kapitola *role diváka* nastiňuje přístup analytika k historickým vodítkům a pozadí. Z tohoto pojetí budu v práci rovněž vycházet. Ze zmíněných publikací budu také čerpat potřebnou terminologii, například u definice pojmů jako je fabule a syžet.

V rámci práce budu používat terminologii filmového stylu z knihy *Umění filmu; Úvod do studia formy a stylu* od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella¹⁵. Zaměřil jsem se zejména na pasáž věnující se stříhové skladbě a jejímu členění,¹⁶

¹¹ NENÁPADNÝ A SILNÝ POZOROVATEL ŽIVOTA DUŠAN HANÁK [online]. ČT ART, 2018 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/nenapadny-a-silny-pozorovatel-zivota-dusan-hanak-ohuUi>

¹² Srov. MACEK, cit. 22 s. 54.

¹³ KINO LUMIÈRE OSLÁVI JUBILEUM DUŠANA HANÁKA NECENZUROVANOU VERZIOU FILMU 322 Z MANNHEIMU [online]. Slovenský filmový ústav, 2018 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <http://www.sfu.sk/aktualne/447>

¹⁴ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN:0862-397X.

¹⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹⁶ Tamtéž, s. 289-345.

dále také na kapitoly představující mizanscénu, kameru a zvuk ve filmu. Častěji užívané termíny v rámci mé práce představím v kapitole metodologie.

Dále budu pracovat s biografickými publikacemi Václava Macka¹⁷, věnující se Dušanu Hanákovi. České vydání z nakladatelství *Český filmový ústav*, se věnuje Hanákově pozici a vyhranění v rámci nové vlny. „*[Dušanu Hanákovi] mnohem víc záleží na vnitřní pravdivosti. [...] Hanák chce skrze fakta, útržky reality komponovat složité stavy duše, rehabilitovat introspekci.*“¹⁸ V kapitole, která se věnuje přímo filmu 322 popisuje jeho „*příklon k subjektivizaci vyprávění děje: mladí autoři rezignovali na konvenční představy o všudypřítomnosti a vševědoucnosti vypravěče. Příběh už nedominoval, nahradila jej mozaika situací a událostí, v nichž se postavy pohybovaly.*“¹⁹ Samotné téma filmu se vztahuje k mottu: „*film je o muži, který ztratil víru a neodvažuje se věřit.*“²⁰ Dále popisuje ústřední téma filmu na konfliktu hlavní postavy – Lauka. „*Je [...] poznamenán neustálým pocitem viny; dorážející výčitky svědomí mu připomínají někdejší aktivní účast v prosazování gottwaldovské diktatury v běžné praxi, kdy se Lauko dopouštěl nespravedlivého odsuzování lidí.*“²¹ Tato vysvětlující pasáží je v kontextu mé analýzy důležitá především v kontextu neobjasněného Laukova činu, který v několika částech zmiňuji. Zbývající kapitoly knihy se věnují Hanákovým pozdějším dílům.

Dále budu pracovat se stejnojmennou knihou *Dušan Hanák* od Václava Macka,²² avšak ve slovenském vydání. Tato kniha popisuje Hanákovu působení v rámci československé kinematografie. Zmiňuje jeho studia na FAMU, spolupráci s Janem Werichem, jeho vztah k fotografii, hudbě i dokumentárnímu přístupu. Jako podnětnou vnímám pasáž věnující se konkrétní analýze filmu. Vyjadřuje se k tvůrčímu způsobu Dušana Hanáka a poukazuje na přítomnost významotvorných prvků ve filmu. V jednom odstavci například zmiňuje režisérův přístup k vyprávění.

¹⁷ MACEK, Václav. *Dušan Hanák*. Přeložila Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Český filmový ústav, 1991. Malé filmové profily. ISBN 807004070x.

¹⁸ Tamtéž, s. 4–5.

¹⁹ Tamtéž, s. 10.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž, s. 12.

²² MACEK, Václav. *Dušan Hanák*. Bratislava: Nadácia Fotofo, 1996. ISBN 8085739100.

„Režisér často staví vyprávění pouze na tom, co je pouze veřejně dostupné. Intimní potlačuje, a tak umocňuje vědomí zadržování citů. [...] Množství ukryté vášně, utrpení a nebo pochybností se projevuje u postav jenom mimochodem, nenápadným vybočením z normality.“²³ V několika pasážích odkazuje na stříhovou skladbu a její důležitost v rámci celku filmu. Užívá i informace z Hanákova archívu, například z rukopisu *Řeč o aristokratizmu* od Bergera: „*J sme svědky, jak se z mozaiky dokumentaristických záběrů, někdy jakoby ani nesouvisejících, začíná krystalizovat celek, jakýsi makroorganismus, v kterém se ty detaily – floskule – navzájem doplňují, definují, zvýznamňují.*“²⁴ Představuje i odvážnější interpretace jako podobnost Lauka s postavou rytíře ve filmu *Sedmá pečeť* (1957), nebo podobnost s realismem filmu Miloše Formana *Černý Petr* (1963).²⁵

Dušanu Hanákovi se věnuje ve své knize i Eduard Grečner.²⁶ Popisuje historicko-politickou proměnu doby, kdy „zápas o to, aby se zobrazovaná skutečnost kryla se skutečností všedního dne, už nebyla dominantní. Začínal první průnik pod povrch skutečnosti, do hlubin lidského vnitra.“²⁷ Grečner se zmiňuje i k poetice, která vzniká spojením dvou záběrů a odkazuje tak ke stříhové skladbě filmu. „*Ve filmu není vždy zážitek přímo uložený v obraze na plátně, ale pociťujeme ho v okamžiku spoje dvou obrazů, tam, kde sídlí skrytý význam po sobě zobrazených faktech. Tak vzniká poezie filmu v mezírce reality.*“²⁸ Dále interpretuje Laukův přístup k životu v propojení s ideály, které se snaží naplňovat.

Podnětné rozhovory směřující k tvůrčímu přístupu Dušana Hanáka představil ve své knize Antonín Jaroslav Liehm *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*.²⁹ V knize je zařazen rozhovor s tvůrcem v roce 1969, tedy v době po

²³ MACEK, cit. 22 s. 38.

²⁴ Tamtéž, s. 39.

²⁵ Tamtéž, s. 41.

²⁶ GREČNER, Eduard. *Film ako voľný verš*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2015, s. 127–130. ISBN 978-80-85187-68.

²⁷ Tamtéž, s. 127.

²⁸ Tamtéž, s. 128.

²⁹ LIEHM, A. J. a Jan LUKÉŠ. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. Iluminace. ISBN 80-700-4100-5.

bezprostředním dokončení filmu. Seznámil jsem se s jeho soudobým přístupem k filmu a v několika částech práce tedy budu zmiňovat jeho konkrétní záměry a interpretace.

Analýze filmu se také věnují diplomové práce Ivany Spálové a Borise Kubíka zaměřující se na život a tvorbu Dušana Hanáka.³⁰

Boris Kubík ve své práci *Život a dielo Dušana Hanáka* popisuje život, charakteristiku a tvorbu Dušana Hanáka. V značné části citací vychází z literatury Václava Macka.³¹ Jako podnětné v rámci mé práce jsem spatřoval kapitoly věnující se bližší charakteristice Dušana Hanáka a jeho autorskému stylu výrazně ovlivněného jeho introvertní polohou.³² V kapitole *Život Dušana Hanáka před rokem 1989* ho popisuje jako autora, který si nezakládá na masové sledovanosti, ale spíš směřuje k *tradičnosti, lidovosti a spřízněným duším*. Citací od Václava Macka dokládá, že *Hanák je svým projevem bytostný intelektuál, skeptik až moralista*.³³

Boris Kubík podrobuje film 322 dramaturgické a sémiotické analýze. Ve své práci se krátce zmiňuje k problematice úvodních titulků. Font titulků pojmenovává jako patkový "bedničkový" font, který koresponduje s tematikou označení člověka pouze jako čísla, či zboží. Analýza primárně představuje děj filmu, stříhové skladbě se věnuje pouze v kontextu kompozice jednotlivých prvků mizanscény a motivů v rámci celého díla.

Ivana Spálová ve své práci *Filmová tvorba Dušana Hanáka* představuje analýzu filmu 322 a zasazuje práci tvůrce do kontextu doby. Zmiňuje spolupráci na scénáři s Jánem Johanidesem, z jehož povídky *Potápača priťahujú pramene mora*

³⁰ SPÁLOVÁ, Ivana. *Filmová tvorba Dušana Hanáka*. [Diplomová práce] Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košicích. Filozofická fakulta. Katedra slovakistiky slovanských filológií a komunikácie. Vedoucí práce: doc. Mgr. Ján Sabol, PhD. ArtD., Košice 2016. 75 s; KUBÍK, Boris. *Život a dielo Dušana Hanáka*. [Diplomová práce] Paneurópska vysoká škola v Bratislavě. Fakulta masmédií. Ústav multimedialnej tvorby. Vedoucí práce: PhDr. Mgr. art. Marianna Čengelová. Bratislava 2013. 64 s.

³¹ MACEK, cit. 22.

³² KUBÍK, cit. 30 s. 21.

³³ KUBÍK, cit. 30 s. 20.

film vychází. Představuje jeho přístup k dokumentárnímu a fikčnímu filmu ve vztahu k filmu 322 jako "*symbióz[u] – přítomnost fikce v autentickém a naopak.*"³⁴

Ve analýze filmu 322 se zaměřuje na prostor, čas, barvy, postavy, ukryté znaky a nadčasovost pro dnešní percipienty. Metodiku výzkumu provádí za použití knihy *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* od Jána Sabola. Jak sama zmiňuje, film analyzovala spíše z literárního hlediska.³⁵ Analýza se snaží odhalit Hanákův autorský rukopis. Vyzdvihuje konkrétní prvky napříč filmem a vyvozuje z nich konkrétní interpretace.

V rámci rozboru jazyka představuje zmínku k úvodním titulům. Latinské výrazy na začátku interpretuje ve smyslu pojmenování části těla na pokraji zhroucení, které se jen tak tak drží pohromadě.³⁶ Na straně šedesát šest ještě dodává, že latinské názvy také drží tajemství dané doby. Autorka se krátce zmiňuje i k vystupování policejního auta v pozici kontroly. V rámci zvukové složky vyzdvihuje prostředek hudby, píšťalky a houkačky na autě. Ve scéně s porážkou koně na jatkách poukazuje na šátek, který zakrývá koni oči. Odkazuje na paralelu Laukova vnímání, který si představuje věci ze své minulosti a začne mu z toho být nevolno.³⁷ Přítomnost rozpadu jablka rozšiřuje do širšího kontextu jednání postav. Nikdo už necítí naplnění a smysl života. Marta je smutná, že ji Petr skutečně nemiluje. Cilka z toho, že musí jít na potrat. Auto Marty podle ní symbolizuje únik z reality, svobodu.

Práce Borise Kubíka a Ivany Spálové mi přiblížily autorský styl Dušana Hanáka s přihlédnutím k dobovému kontextu, kdy film vznikal. Poznatky z těchto dvou zmiňovaných prací tedy budu čerpat jako inspiraci k neoformalistické analýze stříhové skladby, kterou budu na filmu provádět.

Jako podpora pro detailnější rozbor filmu mi dopomohla kniha, která představuje literární filmový scénář a doplňující komentáře k filmu 322, *Obrazy*

³⁴ Srov. SPÁLOVÁ, cit. 30 s. 31.

³⁵ Srov. SPÁLOVÁ, cit. 30 s. 42.

³⁶ Srov. SPÁLOVÁ, cit. 30 s. 65.

³⁷ Srov. SPÁLOVÁ, cit. 30 s. 67.

starého světa a Růžové sny z nakladatelství LIKA klub.³⁸ Výsledná podoba filmu se od scénáře liší v několika aspektech. Některé scény nejsou ve filmu zařazeny, některé detaily byly nakonec provedeny jinak. Dušan Hanák k předmluvě knihy k této skutečnosti sám dodává, že scénář podléhal změnám také v důsledku proměny společnosti vlivem okupace země sovětskými vojsky. „*Scénář jsem upravoval také v průběhu natáčení, s vědomím, že hlavní hrdina si všímá důsledků své angažovanosti v mládí a společně s diváky reflektuje fakt okupace země.*“³⁹

Knihou se scénářem mi také dopomohla k rozčlenění jednotlivých scén filmu, se kterými jsem pracoval v rámci orientace v analýze. Ve scénáři jsou zařazeny dvě scény, které se ve výsledném filmu nevyskytují. Jedná se o scény osmnáct a třicet šest. Čtyřicátá druhá a třetí scéna jsou navzájem prohozeny. V rámci přehlednější orientace v číselném označení scén se kterým jsem pracoval, přikládám v příloze seznam s krátkým popisem a stopáží začátku a konce scény. Konkrétní popisy a komentáře v rámci scénáře jsem porovnával s výslednou podobou filmu a používal jsem pouze ty informace, které se navzájem nevylučují. Součástí knihy je také kapitola *Ohlasy na film*. Recenze z Čech i zahraničí interpretují vyznění filmu, jeho styl, popisují historické souvislosti při době vzniku filmu, či také úspěchy v rámci zahraničního kontextu.

Metodologie

Jak k filmu uvádí Petr Mihalík: „*Jeho [Hanákovy] filmy kladou otázky, ukazují problémy a současně provokují diváky, aby si sami hledali odpovědi.*“⁴⁰ Neoformalismus poskytuje vhodný přístup k filmu, „*který nám dovoluje rozhodnout, které z mnoha otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější.*“⁴¹ V rámci rozboru nebudu předkládat předpojaté odpovědi, či

³⁸ HANÁK, Dušan. *3 scénáře: 322, Obrazy starého světa, Růžové sny*. Praha: Lika klub, 2005. ISBN 80-86069-37-0.

³⁹ Tamtéž, s. 14.

⁴⁰ Tamtéž, s. 72.

⁴¹ THOMPSON, cit. 14 s. 8.

vysvětlovat jednotlivé přístupy tvůrce nebo dílo samotné. Na místo toho se důkladněji zaměřím na formu, ve které budu vyhledávat více subtilní a komplexní aspekty viděné novým způsobem,⁴² a tak zdůrazním filmové impulsy, které divák vlivem zautomatizovaných dovedností a nedostatkem zájmu přechází.⁴³

Svou analýzu rozdělují na tři části. V první z nich se budu věnovat podrobné analýze úvodní titulkové sekvence. Tato analýza představí počáteční tvůrčí přístup Dušana Hanáka na začátku díla a také nás seznámí s tematikou filmu. V druhé analytické části jsem se rozhodl provést podrobnou analýzu první scény filmu. Představím v ní nejen počáteční tvůrčí přístup Dušana Hanák, ale také jakým způsobem nás filmař seznamuje s prostředím a postavami filmu.

V třetí části analýzy budu zkoumat stříhovou skladbu napříč celým filmem. Zaměřím se na několik vybraných scén filmu a určím, jak v rámci nich funguje stříh. Konkrétně se budu věnovat narušení časoprostorových vztahů filmu, poukáži na nové významy, které stříh vytváří v rámci zvukové a vizuální složky. V rámci syžetu představím pozici vypravěče, který předvádí a zatajuje fabulační informace. Z hlediska stříhu se budu rovněž soustředit na užití prvků statických fotografií, které v rámci narace konkrétní scény, případně sekvence, mnohdy představují nediegetické vsuvky, jakési vypravěčské komentáře. Své zkoumání rozšířím o problematiku kompozičního včlenění výpovědi přítomných postav, či provázanost obrazové a zvukové složky filmu. Druhou a třetí část analýzy budu strukturovat do třech kategorií, které se budou věnovat konkrétním vztahům stříhové skladby.

V následující metodologické části objasním důležité terminologické termíny a přístup k analýze stříhové skladby filmu. Pojem stříh budu používat v kontextu *koordinac[e] jednoho záběru s tím následujícím. V roli diváka vnímáme záběr jako nepřerušovaný segment času, prostoru nebo kompozičních vztahů. Stříhy jsou chápány*

⁴² THOMPSON, cit. 14 s. 8.

⁴³ Srov. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, Oxford: Princeton University Press, 1988, s. 31. ISBN 0-691-01453-1.

*jako okamžité nahrazení jednoho záběru druhým.*⁴⁴ Ve filmu 322 budu stříh zkoumat z pozice kompozičních, prostorových, rytmických a časových vztahů.

V rámci kompozičních vztahů budu pracovat se čtyřmi aspekty mizanscény – osvětlením, prostředím, kostýmy, chování figur v čase a prostoru a vším, co souvisí s prací kamery – fotografické vlastnosti, rámování a její pohyb.⁴⁵ V práci budu častěji zmiňovat pojem velikost záběru, či rámování. Rámování Bordwell s Thompsnovou popisují jako *rám jakéhokoliv obrazu, [který] není pouhým neutrálním ohraničením. Určuje, z jaké pozice bude na materiál v obraze nazíráno. V kinematografii je rám důležitý, protože pro nás aktivně vymezuje obraz.*⁴⁶ Budu pracovat se základním rozčleněním velikostí záběrů na velký celek, celek, americký plán, polocelek, polodetail, detail a velký detail. Autoři knihy dodávají, že *„kategorie popisující rámování nejsou samozřejmě přesně vymezeny. Neexistuje univerzální měřítko.“*⁴⁷ a velikost záběru tedy budu definovat na základě největší podobnosti k příslušné kategorii. Společně s rámováním budu zkoumat kompoziční pozici jednotlivých prvků mizanscény, na základě kterých stanovím kompoziční kontinuitu sousedících záběrů. S termínem *“kompoziční kontinuita“* budu pracovat jako s vazbou mezi dvěma záběry, tak jak ji popisuje David Bordwell a Kristin Thompson ve své knize. *„V přechodu z jednoho záběru do druhého se režisér bude obvykle snažit pozornost stále směřovat na jedno místo a přitom udržovat konstantní atmosféru osvětlení.“*⁴⁸

V rámci analýzy prostorových vztahů filmu se zaměřím, jakým způsobem je budován filmový prostor a na přítomnost ustanovujícího záběru. Budu zkoumat vzájemné záběrové vazby, či do jaké míry stříhová skladba manipuluje s představováním prostoru. V analýze prostorových vztahů budu častěji zmiňovat terminologické pojmy jako ustanovující záběr, prostorová kontinuita, či Kulešovův efekt. Ustanovující záběr vykresluje celkový prostor, ve kterém se odehrává jednání, zohledňuje všechny jednající postavy, či prvky mizanscény, které jsou v narativu

⁴⁴ BORDWELL, cit. 15 s. 289–290.

⁴⁵ Tamtéž, s. 292.

⁴⁶ Tamtéž, s. 242.

⁴⁷ Tamtéž, s. 252.

⁴⁸ Tamtéž, s. 294.

dané scény zařazeny. Ve většině případů ustanovuje osu akce. Dodržení osy akce je jedno ze základních kritérií prostorové kontinuity. *Pravidlo osy zajišťuje konzistentní prostorové uspořádání scény.*⁴⁹ Princip Kulešovova efektu začal využívat sovětský filmař Lev Kulešov. „*Jakékoli série záběrů podněcující diváka, aby bez ustavujícího záběru odvodil celek prostoru pouze z jeho ukázaných částí, se nazývají Kulešovův efekt.*“⁵⁰ Tento přístup je možné využít k prostorovým iluzím, ambivalenci a záměrné nejasnosti prostoru, či k zdůraznění akce probíhající na různých místech najednou.

Rytmické vztahy ve střihové skladbě zahrnují délku jednotlivých záběrů, jejich vzájemný rytmus, podléhající formální aspektům zvukové složky, mizanscény, pohybu kamery či zařazení obsahu v rámci kontextu díla. K měření stopáže jednotlivých záběrů budu používat digitální program k editaci videa, díky kterému budu moci stanovit přesný počet sekund a okének záběru.

V rámci časových vtaů filmu se zaměřím na totožnost času syžetu s časem fabule, na změnu času na základě proměny mizanscény či osvětlení. Dále bude zjištěno, zdali film obsahuje konkrétní polohy střihu jako časová elipsa či střih s výpustkou. Představím přítomnost nediegetických vsuvek, či ambivalentních vztahů mezi sousedními záběry. Eliptický střih představuje „*akci v syžetu, která zabírá na plátně méně času, než zabírá ve fabuli.*“⁵¹ Eliptický střih, či jinak střih s výpustkou je možné vytvářet především třemi způsoby. Přes filmovou interpunkci, skrze prázdný rám, kdy aktér opustí rámování záběru, nebo je možné elipsu provést skrze prostrih.⁵² V práci budu zmiňovat termín tonální montáže z filmové teorie Sergeje Ejzenštejna. Dominantní postavení v rámci této montáže zaujímá emotivní zvuk. Jak popisuje ve své knize Sergej Ejzenštejn: „*Montáž je založena na charakteristickém emocionálním zvuku dané části – dané dominanty. Tedy hlavního charakteru dané části.*“⁵³ Podstatným prvkem tonální montáže je tón, nálada a interpretace dané

⁴⁹ BORDWELL, cit. 15 s. 306.

⁵⁰ Tamtéž, s. 300.

⁵¹ Tamtéž, s. 302.

⁵² Srov. Tamtéž.

⁵³ EISENSTEIN, Sergej. *Film Form*. V New York: Harcourt, Brace, 1977, s. 75. ISBN 0-15-630920-3. Montage is based on the characteristic emotional sound of the piece - of its dominant. The general tone of the piece. [volný překlad]

scény.⁵⁴ Důležitým pojmem v rámci mé terminologie je pojem scéna. V práci budu slovo používat v kontextu „část narativního filmu, která se odehrává ve stejném čase a prostoru nebo ukazuje prostřednictvím příčného střihu dvě či více současně probíhajících akcí.“⁵⁵ Z této terminologie a ze scénáře filmu jsem vycházel při segmentaci časových intervalů jednotlivých scén a budu z něj vycházet i při dílčích částech analýzy.

V analýze neopomenu zohlednit přítomnost zvukové složky v rámci střihové skladby. Budu zohledňovat zvukovou stopu, „která vzniká odděleně od obrazové, a také s ní může být nezávisle na obrazech manipulováno.“⁵⁶ Zaměřím se především na zvukovou stopu, která má v rámci střihové skladby vazbu se sousedními záběry.

Film Dušana Hanáka 322 budu zkoumat neoformalistickou metodou. Zaměřím se na pozici kompozičních, prostorových, rytmických a časových vztahů. Svou analýzu rozdělím na tři části. V první z nich se budu věnovat podrobné analýze úvodní titulkové sekvenci filmu. V druhé části budu analyzovat tvůrčí přístup filmaře v první scéně a ve třetí části se zaměřím na tento přístup napříč celým filmem. Výsledkem mé práce bude představení tvůrčího přístupu Dušana Hanáka a určení dominanty střihové skladby filmu.

⁵⁴ *Srov.* DANCYGER, Ken. The technique of film and video editing: history, theory, and practice. 5th ed. Oxford: Focal, 2010, s. 20. ISBN 0240813979.

⁵⁵ BORDWELL, cit. 15 s. 644.

⁵⁶ Tamtéž, s. 347.

Analytická část

Úvodní titulková sekvence

ÚVOD ANALYTICKÉ ČÁSTI

V rámci analýzy titulkové sekvence se zaměřím na vizuální podobu titulků, mizanscény a také na kompoziční, rytmické, prostorové, či časové vztahy v rámci stříhové skladby. Představím dvojí podobu stylizace titulků. Budu zkoumat kompoziční uspořádání titulků a doprovodných lékařských nákresů představených v rámci mizanscény. V závěru se zaměřím na zvukovou složku a její důležitost v rámci stříhu.

OBECNÉ PŘEDSTAVENÍ TITULKOVÉ SEKVENCE

Úvodní sekvence se skládá z dvojího typu titulků. První podoba titulků se skládá z nápisů na nevýrazném pozadí, druhé ztvárnění představuje titulky doprovázené lékařskými nákresey. Boris Kubík ve své práci připodobňuje podobu úvodních titulků k *patkovému "bedničkovému" fontu*, který koresponduje s tématem vnímání člověka jako pouhého čísla, označení zboží.⁵⁷

Obrázek 1 - úvodní titulky



První černý titulek na bílém pozadí představuje první skutečnou narativně-dramaturgickou informaci, že události a motivy příběhu jsou smyšlené a neshodují se se skutečností. Toto úvodní vyhranění svým explicitním zařazením na samotný začátek nastiňuje dobový kontext jeho výroby. Jan Lukeš v předmluvě knihy

⁵⁷ Srov. KUBÍK, cit. 30 s. 38. Vybraný font je podobný nápisům vepsaných na nákupních bedýnkách. Text napsaný pouze velkými písmeny se specifickým tvarem jednotlivých písmen.

3 scénáře – Dušan Hanák popisuje dobové podmínky distribuce a výroby jeho filmů. „Film 322 vznikl na podzim 1968 a na jaře 1969, v atmosféře tehdejší pookupační euforie a poté plíživě nastupující normalizace. [...] Do domácích kin přišel v listopadu 1970, později byl však z distribuce vyřazen a uložen do trezoru. Obnovující se rigidní komunistický režim nemohl přijmout skrytou výzvu filmu k sebereflexi, k záchraně před diagnózou šířící se společenské rakoviny.“⁵⁸

DVOJÍ PODOBA TITULKŮ

Podoba titulků je představena primárně ve dvou typech prostorových a kompozičních uspořádání. První podoba v rámci prostorových vlastností představuje černé titulky s bílými nápisy. Druhá podoba ztvárňuje inverzní barevnou podobu bílého pozadí s černými nápisy a je doplněna o lékařské nákresy. Encyklopedické ilustrace znázorňující jednotlivé části lidského těla poukazují na bytostnou blízkost tématu pro každého jednotlivce společnosti. Film 322 představuje téma, které proniká do psychologie jednotlivce a pomyslným skalpelem pitvá společnost, která navenek vypadá zdravě.

V prvním případě jsou nápisy umístěné ve středové části obrazu. V pátém titulků jsou nápisy dále doplněny lékařskými nákresy, kompozice textu a obrázků je zarovnána na střed ve vertikální či horizontální rovině. K výraznější kompoziční proměně dochází při znovuuvedení černobílé podoby titulků bez nákresů. Nápisy již nejsou komponovány na střed obrazu, ale do jeho krajů. Titulky jsou rozdělené do několika bloků, které zaujímají prostor obrazu v náhodném uspořádání. V rámci stříhové skladby dochází ke kompoziční diskontinuitě, která se projevuje jak ve stříhu mezi černobílou stylizací, tak také mezi jednotlivými titulky, či lékařskými nákresy.

DŮLEŽITOST ZVUKOVÉ SLOŽKY V RÁMCI TITULKOVÉ SEKVENCE

Významným formálním prvkem celé sekvence je zvuková složka. Počáteční titulek je uveden bez zvuku. V průběhu následujících titulků se zvuková složka proměňuje opět do dvou výrazných poloh. Bílé nápisy s černým pozadím doprovází

⁵⁸ HANÁK, cit. 38 s. 8.

ženský hlas, který do ticha předčítá latinské názvy. Černé nápisy s bílým pozadím jsou představeny za doprovodu výrazného disharmonického podkresu s dominancí jednoho tónu, sestaveného ze zvukového vibrata. Ve scénáři je tento zvuk označován také jako *ospalý hukot*.⁵⁹ Stříhová skladba zvukové složky pracuje s nápadně pulsující hlasitostí, která je nejvýraznější při přechodu z disharmonického tónu k předčítání nápisů v tichu. K proměně prostředí dochází společně v rámci obrazové i zvukové složky.

ZÁVĚR ANALYTICKÉ ČÁSTI

Celou titulkovou sekvenci provází jednotná stylizace vystavěná na principu kontrastu jednotlivých formálních složek díla. Kontrastní stříhová skladba projevující se v mizanscéně a zvukové složce implicitně představuje rozporuplnost prostředí a nastoluje tak ústřední atmosféru celého filmu. V několika zmiňovaných pasážích je patrná diskontinuita stříhové skladby, která se projevuje jak v kompozičních, tak prostorových vztazích. Jedná se především o proměnu kompozice z centrálního uspořádání do náhodného uspořádání titulkových bloků a dvě rozdílné vizuální podoby titulků, jejichž vzájemná diskontinuita je umocněna proměnou ve zvukovém podkresu.

Analýza úvodní scény filmu

ÚVOD ANALYTICKÉ ČÁSTI

V analytickém rozboru první scény filmu se zaměřím na kompoziční vztahy, rytmus, prostor i čas. V první části představím obecně naraci a poukážu na významné prvky jednání. Zaměřím se na velikost rámování a přítomnost statických a pohyblivých záběrů. Budu zkoumat, zdali je divácká pozornost vedena do konkrétního místa v obraze a jestli kompoziční vlastnosti záběru utvářejí nové významy.

⁵⁹ HANÁK, cit. 38 s. 33.

PŘEDSTAVENÍ NARACE A VÝZNAMNÝCH PRVKŮ JEDNÁNÍ

Obsah první scény filmu představuje náhodného muže projíždějícího na kole po ulici. Po cestě kráčí skupina dvou mladíků a mladík se štětkou na holení. Představení mladíka se štětkou na holení je ve scénáři rozepsáno mnohem podrobněji než finálním filmovém provedení. Jeho postava je představena s rozpracovanější hereckou akcí, je stanoveno jeho konkrétní etnikum – cikán a také jeho oblečení – sněhobílá košile.⁶⁰ Filmové představení postavy se od scénáře značně odlišuje. Ve filmovém zpracování již není tolik patrný prvek náhodného setkání různých lidí na ulici, kteří se společně sdružují ke kolektivnímu jednání. Toto sdružení je však možné vyzorovat v jiných subtilnějších prvcích. Mladík se štětkou kráčí na začátku záběru nepatrně vzdálen od dvojice mladíků a na konci záběru ji předbíhá a vykračuje jiným směrem. Přichází k osamocené dívce u zdi, která si kamenem přibíjí podpatek. Následně se narace rozvíjí mladíkovým malováním dívce na hrud'. Snaží se pomalovat i Lauka, který se jeho jednání brání. Stříhová skladba představuje v této chvíli záběr na postupně se rozpadající jablko. Mladíci nutí Lauka za pomalování poděkovat a jelikož to neudělá, začnou ho bít. Na scénu přichází kolemjdoucí metař, který celé dění společně s dívkou sleduje. Lauko nakonec mladíkům za jejich agresivní čin děkuje a skupina mladých lidí odchází. Metař hledí a komunikuje s pouličním psem. Jeho počínání pozoruje Lauko, který se opírá o zeď a kapesníkem si utírá krev ze rtu.

KOMPOZIČNÍ VZTAHY PRVNÍ SCÉNY FILMU

Celá sekvence se skládá celkem z patnácti záběrů. Nejčastější velikost rámování záběrů tvoří polocelky, poté polodetaily. Dominantní počet polocelků je ve stříhové skladbě obsažen za účelem představení nového prostředí, vystupujících postav a také k lepší divácké orientaci během herecké akce. Několikrát je dění rámováno v detailech, z toho záběr na rozpadající jablko je ve velikosti velkého detailu. Do skladby je zařazeno i několik celků, a to především na začátku scény. Záběry ve scéně jsou z větší části statické. Konkrétní počet statických záběrů je devět, šest záběrů během svého průběhu mění svou kompozici pohybem kamery. Ty však nikdy nejsou ve stříhové skladbě zařazeny za sebou, aniž by je odděloval záběr se

⁶⁰ Srov. HANÁK, cit. 38 s. 15.

statickým pohledem kamery. Výsledná stříhová skladba dává vyznít dynamice pohybu kamery, zároveň srozumitelně představuje naraci a nechává na diváka působit prostředí vyprázdněné ulice.

V rámci kompozičních vlastností záběrů můžeme pozorovat vedení divácké pozornosti do stejného místa. Značná část jednání je situována do centrální části obrazu. S tímto přehledným představováním důležitých prvků mizanscény ve středové kompozici je pracováno jak již ve zmiňovaných polocelcích, tak také v záběrech detailních. Například při velkém detailu na jablko, nebo záběru na tvář dívky.

Specifické kompoziční vlastnosti prvního záběru v propojení s rytmem mohou diváka povzbuzovat k hledání implicitního významu. Centrální část obrazu prvního záběru zaplňují dřevěné vzpěry, které podpírají chátrající budovu. Časové rozpětí záběru je záměrně delší a pohyb v mizanscéně je na necelých sedm sekund pozastaven. Představení záběru v pozastavené podobě koncentruje diváckou pozornost více na dřevěné trámy než na přítomného cyklistu, který by svým pohybem upoutával pozornost. Důležitost vzpěry můžeme interpretovat jako karikaturu soudobé “vytuzované” společnosti, která přiklání větší pozornost budování rozpadajících se staveb než jedinci společnosti.

Obrázek 2 - podpírající vzpěry



Sedmý záběr směřuje naši pozornost spíše do levé části obrazu v důsledku přicházejících mladíků k Laukovi. Oddalující transfokace postupně proměňuje rámování a situuje probíhající akci do centrální části obrazu. Úder v následujícím záběru je proveden ve středové kompozici v místě, kam byla naše pozornost dovedena vlivem předchozí prostorového uspořádání. Stříhová skladba tedy směřuje

diváckou pozornost do jednoho místa, usnadňuje tak orientaci v mizanscéně a naplňuje prvky kompoziční kontinuity.

Obrázek 3 - úder ve stejné části obrazu



První sekvence filmu se skládá z patnácti záběrů s dominantním rámováním v podobě polocelků. Sekvence obsahuje statické i pohyblivé záběry. Pohyblivé záběry jsou v rámci střihové skladby předěleny statickou pasáží a nikdy nestojí bezprostředně za sebou. Divácká pozornost je soustředěna převážně na centrální část obrazu. V konkrétních pasážích vede střihová skladba diváckou pozornost do místa v obraze, kde se bude odehrávat akce následujícího záběru. Směřováním divácké pozornosti do jednoho místa v obraze naplňuje střihová skladba prvky kompoziční kontinuity. Kompoziční vlastnosti prvního záběru v důsledku situování podpírajících vzpěr do centrální části obrazu a manipulace s časem utváří novou implicitní rovinu filmu odkazující na soudobou společnost.

PROSTOROVÉ VZTAHY PRVNÍ SCÉNY FILMU

V rámci prostorových vztahů první scény definují základní orientaci v prostředí, které je zprostředkováno střihovou skladbou. Zaměřím se na osu akce a její pozici napříč celou scénou, na budování prostorové orientace a zdali dochází k návaznosti pohybů či pohledů mezi jednotlivými záběry. Na závěr představím nediegetickou vsuvku rozpadajícího jablka a poukážu na významové interpretace tohoto záběru.

První scéna filmu se odehrává na ulici. Konkrétně je možné pojmenovat dvě prostředí, které jsou v rámci scény představeny. K návaznosti jednotlivých záběrů nás odkazuje jednotná mizanscéna a konstantní světelná atmosféra. První prostředí se skládá ze dvou záběrů. Jejich propojenost kromě mizanscény a osvětlení umocňuje

pohyb cyklisty. V narativní rovině totiž propojuje předchozí a následující záběr skrze totožnou akci – jízdy na kole.

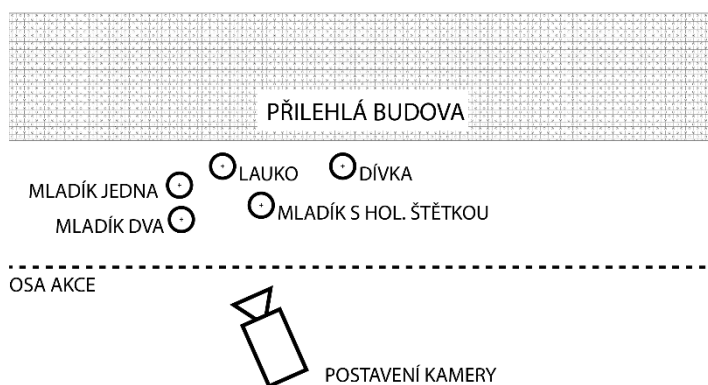
Obrázek 4 - propojení prostoru skrze cyklistu přítomného v obou záběrech



Druhé prostředí scény je utvořeno z třetího až posledního záběru. Obě prostředí jsou kromě podobnosti mizanscény a konstantní světelné atmosféry propojeny skrze jeden výraznější společný prvek mizanscény – psa, který se objevuje v obou prostředích zároveň.

Stříhová skladba druhého prostředí pracuje primárně s jednotným stanovením osy akce, později ve scéně ale dochází k jejímu mírnému vychýlení. První výraznější ustanovení osy akce určují čtvrtý a pátý záběr. Osa akce je situována směrem na stěnu přilehlé budovy, podélně se směrem ulice.

Obrázek 5 - náčrt ustanovení osy akce



Přicházející metař v desátém záběru zdánlivě osu akce otáčí o devadesát stupňů. Tento prvek zdánlivé osové změny utváří prostorovou nejednoznačnost v detailním záběru na dívku. V konkrétním zařazení záběru do stříhové kompozice není totiž jasné, kam svůj pohled směřuje. Její lhostejný výraz, je tedy možné vlivem prostorové nejednoznačnosti vztáhnout současně na Lauka, tak metaře.

Stříhová skladba této scény nepředstavuje ani jeden ustanovující záběr. Jeho absence podporuje nejednoznačnost prostorové orientace. K lepší prostorové orientaci zařazuje stříhová skladba transfokační a panoramatické pohyby kamery, které odhalují prostor a propojují dílčí jednání v mizanscéně. Od jedenáctého záběru využívá stříhová skladba převážně principu Kulešovova efektu a prostorová orientace je tedy závislá pouze na významové souvislosti a podobnosti mizanscény. Kulešovův efekt propojuje dílčí jednání a „vede diváka k tomu, aby sis sám odvodil, podobu konkrétního prostoru.“⁶¹

Nejsignifikantnější použití tohoto prvku je v rámci čtrnáctého a patnáctého záběru. V rámci stříhové skladby jsou konfrontovány postavy metaře a Lauka, které se navzájem pozorují, aniž by bylo ustanovujícím záběr představeno, že tomu takto skutečně je. Toto konkrétní užití stříhové skladby můžeme přirovnat k podobnému principu ve filmu Alfreda Hitchcocka *Okno do dvora* (1954), jak jej popisuje Bordwell s Thompsonovou. Kromě Kulešovova efektu představují i specifické stanovisko k určení osy akce: „*Poněvadž Hitchcock nepoužije ustanovující záběr, který by ukázal jak Jeffa, tak i protější byt, působí zde Kulešovův efekt: tyto dva obrazy propojuje naše mysl. Druhý záběr vlastně reprezentuje Jeffovo optické hledisko a je natočen z toho konce osy akce, na němž se Jeff nachází. Kamera osu nepřekročila.*“⁶² Stříhová skladba snímku 322 na konci první scény pracuje s podobným principem stanovením osy akce a jednotlivé záběry je tedy možné chápat jako hlediskové záběry Lauka a metaře. I přes náhlé přeuspořádání pozice kamery, osu akce kamera nepřekročila.

Obrázek 6 - Oddělení mladíka s holící štětkou od zbytku skupiny a následný detailní záběr



⁶¹ BORDWELL, cit. 15. s. 300.

⁶² Tamtéž, s. 318.

K lepší prostorové orientaci na scéně dopomáhá i navazující jednání v rámci sousedních záběrů. Ve třetím záběru se mladík s holící štětkou pohybem v mizanscéně odděluje od dvojice mladíků a ve čtvrtém záběru je již představen v samostatné kompozici. Na konci čtvrtého záběru sklopí mladík svůj pohled očí směrem dolů. Tato jeho subtilní herecká akce odkazuje na jeho pozici v mizanscéně a vzájemně propojuje sousedící záběry skrze návaznost pohledu. Návaznost pohybu v rámci první scény je patrná mezi sedmým a osmým záběrem. Napřahující mladík na konci záběru svou ránu dokončuje až v záběru následujícím. Provedený střih v průběhu konkrétního jednání lokalizuje hereckou akci a dopomáhá k snazší prostorové orientaci.

Celá sekvence se odehrává ve dvou prostředích a v rámci střihu dochází k prostorové kontinuitě. Na prostorovou diskontinuitu odkazuje pouze šestý záběr.

Obrázek 7 - rozpadající jablko implicitně ztvárňující rozpad morální integrity



Zobrazení drceného jablka explicitně nenavazuje na prostor, jednání postav, či probíhající naraci. Bordwell s Thomsonovou pojmenovávají takovéto typy záběrů nediegetickými vsuvkami. „*Při tomto postupu filmař stříhne ze scény na metaforický nebo symbolický záběr, který není součástí časoprostoru vyprávění.[...]Tyto záběry vytvářejí letmý, často ironický komentář akce a povzbuzují diváka, aby pátral po implicitním významu.*“⁶³ Václav Macek přirovnává tuto kompozici k výtvarné koláži a tento vypravěčský komentář interpretuje jako symbol rozpadu morální integrity.⁶⁴

Samotný záběr je ve filmu představen dvakrát. Poprvé v úvodní části a podruhé ke konci filmu, kdy stojí hlavní protagonista před ruským památníkem. Dušan Hanák

⁶³ BORDWELL, cit. 15 s. 332.

⁶⁴ MACEK, cit. 17 s. 13.

v literárním scénáři dodává k této části filmu historický kontext a objasňuje význam záběru na rozpadající jablko: „*Mnohé scény – například ta úvodní, v které Lauka zmlátí a on za to musí poděkovat, dostaly po okupaci nový, aktuální význam. V původní kopii jsou na třech místech přemalované protisovětské nápisy na zdech domů. Po cenzurních zásazích jsem do těchto částí vložil jablko Jana Švankmajera, které ztratí svoji celistvost a dezintegruje se.*“⁶⁵

První scéna filmu představuje dvě prostředí, které jsou vzájemně propojeny skrze společný prvek mizanscény – přítomného psa. Stříhová skladba utváří prostorovou kontinuitu dodržováním osy akce. Problematický moment přesunu osy akce je zdůvodnitelný reprezentací optického hlediska. Stříhová skladba v tomto přechodu střídá hlediskové záběry, které náleží Laukovi a metaři. Tato situace vnáší nejednoznačnost v detailním pohledu na dívku. Je možné jej totiž vztáhnout jak k Laukovi, tak k metaři. Prostorová orientace je umocňována švenkovými a transfokačními pohyby kamery. V rámci stříhové skladby je patrná návaznost pohybu. V jednom případě využívá stříhová skladba i konkrétního směřování pohledu postavy v předchozím záběru. V závěru sekvence využívá stříhová skladba dominantně princip Kulešovova efektu. Ten je patrný i v návaznosti pohledů, kdy pomocí stříhu konstruuje prostor. S tímto principem pracuje filmař převážně na konci scény, kdy zcela vypouští ustanovující záběr. Kontinuitu stříhové skladby narušuje především tato absence ustanovujícího záběru a nediegetická vsuvka rozpadajícího jablka, která vystupuje z prostorové kontinuity. V tomto případě Dušan Hanák objasňuje nahrazení původního záběru z důvodu zásahů cenzury.

ČASOVÉ A RYTMICKÉ VZTAHY PRVNÍ SCÉNY FILMU

V analytickém rozboru časových a rytmických vztahů stříhové skladby se zaměřím na pozici syžetu a fabule, či časové elipsy. Společně s rozbořem stopáže jednotlivých záběrů představím obecný tvůrčí přístup autora k časovým vztahům ve stříhové skladbě první scény.

Až na tři výjimky je čas syžetu totožný s časem fabule. Diskurz sice selektuje výběr představovaných situací, v rámci narace však nedochází k časovým elipsám.

⁶⁵ HANÁK, cit. 38. s. 14.

K časové diskontinuitě dochází během prvního a pátého záběru, kdy je pohyb v mizanscéně pozastaven do podoby statické fotografie. Šestý záběr je představen z rozdílného časoprostoru a ztvárněný pohyb rozpadu jablka není zcela plynulý. I přes rozdílnost prostředí šestého záběru, je možné tomuto záběru přisuzovat částečnou časovou kontinuitu, a to především kvůli zvukové složce. Během vizuální prezentace rozpadajícího jablka ve zvukové stopě zaznívá dialog, který navazuje na předchozí i následující záběr.

Stopáž celé scény je dlouhá jednu minutu a třináct vteřin. V rámci sekvence je nejdelší první záběr, který i se započtením části s pozastaveným pohybem v mizanscéně trvá patnáct sekund. Osmý záběr znázorňující úder je nejkratší, trvá pouze necelé dvě sekundy (jedna sekunda a osmnáct snímku). V rámci časové délky jednotlivých záběrů je možné rozdělit scénu na dva bloky. Do šestého záběru jsou záběry dlouhé nejméně pět sekund. Od sedmého záběru, kdy mladíci rozpoutávají potyčku se střihová frekvence zrychluje. Jediný delší záběr v tomto bloku je záběr třináctý. Trvá pět a půl sekundy. Tento záběr současně obsahuje pohyb, a tak akční dynamiku střihu stále udržuje.

Čas syžetu je s časem fabule až na tři výjimky totožný a střihová skladba první scény nepředstavuje žádné patrné vypuštění času fabule. Časová diskontinuita je obsažena v prvním, pátém a šestém záběru, a to především v důsledku manipulace s časem. Během šestého záběru dodržuje zvuková složka časovou kontinuitu i navzdory vizuální prezentaci z jiného prostředí. V rámci stopáže jednotlivých záběrů jsou ve scéně patrné dva bloky. Od šestého záběru jsou ve střihové skladbě přítomny převážně kratší záběry, kterými střihová skladba vystihuje dynamiku a zdůrazňuje akční jednání na scéně.

ZÁVĚR ANALYTICKÉ ČÁSTI PRVNÍ SCÉNY

První scéna filmu z větší části naplňuje kompoziční, prostorovou i časovou kontinuitu a tím se připodobňuje stylu typickému pro narativní kinematografii. Kompoziční vztahy střihové skladby směřují diváckou pozornost převážně do centrální části obrazu. Střihová skladba dodržuje osu akce. K snazší orientaci v prostoru dopomáhá návaznost pohledů, či pohybů. Zvuková složka udržuje časovou kontinuitu skrze svoji plynulost navzdory vizuální prezentaci. Avšak střihová skladba obsahuje i pasáže, které výrazně kontinuitu ovlivňují a postihují

kompoziční, prostorové, rytmické i časové vztahy stříhové skladby. Pozastavení pohybu v mizanscéně prvního záběru a situováním podpírajících vzpěr do centrální části obrazu odkazuje na novou interpretaci, kterou stříhová skladba předkládá. V některých částech, převážně ke konci scény, klade větší důraz na dotváření divácké prostorové orientace. Stříhová skladba nezařazuje ustanovující záběr a vazby mezi některými záběry jsou vytvářeny pouze na principu Kulešovova efektu. V porozumění prostorové orientace tak může vznikat nejednoznačnost, která je nejpatrnější v detailním pohledu na dívku, který lze vztahovat jak k pohledu na Lauko, tak i metaře. Ve významné prostorové diskontinuitě stojí šestý záběr, který představuje rozpadající jablko. Motivace zařazení tohoto záběru do stříhové skladby je především z důvodu přidání nového významu právě probíhajícímu jednání. Návaznost zvukové stopy během vizuální prezentace rozpadajícího jablka odkazuje na specifickou prezentaci fikčního světa filmu 322, který nemá hranice času a prostoru.

Stříhová skladba v první scéně filmu dodržuje formální náležitosti kompoziční, prostorové i časové kontinuity a tím usnadňuje divákovi orientaci v naraci, čase i prostoru. Konkrétní prvky diskontinuity ve stříhové skladbě zvýrazňují podstatné prvky narace a odkazují k hlubšímu významu prezentovaných záběrů.

Kompoziční vztahy stříhové skladby

ÚVOD ANALYTICKÉ ČÁSTI

Specifické postavení kompoziční vztahů můžeme pozorovat napříč celým filmem. Ať už ve svébytném postavení prvního záběru, v pasážích sestavených skrze koncept montáže, či v dalších dílčích částech filmu. Film představuje širokou škálu velikosti záběrů, od celků představujících nekonečné krajiny až po detailní kresbu motýla v knize. Ve své analýze se budu věnovat vybraným krajním polohám velikosti záběrů ve filmu a představím jejich zařazení ve stříhové skladbě. V rámci kompozičních vztahů se zaměřím na vybrané scény a na několik přechodů mezi scénami navzájem. Na několika příkladech poukážu na kompoziční návaznost mezi jednotlivými záběry. Zaměřím se na kompoziční kontinuitu, jakým způsobem je

vedena divácká pozornost mezi jednotlivými záběry a poukáží na pasáže, ve kterých dochází k zřetelné proměně atmosféry osvětlení.

VELIKOST RÁMOVÁNÍ - DETAIL

Detailní záběr je důležitou součástí stříhové skladby. Jeho funkce nezůstává pouze selektivní. Stříhová skladba využívá detailní rámování k vytváření nových významů, detailní záběr je rovněž přítomen v pasážích sestavených skrze koncept montáže, nebo v postavení na začátku scény, při kterém zprostředkovává první informace o dané scéně. První z funkcí detailu je funkce popisná. Stříhová skladba odkazuje skrze detail na důležité prvky mizanscény. Například na houkačku v sedmé scéně, sestřeleného vrabce v padesáté osmé scéně, či staniční zvonek v scéně sedmdesáté třetí. Některé detailní záběry jsou představeny ve fotografické stylizaci a popírají okolí, či perspektivu mizanscény. Jedná se například o pohled na konkrétní knižní tituly, obrázky v časopise, či útržek z novin. Tato stylizace vytváří podobnost s jinými fotografiemi, či pozastavenými záběry v průběhu narace.

Stříhová skladba využívá detailního rámování také v pasážích využívající koncept montáže. Na jatkách v páté scéně využívá skladba koncept tonální montáže. K vystižení prvků tohoto typu montáže dopomáhá především zařazení nediegetické emoční hudby, tonalita a míra osvětlení mizanscény. Andrew Tudor ve svém textu zmiňuje příklad s mlhou, z filmu Křižník Potěmkin. *„Mlhová sekvence je založena na tónu. Jednotlivé části jsou sestaveny na principu jejich světelné kvality (kouřový opar či svítivost).* ⁶⁶ Kouř či mlhový opar je přítomen i v pasáži na jatkách a dopomáhá k celkovému emočnímu vyznění scény. Vnitřnosti i Lauko jsou představeni na bílém pozadí, přítomnost oparu umenšuje kontrast a způsobuje mlhavé textury.

V rámci kompozičních vztahů situuje stříhová skladba nejdůležitější část kompozice přibližně do centra rámu a postupně představuje jednotlivé vnitřnosti zvířat. Sekvence je doprovázena orchestrální hudbou, kamera se pomocí transfokace

⁶⁶ TUDOR, Andrew. Theories of film. London: Martin Seeker & Warburg, 1974, s. 35. SEN 436 09936 5. The 'fog sequence' montage is based on tone. The pieces are assembled on the basis of their light quality ('haze' and 'luminosity'). [volný překlad]

přibližuje a oddaluje od jednotlivých vnitřností a pohybuje se ve velikosti rámování od polocelků do detailů.

Laukovu konfrontaci s prostředím umocňují kompoziční vlastnosti záběrů. Lauko je rámován ve středu kompozice, stejně jako protizáběry, které zobrazují jednotlivé detaily jatek. Stříhová skladba ztvárňuje nejen Laukovu konfrontaci s aktuálním prostředím, ale odkazuje i na jeho nejasný čin, který v minulosti spáchal.

Obrázek 8 - Konfrontace Lauka s jatky



Tonální montáž sestavená z detailních záběrů se ve filmu objevuje i ve třicáté deváté scéně při tanci artistů. Původní představa scény je ve scénáři popsána takto: *Akrobatické vystoupení muže a ženy [...] má znázorňovat obraz mládí a krásy; strýcové a tetky, kteří jsou ve městě zřejmě na zájezdu, užasle pozorují nevídané, chvílemi nejisté a roztřesené kreace antického sousoší.*⁶⁷ Tuto vizi tvůrce naplňuje právě skrze zvolené detailní rámování, které představují nejen působivé obrazy jejich vystoupení, ale také vytváří paralelu třesoucích rukou starých lidí v publiku a na pódiu.

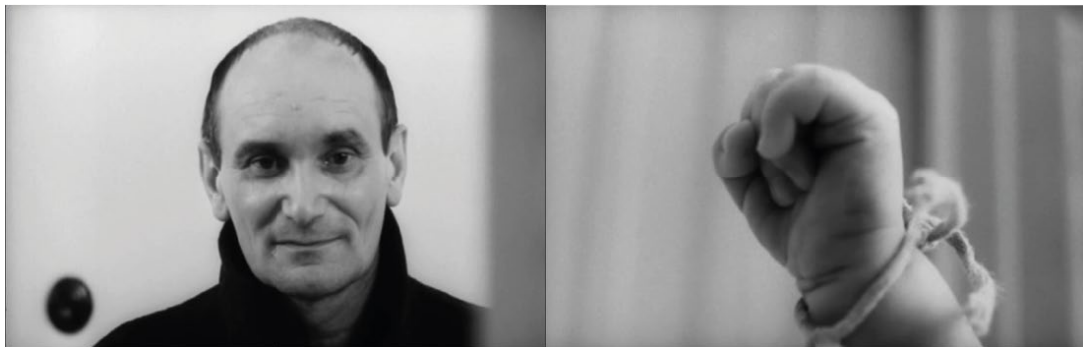
Obrázek 9 - paralela třesoucích se rukou skrze detailní rámování



⁶⁷ HANÁK, cit. 38 s. 45.

Využití detailního rámování v rámci montážní sekvence je také patrné v sedmdesáté scéně, kdy Lauko navštívuje porodnici. Laukova konfrontace s pohledem na novorozena je představena skrze detailní záběry. Emoční vyznění scény dotváří protipohled na Lauka, který ve výrazové mimice reaguje na detaily novorozenech dětí emočním zaujetím. Tato pasáž stříhové skladby funguje především na principu Kulešovova efektu. Vlivem výrazné nediegetické hudby a konstantní mírou osvětlení mizanscény obsahuje i tato scéna prvky tonální montáže.

Obrázek 10 - Laukův pohled na novorozené děti



VELIKOST RÁMOVÁNÍ - CELEK

Celkové záběry jsou typické převážně pro záběry v exteriéru. Celky představují přírodu, městské prostředí, ustanovují prostor, zobrazují konkrétní jednání, či zvolenou velikostí záběrů vybízejí k interpretacím. Takový případ nastává například ve dvacáté deváté scéně. Dovádění Marty s Petrem na louce je představeno ve velkém celku z nadhledu. Zvolená velikost záběrů vystihuje emoci svobody, které Marta s Petrem během svého milostného vztahu prožívají. Specifické postavení v rámci stříhové skladby zaujmají celky na konci několika scén. Zařazení celku až na samotný závěr scény můžeme pozorovat například ve dvacáté scéně. Stříhová skladba představuje velikost rámování v rozmezí mezi polodetaily a polocelky. Prostorovou orientaci v mizanscéně dokresluje stříhová skladba zařazením dvou celkových záběrů až na samotném závěru skladby.

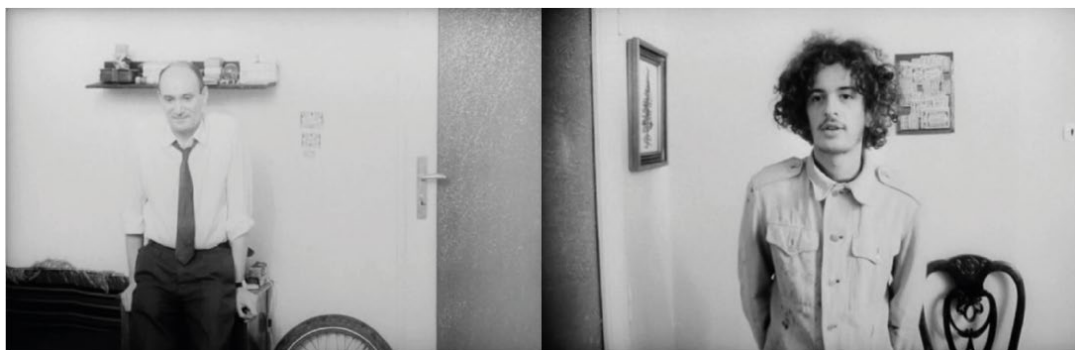
KOMPOZIČNÍ KONTINUITA, DISKONTINUITA

Stříhová skladba zachází vědomě jak s kompoziční kontinuitou, tak také diskontinuitou. Na konci patnácté scény propojuje dvě rozdílné prostředí na základě totožné atmosféry osvětlení. V místnosti rozmnožovny nastává tma, v důsledku zhasnutí světla. Zvuková složka se ostrým stříhem proměňuje v atmosférický zvuk

jízdy vlakem. Stříhová skladba uvádí záběr z uličky vlaku, která se postupně rozjasňuje ze tmy. Ve scénáři je tato situace popsána jako „*vagón vlaku, který vyjíždí z tunelu.*“⁶⁸ Totožnost atmosféry osvětlení v obou záběrech tak vytváří kontinuitu v rámci kompoziční stříhové skladby a odkazuje k propojenosti jednání Marty a Lauka. Úvodní část záběru zároveň vybízí diváka k dotváření prostorové orientace a k hledání narativního zařazení představované pasáže.

V šedesáté první scéně stříhová skladba v důsledku kompozičních vlastností záběrů odkazuje k vnitřnímu rozpoložení Lauka a Vladka. Lauko přiznává, že nemůže sám sebe ospravedlnit. V této pasáži je kompozičně situován v mírném vychýlení do levé části obrazu a v centrální části rámování zůstává bílá stěna. Na jeho výpověď navazuje Vladkův „tanec pokoje“, který je na rozdíl od Laukova rámování komponován do centrální části obrazu. Kompoziční vlastnosti záběru za doprovodu vánoční hudby ztvárňují vnitřní vyrovnanost a pokoj Vladka, který se Laukovi dosáhnout nedaří.

Obrázek 11 – kompoziční ztvárnění vnitřní vyrovnanosti Lauka a Vladka



Kompoziční diskontinuitu mezi sousedními záběry dvou scén můžeme pozorovat na konci dvacáté čtvrté scény. V posledním záběru stojí Marta v levé části obrazu, na tuto kompozici navazuje záběr Lauka na radioterapii, u kterého je kladen vizuální důraz na nohy s černými kalhoty v pravé části obrazu. S prvkem nohou je pracováno i v předchozí scéně. Stříhová skladba představuje holé nohy Marty a v posledním záběru scény stojí oblečená pouze v košili. Kompoziční diskontinuita těchto dvou záběrů upozorňuje na implicitní rozpor, který je mezi postavami přítomen. Marta si užívá života. Tráví čas se svým milencem, zapaluje si cigaretu a

⁶⁸ Srov. HANÁK, cit. 38 s. 26.

v tomto kontextu pronáší Marta větu, že Lauko asi není normální. Na odvážný výrok o jeho nenormálnosti navazuje záběr z oddělení radioterapie, kde je Lauko podrobován odbornému vyšetření krku.

Obrázek 12 - kompoziční postavení Marty a Lauka



Ještě patrnější kompoziční diskontinuita je patrná během boxerského zápasu, který je představen v sérii krátkých statických fotografií s rozdílnými kompozičními vlastnostmi. Jedná se o záběry v polodetailu či detailu, představených v rozdílných částech obrazu. Rychle se měnící kompozice s podporou autentických zvukových ruchů souboje, zdůrazňuje akční a nepředvídatelné jednání boxerského zápasu.

Obrázek 13 - kompoziční diskontinuita světelného osvětlení



Jiný příklad výraznější kompoziční diskontinuity můžeme pozorovat ve změně atmosféry osvětlení, která nastává na konci čtyřicáté sedmé scény. Na poslední záběr scény se světlejšími prvky v obraze – bílý kabát, světlá karosérie auta, navazuje temný záběr ze setmělé chodby nemocnice. V rámci střihu dochází k přechodu od narace Marty k Laukovi. Pro film nezvykle dlouhých třináct sekund ve ztemnělé chodbě dává divákovi prostor k doznění předchozí výpovědi Marty, která byla ukončena ostrým střihem. Protože nemá Marta nic černého, chce si z rozmaru nechat přebarvit alespoň své hnědé šaty. Laukova situace stojí vůči této výpovědi

v kontrapunktu. Vizuálně je uvržen do temného prostředí chodby, ve kterém se nachází ne z vlastní volby, ale v důsledku své nemoci.

ZÁVĚR ANALYTICKÉ ČÁSTI KOMPOZIČNÍCH VZTAHŮ

Detailní rámování využívá stříhová skladba v několika momentech primárně k popisné funkci. Představuje konkrétní prvky mizanscény, které jsou důležité v rámci narace. Některé detaily podléhají výraznější stylizaci, například popírání perspektivy mizanscény. Stříhová skladba využívá detailního rámování také v tonální koláži. V rámci kompozičních vlastností situuje nejdůležitější část kompozice přibližně do centra rámu, čímž umocňuje konfrontaci Lauka se zabíjením. Tématika smrti je důležitá především v kontextu Laukova nejasného činu v minulosti, jenž mu zabíjení evokuje. Funkce celku má především popisný charakter. V rozebíraném celkovém záběru z nadhledu utváří stříhová skladba prostor k interpretaci. Specifické rámování odkazuje k volnosti a svobodě, kterou Marta s Petrem prožívají. Nejvýraznější kompoziční kontinuita je patrná na konci patnácté scény, kdy jsou dvě odlišná prostředí propojená skrze stejnou intenzitou světla. Náhle vzniklá tma propojuje nejen mizanscénu, ale také oddělené jednání Marty a Lauka. Diskontinuita v rámci stříhové skladby je obsažena v šedesáté první scéně. Ve dvacáté čtvrté scéně odkazuje stříhová skladba na odlišný způsob uvažování Marty a Lauka převážně kompozičními vlastnostmi. Nejpatrnější kompoziční diskontinuita je patrná během boxerského zápasu.

Prostorové vztahy stříhové skladby

ÚVOD ANALYTICKÉ ČÁSTI

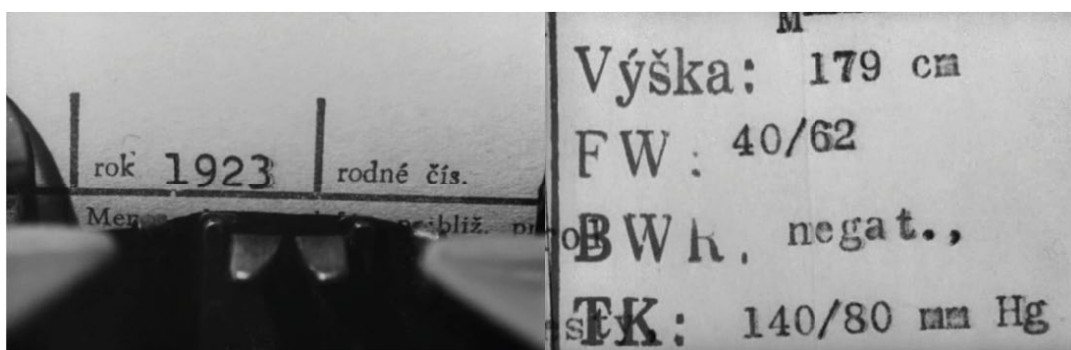
V analýze prostorových vztahů se zaměřím na budování prostoru fikčního světa. Budu analyzovat několik vybraných počátečních záběrů scény, které zaujmají důležité postavení v rámci budování prostorové orientace. Volba rámování prvního záběru totiž zásadně ovlivňuje rozsah informací o mizanscéně dané scény. Stříhová skladba představuje první záběr scény ve třech výraznějších podobách napříč celým filmem. V detailu, celku a v záběru se směřodatným pohybem kamery. Nejčastější rámování prvního záběru nové scény je detailní velikost záběru a v rámci analýzy se jí tedy budu věnovat nejpodrobněji. Dále představím stříhový princip protipohledu, který je přítomen nejen jako první záběr, ale i v dalších situacích stříhové skladby

filmu. Zaměřím se na užití Kulešovova efektu v rámci stříhové skladby a v závěrečné části analýzy demonstřuji na konkrétní scéně Laukovo specifické vnímání okolního světa.

PŘEDSTAVENÍ PROSTORU SKRZE PRVNÍ ZÁBĚR SCÉNY

Stříhová skladba představuje prostor v téměř třiceti scénách skřze detailní rámování obrazu. Divák může při percepci prvního záběru v detailním rámování zohledňovat pouze omezené množství informací a je tedy stříhovou skladbou povzbuzován k domýšlení prostoru a významů. Takový typ záběru můžeme pozorovat například ve třetí scéně. Prostor nemocniční ordinace je přestaven skřze velký detail na lékařskou zprávu, na kterou jsou zapisovány informace skřze psací stroj. Obdobný typ záběru se ve filmu objevuje ještě jednou, a to v šedesáté třetí scéně. Záběr na faktografickou lékařskou zprávu je doplněn zvukovým podkřsem, ve kterém lékaři diskutují nad Laukovým zdravotním stavem. Stříhová skladba představuje paralelu mezi selekcí prostorových informací a omezeností vnímání pacientů. Jak záběr představuje, lékař může omezit své vnímání pacienta pouze na pár písmen a číslic napsaných v lékařské zprávě. S takovým postojem je možné ztotožnit například postavu primáře. Opačný přístup naopak zastává lékař, který s takovýmto neosobním postojem rozporuje. Jeho zájem o pacienty je rozpracováván například ve čtyřicáté osmé scéně, kdy si lékař povídá s Laukem ve své pracovně. K této postavě vyjadřuje sympatie i samotný Dušan Hanák. „*Lékař, postava, kterou mám nesmírně rád, skeptik, intelektuál, dává společnosti skutečné hodnoty, a přitom má pocit, že je to zbytečné.*“⁶⁹

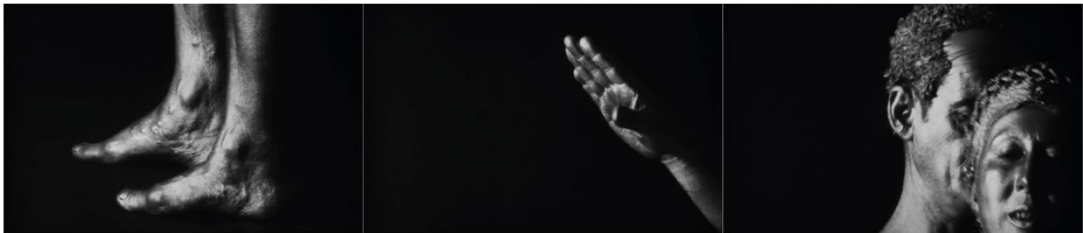
Obrázek 14 - detailní záběr znázorňující odměřený lékařský přístup k pacientům omezený pouze na několik strohých faktografických údajů



⁶⁹ LIEHM, cit. 29 s. 389.

Nejvýrazněji pracuje stříhová skladba s prvek diváckého domýšlení prostoru v třicáté deváté scéně během akrobatického vystoupení. Výstup tanečnicků je představován v detailním rámování zobrazující jednotlivé části těla. Nejprve záběr zobrazuje ve vzduchu se otáčející chodidla, následně vzpřímenou dlaň, ve třetím pohybu kamery odhaluje záběr tváře vystupujících tanečnicků. Informace o prostoru scény se můžeme dozvědět až po prvním stříhu, který nastává po dvaceti šesti vteřinách. Navazující záběry zobrazující obecenstvo a seznamují nás se skutečností, že se jedná o kulturní vystoupení.

Obrázek 15 - trojí kompozice během prvního záběru akrobatického vystoupení



Podobnou práci tvůrce v představování prostoru můžeme pozorovat ve dvacáté druhé scéně. Celkový záběr znázorňuje pohled na pole v horizontálním pohybu, ve zvukovém podkresu zaznívá tlumený zvuk dosud neidentifikovatelného stroje. Po uplynutí deseti vteřin záběru zaznívá otázka Marty, proč je dobré mít auto. Její otázka tedy lokalizuje děj do prostoru automobilu, které projíždí osamocenou krajinou. Tento předpoklad je následně potvrzen v následujícím celkovém záběru, při kterém Marta s Petrem z auta vystupují.

Obrázek 16 - projíždějící auto krajinou uprostřed pole



Záběr na pole je zasazen do specifického postavení v rámci stříhové skladby. Následuje bezprostředně po odpovědi Vladka na otázku, kam půjde: „*Kam budu chtít, někam ven.*“ Touhu po odchodu od společnosti *někam ven* potvrzuje ve své výpovědi i Marta: „*Viš, proč je dobré mít auto? Člověk může mít stále dojem, jako kdyby utíkal.*“ Nicméně i přesto, že se Marta nachází v přírodě a užívá si čas se svým

milencem, dlouhodobé životní štěstí stále nenachází. Naopak Vladko v důsledku svého celkového nastavení osobnosti dokáže být šťastný i uprostřed hlučného města.

Stříhová skladba mezi prvními záběry scény zařazuje i protizáběry vystupujících postav. Takový typ záběru můžeme pozorovat v padesáté šesté scéně. První záběr představuje pohled z nadhledu na pohybující se lidi na ulici. Druhý záběr scény představuje Vladka na balkóně, který se dívá směrem dolů a je tedy možné mu předchozí hlediskový záběr přisuzovat. V rámci situování prostoru nemocnice získáváme novou informaci o umístění nemocnice do prostředí rušné ulice města.

Obrázek 17 - pohled na ulici vlivem stříhové skladby přisuzovaný Vladkovi



Jiný protizáběr v kontextu prvního záběru scény znázorňuje pohled Lauka na osamocené nemocniční lůžko. Tento typ záběru je přítomen ve čtyřicáté třetí scéně. Záběr následuje bezprostředně po situaci, při které Lauko odhalil Martu s Petrem na bytě. Celkový záběr na osamocené nemocniční lůžko komponované doprostřed chladného a jednotvárného prostředí nemocničních kachliček, zdůrazňuje paradox Laukova osamocení.

Obrázek 18 - Pohled Lauka na osamocené nemocniční lůžko vystihující jeho aktuální rozpoložení



PROTIPOHLED – PRINCIP STŘIHOVÉ SKLADBY V RÁMCI FILMU

Budování prostorové orientace na principu protipohledů je patrné ve střihové skladbě nejen v rámci prvního záběru scény, ale můžeme je pozorovat napříč celým filmem. Mnoho záběrů takového typu náleží samotnému Laukovi, ale není to pravidlem. Ve čtvrté scéně je prakticky celá sekvence vystavěná na principu protipohledů. Všechny záběry, kromě detailního záběru na informaci z novin, jsou snímány z pomyslné osy akce. V sekvenci není přítomen ustanovující záběr, vzájemná provázanost akce a pohybů dotváří pouze propojení střihové skladby. Propojujícím prvkem obou akcí je jednotná atmosféra osvětlení, mizanscéna a pohyb obou vozidel stejným směrem – dopředu.

Obrázek 19 - Střihová skladba na principu protizáběrů; dívka na motorce a Lauko



V padesáté čtvrté scéně je v rámci střihové skladby zařazen záběr, u kterého je náročnější identifikovat, komu představený pohled náleží. Záběr představuje náhodnou pacientku vyhlížející z okna. V rámci střihové skladby se může jednat o pouhý prostřih k přechodu do jiného prostředí nemocnice. Vzhledem k vlastnostem předchozího záběru, kdy Lauko upírá pohled směrem nahoru k oknu, je možné vnímat tento záběr jako protipohled toho, co Lauko právě sleduje. V takovém kontextu upřený pohled pacientky dovádí Lauka ke zkoumání svého vlastního svědomí. V následujícím jednání totiž vyznává malíři, že mu lhal.

Obrázek 20 - ztížená identifikovatelnost záběru na náhodnou pacientku



S principem záběru a protizáběru pracuje tvůrce často i v rámci představení prostoru aktuální scény. Prostor nemocničního pokoje Lauka ve čtyřicáté šesté scéně je představen nejprve pouze na principu záběru a protizáběrů mezi jednotlivými pacienty. K vzájemnému propojení dopomáhá návaznost pohledů. Potvrzení, že naše prostorová orientace byla vytvořena správně nedotváří ustanovující záběr, ale pohyblivý záběr z ruční kamery sledující Vladka pochodujícího po pokoji.

VYUŽITÍ KULEŠOVOVA EFEKTU

Typické pasáže využívající stříhovou skladbu na principu Kulešovova efektu jsou patrné v již zmiňované scéně na jatkách, či pohled z okna ve čtyřicáté třetí scéně. Stříhová skladba využívá Kulešovova efektu i v dalších situacích. Tímto stříhovým principem představuje dění, které se odehrává za zavřenými dveřmi (patnáctá či dvacátá čtvrtá scéna). Kromě narativní souvislosti záběrů v rámci jedné scény odkazuje stříhová skladba také k interpretační rovině. Nejvýraznější záběr odkazující k významové interpretaci je pohled na rozpadající jablko, kterému jsem se již věnoval v předchozí části. V sedmé scéně stříhová skladba personifikuje policejní auto do pozice vševidoucího dozorce, který dodržuje pořádek. Jeho direktivní moc kontrolovat lidi je ztvárněna expresivními rozkazy ve zvukové složce a korespondujícím situačním jednáním na ulici. Pohled na policejní auto a houkačku zpřítomňuje pomyslného aktéra, který rozkazy uděluje. Neurčitá personifikace policejního auta se záměrně vyhýbá zobrazení policisty jako jednotlivce, a tak odkazuje na celkový represivní aparát vlády.

Obrázek 21 - personifikované vystupování policejního auta v direktivní moci



Dušan Hanák v rozhovoru na rádiu Vltava zmiňuje využívání konvenčních dokumentárních metod. Například „snímání dvou herců v rozhovoru jakoby skrytou kamerou, dlouhým objektivem. [...] V divákovi vyvoláme dojem, že je to vlastně

reportážně nasnímaná situace.⁷⁰ Tyto dokumentární prvky je rovněž pojmenovat v této pasáži. Aktéři jsou obyčejní lidé vystupující na ulici, záběry jsou pořízeny dlouhým objektivem ve stylu skryté kamery. V rámci žánrového zařazení této pasáže tedy můžeme pozorovat nezvyklý střet fikčních a faktuálních prvků. Stříhová skladba dodává autentickému prostředí ulice určující vyznění.

Na základě Kulešovova efektu jsou do narace vloženy i nediegetické vsuvky, které významově souvisí s představovaným obsahem. Jedná se o nejružnější fotografie emocí postav, detailní zobrazení pasáží z knih, či novin. Ve čtvrté scéně přidává novinový útržek další rozměr vyprávění řidiče nákladáku. Lauko sdělení o nefunkční společnosti nevěnuje pozornost, místo toho se soustředí na přítomný okamžik a komunikuje s dívkou jedoucí na motorce před nimi. Detailní představení informace v novinách tedy zdůrazňuje důležitost informace o fungování společnosti, i přesto, že Lauko vůči sdělení nevyjadřuje žádné zaujetí.

Obrázek 22 - vlivem Laukovy rezignace zdůrazňuje stříhová skladba informaci o zříceném domu v detailním záběru



V třicáté šesté scéně stříhová skladba užitím principu Kulešovova efektu propojuje dvě oddělená dění a vnáší nejednoznačnost, jak situace ve skutečnosti proběhla. Lauko nakupuje čokoládu pro zdravotní sestru v nemocnici. Pohybuje se kolem výloh obchodů v podobném prostředí jako Marta, která se setkává s Petrem. Na situaci jejich vzájemného polibku, navazuje záběr zobrazující Lauka na ulici s upřeným pohledem do kamery.

⁷⁰ Dušan Hanák: „Co je lidské, to mě zajímá“ [online]. Český rozhlas Vltava, 2013 [cit. 2020-03-21], stopáž 00:39:00. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dusan-hanak-co-je-lidske-me-zajima-5061042>

Obrázek 23 - nejednoznačnost Laukova pohledu na ulici, může směřovat svůj pohled jak do výlohy, tak také může zahlédnout polibek Marty s Petrem



V této stříhové návaznosti může význam stříhu fungovat ve dvou rovinách. Buď Lauko směřuje svůj pohled pouze do výlohy, nebo odhaluje, že zpozoroval scházení Marty s Petrem. Zdali jejich setkání skutečně zahlédl není zřejmé. Stříhová skladba pouze představuje pohyb Lauka a Marty ve stejném prostředí a Laukovým upřeným pohledem do kamery vytváří prostor k divácké interpretaci.

NÁVAZNOST POHLEDŮ

S návazností pohledů pracuje stříhová skladba ve vícero situacích. Na konci dvanácté scény představuje stříhová skladba Laukův pokus o navázání pohledu s mladou sestřičkou. Podobný přístup je patrný během druhé scény, kdy stříhová skladba propojuje vzájemné pohledy Lauka, Cilky a kuchaře. Na základě návaznosti pohledu jsou vybudovány i konkrétní situační akce například reakce Lauka na impuls sestřičky, že nemá nasazenou ochrannou roušku. Návaznost pohybů sousedících záběrů se v rámci stříhové skladby objevuje také, avšak patrnější je princip návaznosti pohledu.

PŘÍTOMNOST USTANOVUJÍCÍHO ZÁBĚRU

Stříhová skladba obsahuje pouze minimální počet ustanovujících záběrů. V celkovém součtu ustanovující záběr obsahuje pouze jedna čtvrtina představovaných scén. Většina prostoru je tedy budována na základě jiného stříhového přístupu. Absence ustanovujícího záběru zdůrazňuje dynamikou akce, sevřenost městského prostoru a personifikuje Laukovo specifické vnímání okolního světa.

Absence ustanovujícího záběru je přítomná například v již zmiňované scéně akrobatického vystoupení. Budování prostorové orientace probíhá na principu

znalosti reálného světa – jeviště a diváci. Ustanovujícího záběr není přítomen rovněž v prostorech nemocničního pokoje, či bytu Lauka. Většina informací o prostoru je divákovi předkládána postupně a divák si komplexní prostorovou orientaci může dotvářet na základě jednotlivých podobností. Dvacátá šestá scéna například představuje dění na bytě, během kterého představí až čtyři místnosti. Stříhová skladba se tedy více zaměřuje na probíhající akci a specifické představování okolního světa než na přehlednou orientaci v prostoru.

LAUKOVO VNÍMÁNÍ OKOLNÍHO SVĚTA

At' už zmíněné montáže, protipohledy či nejednoznačné záběry ztvárňují Laukovo subjektivní vnímání světa. O jeho pohled na svět se zmiňuje i Stanislava Prádná ve své recenzi. „Z nemocného, otřeseného vědomí se dere [...] Laukovo zdánlivě pasivní konání: mlčenlivé, trpělivé a nesmírně intenzivní pozorování světa kolem sebe. [...] V zápase se samotou cílevědomě vyhledává nejrůznější lidi, jejichž hlasité líčení problémů ho ani tolik nezajímá, jako "to" nevyslovené, zamlčené, co od nich touží zvědět nebo aspoň vypožorovat očima.“⁷¹

Takový pohled na svět demonstruje například osmnáctá scéna. Stříhová skladba odvádí od prvotně představené narace a manipuluje se zasazením postav v časoprostoru. Lauko prochází rozpadlým domem a komunikuje s přítomným dítětem a ženou. I přesto, že ve zvukové složce stále zaznívá hlas ženy, pohled kamery se odvrací na náhodného muže, který se podivuje nad příchodem Lauka. Jednotlivé promluvy jsou sice ve zvukové složce propojeny, z rozboru mizanscény je však patrné, že tyto dvě situační akce se odehrály na rozdílných místech.

Obrázek 24 - zavádějící prostorová orientace během rozhovoru s místními lidmi



⁷¹ PŘÁDNÁ, Stanislava. 2005. In: HANÁK, Dušan. 3 scénáře. Praha: LIKA KLUB, 2005. ISBN 80-86069-37-0.

Stříhová skladba propojuje některé dílčí události do jedné, nereaguje na vyřčené otázky, prohlášení, a tak blíže přibližuje Laukovo neurčité až snové vnímání okolního světa. Sám Dušan Hanák v knize *Ostře sledované filmy* přibližuje záměr filmu a přeneseně i této scény: „Člověk [Lauko], který přestal věřit tomu, čemu věnoval nejlepší síly [...], se octne ve zvláštním psychickém i fyzickém stavu. Začne obcházet lidi a ověřuje si sám sebe.“⁷²

ZÁVĚR ANALYTICKÉ ČÁSTI PROSTOROVÝCH VZTAHŮ

Stříhová skladba v rámci prostorových vztahů často představuje o prostoru pouze omezené informace. Nejpatrnější je tento přístup u detailního rámování prvního záběru scény. Původně nejednoznačné určení prostoru můžeme pozorovat i na začátku stříhové sekvence z akrobatického vystoupení, či v pohyblivém celkovém záběru jízdy autem ve dvacáté druhé scéně. Počáteční nejednoznačnost záběru poskytuje prostor k doznění významu předchozí scény. Protizáběry slouží v mnoha situacích jako hlediskový záběr přítomné postavy. V důsledku absence ustanovujícího záběru utváří tento typ záběrů jedinou prezentaci představovaného prostoru. Využití principu Kulešovova efektu utváří nové významy například při konfrontaci s článkem v novinách, či při personifikovaném vystupování policejního auta, které uděluje příkazy a vystupuje jako pomyslná direktivní postava. Návaznost pohledů dopomáhá k budování propojené situační akce napříč záběry. V díle je patrná výrazná absence ustanovujících záběrů. Prostor nemocničního pokoje, či Laukova bytu je dotvářen postupně napříč scénami. Některé stříhové vazby vytvářejí nejednoznačnost, která je patrná například u jednoho z hlediskových záběrů Lauka. V osmnácté scéně nejednoznačnost prostorových vztahů přibližuje Laukovo subjektivní vnímání okolního světa. V rámci stříhu dochází k přemístění postav v časoprostoru, aniž by zvuková složka na změnu jakkoliv upozorňovala.

⁷² LIEHM, cit. 29 s. 388.

Rytmické a časové vztahy filmu 322

ÚVOD ANALYTICKÉ ČÁSTI

V rámci rytmických a časových vztahů představím rozdělení filmu do jednotlivých scén. Zaměřím se na jejich trvání a průběh narace napříč celým filmem. Ve samostatné kapitole představím několik vybraných situací, ve kterých využívá střihová skladba eliptický střih. Na závěr poukáži na několik momentů filmu, které představují časoprostor v netradičním podobě.

OBECNÁ SEGMENTACE SCÉN NAPŘÍČ DÍLEM

Narace filmu 322 je rozdělena do sedmdesáti čtyř scén. V celkové své délce jedné hodiny, třicet tři minut a čtyřicet dva sekund vychází v průměru jedna scéna na jednu minutu a čtrnáct sekund.⁷³ Nejdelší čas zaujímá sedmá scéna s trváním tři minuty a čtyři vteřiny. Avšak v této sekvenci jsou představeny až tři různorodé prostředí. Padesátá pátá scéna je nejkratší se stopáží necelých devatenácti sekund. Podobně dlouhá je i padesátá sedmá scéna, která je pouze o sekundu delší. Různorodé narativní bloky nejrozličnějších situací a jednání dohromady utvářejí osobitou koláž. Dušan Hanák se k tomuto přístupu zmiňuje v knize *Ostře sledované filmy: „Záměrně volím formu kontrastu, s úmyslem rozvířit kolem pasivního hrdiny ohňostroj vztahů a situací. Vím, že někdy kupím víc dramatického materiálu, než je možná třeba, ale zdá se mi, že to má svou vnitřní souvislost, že se všechny části mozaiky dají dešifrovat.“*⁷⁴

ZPŮSOB NARACE

Střihová skladba představuje naraci v lineárním uspořádání. Narace jednotlivých scén paralelně sleduje postavy Lauka, Marty, Petra, Vladka, okrajově také postavu lékaře a poukazuje na jejich vzájemné interakce. I když dění není v rámci konkrétních scén vždy přesně časově ukotvené, nic nenaznačuje tomu, že by se jednalo o flashback, či flashforward.

⁷³ Pozn. Dle propočtů, které jsem prováděl na základě výpisu jednotlivých scén a který předkládám na konci. V průměru není započítána stopáž úvodních titulků a závěrečné hudební pasáže.

⁷⁴ LIEHM, cit. 29 s. 389.

ČASOVÉ ELIPSY

K časovému vypuštění událostí fabule dochází především při změně jednotlivých scén, ale i v rámci některých z nich. Většinou je tento typ střihu používán k přesunu do nového prostředí. V několika situacích je v rámci stříhové skladby zařazen stříh s výpustkou, který zabírá na plátně méně času než ve fabuli a v obraze způsobuje náhlou změnu. Takový stříh můžeme pozorovat ve čtyřicáté čtvrté scéně, ve které se Petr v ostrém stříhu přemísťuje ke dveřím, náhle převlečen do dámských šatů. Stříh nastává bezprostředně po ukončení výpovědi Petra a změna v obraze navazuje na zvrát ve zvukové složce.

Obrázek 25 - eliptický stříh způsobující přemístění Petra v prostoru



Obdobný stříh nastává i ve šedesáté čtvrté scéně, při které se postavy přemísťují do jiné místnosti, bez výraznější proměny v diegetické hudbě folklorní hudby. Podobný princip stříhu můžeme pozorovat i v jedenácté scéně, kdy se Lauko během stříhu přemísťí do jiné části místnosti. Stříh je proveden za neměnné rytmické hudby při ranním cvičení.

Obrázek 26 - přesun Lauka v časoprostoru provedený v rytmu hudby



V rámci pohybu Lauka na bytě nastává ještě jiný znatelný posun v představení syžetu, a to ve třicáté třetí scéně, při které se Lauko přemísťuje v prostoru při hledání

cigaret. Stříhová skladba využívá společných prvků mizanscény předchozího a následujícího záběru a stříh provádí v momentu otevření krabičky.

Obrázek 27 - posun Lauka v časoprostoru při společném jednání – otevírání krabičky



Všechny typy právě popsaných stříhů v rámci jedné scény odkazují na osobité vnímání časoprostoru jednotlivých postav. Tvůrce záměrně vynechává pasáže, které jsou pro postavy nedůležité. Specifickou stříhovou skladbou se tak připodobňuje vnímání a prezentaci jejich útržkových vzpomínek.

Stříhová skladba rovněž utváří časovou elipsu pomocí prostříhu. Ve dvacáté první scéně se spolu seznamují Lauko s Vladkem. Po výpovědi Vladka, že nemá peníze, následuje záběr na pouličního psa. Při návratu do konverzace je Vladko usazen na jiném místě a v důsledku přítomného jídla za stolem je patrné, že během prostříhu uplynul mnohem delší čas, než byl v syžetu představen.

Obrázek 28 - přesun Vladka v prostoru během prostříhu



Právě nepředstavená akce fabule je určující pro vykreslení osobnosti Lauka. Náhodnému mladíkovi potulujícímu se po ulici bezprostředně kupuje chlebíčky a kávu. Neproměnlivá zvuková složka i v této části odkazuje na Laukovo specifické vnímání okolního světa. Nediegetická hudba v celé pasáži je totiž představena beze změny a promluvy aktérů jsou provedeny bezprostředně za sebou bez výraznější proměny.

RYTMICKÉ VZTAHY

Speciální postavení v rámci rytmických vztahů stříhové skladby zaujímá pátá, čtyřicátá sedmá a šedesátá pátá scéna. V páté scéně představuje stříhová skladba zabití koně stříhem s přesahem. Takový typ stříhu „*prodlužuje akci, a tak pak v syžetu trvá déle než ve fabuli.*“⁷⁵Tohoto typu stříhu využívali sovětští filmaři ve dvacátých letech dvacátého století. Stříhová skladba stříhem s přesahem zdůrazňuje okamžik smrti koně, zásadní moment úderu sekery znázorňuje celkem třikrát. Ve čtyřicáté sedmé scéně zprostředkovává skladba dynamiku a nevyzpytatelnost boxu skrze fotografie bojovníků, představené ve velké rychlosti za sebou. Šedesátá pátá scéna využívá rytmického stříhu k dokreslení akce srážky dvou aut. Ve stříhové skladbě je během necelých třech sekund představeno třináct záběrů, při čemž poslední skrze bílou obrazovku konvenčně odkazuje ke srážce. Prvky pestré, těkající obrazové skladby Dušan Hanák pojmenovává vlastní terminologií – „kontrapunktičnost“⁷⁶ a odkazuje na vědomé zásahy v rámci kontinuity vztahů stříhové skladby.

ZÁVĚR ANALYTICKÉ ČÁSTI RYTMICKÝCH A ČASOVÝCH VZTAHŮ

Stříhová skladba v rámci rytmických a časových vztahů pracuje s četnou frekvencí proměny scény. Utváří tak rozmanitost stříhové skladby seskládané z nejrůznějších „obrazových a zvukových střepů“. Časové elipsy zařazené ve stříhové skladbě demonstrují osobité vnímání časoprostoru jednotlivými postavami. Ve dvacáté první scéně časová elipsa zamlčuje akci, která vykresluje Laukovu pozitivní stránku osobnosti. Spíše než k úmyslnému zakrytí jeho stránky osobnosti je časová elipsa použita z důvodu vykreslení jeho subjektivního vnímání okolního světa. Stříhová skladba v několika situacích zařazuje krátké záběry k vystihnutí dynamiky probíhající akce. K zdůraznění smrti koně využívá stříhová skladba typ stříhu sovětských filmařů – stříh s přesahem.

⁷⁵ BORDWELL, cit. 15. s. 304.

⁷⁶ Dušan Hanák: „Co je lidské, to mě zajímá“ [online]. Český rozhlas Vltava, 2013 [cit. 2020-03-21], stopáž 00:13:10. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dusan-hanak-co-je-lidske-me-zajima-5061042>

Závěr

Film 322 jsem podrobil důkladné neoformalistické analýze se zaměřením na střihovou skladbu. V první části analýzy jsem se detailně zaměřil na úvodní titulkovou sekvenci. Jako dominantní přístup jsem pojmenoval kontrastní stylizaci, která je ztvárněna inverzní podobou mizanscény s paralelní proměnou zvukové složky. Lékařská témata obrázků a zvukového podkresu v propojení s výraznou kontrastní stylizací odkazuje na pomyslný skalpel, kterým Dušan Hanák zkoumá soudobou společnost.

Většina vazeb střihové skladby v první scéně naplňuje kompoziční, prostorovou i časovou kontinuitu. Ve scéně je patrná i výrazná diskontinuita, a to především ve třech pozastavených záběrech, v prostorově nediegetické vsuvce rozpadajícího jablka i nejednoznačnosti pohledu dívky v důsledku absence ustanovujícího záběru. V prvním záběru jsem upozornil na důležitost podpírajících vzpěr, které odkazují na rozpadající společnost, která potřebuje vyztužit. V porovnání se scénářem jsem upřesnil situaci odehrávající se na ulici. Náhodní lidé se společně sdružují k bezdůvodnému mlácení Lauka.

V třetí části jsem komplexně analyzoval vztahy střihové skladby napříč celým filmem a přiblížil tvůrčí přístup Dušana Hanáka. Nepředvídatelnost střihové skladby spočívá v nejasnosti, které prvky jsou v aktuální naraci k pochopení fabule nezbytné a které jsou ve střihové skladbě zařazeny pouze k ztvárnění konkrétní emoce, či dílčího významu. V důkladné analýze jsem představil různorodé pozice střihové skladby, z nichž vyvozují její dominantu, která se projevuje převážně ve specifickém způsobu budování časoprostoru fikčního světa analyzovaného snímku. Dušan Hanák volí formu kontrapunktu, která rozvíjí, či propojuje rozličné vztahy a situace Lauka.

Střihová skladba předkládá komplexní a propojený přístup, který ztvárňuje specifické vnímání okolního světa, ať už v subjektivním hledisku Lauka, či jiných postav filmu. Nejvýraznější tvůrčí přístup, který odkazuje na Laukovo subjektivní vnímání okolního světa, je patrný v osmnácté scéně, ve které se postavy přesunují v časoprostoru bez výraznější proměny ve zvukové stopě. Použití tonální montáže na jatkách nejen zvýrazňuje proces zabíjení zvířat, ale také odkazuje k subjektivnímu prožívání přítomného Lauka.

Již samotné rozčlenění narace do konkrétních bloků, odkazuje na specifickou mozaiku nejrůznějších “obrazových a zvukových střepů“, které navzájem střetávají a propojují jednání vystupujících postav. Na tuto propojenost odkazuje například přechod mezi patnáctou a šestnáctou scénou, který propojuje jednání Marty a Lauka skrze přítomnost tmy na začátku a konci záběru.

Vlivem absence ustanovujícího záběru vzniká občas nejednoznačnost při zařazení konkrétního jednání do časoprostoru. Taková nejednoznačnost je pozorovatelná například v třicáté šesté scéně, při které není zřejmé, zdali Lauko spatřil setkání Marty s Petrem či nikoliv. Střihová skladba prezentuje v omezeném rámování pouze dílčí jednání a vlivem zařazení dvou paralelních akcí vedle sebe, není patrné, v jakém kontextu prostorových vztahů jsou tyto dva záběry představeny.

Střihová skladba obsahuje menší počet ustanovujících záběrů a prostor scény v prvním záběru představuje nejčastěji skrze detailní rámování. Často využívá princip Kulešovova efektu a vazbu mezi záběry vytváří pouze na základě významotvorného zařazení vedle sebe. Tento princip je nadále rozvíjen v protipohledech, hlediskových záběrech, či v představení konkrétních nediegetických informací – například článkem z novin. Některé informace o prostorové orientaci v rámci konkrétního prostředí získává divák postupně v průběhu narace. Příkladem takového prostředí je například Laukův byt, který se objevuje ve vícero scénách a prostor bytu si tedy divák utváří postupně.

Specifické představování časoprostoru fikčního světa je v rámci střihové skladby podpořeno rovněž zvukovou složkou. V některých situacích dochází ke změně propojeně v obrazové i zvukové složce. Tento přístup přechod mezi jednotlivými záběry zvýrazňuje. Zvuková složka zastává během střihu i druhou pozici, kdy pokračuje konstantně, nezávisle na proměně složky obrazové. V několika pasážích zaznívají ve filmu výpovědi, které je možné vztahovat, jak k situaci přechodí, tak k té následující. Zvuková složka sama o sobě je významným prvkem střihové skladby a utváří vhodnou příležitost k jejímu dalšímu bádání. Především z pozice určení zvukových složek, či přítomnosti nediegetických zvuků.

Ve své práci jsem na základě důkladné analýzy představil tvůrčí přístup Dušana Hanáka v rámci střihové skladby. V částech věnující se úvodní titulkové sekvenci a první scéně filmu jsem představil jeho přístup na začátku filmu. V třetí části jsem

představil jeho tvůrčí přístup ve vybraných pasážích a napříč celým filmem. Na základě analýzy jsem vyvodil dominantu jeho tvůrčího přístupu, který spočívá ve vědomém budování specifického časoprostoru fikčního světa 322.

Přílohy

Příloha 1 – segmentace narace do jednotlivých scén

Začátek	Konec	Název scény	Popis scény	Délka
0:00:00	0:01:57	TITULKOVÁ SEKVENCE		0:01:57
0:01:57	0:03:10	PRVNÍ SCÉNA	Scéna na ulici, představení Lauka, který je bit	0:01:13
0:03:10	0:04:24	DRUHÁ SCÉNA	Scéna v kuchyni	0:01:14
0:04:24	0:05:53	TŘETÍ SCÉNA	Scéna u lékaře	0:01:29
0:05:53	0:06:30	ČTVRTÁ SCÉNA	Jízda nákladákem a dívka na motorce	0:00:37
0:06:30	0:08:05	PÁTÁ SCÉNA	Konfrontace Lauka s jatký	0:01:35
0:08:05	0:08:39	ŠESTÁ SCÉNA	Kancelář Petra a jeho představení	0:00:34
0:08:39	0:11:43	SEDMÁ SCÉNA	Převlíkání v šatně, ulice, káva u Čatloše	0:03:04
0:11:43	0:13:10	OSMÁ SCÉNA	Představení Vladka	0:01:27
0:13:10	0:13:48	DEVÁTÁ SCÉNA	Lauko v parních lázních	0:00:38
0:13:48	0:15:12	DESÁTÁ SCÉNA	Marta s Laukem u večeře	0:01:24
0:15:12	0:16:21	JEDENÁCTÁ SCÉNA	Lauko a jeho ranní upravování	0:01:09
0:16:21	0:19:13	DVANÁCTÁ SCÉNA	Lauko v kavárně	0:02:52
0:19:13	0:20:12	TŘINÁCTÁ SCÉNA	Výrobní schůze a Marta	0:00:59
0:20:12	0:20:53	ČTRNÁCTÁ SCÉNA	Lauko na chodbě nemocnice	0:00:41
0:20:53	0:21:17	PATNÁCTÁ SCÉNA	Vedoucí podniku kontroluje zaměstnance	0:00:24
0:21:17	0:22:06	ŠESTNÁCTÁ SCÉNA	Kupé ve vlaku	0:00:49
0:22:06	0:23:36	SEDMNÁCTÁ SCÉNA	Lauko na hřbitově	0:01:30
0:23:36	0:24:47	OSMNÁCTÁ SCÉNA	Lauko v polorozpadlém domě	0:01:11
0:24:47	0:25:51	DEVATENÁCTÁ SCÉNA	Petr na bytě	0:01:04
0:25:51	0:26:23	DVACÁTÁ SCÉNA	Umývání nového auta na dvorku	0:00:32
0:26:23	0:27:03	DVACÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Lauko a Vladko v kavárně	0:00:40
0:27:03	0:28:39	DVACÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Petr a Marta na cestě	0:01:36
0:28:39	0:29:37	DVACÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Seznámení Lauka s vdovou	0:00:58
0:29:37	0:31:46	DVACÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Marta a Petr v cizím bytě	0:02:09
0:31:46	0:31:59	DVACÁTÁPÁTÁ SCÉNA	Lauko na vyšetření radioterapie	0:00:13
0:31:59	0:33:07	DVACÁTÁŠESTÁ SCÉNA	Líčení Marty a společná rozprava s Laukem	0:01:08
0:33:07	0:34:01	DVACÁTÁSEDMÁ SCÉNA	Lauko a Cilka v kuchyni	0:00:54
0:34:01	0:35:18	DVACÁTÁOSMÁ SCÉNA	Lauko a Čatloš v restauraci	0:01:17
0:35:18	0:36:05	DVACÁTÁDEVÁTÁ SCÉNA	Dovádění Marty s Petrem v přírodě	0:00:47
0:36:05	0:37:59	TŘICÁTÁ SCÉNA	Lauko v kuchyni	0:01:54
0:37:59	0:39:06	TŘICÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Setkání Lauka a Pavelky	0:01:07
0:39:06	0:40:19	TŘICÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Marta s Petrem u cvičiště	0:01:13
0:40:19	0:41:45	TŘICÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Lauko ve svém bytě	0:01:26
0:41:45	0:42:42	TŘICÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Vrátnice fabriky	0:00:57
0:42:42	0:43:28	TŘICÁTÁPÁTÁ SCÉNA	Petr s mladou dívkou v obchodě	0:00:46
0:43:28	0:44:04	TŘICÁTÁŠESTÁ SCÉNA	Lauko kupuje bonboniéru, Marta při setkání s Petrem	0:00:36
0:44:04	0:44:41	TŘICÁTÁSEDMÁ SCÉNA	Petr s Martou v nákupním centru	0:00:37
0:44:41	0:45:32	TŘICÁTÁOSMÁ SCÉNA	Lauko s Čatlošem v restauraci	0:00:51
0:45:32	0:47:50	TŘICÁTÁDEVÁTÁ SCÉNA	Akrobatické vystoupení a dění v restauraci	0:02:18
0:47:50	0:49:02	ČTYŘICÁTÁ SCÉNA	Lauko a malíř, zvonění na dveře bytu	0:01:12
0:49:02	0:50:23	ČTYŘICÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Lauko a malíř v ateliéru	0:01:21
0:50:23	0:51:07	ČTYŘICÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Lauko přistihne Martu s Petrem	0:00:44
0:51:07	0:52:13	ČTYŘICÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Lauko v nemocniční koupelně	0:01:06
0:52:13	0:54:09	ČTYŘICÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Petr a Marta ve svém pokoji	0:01:56
0:54:09	0:56:02	ČTYŘICÁTÁPÁTÁ SCÉNA	Lauko na nemocniční chodbě	0:01:53
0:56:02	0:58:11	ČTYŘICÁTÁŠESTÁ SCÉNA	Lauko v nemocničním pokoji	0:02:09
0:58:11	0:59:55	ČTYŘICÁTÁSEDMÝ SCÉNA	Marta s Petrem na stadionu	0:01:44
0:59:55	1:02:25	ČTYŘICÁTÁOSMÁ SCÉNA	Lauko na nemocniční chodbě, setkání s lékařem	0:02:30
1:02:25	1:03:16	ČTYŘICÁTÁDEVÁTÁ SCÉNA	Lékařská kontrola na pokoji	0:00:51
1:03:16	1:04:53	PADESÁTÁ SCÉNA	Krize ve vztahu Marty a Petra	0:01:37
1:04:53	1:05:46	PADESÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Opilá Marta v restauraci	0:00:53
1:05:46	1:06:19	PADESÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Marta před zavrženými dveřmi nemocnice	0:00:33
1:06:19	1:07:44	PADESÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Cilka na návštěvě Lauka v nemocnici	0:01:25
1:07:44	1:09:02	PADESÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Rozhovor lékaře a Vladka	0:01:18

1:09:02	1:09:21	PADESÁTAPÁTÁ SCÉNA	Sestřička měří Laukovi tlak	0:00:19
1:09:21	1:11:00	PADESÁTÁŠESTÁ SCÉNA	Holič na nemocničním pokoji	0:01:39
1:11:00	1:11:20	PADESÁTÁSEDMÁ SCÉNA	Petr v práci, pozorovaný Martou	0:00:20
1:11:20	1:12:33	PADESÁTÁOSMÁ SCÉNA	Lauko s Čatlošem na střelnici	0:01:13
1:12:33	1:13:57	PADESÁTÁDEVÁTÁ SCÉNA	Lauko s Vladkem na vánočních trzích, vinárna	0:01:24
1:13:57	1:14:52	ŠEDESÁTÁ SCÉNA	Lauko s Vladkem procházejí po ulici	0:00:55
1:14:52	1:16:44	ŠEDESÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Lauko a Vladko na bytě	0:01:52
1:16:44	1:17:23	ŠEDESÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Marta vyhlíží Petra ze svého auta	0:00:39
1:17:23	1:18:25	ŠEDESÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Lékařské rozhodování o Laukově dalším léčení	0:01:02
1:18:25	1:19:33	ŠEDESÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Petr a Marta v restauraci	0:01:08
1:19:33	1:20:08	ŠEDESÁTAPÁTÁ SCÉNA	Bouračka Marty s Petrem	0:00:35
1:20:08	1:20:52	ŠEDESÁTÁŠESTÁ SCÉNA	Lauko spěchá, aby viděl Martu po nehodě	0:00:44
1:20:52	1:22:03	ŠEDESÁTÁSEDMÁ SCÉNA	Lauko v márnici	0:01:11
1:22:03	1:24:08	ŠEDESÁTÁOSMÁ SCÉNA	Lauko a Petr v hospodě	0:02:05
1:24:08	1:25:26	ŠEDESÁTÁDEVÁTÁ SCÉNA	Lauko na ulici a padající sněh	0:01:18
1:25:26	1:26:51	SEDMDESÁTÁ SCÉNA	Lauko v porodnici	0:01:25
1:26:51	1:28:09	SEDMDESÁTÁPRVNÍ SCÉNA	Laukova operace	0:01:18
1:28:09	1:29:35	SEDMDESÁTÁDRUHÁ SCÉNA	Petr kontaktuje mladou dívku	0:01:26
1:29:35	1:32:03	SEDMDESÁTÁTŘETÍ SCÉNA	Lauko blouznění, hovor lékaře se sestřičkou	0:02:28
1:32:03	1:32:44	SEDMDESÁTÁČTVRTÁ SCÉNA	Lauko a Vladko na nemocničním pokoji	0:00:41
1:32:44	1:33:42	ZÁVĚREČNÉ DOZNĚNÍ		0:00:58
1:33:42				

Seznam použité literatury a pramenů

PÍSEMNÉ ZDROJE

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- DANCYGER, Ken. The technique of film and video editing: history, theory, and practice. 5th ed. Oxford: Focal, 2010. ISBN 0240813979.
- EISENSTEIN, Sergej. Film Form. V New York: Harcourt, Brace, 1977. ISBN 0-15-630920-3.
- GREČNER, Eduard. Film ako voľný verš. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2015, s. 127–130. ISBN 978-80-85187-68.
- HANÁK, Dušan. 3 scénáře: 322, Obrazy starého sveta, Růžové sny. Praha: Lika klub, 2005. ISBN 80-86069-37-0.
- KUBÍK, Boris. Život a dielo Dušana Hanáka. [Diplomová práce] Paneurópska vysoká škola v Bratislavě. Fakulta masmédií. Ústav mutlimediálnej tvorby. Vedoucí práce: PhDr. Mgr. art. Marianna Čengelová. Bratislava 2013.
- LIEHM, A. J. a Jan LUKEŠ. Ostře sledované filmy: československá zkušenost. Praha: Národní filmový archiv, 2001. Iluminace. ISBN 80-700-4100-5.
- LUKEŠ, Jan. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). V Praze: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.
- MACEK, Václav. Dušan Hanák. Bratislava: Nadácia Fotofo, 1996. ISBN 8085739100.
- MACEK, Václav. Dušan Hanák. Přeložila Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Český filmový ústav, 1991. Malé filmové profily. ISBN 807004070x.
- SPÁLOVÁ, Ivana. Filmová tvorba Dušana Hanáka. [Diplomová práce] Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košicích. Filozofická fakulta. Katedra slovakistiky slovanských filologií a komunikácie. Vedoucí práce: doc. Mgr. Ján Sabol, PhD. ArtD., Košice 2016.
- THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod. Iluminace 10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN: 0862-397X.
- THOMPSON, Kristin. Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis. Princeton University Press, Oxford: Princeton University Press, 1988, s. 31. ISBN ISBN 0-691-01453-1.

ONLINE ZDROJE

- Czechoslovak film: Československý film. Prague: Czechoslovak Film, 1948-1989, 1969, 22(4). ISSN 0011-4588.
- Dušan Hanák: „Co je lidské, to mě zajímá“ [online]. Český rozhlas Vltava, 2013 [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dusan-hanak-co-je-lidske-me-zajima-5061042>
- KINO LUMIÈRE OSLÁVI JUBILEUM DUŠANA HANÁKA NECENZUROVANOU VERZIOU FILMU 322 Z MANNHEIMU [online]. Slovenský filmový ústav, 2018 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <http://www.sfu.sk/aktualne/447>
- NENÁPADNÝ A SILNÝ POZOROVATEL ŽIVOTA DUŠAN HANÁK [online]. ČT ART, 2018 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/nenapadny-a-silny-pozorovatel-zivota-dusan-hanak-ohuUi>

NÁZEV:

Nepředvídatelná stříhová skladba filmu 322 (1969)

AUTOR:

František Tomis

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Marek Čermák

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce si kladla za cíl provést neoformalistickou analýzu se zaměřením na stříhovou skladbu u filmu 322 (1969) slovenského režiséra Dušana Hanáka. Hlavním účelem bylo nalezení tvůrčího přístupu autora a pojmenování dominanty ve stříhové skladbě. Metodologickým východiskem této analýzy byl neoformalistický přístup, popsáný v knize *Breaking the Glass Armor* autorky Kristin Thompsonové. V díle byl zohledňován dobový kontext vzniku filmu, a to především v důsledku práce se scénářem a příslušnou literaturou. Podrobná analýza stříhové skladby odhalila motiv specifického budování časoprostoru fikčního světa, jež tvoří jeho hlavní dominantu. Tento přístup postihuje výběr velikosti rámování, rozsah narace, přítomnost ustanovujícího záběru, zvukovou složku i časové a rytmické vztahy sousedících záběrů. Závěr analýzy naznačuje mimo jiné další možnou oblast zkoumání – zvukovou složku filmu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalismus, analýza, stříhová skladba, ustanovující záběr, Dušan Hanák

NÁZEV:

Unpredictable editing of the movie 322 (1969) - The Neoformalism Analysis

AUTOR:

František Tomis

KATEDRA:

The Department of Theatre and Film Studies

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Marek Čermák

ABSTRAKT:

This bachelor thesis aimed to do a neoformalist analysis with the focus on editing of the movie 322 (1969), which was filmed by Slovak director Dušan Hanák. The main purpose was to find author's approach and name the dominant element in the editing. The methodology basis for this analysis was the neoformalist approach described in Kristin Thompson's *Breaking the Glass Armor*. The historical context of the film making was taken into consideration based on the film screenplay and appropriate literature. The complex analysis of the editing revealed motif of specific creating space-time of the fiction world, which is dominant of editing in the movie. This author's approach affects camera framing, narrative range, presence of an establishing shot, sound, temporal and rhythmic relation between two neighboring shots. The conclusion of the analysis, among other things, suggests another area for future research – film sound.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalism, analysis, film editing, establishing shot, Dušan Hanák