

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Neoformalistická analýza filmu
Čtyřikrát (2010) se zaměřením na
posthumanistické filosofické aspekty**

Monika Kaňová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Andrej Chovanec

Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou prací na téma *Neoformalistická analýza filmu Čtyřikrát (2010) se zaměřením na posthumanistické filosofické aspekty* vypracovala 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

Děkuji Mgr. Andrejovi Chovancovi za podnětné poznámky, vstřícnost a trpělivý přístup při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

| | |
|----------------------------------------------------|-----------|
| ÚVOD..... | 5 |
| 1. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST..... | 10 |
| 1.1. NEOFORMALISTICKÝ PŘÍSTUP..... | 10 |
| 1.2. OZVLÁŠTNĚNÍ..... | 11 |
| 1.3. PARAMETRICKÁ NARACE..... | 12 |
| 1.4. VÝZNAMY..... | 17 |
| 1.5. FUNKCE A MOTIVCE..... | 20 |
| 2. KULTURNĚ-SPOLEČENSKÉ POZADÍ..... | 22 |
| 2.1. POMALÁ KINEMATOGRAFIE..... | 22 |
| 2.2. KRITICKÉ REFLEXE FILMU <i>ČTYŘIKRÁT</i> | 26 |
| 2.3. OD PYTHAGORA K POSTHUMANISMU..... | 27 |
| 3. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA..... | 30 |
| 3.1. URČENÍ DOMINANTY..... | 30 |
| 3.2. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA..... | 31 |
| 3.2.1. SYŽET A JEHO ČTYŘI SEGMENTY..... | 32 |
| 3.2.2. REFERENČNÍ A SYMPTOMATICKÁ ROVINA..... | 33 |
| 3.3. STYLICKÁ ANALÝZA..... | 37 |
| 3.3.1. MIZANSCÉNA..... | 37 |
| 3.3.2. ZÁBĚR: KAMERA..... | 44 |
| 3.3.3. REPETICE ZÁBĚRU..... | 45 |
| 3.3.4. OBRAZOVÝ A MIMO OBRAZOVÝ PROSTOR..... | 46 |
| 3.3.5. HLEDISKOVÝ ZÁBĚR..... | 48 |
| 3.3.6. RÁMOVÁNÍ: VÝŠKA A VELIKOST..... | 48 |
| 3.3.7. DÉLKA TRVÁNÍ: DLOUHÝ ZÁBĚR..... | 49 |
| 3.3.3. ZVUK..... | 49 |
| ZÁVĚR..... | 52 |
| SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY..... | 54 |
| SEZNAM OBRÁZKŮ..... | 57 |

Úvod

V současné kinematografii lze zaznamenat stále sílící proud filmů, které vykazují obdobný charakter pomalého a klidného vyprávění. Rozvolněná narativní struktura, extrémně dlouhé a často observační záběry, důraz kladený na ticho a přirozené plynutí času, to vše dodává filmům jejich příznačný kontemplativní ráz. Především v okruhu festivalové produkce jsou zmiňované tendence natolik výrazné, že filmoví teoretici začali usilovat o jejich kritické vyhodnocení. Zasazují tyto snímky do širšího společenského kontextu, hledají návaznost v národních filmových tradicích a školách, nebo je vymezují „estetikou pomalosti“, kterou se snaží ustanovit, jako jednu z estetických norem. Sledování těchto filmů pak podmiňují nutnou změnou divácké percepce, přizpůsobením se pomalému tempu vyprávění a upřednostňováním pomalého hlubokého zážitku před rychlou konzumací, coby výdobytku pozdního kapitalismu. Současné filmové teorie a koncepty tak vnášejí do odborného diskurzu nový pojem „slow cinema“ (do češtiny také překládáno jako „pomalá kinematografie“). Stejně společenské tendence směřující k „pomalému“ reflektují například i environmentální studia či kontinentální filosofie. Z trendu „pomalosti“ se tak stává kulturně sociologický fenomén. Estetika pomalosti filmu *Čtyřikrát* (*Le quattro volte*, 2010) je v této práci zohledňována především v souvislosti s jeho filosofickou rovinou. Autorská tvorba Michelangela Frammartina vykazuje specifický pohled na svět, kterým si nárokuje

obdobně specifický pohled na své filmy. Prostřednictvím rozvolněné narace, absence dialogů a kontemplativního trvání filmového obrazu, umožňuje zahlédnout svět z jiné perspektivy.¹

V pořadí druhý celovečerní film Michelangela Frammartina *Čtyřikrát* je inspirován pythagorejským starověkým filosofickým konceptem metempsychózy, jež představuje filosofickou doktrínu vycházející z ideje o proměnách a transmigrace duše. Frammartino se ve svém filmu pokusil zviditelnit svět, který svou esenciální podstatou stojí za hranicemi smyslového vnímání. Součástí této práce je snaha analyzovat filmové postupy a identifikovat klíčové prostředky, které pro tyto účely Frammartino záměrně používá.

Jak název filmu napovídá, transformace se odehraje čtyřikrát.² Film tvoří čtyři příběhy, které se uzavírají v sobě, aby se nakonec završili v jeden kompaktní

¹ Autor publikace *Poetics of Slow Cinema* ve své předmluvě zmiňuje, že estetika filmů slow cinema dokáže formovat jiný pohled na svět, na druhou stranu tyto filmy vyžadují trpělivost, pozornost a představivost a jsou navrženy tak, aby transformovaly nudu a monotónnost do produktivního a esteticky obohacujícího zážitku. ÇAĞLAYAN, Emre. *Poetics of slow cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (pp. ix). Palgrave Macmillan, [2018]

² Režisér filmu k tomu dodává: „*Le Quattro Volte* je fráze používaná Pythagorem nebo přičítaná Pythagorovi, parafrázuji ji takto: my lidé máme v sobě čtyři po sobě jdoucí životy, z nichž každý je uzavřen v jiném. A tak jsme minerály, protože naše kostra je tvořena solí, ale jsme také rostlinou, protože naše krev je jako míza a množíme se. Jsme zvířaty, protože se pohybujeme a poznáváme svět kolem nás. Nakonec jsme lidé, jelikož máme dar vůle a rozumu. Proto se musíme poznat čtyřikrát.“ LE QUATTRO VOLTE a film by Michelangelo Frammartino. [Http://newwavefilms.co.uk/](http://newwavefilms.co.uk/) [online]. [cit. 2021-4-30]. Dostupné z:

http://newwavefilms.co.uk/assets/0/Le_Quattro_Volte_press_book.pdf

celek, reprezentovaný filosofickým pythagorejským konceptem jednoty.³ Zároveň tím film reflektuje jeden z proudů současného filosofického směru posthumanismu, který decentralizuje ústřední pozici člověka a usiluje o jeho zařazení do širšího světového řádu. Frammartino opouští klasické narativní schéma upřednostňující antropocentrickou dominanci a představuje svět, ve kterém nemusí být ústřední postavou lidská bytost.

V této souvislosti je nutné zmínit také stále rostoucí vliv ekokriticismu, který se z původního zaměření na literární analýzu rozšířil i do dalších uměleckých oblastí včetně kinematografie. Současný ekokriticismus se již zdaleka nesoustředí pouze na environmentálně angažované filmy, jež mají agitační charakter (například ekologické dokumenty), ale naopak zdůrazňuje potřebu zaměřit se i na narativní filmy, které v rámci ekokritického smýšlení dokáží oslovit širší spektrum diváků.⁴ Jednou z hlavních otázek ekokriticismu ve vztahu k filmovému dílu je tradiční antropocentrické filmové ztvárňování světa. Problematika antropocentrismu v přímé souvislosti s filmem *Čtyřikrát* bude jedním z hlavních témat následujících kapitol.

Předmětem této práce je prozkoumat významotvornou funkci narativní a stylistické struktury, na základě které je možné identifikovat výše zmíněné filosofické aspekty v díle. Z tohoto důvodu bude narativní analýza obohacena o analýzu stylistických prostředků. Vzhledem k tomu, že neoformalismus poskytuje vhodná teoretická východiska pro objasnění formálních postupů, prostřednictvím

³ „Základním tématem pythagorejců je harmonie, jednak jako úkol života v reinkarnačních proměnách duše, jednak jako úkol poznávání světa, totiž odкрыtí číselně popsatelného pořádku kosmu.“ KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou: od Homéra po Descarta*. Praha: Academia, 2010, s. 63.

⁴ Ekokriticismus dnes řeší také otázky ekologického přístupu k filmové produkci a distribuci.

kterých dochází k reprezentaci těchto filosofických významů, byl zvolen jako hlavní metodologický přístup. Neoformalismus odmítá interpretaci, jako analytické východisko, a naopak ji okrajově zahrnuje do celkové metodologie, která se soustředí především na formální a technické aspekty filmu. Bordwell problematiku interpretace začlenil do své teoretické klasifikace významů, které představil ve své knize *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*.⁵ Práce bude částečně vycházet z této publikace a na film *Čtyřikrát* bude nahlíženo prostřednictvím jednotlivých významů, které budou představeny v metodologické části. Dalším teoretickým východiskem narativní analýzy bude koncept parametrické narace, tak jak ho představil David Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film*.⁶ Stylistická analýza se bude opírat především o teoretické poznatky a přístupy publikované v knize Davida Bordwella a Kristin Thompson *Umění filmu*.⁷ Parametrická narace představuje jeden ze čtyř možných narativních modů a je zvolena s ohledem na specifickou narativní výstavbu vybraného filmu. Bližší určení narativního modu bude opět součástí kapitoly zabývající se teoreticko-metodologickými východisky, kde budou jednotlivé narativní mody přesněji specifikovány.

Práce bude strukturována do tří částí, přičemž první část bude věnována metodologii a vymezení některých pojmů souvisejících s neoformalistickým

⁵ BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema* [online]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. Harvard film studies [cit. 2021-05-01]. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=3300141>.

⁶ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

⁷ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

přístupem. Druhá část objasní pozadí filmu v podobě současných kulturních, sociálních a filosofických tendencí, které s filmem úzce souvisí, a které pomohou lépe porozumět některým významům ve filmu, jež mají společensko-ideologický přesah. V závěrečné analytické části bude film podroben narativní analýze, na kterou naváže analýza stylistických prostředků. Aplikace metodologického východiska si klade za cíl určit a objasnit funkci filmových prostředků, které vykazují filosofické aspekty odklánějící se od antropocentrického ztvárňování světa a nabízející tak širší holistický pohled.

1. Teoreticko-metodologická část

1.1. Neoformalistický přístup

V této kapitole budou představeny hlavní neoformalistické pojmy, se kterými text pracuje. Neoformalismus využívá poměrně širokou interdisciplinární platformu vycházející jednak z ruského formalismu, a jednak z kognitivní psychologie. Přebírá tak částečně pojmy z jiných oborů a ustanovuje je v rámci filmové vědy. Terminologie a teoretická východiska této práce budou vycházet především ze dvou odborných publikací Davida Bordwella, *Narration in the Fiction Film* a *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Dále z odborné studie Kristin Thompson *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*.⁸

⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, 10(1), 5-36.

1.2. Ozvláštňení

Neoformalismus přistupuje k filmovému dílu, jako ke svébytné strukturální výstavbě obsahující konvenční či naopak atypické estetické vzorce, jež jsou důsledkem tvůrčího procesu. Zohledňuje kulturně historický kontext vzniku díla, což má své opodstatnění především v souvislosti s ustálením estetických norem, které se s určitým časovým odstupem mohou stát značně diskutabilní definicí části uměleckého díla. Úskalí normativních estetických vzorců spočívá v nevyhnutelnosti jejich automatizovaného přijímání. Stereotypní vzorce vytváří stereotypní percepce. S touto problematikou úzce souvisí pojem ozvláštňení, který vnesl do širšího umělecko-kritického diskurzu představitel ruské formalistické školy Viktor Šklovskij. Neoformalismus jej přebírá a konstituuje jako jednu z hlavních komponent filmového díla. Ozvláštňení představuje schopnost uměleckého díla narušovat právě ono automatizované vnímání. Jeho účelem je obměnit schématické vzorce a formální prvky v díle tak, aby umožnili nové vnímání skutečnosti či samotného uměleckého díla. Ve svém důsledku se tedy ozvláštňení dokáže nejlépe zviditelnit na pozadí ustálených konvenčních prostředků a estetických norem, aby se nakonec po určitém čase samo opět konvencionalizovalo.

Vzhledem k tomu, že ozvláštňení je spíše účinkem než strukturou, volí neoformalismus pro identifikaci specifické formy, jež vyvolává ozvláštňení, princip dominanty. Dominantu již lze identifikovat v rámci struktury, jelikož určuje nadřazené ozvláštňující prostředky, které se dostávají do popředí a ovládají celé

dílo.⁹ Dominanta tak ovlivňuje stylistickou, narativní i tematickou rovinu filmu. Její identifikace je důležitá pro vhodně zvolenou výchozí analytickou pozici. Kristin Thompson v této souvislosti uvádí, že „nalezení dominanty je východiskem analýzy.“¹⁰

1.3. Parametrická narace

Dříve než přistoupím k samotné problematice parametrické narace, zmíním dva klíčové pojmy vztahující se k narativní analýze. Jedná se o základní rozdělení narativní struktury na syžet a fabuli, které neoformalismus opět převzal od ruských formalistů a dále rozpracoval pro účely filmové analýzy. Fabuli můžeme definovat jako soustavu událostí, které jsou součástí vyprávěného příběhu. Tyto události mohou být buď explicitně znázorněny, nebo je nutné jejich vyvození na základě syžetové výstavby. Syžet je pak způsob, jakým je fabule prezentována.

Jednotlivé narativní mody odvodil David Bordwell ze vzájemného vztahu mezi fabulí a syžetem a následnou vazbou mezi syžetem a stylem. Na základě těchto vzájemných vztahů a jejich hierarchického uspořádání rozdělil narativní mody do čtyř základních typů: *klasická narace*, *umělecká narace*, *historicko-materialistická narace* a *parametrická narace*. Přičemž klasickou naraci ustanovil

^{9 9} THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, s. 35.

¹⁰ Tamtéž, s. 35.

jako normativní, zbylé tři narativní mody jsou definovány na základě odchýlení od této klasické narace.

Z tohoto důvodu je nutné objasnit, čím je klasická narace podle neoformalisty Bordwella „klasická“. Předně představuje kodifikovaný soubor narativních postupů, kterým je blízké schéma kanonického příběhu. Kauzální princip vyprávění představuje základní hybný prvek, na jehož základě se hlavní hrdina snaží dojít k cíli či splnit úkol. Styl vyprávění se podřizuje syžetu, který je rozdělen na segmenty, přičemž tyto segmenty jsou prostorově a časově uzavřené, ale kauzálně otevřené pro další vývoj.¹¹ Narace je komunikativní a potlačuje vlastní sebe reflexivitu.¹² Tedy neupozorňuje na sebe a spíše se upozaďuje ve prospěch srozumitelnosti a lineární posloupnosti vyprávění. Tento narativní postup vznikl v době Hollywoodského studiového systému a představoval divácky přijatelnou formu vyprávění zaměřenou na syžetovou výstavbu.¹³

Oproti tomu parametrická narace má tendence stávat se viditelným stylotvorným komunikativním prostředkem směrem k divákovi a představuje také nejkomplicovanější narativní strukturu pro identifikaci. Bordwell ji označuje za nejvíce kontroverzní, stylocentrickou, variabilní či poetickou.¹⁴ Parametrický narativní modus se zaměřuje především na stylistické prvky nezávisle na požadavcích syžetu. Narace vytváří schémata, která jsou výsledkem záměrně zvolených parametrů, a které mají často redundantní charakter. Dominance stylu,

¹¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 157.

¹² Tamtéž, s. 160.

¹³ Neoformalismus také poskytuje teoretický koncept zabývající se vlastnostmi narace zahrnující i problematiku vypravěče. Vzhledem k velkému rozsahu této problematiky, nebude filmová analýza zohledňovat vlastnosti narace podle Bordwella.

¹⁴ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 274.

častá absence kauzální návaznosti a zhuštěná přítomnost parametrických prvků zapříčiňuje odklon od klasického narativního vyprávění a nutí diváky hledat ve schématech nové významy. Častým důsledkem parametrické narace tak může být nejednoznačná interpretace. Příkladovými filmy využívajícími parametrickou naraci jsou například snímky *Kapsář* (1959), *Loni v Marienbadu* (1961), *Žít svůj život* (1962) nebo experimentální film *Méditerranée* (1963).

Aby bylo možné definovat různé odchylky od normativních schémat, používá Bordwell systém interních a externích norem. Externí normy jsou kodifikovaným souborem narativních postupů, které vytváří jakési paradigma, na základě kterého dochází k narativnímu porozumění. Interní normy jsou specifické pro konkrétní dílo a mohou vytvářet schématické narativní postupy, které jsou v rozporu s externími normami. Na základě perceptivně-kognitivního procesu, při kterém divák konfrontuje svá očekávání externích norem se systémem interních norem, vznikají základní divácká schémata, hypotézy, předpoklady a významy.¹⁵

David Bordwell parametrickou naraci ještě dále rozlišuje podle vnitřní stylistické soudržnosti závisící na interní normě, která vytváří buď asketickou, nebo nasycenou formu. Asketická forma využívá užší rozsah stylistických postupů. Což znamená, že použití interních norem je poměrně striktně omezeno na jejich opakování v různých částech syžetu.¹⁶ V důsledku asketické tendence jsou divácká schémata limitována a redukována, proto není reálné očekávat, že parametrická narace bude vykazovat

¹⁵ Tamtéž, s. 153.

¹⁶ David Bordwell definuje asketickou formu následovně: „*Asketická forma parametrické narace má tendenci odpovídat své vnitřní stylistické normě. Toho je dosaženo vytvořením silně individuálního svazku parametrických kvalit a jejich pravidelným opakováním v různých částech filmu.*“ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 286

složité a komplikované detaily.¹⁷ Oproti tomu nasycená forma vytváří paralely mezi odlišnými částmi syžetu tím, že mění a variuje vlastní stylistické postupy. Nelze ale obměňovat všechny parametry najednou, část musí zůstat konstantní, aby mohlo docházet k obměnám a variování¹⁸. Obměňováním a permutacemi interních norem se dosahuje ve stylistické struktuře určitých alternativních paradigmat, které jsou platné pro konkrétní dílo. Film *Čtyřikrát*, jehož narace se ze všech čtyř typů nejvíce blíží parametrickému modu, vytváří vlastní interní normy, jejichž určení bude součástí narativní analýzy. Vzhledem k tomu, že v rámci syžetové struktury své interní stylistické normy spíše opakuje, nežli obměňuje, reprezentuje film *Čtyřikrát* asketickou formu.

Přestože je parametrická narace významnou součástí metodologického přístupu, je zapotřebí přistoupit k ní i kriticky a upozornit na některá její sporná místa. Především se opírá o značně diskutabilní koncept, ve kterém se samotná percepce narativní struktury a parametrických prvků, odvozuje od normativních postupů klasické narace. Divák je tak nucen k neustálému porovnávání a revidování. Bordwell parametrické naraci nepřisuzuje žádnou svébytnost, ale pouze kognitivní závislost na konvenčním vnímání narativních schémat.

Dále podle Bordwella dochází při sledování parametrické narace k neustálé snaze dešifrovat stylové prvky v jejich konotativních významech, a pakliže divák tyto významy rozklíčovat nedokáže, začne jim přisuzovat nějaký další, mnohdy mystický charakter. Bordwell tím do jisté míry zavrhuje cokoliv, co by stálo mimo formalisticky analytický koncept vycházející z kognitivní vědy.

¹⁷ Tamtéž, s. 286.

¹⁸ Tamtéž, s. 285.

Bordwellovo stanovisko k transcendentálním či spirituálním aspektům ve filmu, je zde zmíněno s ohledem na pozdější souvislost s pomalou kinematografií. Ta naopak pracuje s pojmem jako kontemplativní obraz, kterému je přisuzována schopnost poskytnout divákovi silný duchovní zážitek.

Vzhledem k faktu, že parametrická narace (jako jediná ze čtyř modů) nevychází z žádné národní školy ani historického období a není spjata s žádným žánrem, lze k ní přistupovat na základě současné reflexe. Pro úplnost ještě objasním principy umělecké narace, jelikož některé její prvky můžeme nalézt i v analyzovaném filmu. Jedná se o zcela běžný jev, kdy se mohou jednotlivé narativní mody objevovat současně v jednom filmu, ale většinou bude jeden princip vždy převažovat. V případě umělecké narace často dominuje syžet nad stylem a také často dochází k narušování kauzální logiky skrze elipsy, které si divák musí sám vyplnit. Rekonstrukce fabule je tak mnohem náročnější než u klasické narace. Artová narace se vyznačuje velkou mírou subjektivity a to nejen ve smyslu hloubky informací, ale také ve vztahu k sobě samé. Sebereflexivita narace je jakousi výrobní značkou artové narace.¹⁹

Historicko-materiální narace je záměrně vynechána, jelikož není pro analyzovaný film nikterak relevantní. Práce se bude soustředit především na parametrickou naraci s přihlédnutím k některým projevům artové narace.

¹⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 209.

1.4. Významy

Teoretický koncept zabývající se významy v díle je v této práci zohledněn, jelikož umožní lepší identifikaci filosofických aspektů, ale především řeší do jisté míry problematiku jejich interpretace. Kristin Thompson definuje význam jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla a rozlišuje čtyři druhy podle jejich denotativního či konotativního charakteru. Podrobněji se pak rolí významu ve filmové analýze zabývá David Bordwell ve své publikaci *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, která se definitivně snaží rozbít tradiční interpretační praktiky a nabídnout konstruktivistickou interpretační teorii vycházející z kognitivní psychologie. Bordwell v předmluvě ke své knize historicky vymezuje dva interpretační přístupy, s kterými v textu dále pracuje: tematickou explikaci a symptomatické čtení. Na základě tohoto přístupu pak představuje (již výše uvedené) čtyři druhy významů.²⁰

Denotativní význam v díle může být referenční či explicitní. Referenční význam je doslovný a koherentní s reálným světem. Divák pro identifikaci referenčního významu používá nejen svých znalostí filmových konvencí, ale také vlastní chápání kauzality, prostoru a času.

Explicitní význam je o něco více abstraktní, ale stále je doslovný a často je ve filmu deklamován. Jedná se o různé explicitní narážky či ustálené vizuální

²⁰ BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. 1st pbk. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1991. xvi, 334 s. Harvard film studies. ISBN 0-674-54335-1. s. 8.

obrazy mající nějaký druhotný smysl, kterým se snaží upozornit na svou významovost. Explicitní významy představují jakousi nápovědu pro diváka, jak má dílo „číst“.

Oproti tomu konotativní významy již nutí diváka k vlastní interpretaci, přičemž konotativní význam implicitní je vytvářen poté, co divák vyloučí referenční a explicitní význam. Poté dochází k vytváření skrytých, symbolických, implicitních významů. V takovém případě již film „nepromlouvá napřímo“ a doslovně, ale vytváří interpretační otázky. V důsledku toho jsou implicitní významy nositeli možných interpretací a nejednoznačných obsahů v díle.

Podle Kristin Thompsonové „interpretaci také užíváme k tomu, abychom vytvořili významy, které jdou za rovinu jednotlivého díla a které pomáhají definovat jeho vztah ke světu.“²¹ Tak lze osvětlit poslední význam, který Bordwell společně s Thompsonovou označují jako symptomatický, a který může být v rozporu s významem referenčním, explicitním i implicitním. Symptomatický význam bývá skrytý, potlačený nebo zamaskovaný a lze ho interpretovat v širším společensko-ideologickém kontextu. Zahrnuje různé ideologické, psychologické a sociální vlivy, která stojí nad jedincem. Jistým předpokladem pro interpretaci symptomatických významů je tedy znalost širších společenských kontextů. Zjednodušeně by se dalo říct, že referenční a explicitní význam vzniká na základě porozumění a divácké zkušenosti, zatímco implicitní a symptomatický na základě interpretace.

²¹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998, s. 12.

Přínosná pro tuto práci je především pozice významů a způsob, jakým se k jednotlivým významům přistupuje. Pro představu Bordwell uvádí příklad, kdy kritik A může vzít v potaz referenční význam a skrze něj dospět k významu implicitnímu. Kritik B pak může vzít implicitní význam jako výchozí bod a vytvořit symptomatickou interpretaci toho, co referenční či explicitní významy potlačují. Existence kritika C pak může z výchozího bodu symptomatické interpretace překonat předcházející interpretace.²²

Mišíková ve své studii věnované kognitivním přístupům v souvislosti s filmovou naratologií poznamenává, že při parametrické naraci je „*referenční význam potlačen ve prospěch dominance stylistické organizace díla.*“²³ Což je jeden z důvodů, proč je divák nucen ve filmových strukturách organizovaných parametrickou narací hledat další možné významy a posouvá své narativní porozumění do interpretační roviny.

Zde je nutné zdůraznit, že neoformalismus přistupuje k významu (a tedy i k interpretaci) jako k jednomu z možných prostředků ve struktuře filmového díla, který považuje za rovnocenný ostatním prostředkům. Interpretace pro neoformalistu tedy představuje pouze jednu z možností kritického přístupu. Vzhledem k tomu, že porozumění významů je u Bordwella opět podmíněno kognitivním procesem, může být jejich interpretace ovlivněna individuálním přístupem a mírou divácké zkušenosti. V této souvislosti je také důležité zohlednit styl filmu *Čtyřikrát*, který

²² BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. 1st Harvard University Press pbk. ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, s. 10.

²³ MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 217.

neobsahuje žádné dialogy. Absence jazyka činí vymezení jednotlivých významů obtížnější.

1.5. Funkce a motivace

Podle Kristin Thompson je pro neoformalistickou analýzu podstatné také určení funkce a motivace prostředků. Přičemž funkce je důležitá pro pochopení výlučnosti filmového díla, jelikož stejné prostředky mohou mít v různých dílech zcela odlišné funkce.²⁴ Jeden ze způsobů, jakým lze určit funkci filmového prostředku je rozpoznat její motivaci. Motivací se pak rozumí opodstatnění konkrétního použitého prostředku a to s ohledem na strukturu díla. Neoformalismus ustanovil čtyři druhy motivace: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou.

Kompoziční motivace ospravedlňuje použití prostředků, které napomáhají srozumitelnosti díla a to především v jeho narativní výstavbě. Vztahuje se k celkové organizaci díla a nemusí být vždy hodnověrná, jelikož její přítomnost je ospravedlněna především v kompaktním narativním celku. Naopak hodnověrnost je příznačná pro realistickou motivaci. Prostředky, které mají realistickou motivaci, odkazují k reálnému světu a umožňují tak jejich hodnověrnost.

²⁴ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998, s. 18

Transtextuální motivace odkazují ke konvenčním prostředkům jiných uměleckých děl a jejich identifikace je závislá na znalostech a zkušenost s jinými díly.

Nejdůležitější pro analýzu filmu *Čtyřikrát* je motivace umělecká, jelikož úzce souvisí s parametrickou narací. Uměleckou motivaci lze identifikovat nejčastěji v estetické rovině díla. Její přítomnost není závislá na ostatních druzích motivace, ale potlačuje-li je, stávají se vztahy mezi prostředky více abstraktní. Pakliže je umělecká motivace prostředků upřednostňována, stávají se tyto prostředky parametry a výsledkem je vznik parametrické narace. „Když umělecké vzorce soutěží o naši pozornost s narativními funkcemi či prostředky, výsledkem je parametrická forma.“²⁵

Neoformalismus sice poskytuje rozsáhlou platformu možných analytických prostředků, které dokáží zajistit kritický přístup k dílu, ale zároveň nenabízí žádnou konkrétní metodu pro řešení daného problému. Z tohoto důvodu je pro cíl práce zvolen individuální metodologický postup, který prostřednictvím narativní analýzy zohledňující parametrický modus a určí jednotlivé schématické vzorce, které film používá. Stylistická analýza se zaměří především na stylistické prvky v rámci těchto schématických struktur a pokusí se objasnit, jaké jsou jejich funkce a jak posilují tematickou rovinu filmu. Stylistická analýza se bude zabývat především mizanscénou v souvislosti s prostorem, dále záběrem a zvukem.

²⁵ TAMTÉŽ, s. 18.

2. Kulturně společenské pozadí

Celovečerní film *Čtyřikrát* italského režiséra Michelangela Frammartina byl poprvé uveden v roce 2010 na filmovém festivalu v Cannes, kde zvítězil v sekci Label Europa cinema. Frammartino na sebe upozornil již svým debutem *Dar (Il dono)*, (2003), ve kterém předznamenal vlastní filmovou estetiku, kterou pak plně rozvinul ve svém druhém filmu *Čtyřikrát*. Oba filmy vykazují jednotný formální styl propojující „estetiku pomalého“ s observačním realismem. Taktéž děj je zasazen do stejného prostředí malé kalábrijské vesnice, kde životní tempo určuje rytmus každodenních činností. Okolní krajina je ponořená do ticha a její sledování nenarušují žádné lidské dialogy. Statická kamera, jako nezaujatý pozorovatel, sleduje přítomné dění. Dlouhé záběry rámují prostředí vesnice i jejího okolí a umožňují tak sledovat jemné nuance života a existenci různých forem i jejich skupenství. Filmové postupy, které Frammartino používá, ho tímto řadí do současného filmového proudu pomalé kinematografie.

2.1. Pomalá kinematografie

Ačkoliv termín „pomalá kinematografie“ v sobě nezahrnuje žádnou přesnou a ustálenou definici, stal se součástí odborného kriticko-filmového diskurzu, k čemuž dopomohli četné kritické studie a odborné publikace jako například: *Slow cinema* (2015, Tiago de Luca-Nuno Barradas Jorge), *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (2012, Matthew Flanagan), *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary* (2014, Lutz Koepnick).

Jedním z prvních, kdo zaznamenal určité silící tendence v okruhu festivalových filmů a v jejich souvislosti použil výraz „cinema of slowness“ (2003), byl francouzský filmový kritik Michel Ciment.²⁶ Termín následně převzal Matthew Flanagan a již ho pod pojmem „slow cinema“ aplikoval v širší teoretické rovině na okruh filmů vykazující jednotné formální postupy, jako jsou extrémně dlouhé záběry, jež ve výsledku rozvolňují naraci. Ve své studii *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* navrhuje ustanovit „estetiku pomalého“ jako jedinečnou formu a strukturální kompozici.²⁷

Do širšího povědomí se pomalá kinematografie dostala na základě diskuze, která proběhla v roce 2010 v měsíčníku *Sight&Sound* vydávaném Britským Filmovým Institutem. Filmový kritik a editor Nick James vydal článek s názvem *Passive Aggressive*, ve kterém reflektoval současný trend minimalisticky a úsporně laděných festivalových snímků. Zpochybil v něm kritickou platnost „pomalých filmů“, a prohlásil je za pasivně agresivní, jelikož vyžadují velkou část našeho drahocenného času a jejich estetický a politický účinek je slabý a pomíjivý.²⁸ Článek vyvolal veřejnou debatu, do které se zapojila media i filmový kritici. Částečné odmítání pomalé kinematografie a její kontroverznost je dána především

²⁶ Ciment, Michel (2003), „*The State of Cinema*’, address speech at the 46th San Francisco International Film Festival“. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html>. [citováno 15. 04. 2021].

²⁷ Flanagan, Matthew (2008), „*Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*“. Dostupné z: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [citováno 12. 4. 2021].

²⁸ DE LUCA, Tiago, ed. a JORGE, Nuno Barradas, ed. *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, [2016], s. 2.

jejím extrémním rozkročením mezi kontemplací a nudou. Což je také důvod, proč tyto filmy vyžadují specifický divácký přístup.

Současné filmové teorie se snaží filmovou „estetiku pomalosti“ zasadit do širšího sociálně kulturního globálního rámce, který vytváří kontrast s akcelerovaným tempem pozdního kapitalismu. Aktuální společenské tendence, které jsou projevem vzdoru vysokorychlostnímu tempu doby, zasahují do mnoha mimo-uměleckých oblastí. V posledních desetiletích vznikají trendy jako „slow food“, „slow traveling“, „slow TV“ aj.

Pomalá kinematografie tak vytváří přirozený kontrapunkt dlouhodobému filmovému trendu, který David Bordwell označil pojmem zesílená kontinuita.²⁹ Ta se naopak vyznačuje zrychleným filmovým tempem určeným především střihem. Bordwell upozorňuje na možnost, že rychlost střihu brzy dosáhne svého stropu, jelikož je těžké si představit celovečerní narativní film, jehož záběry by trvaly méně než 1,5 sekundy.³⁰

Aspekt pomalosti není v kinematografii ničím novým ani objevným, pracovali s ním již režiséři jako Carl Dreyer, Jasudžiró Ozu, Theo Angelopoulos, Robert Bresson, ačkoliv v souvislosti s filmy zmíněných režisérů se nemluví ani tak

²⁹ Teoretický koncept zesílené kontinuity Bordwell popisuje ve své studii *Zesílená kontinuita*, kde ustanovuje čtyři stylové postupy, které ji definují. Rychlejší střih, použití objektivů s dlouhým ohniskem, bližší rámování v dialogových scénách a odpoutaná neboli pohyblivá kamera. BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita*. *Illuminace*, 2003, 15(1), s. 6-18. ISSN 0862-397X.

³⁰ Tamtéž, s. 8.

o pomalosti, jako o transcendenci.³¹ Jistou afinitu mezi transcendentním stylem a pomalou kinematografií dokazuje časté citování shodných filmů i režisérů. Formalistický přístup Davida Bordwella transcendenci ve filmu odmítá a navrhuje jako řešení právě teoretický koncept parametrické narace. Jaromír Blažejovský, který se ve své disertační práci věnuje parametrické naraci v souvislosti se spirituálním modem, k Bordwellou přístupem poznamenává: „*Kde jiní prožívají mystické fluidum, tam Bordwell rozeznává pouze variace, permutace, opakování, jejichž účelem je hra, případně demonstrace, co filmové médium dokáže.*“³² Bordwell vychází z přesvědčení, že na základě analýzy parametrické narace je možné identifikovat formální příčiny mysteriózní aury a transcendence, které diváci a kritici běžně připisují například Bressonovým filmům.³³ Své tvrzení dále podporuje výrokem, že „*nejvýznamnější představitelé úsporné parametrické narace – Dreyer, Ozu, Mizoguchi a Bresson – jsou vnímáni jako tvůrci mysteriózních a mystických filmů.*“³⁴ Bordwellova parametrická narace představuje jeden z možných teoretických přístupů, jež analyzuje tyto „mysteriózní aspekty“ na základě určitého vychýlení ve filmovém vyprávění. Ačkoliv film *Čtyřikrát* se řadí do současného proudu pomalé kinematografie a svou filmovou formou usiluje

³¹ Paul Schrader ve své práci *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, představuje svůj teoretický koncept transcendentního stylu na základě tří charakteristických stupňů- každodennost, disparita, stáze. SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York 1988. 194 s. ISBN 0-306-80335-6.

³² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu* [online]. Brno, 2006 [cit. 2021-05-01]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/gz481/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Eva STEHLÍKOVÁ.

³³ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. xiv, s. 305.

³⁴ Tamtéž, s. 289

především o zprostředkování jiného pohledu na svět, jsou tyto dva filmové styly často spojovány pro obdobné formální postupy, které používají. Za hlavní představitele pomalé kinematografie jsou považováni například režiséři Bella Tarr, Abbas Kiarostami a Carlos Reygadas.

2.2. Kritická reflexe filmu *Čtyřikrát*

Kritické reflexe dávají film *Čtyřikrát* nejčastěji do souvislostí právě s pomalou kinematografií. *International Circulation of Italian Cinema* vyhodnotilo na svých stránkách kritickou zahraniční recepci filmu *Čtyřikrát*. K jeho propojení s fenoménem pomalé kinematografie se kritik Stefano Guerini Rocco vyjádřil následovně: „*Michelangelo Frammartino byl označen jako jeden z hlavních představitelů takzvaného hnutí „cinema del reale“ - neboli „slow cinema“ - jednoho z nejnovatивnějších trendů současné italské kinematografie, který mísí fikci a dokument.*“³⁵ Dále upozornil na přítomnost filmových prvků, které film zařazují do tohoto proudu. Jako je „estetika pomalého“, anti-dramatická narace, používání dlouhých záběrů, dilatace času, reprezentace nehybnosti, minimum dialogů nebo mlčení. Diváci jsou tímto nuceni zaměřit svou pozornost na detaily a kontemplativní čas v příběhu.

V roce 2015 vyšla esejistická kniha s názvem *Slow Cinema*, ve které Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge mapují současný fenomén pomalé kinematografie. Na podkladě kritických debat a teoretických studií, které vznikali

³⁵ Stefano Guerini Rocco, „The Critical Reception of „Le quattro volte“ Abroad“. Dostupné z: <https://www.italiancinema.it/the-reception-of-le-quattro-volte-abroad/>. [citováno 15. 4. 2021].

napříč geografickými a kulturními tradicemi, se snaží ustanovit koncept pomalosti, jako estetickou kategorií, a přitom odpovědět na palčivou otázku, do jaké míry pomalá kinematografie rezonuje s aktuálními sociálně politickými tendencemi a do jaké míry vychází z filmových tradic. Film *Čtyřikrát* je v knize zmíněn několikrát. Nejvýznamněji pak v eseji od Song Hwee Lima, který film vyhodnocuje jako „výrobní značku“ pomalé kinematografie, jež využívá natáčení v jedné lokaci, přirozené světlo, dlouhé záběry a neprofesionální herce.³⁶ Zohledňuje i možné historické pozadí italského neorealismu, ale především pak dává tento italský film do souvislostí s iniciováním „pomalých trendů“, které započalo právě v Itálii.³⁷

2.3. Od Pythagora k posthumanismu

Film *Čtyřikrát* je také často zasazován do širšího filosofického rámce, jenž představuje jeden ze současných filosofických směrů – posthumanismus. Gimenez Cavallo z Kolumbijské univerzity ve své studii analyzuje film na základě posthumanismu, který propojuje s transcendentálními aspekty filmu. „*Post humanistická perspektiva je zvláště důležitá při recepci filmu Le quattro volte, jelikož pouze jeden ze čtyř protagonistů je člověk. Film se zdá být vrcholným posthumanistickým dílem, který vytváří skutečnou identifikaci mezi divákem a živým*

³⁶ DE LUCA, Tiago, ed. a JORGE, Nuno Barradas, ed. *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 87.

³⁷ V reakci na plánované otevření pobočky fast foodového řetězce v historickém centru Říma a následných demonstrací se objevuje myšlenka na koncept tzv. „slow food“, což nakonec spustí řetězovou reakci různých dalších „slow konceptů“.

světem.“³⁸ Jedním z hlavních ideových stanovisek posthumanismu je odmítání antropocentrického postavení člověka ve světě.³⁹ Posthumanismus považuje toto postavení za neudržitelné a vyžaduje jeho redefinici ve prospěch návratu a začlenění člověka do světového řádu. Vzniká tak neantropocentrický způsob uvažování, ve kterém *„nezcizitelné a vlastní hodnoty jsou přítomné v každém jsoucnu, úcta k přírodě je založena na mystickém zážitku komplexní propojenosti, morální práva jsou v některých případech připisována i mimolidským entitám.“*⁴⁰ Analyzovaný film zkoumá aktuální otázku postavení člověka v době antropocénu.⁴¹ Člověk, zvíře, rostlina, minerál se stávají rovnocennými protagonisty filmu.⁴² Lidská řeč je upozaděna a má zhruba stejný význam, jako šumění větví či štěkot psa. Narativní struktura filmu propojuje metafyzické děje vytvářející kontinuum

³⁸ For a Pythagorean, posthumanist, transcendental cinema: An Analysis of Michelangelo Frammartino's *Le quattro volte* Academic Commons. *Academic Commons* [online]. Dostupné z: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8KD1WH9>. [citováno 15. 4. 2021].

³⁹ Posthumanismus zastává i pozici antropocentrickou, ve které jsou veškerá morální práva, ale také povinnosti přesunuty na člověka: *„myslitelé stojící na straně antropocentrismu chápou člověka jako středobod světa [...] pouze člověk je zdrojem všech hodnot, které sám vkládá do světa, úcta k vnějšímu prostředí je založena na výsledcích vědeckého zkoumání a lidská bytost je jediným nositelem morálních práv a povinností.“* SOKOLÍČKOVÁ, Zdenka. *Člověk v pokorném závazku vůči světu: studie z ekologické etiky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, s. 51.

⁴⁰ SOKOLÍČKOVÁ, Zdenka. *Člověk v pokorném závazku vůči světu: studie z ekologické etiky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, s. 51.

⁴¹ *„Antropocén je pojmenování pro období, během kterého činnost člověka začala globálně ovlivňovat a měnit podmínky na planetě.“* DAVIES, Jeremy. *The birth of the Anthropocene*. Oakland, California: University of California Press, [2016], ©2016, s. 48.

⁴² Jako hlavní protagonisté jsou uvedeni i v závěrečných titulcích filmu.

posthumanistického obrazu světa. Vzniká ucelená jednota, kruh, který se do sebe uzavírá a zároveň cyklicky opakuje.

Jak již bylo řečeno, režisér filmu přiznává inspiraci starověkou pythagorejskou filosofií a jejím konceptem metempsychózy, která je založena na víře v transmigraci duše a věčném návratu do koloběhu přírody. Zároveň ale odmítá ve struktuře čtyř základních složek (minerál, rostlina, zvíře, člověk) jakkoliv vizuálně či narativně upřednostňovat člověka. Tím vykazuje příslušnost k základním posthumanistickým idejím. S filosofického pohledu je film *Čtyřikrát* jakýmsi překlenutím mezi starověkou filosofií a současným posthumanismem. Zasazení filmu do oblasti jižní Kalábrie, kde je možné zachytit zbytky přirozené závislosti druhů a jejich synergie, tento filosofický aspekt filmu umocňuje. Právě zde v 6. století př. n. l. Pythagoras založil svou slavnou školu, jejíž doktrína ovlivnila celou řadu evropských filosofů.⁴³

Posthumanistický přístup zdůrazňující propojení člověka s přírodou je důvodem, proč je film také řazen mezi současné ekologické filmy. Odborná publikace *Italian Ecocinema Beyond the Humen* zkoumá potencionální možnosti kinematografie, jak nahlédnout na environmentální problematiku z jiné perspektivy. Kniha obsahuje pět případových studií současného italského filmu, mezi nimiž je i snímek Michelangela Frammartina. Autorka film analyzuje především z pohledu absence lidských dialogů, a mluví o něm jako o filmu „*anti-antropocentrického zvuku ticha*“.⁴⁴

⁴³Pythagoras působil ve městě Krotón, což je oblast dnešní Kalábrie.

⁴⁴PAST, Elena. *Italian ecocinema: beyond the human*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, [2019], ©2019, s. 129.

3. Neoformalistická analýza

3.1. Určení dominanty

Filmu *Čtyřikrát* dominují dva formální principy, které organizují jednotlivé prvky do celkové umělecké struktury a propojují narativní, stylistickou i tematickou rovinu filmu. Těmito sjednocujícími principy jsou temporálnost a neantropocentrický přístup. Vzhledem k výslednému stylu filmu *Čtyřikrát*, který je ve velké míře důsledkem specifické filmové poetiky vycházející právě ze snahy decentralizovat lidskou postavu, byl za dominantu zvolen neantropocentrický přístup. Prostřednictvím tohoto principu Frammartino zkoumá, nakolik je film schopen v rámci svých formálních postupů měnit percepci filmového stylu i původního filmového odkazu, který stavěl člověka do centra narativních příběhů. Neantropocentrický přístup je sjednocujícím principem, který formálně propojuje většinu filmových prostředků do jednotné stylistické struktury, a také se mu podřizují veškeré filmové složky. Oproti temporálnosti nejenže propojuje všechny tři roviny filmu, ale přímo určuje jejich podobu a vzájemnou vazbu. Konkrétně v narativní struktuře vytváří schématické narativní vzorce, které se opakují v různých částech syžetové výstavby, a které často upřednostňují děje, ve kterých absentuje lidská postava. V rovině filmového stylu určuje filmové prostředky i jejich funkce, například konkrétní řešení mizanscény, které často začleňuje lidskou postavu do širšího okolí. V tematické rovině úzce souvisí s filosofickými aspekty filmu *Čtyřikrát*. Neantropocentrický přístup buduje vlastní interní normy a formuje tak filmový styl. Bordwell v této souvislosti upozorňuje, že jakmile je interní norma

zavedena, musí být rozvíjena a styl pak musí vytvářet vlastní temporální logiku.⁴⁵ Dominující neantropocentrický přístup a jeho téma definuje estetiku filmového stylu, přičemž tato estetika není primárně podmíněna výtvarnému pojetí, jako spíše významovému.

3.2. Naratologická analýza

Abychom mohli v díle identifikovat filosofické posthumanistické aspekty a určit, jakým způsobem jsou ve filmu *Čtyřikrát* reprezentovány, bude naratologická analýza vedena především z pozice významů. V této kapitole vymezím narativní postupy, které se podílejí na vytváření denotativních a konotativních významů, a které vykazují principy popírající tradiční antropocentrický přístup. Jelikož je ve významové rovině narativní složka filmu úzce propojena se stylistickou, a jen těžko lze významově tyto dvě složky oddělit, budou se v některých případech v analýze prolínat. Nejprve zde rámcově představím děj filmu *Čtyřikrát*.

Člověk, zvíře, strom, minerál – čtyři hlavní protagonisté filmu, které spojuje jeden prostor malé kalábrijské vesnice. Vyprávění začíná u člověka – starého pastýře, jenž na kalábrijských kopcích doprovází své stádo koz. Každý jeho den utváří řada malých rituálů a opakujících se úkonů. Jediná banální událost pak spustí celou kauzální reakci. Po příchodu domů z pastvin se pastýř snaží vrátit šneky do nádoby, ze které se jim podařilo uprchnout, ačkoliv poklop před tím zatížil kamenem. Příroda tak demonstruje svou sílu a touhu po svobodě. Pastýř kámen

⁴⁵ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, 1985, s. 286.

vyhodí z okna jako nepoužitelný, vzápětí ho na ulici sebere jiný muž a podloží s ním kolo u auta, aby ho zabrzdil. Kámen se zalíbí pobíhajícímu psu a odstraní ho zpoza kola auta, které se tím dá samovolně do pohybu a najede do protilehlého ohrazení, kde je drženo stádo koz. Nečekaně osvobozená zvířata se rozutečou a dostanou se tak až do domu k právě umírajícímu pastýři. Jeho exodus je završením jednoho příběhu, kterým se otevírá druhý s právě narozeným kůzlem. Mění se perspektiva pohledu, člověkmizí z centrální pozice a je nahrazen zvířetem. Sledujeme dění a koloběh života skrze existenci zvířete. Malé kůzle se na své první výpravě zapomene za stádem a zůstává samo. Úkryt najde pod velkým stromem, kde nakonec umírá. Strom je pokácen kvůli místní tradici, v rámci které je posléze vztyčen uprostřed vesnice. Po slavnosti je rozřezán a odvezen na milíř. V poslední fázi se ze stromu stává dřevěné uhlí, které je rozvezeno do lidských obydlí, cyklus se završuje.

3.2.1. SYŽET A JEHO ČTYŘI SEGMENTY

Frammartino segmentuje syžet do čtyř částí, které formálně uzavírá a zároveň propojuje jednotným prvkem symbolizujícím zánik. Každý ze čtyř protagonistů má ve filmu svůj vymezený čas, který končí smrtí. Ta je vždy znázorněna tmou, coby přirozenou součástí diegése. Poprvé je to uložení rakve do tmavého prostoru mezi kameny, jindy přechod stmívání do noci, nebo se ocitáme uprostřed milíře, kde vzniká absolutní tma jeho takřka hermetickým uzavřením.

Filmový obraz se ponoří do tmy pokaždé zhruba na 20 vteřin, což je v rámci současného střihu nadstandardní délka.⁴⁶ Jedná se o stylisticky velmi výrazný prvek, kterým Frammartino dosahuje silného kontemplativního účinku (přítomnost smrti, tmy, ticha a tíživé délky trvání). Zároveň tím výrazně zpomaluje tempo a vnáší do filmu estetický prvek pomalosti příznačný pro filmy pomalé kinematografie. Opakováním tohoto stylistického prvku v rámci syžetové struktury vzniká i jeho explicitní význam. Tma zde anticipuje změnu v ději, odchod jednoho protagonisty a příchod jiného.

3.2.2. REFERENČNÍ A SYMPTOMATICKÁ ROVINA

Narativní linie filmu *Čtyřikrát* vykazuje dvě možné významové roviny, jež prezentují referenční a symptomatické významy. Hranice mezi nimi je z části určována také stylistickou formou. V referenční významové rovině film zaznamenává kvazi dokumentárním stylem běžné události odehrávající se v malé kalábrijské vesnici. Sledujeme tak život místního pastýře i způsob chovu domestikovaných zvířat. Film nám představí také lokální tradice a nakonec i původní stavbu milíře, ve kterém vzniká dřevěné uhlí. Veškeré tyto události mají zřejmý referenční význam, který je podpořen realistickou formou. Oproti tomu druhá rovina vyprávění, kterou lze chápat ryze symptomaticky, využívá opakujících

⁴⁶ Podle Bordwella se v letech 1999 až 2000 pravděpodobná průměrná délka záběru filmů (jakéhokoliv žánru) pohybovala v rozmezí mezi třemi a šesti vteřinami BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita. Illuminace*, 2003, 15(1), s. 8.

se narativních schémat, jejichž prostřednictvím se odkrývá další tematická vrstva. Vedle běžných událostí ve vesnici tak lze zaznamenat ještě jiné, skryté, které se zviditelňují v narativní struktuře především na základě variování dějů, ve kterých absentuje dramatický prvek. V některých případech je redukován záměrně tím, že narace soustředí pozornost na jiný paralelní děj, ve kterém se dramatická situace neodehraje. Těmto dějům, které nejsou přímo narativně motivovány, často dominuje prostředí. Součástí narativní linky se tak stávají situace či úkazy, které se odehrávají nezávisle na přítomnosti člověka. V případě, že je člověk přítomen, těmto jevům nedominuje. Tyto dvě významové roviny se odehrávají paralelně, přičemž jedna je referenční a druhá má již symptomatický význam a podléhá tudíž interpretaci. Jestliže divák přistoupí (nebo bude schopen na základě svých percepčních schopností přistoupit) na symptomatickou rovinu, bude sledovat transmigraci duše neboli starověkou metempsychózu. V referenční rovině bude v narativní lince sledovat přírodní zákony a dekompozice hmoty.⁴⁷ Prostřednictvím symptomatické roviny a zvolených parametrických prostředků tak dochází ke specifické filmové poetice, kdy je použita kvazi dokumentární forma, která s věcnou objektivitou zachycuje substanční podstatu bytí. Neznamená to, že by se ve filmu nemohly objevit i implicitní či explicitní významy, ale kontrastní roviny referenční a symptomatická, jsou pro film *Čtyřikrát* signifikantní, proto jim věnuji největší pozornost.

Důležité je také objasnit, jak se obě významové roviny projevují v rámci parametrické narace. Referenční rovina filmu prezentuje syžet jako sled profánních událostí a zcela přirozených fyzikálních jevů, kdy rozklad jedné hmoty, umožní vznik nové. Něco se rodí, něco umírá. Prostřednictvím těchto denotativních

⁴⁷ Dekompozice je fyzikální jev, při kterém dochází k proměně organické hmoty na anorganickou.

významů bude mít většina parametrických schémat čistě stylistický důvod a nebude vázána na syžet. Jestliže ale změním pozici a přístup k významům, tak jak uvádí Bordwell (viz. poznámka 17), a výchozím bodem bude interpretace symptomatických významů, změní se i chápání vztahu mezi syžetem a stylem. Budeme-li interpretovat symptomatickou narativní rovinu, jako sled nevyhnutelných událostí podléhajících vlastním zákonitostem, jako přesun duše migrující od člověka k minerálu, bude styl pevně navázán na syžet a jejich vztah bude rovnocenný. Například veškeré události, které zapříčinili, že do domu pastýře vnikne jeho stádo koz a obklopí ho kolem postele ve chvíli smrti, umožní první transmigraci. Většina zvolených prostředků (rozostřené záběry, detailní pohledy do očí zvířete a člověka) nejsou v tomto případě jen stylistickými prvky, ale přímo zprostředkovávají fabuli v jejím symptomatickém významu. Z tohoto důvodu neznázornují jen zachycení smrti a konce, ale naopak začátek nového a lidským zrakům skrytého cyklu. Syžet a styl jsou zde tedy minimálně v rovnocenném vztahu či syžet dominuje stylu. Frammartino věnuje pozornost nenápadným jevům, jako je rozptýlení kouře, vítr v korunách stromů, zviditelnění vzduchu prachovými částicemi. Jedná se o zdánlivě narativně nemotivované intervaly mezi událostmi. Ale jestliže těmto dějům přisoudíme symptomatický význam (přítomnost éterické formy), jsou tyto jevy nepostradatelnou součástí syžetové výstavby. V tomto případě bychom také mohli mluvit i o oscilaci mezi artovou a parametrickou narací. Vzhledem k tomu, že takové tvrzení by si vyžádalo další hlubší analýzu, budu se přidržovat spíše vztahu mezi syžetem a stylem v rámci parametrické narace. Jestliže tedy v symptomatické rovině jsou si syžet a styl rovnocenné, či syžet dominuje, v referenční rovině tomu bude naopak. Jestliže naraci přisoudíme denotativní význam, budou se ty samé prostředky jevit spíše jako stylistické. Výsledkem je dominance stylu nad syžetem. Významy ve filmu *Čtyřikrát* tak oscilují mezi referenčními a symptomatickými, a do jisté míry určují vztah mezi syžetem a stylem. Bordwell problematiku významů a jejich interpretace rozvádí obsírněji, zde

je použita především v souvislosti s narativní formou, jejíž analýza částečně podléhá tematické rovině a jednotlivým významům.

Tyto dvě významové roviny ovlivňují i temporálnost filmu. V referenční rovině je čas lineární a diskontinuální. To znamená, že segment, ve kterém je hlavním protagonistou strom, nikterak nesouvisí se segmentem, jehož hlavním protagonistou byl pastýř. Spojuje je pouze stejný prostor, ale nikoliv kauzalita ve vyprávění, jedná se tedy o dva různé segmenty, které jsou na sobě časově nezávislé. V symptomatické rovině představuje čas nekonečný cyklus, je kontinuální a zároveň cyklický a nekonečný. Příběh se stromem je pak úzce navázán na příběh s pastýřem, je pokračováním nevyhnutelných událostí a zároveň je součástí uzavřeného kruhu. Čas zde nemá klasickou lineární podobu, nepředstavuje minulost, přítomnost či budoucnost, jelikož vše se propojuje v jediném okamžiku. Frammartino pracuje s časem v syžetové struktuře velmi specificky, aby poukázal na prolínání času a dějů. Například pastýř nalézá v trávě zvonec, který ztratila jedna z jeho koz, dává si ho do kapsy a odchází domů. Večer, který předznamenává jeho smrt, je nucen se znovu obléct a jít do kostela. Bere si na sebe kabát i se zapomenutým zvoncem v kapse. V noci před svou smrtí tak chodí po vesnici a vydává symbolicky stejný zvuk, jako zvíře, se kterým je tak silně spojen a které se stane součástí jeho dalšího cyklu. Vzniká zde paralela, jako předzvěst či spíše nevyhnutelnost nadcházejících událostí. Stejně tak první záběr filmu na stoupající kouř z milíře lze jako fabuli zařadit v syžetové výstavbě až na závěr filmu, do posledního segmentu. Všichni čtyři protagonisté se setkávají v průběhu filmu několikrát, jelikož jejich životy jsou od začátku propojené. Krajinou se například po celý průběh filmu ozývá zvuk, který vydávají uhlíři tím, že udusávají milíř.

3.3. Stylistická analýza

Naratologická analýza poukázala na některé specifické narativní postupy, prostřednictvím kterých dochází k odklonu od tradičního antropocentrického způsobu vyprávění. Následující kapitola věnovaná filmovému stylu, se již zaměří na konkrétní filmové prostředky, prozkoumá jejich funkce a způsob jakým reprezentují filosofické aspekty neantropocentrické filmové formy.

3.3.1. MIZANSCÉNA

Neoformalismus rozděluje mizanscénu do čtyř kategorií zohledňující prostředí, kostýmy, osvětlování a inscenování. Prostor v analyzovaném filmu sehrává poměrně významnou roli hned z několika důvodů. Film klade silný důraz na autenticitu prostředí, přičemž striktně dodržuje jednotu místa, což ve výsledku umožňuje vytvořit kompaktní prostor, ve kterém se přirozeně vyskytují všichni čtyři protagonisté. Vesnice i okolní příroda je nedílnou součástí jednotlivých událostí. Prostor zde nevytváří pouhé pozadí pro jednotlivé děje, naopak je zdůrazňováno tím, že je mu věnována pozornost i bez přítomnosti dějů. Obdobně pracuje Frammartino i s kostýmy, které jsou civilní a vždy voleny s ohledem na autenticitu prostředí. Osvětlování je přirozené a využívá většinou denního rozptýleného světla. Inscenování je specifické, jelikož dva z protagonistů nejsou živočišného původu a nedokáží tak vytvořit samostatný pohyb.

Řešení mizanscény je zcela klíčové pro pochopení, jakým způsobem Frammartino popírá tradiční antropocentrický přístup. Především prostřednictvím mizanscény dochází k odstranění lidského protagonisty z centra filmového obrazu a jeho začlenění do širšího prostoru. Mizanscéna je jedním z hlavních prostředků, kterým film *Čtyřikrát* vytváří vlastní estetické interní normy, které jsou motivované neantropocentrickým přístupem. Řešení mizanscény je velmi často určováno protagonistou, a tedy se v každém ze čtyř segmentů liší.

V prvním segmentu, kdy je protagonistou člověk-pastýř volí Frammartino několik způsobů, jak decentralizovat člověka ze středu filmového obrazu. V úvodní sekvenci je to například dlouhý statický záběr na kopcovitou krajinu. Teprve poté, co má divák dostatek času prozkoumat celý obrazový prostor⁴⁸, objevuje se na horizontu pastýř se svým stádem a pomalu se přibližuje ke kameře (obrázek 1). Krajina zůstává po celou dobu dominantní. Tento způsob inscenování využívající hloubku prostoru umožňuje vnímat lidskou postavu jako přirozený objekt v krajině. Další variantou je nerušené začlenění člověka do okolního prostředí takovým způsobem, že s ním téměř zcela splývá. Svoji funkci zde plní kostýmy, které jsou voleny ve vztahu člověka a prostředí. Například pastýřův kostým mu umožňuje splývat se svým stádem (obrázek 2). Obdobné řešení je nabídnuto v kostele, kde mizanscénu dotváří stojící sochy, mezi nimiž nehybně sedí pastýř. Kompozice využívá zlatý řez, ve kterém se vyskytuje postava pastýře. (obrázek 3). Další postup v rámci mizanscény zasazuje člověka do širšího okolí natolik, že se stává téměř neviditelným. Především délka záběru poskytující dostatečné množství času pro

⁴⁸ Bordwell tak označuje určitý výsek, který je ukázán divákovi, přičemž zbytek prostoru, mimo rám filmového obrazu nazývá prostorem mimoobrazovým. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 248-249.

detailnější prozkoumání filmového obrazu, umožní divákovi zaznamenat lidskou postavu v levém dolním rohu filmového rámu. Takové extrémní řešení můžeme vidět například při návratu pastýře a jeho stáda zpátky do vesnice (obrázek 4). Pakliže by tento záběr neměl dostatečně dlouhé trvání, bylo by takřka nemožné postřehnout probíhající děje. Právě tento druh percepce umožňuje styl a estetika pomalé kinematografie. Ve filmu se objevují i detailní záběry na pastýře, ale většinou mají nějakou další souvislost. Například detail na tvář, po které leze mravenec. Otázkou pak zůstává, zda máme sledovat detail tváře nebo velký celek mravence.

Obrázek 1



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Výše popsané varianty mizanscény jsou příznačné především pro první část filmu, kdy je hlavním protagonistou člověk-pastýř. Oproti tomu v druhém segmentu, kde je hlavním protagonistou čerstvě narozené kůzle, se řešení mizanscény

radikálně mění. Nejenže se zvíře dostává do středu obrazu, ale často je jediným objektem, který zabírá většinu obrazového prostoru. Zřetelné je to již při jeho narození, kdy se mizanscéna soustředí pouze na zvíře a vše, co by od něho odvádělo pozornost, je z filmového rámu odstraněno (obrázek 5). Podobnou funkci má řešení mizanscény s použitím celého stáda, které zaplňuje obrazový prostor. Člověk jdoucí v popředí je sotva viditelný a obrazovému prostoru tak jednoznačně dominuje zvíře (obrázek 6). Jiné kompoziční řešení zohledňující postavení zvířete se nabízí ve scéně s člověkem, z kterého je vidět jen část rukou a nohou. Opět se veškerá pozornost soustředí na zvíře, což ještě umocňuje jeho vystoupení ze stínu. Ačkoliv mizanscéna využívá hloubky pole a do pozadí staví další figuru zvířete, kontrast bílého kůzlete a tmavého stínu ve zlatém řezu, vede divákovu pozornost (obrázek 7). Frammartino využívá inscenování zvířete, u kterého naznačuje chování, jehož schopnost je přisuzována pouze člověku. Například, když zvíře vzhlíží k nebi a v dalším záběru vidíme prostřih na pohybující se bílé mraky po obloze (obrázek 8). Taková sekvence pozvedá zvíře na vyšší mentální úroveň a prezentuje ho, jako samostatně myslícího tvora. Tradiční antropocentrický přístup k filmové formě je zde popírán opačným způsobem než v prvním segmentu. Hlavní protagonista zcela dominuje obrazovému prostoru. Ať již jako součást stáda či samostatně ve svém přirozeném prostředí. Lidská postava je takřka odstraněna z filmového rámu.

Obrázek 5



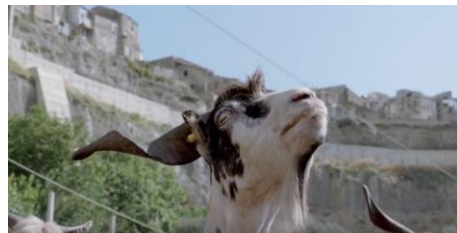
Obrázek 6



Obrázek 7



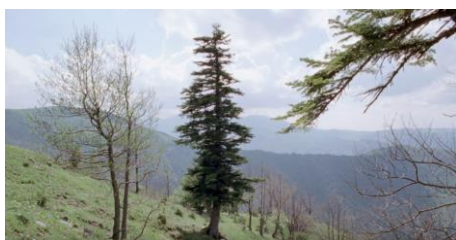
Obrázek 8



Ve třetím segmentu, v němž je ústředním protagonistou strom se opět celkové pojetí mizanscény mění. Je to dáno i nehybností stromu, který je vždy dominantním prvkem mizanscény a je kompozičně staven do středu rámu (obrázek 9). I poté, co je pokácen a znovu vztyčen uprostřed vesnice, je vycentrován do středu obrazu, přičemž ho vertikálně rámuje pás střech a kopců (obrázek 10). V tomto segmentu lidské postavy představují anonymní dav, který jako by měl jedinou funkci, manipulovat se stromem. A i v těchto davových scénách zůstává strom dominantním, jednak pro jeho samotnou velikost vůči člověku a také pro kompoziční řešení, ve kterém se lidské postavy dostávají mimo rám. Zde je neantropocentrický přístup řešen převážně tím, že z člověka se stává anonymní dav, který je pouhou kulisou pro příběh, jehož nositelem je strom. Vzniká tak kontrast osamělého dominantního stromu a davu anonymních lidí (obrázek 11). V konečné fázi tohoto segmentu, než dojde k přeměně stromu na dřevěné uhlí či jeho transmigraci, je strom opět vycentrován doprostřed filmového rámu a zvýrazněn

tmavým pozadím. Jeho rozřezané části jsou pohozeny na hromadě jiného dřeva, ale jeho opracovaný kmen, který je čerstvě zbavený kůry, svítí do tmy a vytváří tak kontrast k tmavému pozadí (obrázek 12). Strom kompozičně nahrazuje lidskou postavu, stává se tak hlavním protagonistou tohoto segmentu. Z antropocentrického hlediska je řešení opět odlišné od předchozího segmentu se zvířetem, kdy byl člověk takřka odstraněn z filmového rámu. Zde je člověk naopak kompozičně výraznou součástí mizansceny, ale zastupuje pouze bezejmenný dav. Nositelem příběhu je zde strom.

Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12



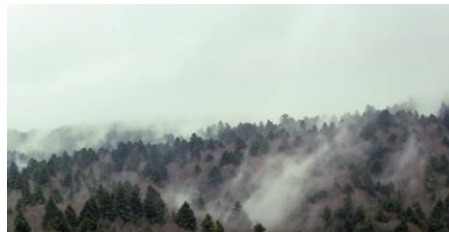
Čtvrtý a poslední segment je věnován závěrečné transmigraci či dekompozici v anorganickou formu, v podobě dřevěného uhlí. Frammartino zde využívá narativních i stylistických prostředků, které použil již v prologu filmu. Vrací se tak na začátek příběhu a zároveň tím uzavírá pomyslný kruh. Opakuje

úvodní záběr filmu – bílý kouř, který pokrývá celý obrazový rám. Teprve poté co vítr rozfouká tuto nepropustnou kouřovou clonu, spatříme dutiny v milíři, z kterých vystupuje kouř. Dřevěné uhlí zde nemá jen materiální podobu pevného skupenství, ale je také znázorňováno ve formě dýmu. Dým je nevyhnutelnou součástí jeho vzniku i konce. Poslední protagonista tak prostupuje krajinou či stoupá z komínů nad střechy lidských obydlí. Prochází od počátku celým filmem v mnoha formách, například ve formě mimoobrazového zvuku, čemuž se budu blíže věnovat v podkapitole zabývající se zvukem. Objevuje se již ve filmovém prologu a dále ho můžeme zaznamenat ve všech předešlých segmentech. Je například několikrát v průběhu filmu rozvážen autem po vesnici. Ačkoliv v této scéně sledujeme cestu pastýře, který za použití hloubky pole prochází v pozadí ulic, mizanscéně dominuje auto s dřevěným uhlím (obrázek 13). Toto promyšlené řešení mizanscény, ve kterých se objevují hlavní protagonisté společně, je možné vidět ve filmu vícekrát, vždy však působí náhodným dojmem. Také neustále opakující se mizanscény s krajinou jsou v závěrečné sekvenci obohaceny o kouř, který stoupá z milíře nad stromy, aby se rozptýlil a smíchal s okolním vzduchem (obrázek 14). V pevném skupenství pak často zabírá celý obrazový prostor a zcela mizanscéně dominuje (obrázek 15). Závěrečná scéna celého filmu nabídne záběr, který se (jako jeden z mnoha) opakoval ve filmu několikrát. Jedná se o pohled na vesnici přes střechy domů, kdy v bodě zlatého řezu můžeme vidět komín. Teprve poslední záběr nabídne pohled, kdy z komína začne pomalu stoupat oblak kouře (obrázek 16). Řešení mizanscény je v závěrečném segmentu motivováno především snahou uzavřít narativní strukturu a posílit význam propojenosti všech čtyř segmentů a jejich protagonistů. Tak jako se do sebe uzavíraly jednotlivé segmenty, uzavírá se i celý film tím, že se vrací na začátek. Mizanscéna je jedním z hlavních formálních prostředků, které film *Čtyřikrát* specifickým způsobem používá, aby dosáhl neantropocentrického chápání filmové formy

Obrázek 13



Obrázek 14



Obrázek 15



Obrázek 16



3.3.2. ZÁBĚR: KAMERA

Práci s kamerou Bordwell základně rozděluje do tří oblastí – fotografické aspekty záběru, rámování záběru a délka záběru.⁴⁹ Analyzovaný film nepoužívá žádné zvláštní efekty ani výrazné estetické postupy týkající se tonality, změny rychlosti či transfokátoru. Pouze v jednom případě bylo použito záměrného rozostření, jehož motivace byla popsána v naratologické části. Analýza se proto bude věnovat především rámování a délce záběrů. Nejprve se ale zaměří na repetici

⁴⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, s. 223.

záběrů, kterou lze považovat za jeden z hlavních stylotvorných prostředků filmu *Čtyřikrát*.

3.3.3. REPETICE ZÁBĚRU

Frammartino využívá opakování několika zcela totožných záběrů, které mají stejné rámování, úhel i velikost a variují se pouze děje uvnitř rámu. Tento filmový postup umocňuje dojem nezaujatého zachycování skutečnosti. Jako by bylo po vesnici umístěno několik kamer, které jen náhodně zaznamenávají události odehrávající se na různých místech. Tyto události pak působí, že nejsou inscenovány, ale pouze zachycovány. Nejvýraznější je tento filmový postup v prvním segmentu, kdy sledujeme člověka a jeho činnosti prostřednictvím několika totožných úhlů, které zajišťuje stejná pozice kamery. Například rituál, který provádí pastýř před spaním, je zaznamenáván ze stejné pozice kamery umístěné v rohu místnosti. Opakuje se i záběr přes střechy domů, který ukazuje vesnici z velkého nadhledu. Nejčastěji opakujícím se záběrem je pohled na rozcestí s domem a ohradou, kde nocuje stádo koz. Později pochopíme, že se jedná o pastýřův dům. Toto rozcestí také představuje bod, kde začíná a končí hranice vesnice. Tento záběr je až na jednu výjimku, která bude popsána níže, vždy statický. Má stejné rámování, úhel, velikost i výšku.

Repetice záběrů vytváří cyklické narativní schéma, kterým se odklání od klasické narace a vzniká parametrický modus. Opakováním záběrů či schématických vzorců je navíc zadržováno a zpomalováno tempo vyprávění, čímž dochází ještě k

výraznějšímu rozvolnění narace.⁵⁰ Tyto opakující se záběry pak kladou důraz především na okolní prostředí a objekty, přičemž se v nich střídá absence s přítomností dějů. Frammartino používá stejný záběr prostředí, do kterého občas zasadí děj a někdy zůstává stejný záběr bez děje. Vzniká tak dojem stálého trvání i bez přítomnosti člověka či jakýchkoliv narativních dějů. Opakováním těchto záběrů v různých částech syžetu dosahuje Frammartino vnitřního temporytmu narativní struktury, jež úzce souvisí s přirozeným řádem přírody. Vytváří paralelu k vnějšímu řádu světa. Repetitivnost zde není použita pouze pro její estetickou či stylistickou formu, ani není primárně motivována narativní strukturou. Její účel spočívá ve zprostředkování filosofického posthumanistického pohledu na věčný koloběh světa, který se odehrává i bez přítomnosti člověka.

3.3.4. OBRAZOVÝ A MIMOOBRAZOVÝ PROSTOR

Kameraman Andrea Locatelli zvolil pro film *Čtyřikrát* především statický záběr a pakliže přistoupil k pohybu kamery, volil panoráma. Tyto dva typy záběrů jsou určující pro styl filmu a zároveň specificky pracují s mimoobrazovým prostorem. U statické kamery často vidíme rám s nehybnou mizanscénou, do které teprve vstupují postavy či různé subjekty z mimoobrazového prostoru. Například pobíhající pastevecký pes, který plynule vbíhá a vybíhá z obrazového prostoru. V případě pohyblivého rámu využívá Locatelli obdobný postup, kdy se panoramováním dostává děj či subjekt do mimoobrazového prostoru či naopak.

⁵⁰Bordwell v této souvislosti nabízí přímou analogii k opeře, kde vzniká podobné napětí mezi potřebou pokračovat v ději a nutností opakovat hudební motiv, tedy děj se staví proti hudbě. Přičemž toto opakování je typická vlastnost parametrické narace. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 188.

Například v sekvenci se ztraceným malým kúzletem začne kamera nejprve panoramovat prázdňou krajinou až se kúzle objeví v rámu. Kamera pokračuje v plynulém pohybu a opět se kúzle dostává mimo obrazový prostor (slyšíme pouze jeho zvuk, stejně jako u probíhajícího psa). Kamera svůj pohyb zastaví až u velkého stromu a čeká, dokud se kúzle samo opět neobjeví v obrazovém prostoru. Objevuje se zde aspekt pomalosti, kdy kamera zabírá ležící strom a vyčkává. Tento čas nehybného statického obrazu bez děje soustředí diváckou percepci na prostředí, jehož dominantou je strom. Anticipuje tak následující událost (smrt kúzle pod stromem), jež v referenční významové rovině znamená přirozenou přeměnu organické hmoty a v symptomatické ji pak lze interpretovat, jako transmigraci duše. Dalším příkladem je zřejmě nejkomplicovanější záběrová sekvence, ve které je použit objektiv s krátkou ohniskovou vzdáleností umožňující zabrat široký obrazový prostor. Jedná se o opakující se záběr na pastýřův dům. Kamera se otáčí kolem vertikální osy a sleduje řetězec kauzálních událostí. Nejprve přijíždí auto, které po vesnici rozváží dřevěné uhlí. Zaparkuje před domem a je zabrzděno kamenem podloženým pod kola. Jedná se o stejný kámen, který předešlého večera pastýř vyhodil z okna. Přichází slavnostní průvod a kamera ho sleduje tím, že se začne otáčet kolem své osy, poté se zaměří na pobíhajícího psa a vrací se zpátky do původní pozice. V okamžiku, kdy se odbrzděné auto samovolně rozjíždí z kopce a směřuje do ohradníku s kozami, kamera panorámuje druhým směrem a samotný náraz se tak dostává mimo obrazový prostor. Fakt, že došlo ke kolizi, je možné identifikovat pouze na základě zvuku. Poté se kamera vertikálním pohybem vrací zpátky a ukazuje až následky nárazu, který umožnil, že se zvířata dostala z ohrady. Funkce mimoobrazového prostoru je motivována stejným principem, jako mizanscéna, která záměrně upozaduje některé události či subjekty a v rámu se místo nich objevují zdánlivě méně podstatné jevy či děje. Jedná se o určitý formální princip filmu *Čtyřikrát*, že soustředí pozornost na jevy, které ve většině narativních filmů zůstávají v pozadí. Zde se naopak výše zmíněnými filmovými prostředky dostávají do centra filmového rámu, a tedy i do centra divácké pozornosti.

Důsledkem celé popsané kolize je umožnění další transmigrace (v symptomatické rovině), jelikož rozuteklá zvířata se dostávají do domu pastýře, který právě umírá. Situace nabízí mimo referenční význam (zcela náhodné řetězení událostí) i implicitní významy (např. pouto mezi člověkem a zvířetem).

3.3.5. HLEDISKOVÝ ZÁBĚR

Dalším typem záběru, který podporuje celkové antropocentrické pojetí je hlediskový záběr. Ačkoliv je divák zvyklý vnímat tento druh záběru především v souvislosti s lidskou postavou, Frammartino ho nezvykle použil v segmentu se stromem. Například pohled z výšky do krajiny, skrze větve stromů, poskytuje subjektivní pohled z pozice stromu. Ještě výraznější hlediskový záběr je použit při přesunu již rozřezaného stromu na milíř. Kamera je upevněna na korbu auta společně s nařezaným stromem, který je částečně vidět v rámu a divák tak sleduje cestu jeho subjektivním pohledem. Opět tímto přístupem Frammartino dosahuje jiného nazírání na strom. Dává stromu jakousi svébytnou formu, jejíž existence nemusí být podmíněna pouze tím, že slouží jako materiál člověku. Stejně jako tomu bylo například u zvířete pozorujícího mraky.

3.3.6. RÁMOVÁNÍ: VÝŠKA A VELIKOST

Velikost rámování je dalším důležitým parametrem, kterým Frammartino dociluje neantropocentrického pohledu na svět. Jsou to především velké celky, které umožňují vnímat prostředí v jeho celistvosti. Tyto záběry zahrnují krajinu i vesnici a v nich zakomponované děje. Kontrast pak vytváří statické detaily. Ty poskytují určitý výřez z celkového rámu, který soustředí divákovu pozornost na zcela běžné a zdánlivě bezvýznamné výjevy, které tím získávají svůj specifický význam. Obdobnou motivaci má i změna výšky rámování mezi jednotlivými segmenty.

Například první segment s pastýřem staví kameru do výšky lidské postavy či sleduje pastýře z výšky, aby ho začlenila do okolního prostředí. V následujícím segmentu, ve kterém je hlavní protagonistou zvíře, se výška rámování snižuje na úroveň zvířete. Z tohoto důvodu se v tomto segmentu objevují lidské postavy většinou v polodetailu, zhruba od pasu dolů.

3.3.7. DÉLKA TRVÁNÍ: DLOUHÝ ZÁBĚR

Použití dlouhých záběrů je pro film *Čtyřikrát* zcela signifikantní a má několik funkcí. Především dlouhý záběr zaznamenává reálnou dobu trvání. Posun v čase se děje pouze prostřednictvím střihové skladby. Například strom, který vidíme v létě a v dalším záběru již zapadaný sněhem nebo stavba milíře a vznik dřevěného uhlí jsou události, které jsou posunuté v čase na základě střihu. Nicméně každý samostatný záběr znázorňuje děj pouze v jeho reálném trvání. Délka záběru umožňuje jeho trvání i poté, co se děj ukončí či se subjekty dostanou mimo obrazový prostor. Toto setrvání filmového obrazu úzce souvisí s formálními principy pomalé kinematografie. Většinové statické záběry nepoužívají žádné výtvarné stylizace, jako jsou na příklad neobvyklé rakursy apod., jen objektivně zaznamenávají děje v jejich kontemplativním trvání. Dochází tak k tomu, co bylo řečeno v souvislosti s pomalou kinematografií, divák je nucen bloudit očima v obrazovém prostoru a přizpůsobit se temporalitě udávané nikoliv pouze režisérem, ale i tempem samotného života či přírody a jejího plynutí.

3.3.8. ZVUK

Film *Čtyřikrát* pracuje se zvukovou složkou velmi specifickým způsobem. Jistě by se v tomto případě dalo mluvit o zvukovém minimalismu, jelikož film neobsahuje žádné dialogy ani nediegetické zvuky. Veškeré zvuky jsou přirozenou

součástí okolního prostředí. Mluvené slovo zaznívá zcela výjimečně a má akusticky spíše nesrozumitelnou formu či podobu heslovitých výkřiků. Lidská řeč tak nabývá zhruba stejného významu, jako zvuky vydávané zvířetem či stromem, když šumí jeho listí ve větru. Ve zvukové stopě je použit obdobný princip, jako u mizanscény. Lidské je upozaděno a absence lidské řeči tak umožňuje soustředit větší pozornost na okolní zvuky. Do popředí tak vystupuje cvrkot cikád, zvuk zvonců, které na sobě mají připevněné kozy, zpěv ptáků, praskání doutnajícího dřevěného uhlí či je možné slyšet samotný vítr. Divák je nucen soustředit se na zvuky, které nás přirozeně obklopují, a které se leckdy ztrácí za lidskými dialogy. Režisér srovnává zvukovou stopu svého filmu k Pythagorejským přednáškám, které údajně Pythagoras pronášel svým studentům zpoza závěsu, aby tak slovům dodal jejich hlubší a skrytý význam.⁵¹ Výrazným zvukovým prostředkem, který obdobně pomáhá intenzivnějšímu vnímání okolních zvuků, je použití ticha. Není ve filmu tak časté, jak by se mohlo zdát, jelikož vesnice či příroda vydávají neustále nějaké zvuky, přesto se místy rozhostí. Absolutní ticho je pak použito hlavně ve spojení s tmou na konci jednotlivých segmentů. Zvuková stopa zde představuje výrazný prostředek, kterým Frammartino dosahuje komplexnosti filmové poetiky a opět jím zdůrazňuje filosofický aspekt antiantropocentrického přístupu.

Stejně jako má svou funkci mimoobrazový prostor, má ji i mimoobrazový zvuk, který umožňuje vnímat události odehrávající se mimo filmový rám. Je to například štěkot již zmíněného pobíhajícího psa, pro kterého je příznačné, že se pohybuje v obrazovém i mimoobrazovém prostoru, ale tím, že nepřestává štěkat, neustále víme o jeho přítomnosti. Specifickou funkci má zvuk související s

⁵¹ „LE QUATTRO VOLTE a film by Michelangelo Frammartino. <http://newwavefilms.co.uk/> [online]. [cit. 2021-4-30]. Dostupné z: http://newwavefilms.co.uk/assets/0/Le_Quattro_Volte_press_book.pdf

posledním segmentem, který ale poprvé zazní již v prologu filmu. V úvodní sekvenci je vizuálně ukázán v detailním záběru milíř, ze kterého stoupá dým. Nečekaně se začnou ozývat jakési dunivé rány, jejichž zdroj nelze identifikovat. Až dalším záběrem celku, vidíme uhlíře, kterak udusává milíř. Lopata dopadající na milíř způsobuje dunivé rány, které se rozléhají krajinou. Tento velmi specifický zvuk se rozezní po čas filmu několikrát, a jelikož si ho divák v prologu spojil s obrazem, dokáže ho identifikovat i v jeho mimoobrazové formě. V průběhu filmu tak dochází na několika místech k tomu, že ačkoliv sledujeme události, které s posledním segmentem zdánlivě nesouvisí, můžeme z dálky slyšet přítomnost závěrečného protagonisty, a tedy závěrečné transformace. Mimoobrazový zvuk je motivován snahou upozornit na neustálou přítomnost souvisejících jevů a jejich propojenost.

Závěr

Obsahem této práce byla narativní a stylistická analýza filmu *Čtyřikrát* v souvislosti s jeho filosofickými aspekty. Analýza si kladla za cíl identifikovat tyto aspekty a prozkoumat, jakým způsobem jsou v díle reprezentovány. Nejprve byl film zařazen do současného proudu pomalé kinematografie, což zohlednilo jednak kritické reflexe a zároveň tomuto zařazení předcházelo studium současných teoretických konceptů zabývajících se tímto novodobým filmovým fenoménem. Za dominantní prvek, který prostupuje celým dílem a ovlivňuje narativní i stylistickou složku filmu, byl stanoven neantropocentrický přístup. Následně bylo určeno, jakým způsobem se narativní postupy a stylistické prostředky podílejí na formování neantropocentrického přístupu, který vytváří svébytnou filmovou poetiku snímku *Čtyřikrát*.

Narativní analýza prokázala, že film vykazuje nejednoznačnou interpretaci, která může být ovlivněna významovým hlediskem. Výchozí pozice konotativních či denotativních významů ovlivňuje vztah mezi syžetem a stylem. Frammartino volí stylistické postupy, které mu umožňují pohybovat se na rozhraní materiálního a éterického světa a podobné rozhraní mají v jeho filmu i denotativní a konotativní významy. Prostřednictvím Bordwellova teoretického konceptu parametrické narace byly identifikovány schématické vzorce, které se ve své asketické formě opakují a vytváří tak vnitřní strukturu filmu. Opakující se narativní schémata jsou úzce navázány na obdobně opakující se stylistické vzorce. To znamená, že asketická forma opakuje narativní schémata a využívá k tomu stejné a opakující se stylistické prostředky, které nabízí analogii k cyklickému opakování života či k tématu metempsychózy. Funkcí stylistických prostředků ve filmu *Čtyřikrát* je decentralizovat lidskou postavu a její pozici nahradit zvířecím, rostlinným či anorganickým světem. Tímto film odkazuje k filosofickým konceptům posthumanismu odmítajícím antropocentrickou dominanci. Přičemž mizanscéna

prokázala největší schopnost reprezentovat obecné posthumanistické principy související se začleněním člověka do okolního prostředí. Lze ji vyhodnotit jako nejvíce relevantní pro dosažení neantropocentrického chápání filmové formy. Nicméně z analýzy též vyplývá, že popření antropocentrismu ve filmu *Čtyřikrát* nebylo dosaženo rovnocenným postavením jednotlivých protagonistů, jako spíše výrazným upozaděním lidské postavy. Například v rámci mizanscény představuje lidská postava v celkové kompozici marginální prvek. To je řešeno jednak jejím častým začleňováním do okolního prostředí či odsunutím na okraj filmového rámu. Naopak do centra pozornosti se dostávají subjekty, které v narativních filmech většinou vytváří pouhé pozadí. Obdobnou funkci související s neantropocentrickým přístupem má i zvuková složka filmu. Ta upřednostňuje okolní zvuky na úkor zvuků vydávaných lidmi a nesplňuje tak podmínky pro rovnocenné postavení mezi jednotlivými protagonisty. Závěrem lze říct, že film reprezentuje filosofické hledisko především tím, že odklání pozornost od člověka k ostatním subjektům.

Film *Čtyřikrát* také záměrně využívá specifické postupy a formální principy pomalé kinematografie. Aspekt pomalosti umožňuje divákovi zaznamenat i okrajové děje, což by v rámci rychlejší stříhové skladby bylo jen těžko možné. Jedná se také o děje, které by divák mohl považovat za narativně nepodstatné, ale vzhledem k délce trvání filmového záběru je nucen těmto jevům věnovat svou pozornost. Jestliže tedy v prostředí absentuje lidská postava, je pozornost vedena k prostředí atd.

Na základě nového společensko-kulturního diskurzu, který odmítá historicky danou a stále upřednostňovanou humanistickou pozici člověka, Frammartino buduje svůj vlastní osobitý filmový styl odkazující k pomalé kinematografii. Stejně jako vyvstává nutnost redefinovat hluboce zakořeněné humanistické tradice, jež se zdají být dále neudržitelné, snaží se i Frammartino rozevřít možnosti filmového stylu, jež vyžadují určitou změnu divácké percepce.

Seznam použitých pramenů a literatury

Analyzovaný film

Čtyřikrát (Le quattro volte, Itálie/ Německo/ Švýcarsko, 2010)

Režie: Michelangelo Frammartino. Námět: Michelangelo Frammartino. Scénář: Michelangelo Frammartino. Kamera: Andrea Locatelli. Zvuk: Paolo Benvenuti, Simone Paolo Olivero. Střih: Benni Atria, Maurizio Grillo. Hrají: Giuseppe Fuda, Bruno Timpano, Nazareno Timpano ad. Produkce: Vivo film, Essential Filmproduktion, Invisibile Film, Ventura film. Distribuce: Cinecittá Luce. Formát: 1:1,85, DVD-K, Dolby Digital, 89 min. Premiéra: 12. 5. 2010 - MFF Cannes. Česká premiéra: 7. 10. 2014

Literatura a internetové zdroje

LE QUATTRO VOLTE a film by Michelangelo Frammartino. [Http://newwavefilms.co.uk/](http://newwavefilms.co.uk/) [online]. [cit. 2021-4-30]. Dostupné z: http://newwavefilms.co.uk/assets/0/Le_Quattro_Volte_press_book.pdf

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. 1st pbk. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1991. xvi, 334 s. Harvard film studies. ISBN 0-674-54335-1.

BORDWELL, David. Konvence, konstrukce a filmové dění. *Illuminace*. 2007,19(2),25-46.ISSN0862-397X.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu* [online]. Brno, 2006 [cit. 2021-05-01]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/gz481/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Eva STEHLÍKOVÁ

ÇAĞLAYAN, Emre. *Poetics of slow cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan, [2018], © ISBN 978-3-319-96872-8.

Ciment, Michel (2003), „*The State of Cinema*’, address speech at the 46th San Francisco International Film Festival“. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html>. [citováno 15. 04. 2021].

DE LUCA, Tiago, ed. a JORGE, Nuno Barradas, ed. *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, [2016], ©2016. xx, 332 stran. Traditions in world cinema. ISBN 978-0-7486-9604-8.

Flanagan, Matthew (2008), „Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema“. Dostupné z: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [citováno 12. 4. 2021].

For a Pythagorean, posthumanist, transcendental cinema: An Analysis of Michelangelo Frammartino's *Le quattro volte* Academic Commons. *Academic Commons* [online]. Dostupné z: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8KD1WH9>. [citováno 15. 4. 2021].

KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou: od Homéra po Descarta*. Praha: Academia, 2010. Galileo. ISBN 978-80-200-1789-5.

LE QUATTRO VOLTE a film by Michelangelo Frammartino. [Http://newwavefilms.co.uk/](http://newwavefilms.co.uk/) [online]. [cit. 2021-4-30]. Dostupné z: http://newwavefilms.co.uk/assets/0/Le_Quattro_Volte_press_book.pdf

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 270 s. ISBN 978-80-7331-126-1.

PAST, Elena. *Italian ecocinema: beyond the human*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, [2019], ©2019. xi, 219 stran. New directions in national cinemas. ISBN 978-0-253-03948-4.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York 1988. 194 s. ISBN 0-306-80335-6.

SOKOLÍČKOVÁ, Zdenka. *Člověk v pokorném závazku vůči světu: studie z ekologické etiky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. 246 s. ISBN 978-80-7465-042-0.

Stefano Guerini Rocco, „The Critical Reception of „Le quattro volte“ Abroad“. Dostupné z: <https://www.italiancinema.it/the-reception-of-le-quattro-volte-abroad/>. [citováno 15. 4. 2021].

THOMPSONOVÁ Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, č. 1, 1998

Seznam obrázků

| | | |
|------------|------------------|----|
| Obrázek 1 | Obrázek 2 | 39 |
| Obrázek 3 | Obrázek 4 | 39 |
| Obrázek 5 | Obrázek 6 | 41 |
| Obrázek 7 | Obrázek 8 | 41 |
| Obrázek 9 | Obrázek 10 | 42 |
| Obrázek 11 | Obrázek 12..... | 42 |
| Obrázek 13 | Obrázek 14..... | 44 |
| Obrázek 15 | Obrázek 16..... | 44 |

NÁZEV:

Neoformalistická analýza filmu *Čtyřikrát* (2010) se zaměřením na posthumanistické filosofické aspekty.

AUTOR:

Monika Kaňová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Andrej Chovanec

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá naratologickou a stylistickou analýzou v souvislosti s filosofickými aspekty filmu *Čtyřikrát*, přičemž zohledňuje starověkou doktrínu metempsychózy, jež vytváří juxtapozici k současnému filosofickému posthumanismu. Cílem práce je nalézt v díle filmové postupy a prostředky, jejichž prostřednictvím je možné reflektovat posthumanistické postoje, především v kontextu s odklonem od tradičního antropocentrismu. Metodologický přístup poskytuje neoformalistická analýza, jež umožňuje interpretaci konotativních významů coby formálních komponent díla. Práce také částečně reflektuje současný filmový trend „slow cinema“ s přihlédnutím k jeho specifické „estetice pomalosti“.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalismus, antropocentrismus, posthumanismus, pomalá kinematografie, parametrická narace.

TITLE:

Neoformalist analysis of the film *The Four Times* (2010) focusing on posthumanist philosophical aspects.

AUTHOR:

Monika Kaňová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Andrej Chovanec

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with an narratological and stylistic analysis in relation to the philosophical aspects of the film *Le quattro volte*. It takes into account the ancient doctrine of metempsychosis, which creates a juxtaposition with contemporary philosophical posthumanism. The aim of the thesis is to find through the work the filmic procedures and means through which it is possible to reflect on posthumanist attitudes, especially in the context of the departure from traditional anthropocentrism. The methodological approach is provided by a neoformalist analysis, which allows the interpretation of connotative meanings as formal components of the film. The work also partially reflects the current film trend of slow cinema, taking into account its specific „aesthetics of slowness“.

KEYWORDS:

Neoformalism, anthropocentrism, posthumanism, slow cinema, parametric narration.