

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2020

Josef Prošek

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Sebeuvědomělým vyprávěním k
nejednoznačné atmosféře:
Neoformalistická analýza filmu
Skrytá vada (2014)**

Josef Prošek

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda / Filmová věda

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Sebeuvědomělým vyprávěním k nejednoznačné atmosféře: Neoformalistická analýza filmu Skrytá vada (2014)* 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 vyjádřil poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a přátelský a zároveň profesionální přístup při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat mé manželce Veronice za podporu a četné editorské práce.

Obsah

Úvod: Předmět a cíle práce	6
1. Vyhodnocení literatury	10
2. Metodologie.....	14
2.1. Neoformalismus	14
2.2. Narace, fabule, syžet a styl.....	23
3. Analýza	31
3.1. Sortilège, diegetická či nediegetická vypravěčka?.....	31
3.2. Sebeuvědomělost narace	42
3.2.1. Užití transfokace	42
3.2.2. Další příklady sebeuvědomělosti vyprávění.....	47
4. Závěr.....	52
Seznam použitých pramenů a literatury	56

Úvod: Předmět a cíle práce

Režisér Paul Thomas Anderson patří mezi nejvýraznější americké tvůrce současnosti. Rodák z kalifornského San Fernando Valley je současnými světovými kritiky považován za pokračovatele režisérů, jako jsou Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Robert Altman nebo Robert Downey Sr.¹ Sám Anderson ostatně všechny zmíněné považuje za své vzory a inspiraci jejich specifickým stylem či postupy vyprávění rozhodně nezapírá.² K faktu, že se řadí mezi typ tvůrců, kteří vědomě porušují zaběhlé konvence hollywoodské produkce, přispívá i obdobný přístup k natáčení. Jeho filmy produkují velká mainstreamová studia (například Paramount či Warner Brothers). Oproti jiným počínům velkých studií se ty jeho vyznačují dlouhou dobou hlavních natáčecích prací. Je to především kvůli tomu, že je zvyklý každý záběr točit několikrát, čímž vytváří značný prostor pro své herecké spolupracovníky a jejich improvizaci a ve střížně tráví klidně i celý rok.³ Částky vynaložené na výrobu jeho filmů se pohybují řádově v desítkách milionů dolarů a ne vždy se studiu podaří investici získat zpět.⁴ Z Andersonových snímků je však patrné, že i přes tuto, pro studia velmi klíčovou skutečnost, mu producenti dávají to nejcennější, co může režisér dostat, tvůrčí svobodu a čas. Hlavním důvodem je nepopiratelná umělecká hodnota jeho děl, která je přímo úměrná zisku prestižních filmových ocenění (například snímek *Až na krev*⁵ získal dva Oscary, sedm nominací na Oscara a mnoho dalších cen)⁶ a zároveň se těší pozitivnímu kritickému ohlasu.

¹ CAREW, Anthony. Paul Thomas Anderson. *Screen Education*. 2018, **51**(91), 81-93, s. 81.

² Například v tomto rozhovoru: Watch This: Paul Thomas Anderson and Robert Downey, Sr. Talk Putney Swope. *The Criterion Collection* [online]. 30. 5. 2012 [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?time_continue=459&v=q1HU2e4YcsM&feature=emb_logo.

³ FOUNDAS, Scott. Anderson's L.A. Trip. *Variety*. 2014, **326**(10), 48-52, s. 52.

⁴ Například u filmu *Magnolia* viz zde *Magnolia*. Box Office. *Imdb.com* [online]. [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0175880/?ref_=nm_flmg_dr_35.

⁵ *Až na krev* [film]. Režie Paul Thomas Anderson. USA, 2007.

⁶ *There Will Be Blood*. Awards. *Imdb.com* [online]. [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0469494/awards?ref_=tt_awd.

Nejinak tomu bylo i v případě filmu *Skrytá vada*⁷ z roku 2014. Vyznačuje se typickými prvky Andersonovy poetiky, zasazení do určitého historického kontextu, invenční způsob vyprávění, užití dlouhých jízd kamery, snímání dialogů v dvojzáběrech, nadprůměrná délka záběrů⁸ a další. Od ostatní režisérovy filmografie se liší tím, že se nejedná o původní materiál, který sám vymyslel a napsal.⁹ Anderson zde adaptoval stejnojmennou knihu Thomase Pynchona,¹⁰ jehož romány jsou pro svoji komplexitu obecně považovány za nezfilmovatelné. Sám režisér, který je obrovským Pynchonovým fanouškem, vždy toužil převést na plátno některé z jeho děl a *Skrytou vadu* si vybral jednoduše proto, jelikož je dle jeho názoru nejsnadněji uchopitelná.¹¹

Jedním z hlavních důvodů adaptace byl způsob vyprávění příběhu. Andersonovi přišel děj tak zmatený, až mu z toho dle jeho slov „šla hlava kolem“.¹² Stejně silný zážitek chtěl zprostředkovat i divákům skrze své narativní pojetí filmu. Dosahuje toho především umělecky motivovanou přítomností určitých prostředků filmového stylu, čímž potlačuje motivace jiné (např. realistické či kompoziční). Takto užitá prostředky upozorňují na svou přítomnost, narušují tím přehledné plynutí děje a dávají tak narativní struktuře mysteriózní rozměr.¹³

Součástí analytické části této práce je rozbor vybraných scén či záběrů, které ve vyprávění akcentují právě uměleckou motivaci. Určitý prostředek je v těchto případech vystavován do popředí tak, že zjevně potlačuje motivace ostatní.

⁷ *Skrytá vada* [film]. Režie Paul Thomas Anderson. USA, 2014.

⁸ Odvozují to ze závěrů Radomíra D. Kokeše, který se dlouhodobě zabývá měřením délek záběrů. Ten došel ke stanovisku, že průměrná délka záběru v hollywoodských filmech je 2,5 až 6 vteřin. Viz KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 92-99. Anderson ve svých filmech tuto délku násobně překračuje.

⁹ Pomineme-li film *Až na krev*, který je velmi volně inspirován románem Uptona Sinclaire *Oil!*. Nejedná se však o přímou adaptaci.

¹⁰ PYNCHON, Thomas. *Inherent Vice*. New York: Vintage Books, 2015.

¹¹ SAUVAGE, Pierre. Beware the Golden Fang! An interview with Paul Thomas Anderson. *Cineaste*. 2015, **40**(2), 19-22.

¹² ABRAHAM, Amelia, ANDERSON, Paul Thomas. Paul Thomas Anderson on Why He Made 'Inherent Vice'. *Vice* [online]. 9. 1. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: https://www.vice.com/en_us/article/9bz7ee/inherent-vice-was-the-thomas-pynchon-book-i-could-make-into-a-movie.

¹³ Vše je dopodrobna rozepsáno v druhé kapitole této práce.

Nejvýrazněji je akcentováno užití transfokace, jež nabývá, jak v kontextu celého filmu, tak i na poli jediného záběru, několika různých funkcí. Pozornost bude věnována rovněž vybraným případům práce s ostrým stříhem či rámování záběru (viz kapitola 3.2.). Všechny rozebírané případy mají nezanedbatelný vliv na atmosféru filmu, která značně ovlivňuje výslednou diváckou percepci.

Andersonovo přenesení románu do podoby scénáře je velmi věrné své předloze. Režisér ve vsí skromnosti prohlašuje, že odpovídat na otázky ohledně vztahu postav a událostí příběhu k dění v reálném světě jednoduše nemůže, neboť on je nevymýšlel. Tazatele vždy odkazuje na Thomase Pynchona.¹⁴ Z dostupných informací je tedy zřejmé, že si Anderson Pynchona velmi ctí a v adaptaci na filmové plátno se zodpovídá pouze za převedení textu do audiovizuální podoby. Dovolil si však udělat pár změn. Jednou z nich je posílení pozice jedné z postav. Vedlejší postava románu Sortilège dostává v režisérově výkladu další funkci. Přidává jí roli vypravěče příběhu. Pynchon s ní pracuje jako s přítelem, drogovým spoluživitelem a astrologickým poradcem hlavního hrdiny Larryho „Doca“ Sportella, nikoli jako s vypravěčem. Anderson z ní touto funkcí dělá téměř partáka jinak osamělého detektiva.¹⁵ Zajímavý je způsob, jakým režisér Sortilège prezentuje jako vypravěčku. Zpracování totiž explicitně nenabízí jasnou odpověď na otázku, zda jde o vypravěčku diegetickou či nikoli. To přirozeně nabízí prostor pro různé interpretace a názory. Například filmová představitelka Sortilège Joanna Newsomová se domnívá, že ztvárňuje vypravěčku diegetickou. Andersonovo nejednoznačné pojetí je dle ní záměrem, který má vybízet k debatám.¹⁶ Další příspěvek tohoto diskurzu bude představen prostřednictvím analýzy v kapitole 3.1.

¹⁴ SAUVAGE, pozn. 11, s. 20.

¹⁵ ABRAHAM, ANDERSON, pozn. 12.

¹⁶ ZUCKERMAN, Esther. Joanna Newsom on becoming the mysterious narrator of 'Inherent Vice'. *Entertainment Weekly* [online]. 14. 12. 2014 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2014/12/14/joanna-newsom-inherent-vice/>.

Analytická část textu se hlásí k principu neoformalismu, který formulovala Kristin Thompsonová ve své publikaci *Breaking the Glass Armor*,¹⁷ jejíž stěžejní kapitola „Neoformalist film analysis: one approach, many methods“ vyšla v českém překladu Zdeňka Böhma v odborném periodiku *Illuminace*.¹⁸ Další teoretická východiska v různém rozsahu poskytne publikace od Davida Bordwella *Naration in the Fiction Film*¹⁹ a to k problému vyprávění ve filmu, konkrétně k sebeuvědomění narace. Přihlíženo bude rovněž k *Rozboru filmu*²⁰ Radomíra D. Kokeše a ke společné práci prvně zmíněných teoretiků, ze které Kokeš vychází, a to z *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.²¹ Pojmy, které se konkrétně vztahují k předmětu zkoumání této práce, jsou popsány v druhé kapitole zabývající se metodologií.

¹⁷ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

¹⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, **10**(1), 5-36.

¹⁹ BORDWELL, David. *Naration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

²⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

²¹ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství akademie múzických umění, 2011.

1. Vyhodnocení literatury

Odborná literatura, akademický text nebo obsáhlejší, ucelená publikace zabývající se přímo filmem *Skrytá vada* v dostupných zdrojích k nalezení není.²² Existují pouze dvě knihy pojednávající o režisérovi Andersonovi. První, *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*²³ od Jasona Sperba, obsahuje analýzy jednotlivých Andersonových filmů, ale pouze do roku 2013, takže o *Skryté vadě* nenabízí žádné informace. Druhá obsáhlejší publikace autora George E. Tolese *Paul Thomas Anderson*,²⁴ sice vyšla až v roce 2016, ale vzhledem k tomu, že rukopis byl dokončen v době, kdy Anderson teprve dokončoval *Skrytou vadu*, neobsahuje rovněž žádné použitelné informace.²⁵

Použitelnými zdroji se tak stávají pouze poloodborná tištěná nebo internetová periodika. Typologicky se dělí na rozhovory s režisérem, recenze, které mají primárně přilákat diváky do kin, a určité mini analýzy zaměřené na různá témata. V drtivé většině jde o články původem ze zahraniční, takže veškeré užití parafráze jsou mým překladem. Pro lepší přehlednost jsou rozděleny dle problémů, kterými se jejich autoři zabývají.

Například Tim O'Farell se zaměřuje na pozici *Skryté vady* v kontextu režisérových předchozích filmů.²⁶ Rovněž se zabývá prostředím, ve kterém se příběh odehrává (Los Angeles) a poukazuje na to, že jde o první Andersonův film kalifornské provenience, který není situován do jeho domovského San Fernando Valley. Pro tuto práci nejpodstatnější jsou však zmínky o záměrně

²² Čerpáno především z portálů EBSCO (<https://ezdroje.upol.cz/>) a Theses (<https://theses.cz/>).

²³ SPERB, Jason. *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2014.

²⁴ TOLES, George E. *Paul Thomas Anderson*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

²⁵ WOESSNER, Martin. There Will Be Feelings: On George Toles's "Paul Thomas Anderson". *Los Angeles Review of Books* [online]. 23. 12. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://lareviewofbooks.org/article/will-feelings-george-toless-paul-thomas-anderson/>.

²⁶ O'FARELL, Tim. Los Angeles Plays Itself: Paul Thomas Anderson's Inherent Vice. *Senses of Cinema* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/los-angeles-plays-itself-paul-thomas-andersons-inherent-vice/>.

zmatečném narativu, který navozuje tehdejší „zhulenou“ atmosféru hnutí hippies.²⁷ Nenabízí však žádné konkrétní poznatky, jakým způsobem Anderson onu kouřem zahalenou atmosféru ve filmu vytváří. O zmateném či paranoidním vyprávění se ve svých článcích zmiňují i Rolando Caputo²⁸ a Steve Erickson.²⁹ Ani oni však neposkytují analýzy konkrétních problémů, předkládají pouze výčet scén, které jim onu atmosféru evokují. Erickson dále analyzuje psychologii vybraných postav všech Andersonových filmů (v případě *Skryté vady* si vybral postavu Christiana F. "Bigfoota" Bjornsena). Režisérovu filmografii nazývá „kinematografií psanců“,³⁰ jelikož jeho hrdinové jsou silně ambivalentní a mentálně nevyrovnaní.³¹

Dalším tématem, které se přímo týká tohoto textu, je problematika vypravěče. O tom se zmiňuje například Anthony Lane,³² jenž na základě vodítek, které film poskytuje, dochází k závěru, že *Sortilège* je vypravěčkou nespolehlivou. Nezaobírá se diegetickou či nediegetickou podstatou této figury a problém vypravěče obecně nepodrobuje hlubší analýze. Zabývá se však analýzou stylu *Skryté vady*. Všimá si užívání detailních záběrů a absence velkých celků. Vztahuje to do kontextu velkých studiových produkcí, kde bývají velké celky naopak nadužívány a Andersona tak nazývá boříčem zaběhlých konvencí Hollywoodu.³³ Dále se s obdobnými závěry ve svých textech vypravěčkou zaobírají Esther Zuckerman,³⁴ David Fear³⁵ či Antonín Tesař.³⁶

²⁷ O'FARELL, pozn. 26.

²⁸ CAPUTO, Rolando. California Dreaming: P.T. Anderson's Take on Pynchon's Inherent Vice. *Senses of Cinema* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/california-dreaming-p-t-andersons-take-on-pynchons-inherent-vice/>.

²⁹ ERICKSON, Steve. Paul Thomas Anderson & the Cinema of Outcasts. *Los Angeles Magazine* [online]. 26. 1. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.lamag.com/longform/paul-thomas-anderson-cinema-outcasts/>.

³⁰ V původním jazyce „Cinema of Outcasts“.

³¹ Tamtéž.

³² LANE, Anthony. Swinging Seventies. *The New Yorker* [online]. 15. 12. 2014 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/12/15/swinging-seventies-3>.

³³ Tamtéž.

³⁴ ZUCKERMAN, pozn. 16.

³⁵ FEAR, David. Paul Thomas Anderson Reveals Secrets of Stoner Odyssey 'Inherent Vice'. *Rolling Stone* [online]. 15. 1. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/paul-thomas-anderson-reveals-secrets-of-stoner-odyssey-inherent-vice-65544/>.

Následující texty se sice nevztahují přímo k narativní analýze nebo problematice vypravěče, ale rozebírají jiná zajímavá témata, která *Skrytá vada* poskytuje.

Adam Nayman³⁷ například do hloubky studuje, jak se válečné konflikty projevují v psychologii hlavních protagonistů Andersonových filmů (*Až na krev* – první světová válka, *Mistr*³⁸ – druhá světová válka, *Skrytá vada* – válka ve Vietnamu).

Téměř všechny zmiňované texty se rovněž zabývají komparací Andersonovy filmové adaptace s Pynchonovou knižní předlohou a zařazují snímek mezi typ filmu neo-noir.

Dohledatelné internetové recenze se ve všech případech zabývají pouze stručným popisem děje, obsazením filmu a velmi často zmiňují jeho „zhulenou“ atmosféru. Zájem projevují výhradně o obsah filmu. Výčetem se jedná o práce Logana Hilla,³⁹ Stanislava Dvořáka,⁴⁰ Richarda Corlisse⁴¹ či Stanislava Šulce.⁴²

Konkrétním postupům vyprávění či stylu *Skryté vady* se žádný z výše uvedených textů nevěnuje podrobně, což je jedním z důvodů, proč jsem se pro takovou analýzu rozhodl. Rovněž se autoři hojně zmiňují o „zhulené“ atmosféře, aniž by o jejím konkrétním navození řekli více než, že se jedná o příběh ze

³⁶ TESÁŘ, Antonín. Opar nejistoty. *A2* [online]. 16. 9. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/19/opar-nejistoty>.

³⁷ NAYMAN, Adam. *Inherent Vice*. *Cineaste*. 2015, **40**(2), 50-51.

³⁸ *Mistr* [film]. Režie Paul Thomas Anderson, USA, 2012.

³⁹ HILL, Logan. Pynchon's Cameo, And Other Surrealities. *New York Times* [online]. 26. 9. 2014 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2014/09/28/movies/paul-thomas-anderson-films-inherent-vice.html?searchResultPosition=1>.

⁴⁰ DVOŘÁK, Stanislav. RECENZE: Zkouřená noir komedie? Proč ne. *Novinky.cz* [online]. 4. 7. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/mff-kv-2015/374206-recenze-zkourena-noir-komedie-proc-ne.html>.

⁴¹ CORLISS, Richard. Review: *Inherent Vice*: Pynchon and P.T. Anderson Share a Joint. *Time.com* [online]. 11. 12. 2014 [cit. 10. 1. 2020]. Dostupné z: <https://time.com/3629141/inherent-vice-movie-review/?xid=newsletter-life-weekly>.

⁴² ŠULC, Stanislav. Paul Thomas Anderson potvrdil pozici nejlepšího filmaře USA. *E15.cz* [online]. 10. 9. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <http://zen.e15.cz/kultura/paul-thomas-anderson-potvrdil-pozici-nejlepsiho-filmare-usa-1225670>.

sedmdesátých let ovlivněných hnutím hippies, a že hlavní postava s oblibou užívá drogy, především právě marihuanu. Anderson onu atmosféru vytváří skrze umné použití prostředků filmového stylu a specifických narativních postupů, což bude hlavním předmětem zájmu analytické kapitoly.

2. Metodologie

Analýza *Skryté vady* by nebyla možná bez vhodného metodologického zázemí. To poskytne neoformalismus popsaný filmovou teoretičkou Kristin Thompsonovou. Oproti jiným přístupům umožňuje vytvoření takového metodologického postupu, který si analytik sestaví přímo na míru rozebíranému filmu. Vylučuje tak jakékoli pokřivení zkoumaného artefaktu.

2.1. Neoformalismus

Thompsonová nebyla spokojena s většinovým přístupem filmových badatelů sedmdesátých let k analýze filmových děl.⁴³ Tito většinou přebírali analytické metody z jiných uměnovědných oborů, kterými byly například literární vědy, psychoanalýza, lingvistika nebo filozofie. Dle Thompsonové kritici stavěli na první místo metodu, čímž upozadili primární předmět zájmu, tedy film samotný. V textech často docházelo buď k vytrhávání určitých fragmentů z celkového kontextu filmu, aby metodě vyhověly, nebo byl záměrně vybrán film, který měl předpoklady metodu potvrdit. Pokud film metodě nevyhovoval, ale byla na něj uplatněna, docházelo nutně ke zjednodušování či pokřívování původní struktury nebo významu díla. Každý film je jiný, tudíž na každý nelze použít jedna univerzální metoda. Je třeba postupovat individuálně.⁴⁴

Nespravedlnost, která tímto vůči audiovizuálním artefaktům vznikala, podnítila Thompsonovou k přemýšlení o novém přístupu. Přístupu, který díla nebude využívat k demonstraci metody a tím upozadovat jejich význam, ale naopak je upřednostňovat. Neoformalismus vychází z konkrétního filmu a na základě jeho zhlédnutí kritik následně sestavuje příslušnou metodu. Zásadní pro neoformalistickou analýzu je, že film badatel rozebírá, protože ho z nějakého

⁴³ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 5-6.

⁴⁴ Tamtéž, s. 6.

důvodu zaujal. Thompsonová tvrdí, že právě takové filmy si primárně rozbor zaslouží.⁴⁵ S tím je možné zaujmout souhlasné stanovisko. Člověk posílen pozitivní emocí vždy pracuje efektivněji. Nicméně musím dodat, že negativně laděné hnutí myslí po zhlédnutí filmu může rovněž vyvolat silné nutkání vytvořit analýzu s cílem zjistit, proč se jednalo o nevydařený snímek, neboť i to může být fascinující.

Teoretickým základem pro její přístup byla estetika ruských literárních formalistů, například práce Borise Michajloviče Ejchenbauma, Viktora Borisoviče Šklovského a dalších.⁴⁶ Vychází tedy z původně literárněvědných metodologií, vůči jejichž používání se vymezovala. Neaplikuje však jejich postupy přímo a bezvýhradně, nýbrž je adaptuje pro potřeby audiovizuálního média. Proces adaptace proběhl primárně na úrovni definování a následném spolupůsobení specifických filmových prostředků, ať už na poli formálním či stylovém. Film používá jiné výrazové prostředky než literatura. Pro co nejobektivnější analýzu nelze tedy provádět rozbor skrze prostředky, které patří jinému uměnovědnému oboru.

Neoformalismus nepředstavuje jednu ucelenou metodu, kterou lze univerzálně aplikovat na všechny filmy.⁴⁷ Jedná se o přístup, který po zhlédnutí snímku podněcuje kladení teoretických otázek, například jakým způsobem jsou díla strukturována a jaké reakce vyvolávají u diváků. Na základě vytanuvších otázek si následně autor analýzy vytváří metodu, která konkrétnímu filmu nejlépe konvenuje. Tímto se vyhýbá problému sebezpotvrzujících metod. Vylučuje možnost výskytu nějakého určitého vzorce metody, se kterým analytik přichází, aniž by zkoumaný film viděl. Je totiž velice pravděpodobné, že pokud od počátku kritik předpokládá výskyt konkrétního jevu, tak ho nakonec i najde.⁴⁸

Dalším významným rozdílem neoformalismu a jiných metodologických přístupů⁴⁹ je fakt, že ve filmu nerozlišuje mezi tzv. „vysokým“ a „nízkým“

⁴⁵ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 6.

⁴⁶ Tamtéž, s. 7.

⁴⁷ Tamtéž, s. 7-8.

⁴⁸ Tamtéž, s. 8.

⁴⁹ Například marxistické nebo psychoanalytické filmové teorie.

uměním.⁵⁰ Nezáleží, zda dílo řeší závažná témata s hlubším poselstvím,⁵¹ nebo se vyznačuje čistě funkcí zábavnou,⁵² neoformalistickou analýzu lze s uspokojivými výsledky aplikovat na jakékoli filmové dílo.

Stěžejním termínem pro pochopení a pro následnou úspěšnou aplikaci neoformalismu je pojem ozvláštnění.⁵³ Tento Thompsonová přebírá od ruských formalistů, konkrétně z kapitoly „Umění jako metoda“ z knihy Viktora Borisoviče Šklovského *Teorie prózy*.⁵⁴

Šklovskij hovoří o umění obecně jako o fenoménu působícím na lidské vnímání ozvlášťujícím způsobem. V běžném životě vnímáme mnoho různých podnětů. Čím jsme v jejich vnímání zkušenější, tím více se nám zevšedňují, stávají se zvykem. Po určité zkušenosti s nimi už je nevnímáme, tak jako poprvé. Vnímáme je v kontextu našeho života, individuálního vnímání, tudíž se pro nás stávají samozřejmostí. Proces zvykání si naši percepce automatizuje. Dle Šklovského má umění za úkol věci námi zevšedněné opět pocítit tak, jak jsme je zakoušeli poprvé. Činí tak právě ozvlášťováním, komplikováním a prodlužováním naší percepce zevšedněných věcí.⁵⁵

Toto tvrzení dává nepochybně smysl, může být však mírně zavádějící. Šklovskij mluví o navrácení významu skrze umění věcem či názorům, které nám zevšedněly. Je třeba brát v potaz fakt, že umění je tvořeno umělcem, tedy člověkem. Tvůrce může věcem přiřknout významy, které jim původně nemusely patřit. Po dlouhé a silné automatizaci si již nemusíme pamatovat jejich původní význam. Nedochozí tedy pouze k obnovování původních hodnot, může dojít k jejich určitému obohacení, ale rovněž ke zneužití či překroucení původní myšlenky z různých pohnutek.

⁵⁰ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 10.

⁵¹ Mním tím zjednodušený popis „vysokého“ umění.

⁵² Opět zjednodušený popis, tentokrát umění „nízkého“.

⁵³ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 11.

⁵⁴ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003.

⁵⁵ Tamtéž, s. 9-26.

Materiál našeho navyklého vnímání každodenního světa je v procesu ozvláštňování stavěn do nového kontextu nebo zapojován do nových formálních vzorců.⁵⁶ Problém nastává v případě, kdy se zprvu ozvláštňující aspekt začne postupem času nadužívat. Po mnoha opakováních se přirozeně opět zautomatizuje a je na umělcích, aby přišli s novými způsoby ozvláštění konkrétních formálních postupů.

Thompsonová si bere ozvláštění za své a nazývá ho „obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě“.⁵⁷ Účel umění se sám o sobě v průběhu dějin nemění, ale neutuchající pud vyhnout se zautomatizování vysvětluje, proč se souvztažnost historického kontextu a uměleckých děl proměňuje. Z toho rovněž vyplývá, že ozvláštění lze dosáhnout nekonečným množstvím způsobů. Jejich rozmanitost je nezměrná. Určité dílo může v jednom kontextu působit jako ozvláštňující, zatímco v druhém nikoli. Například kdyby film *Joker*⁵⁸ Todda Phillipse nebyl ozvláštěn netradičním žánrovým pojetím oproti jiným mainstreamovým komiksovým filmům, nepřinesl by v tomto ohledu žádné výrazné změny a pravděpodobně by nedosáhl tak velkého finančního a zároveň kritického úspěchu. Jasným předpokladem tedy je, že veškeré umění minimálně ozvláštňuje běžnou realitu, ať už to vyhovuje či nevyhovuje našim osobním preferencím.

Jedním z nástrojů neoformalistické analýzy je interpretace.⁵⁹ Není však jejím jediným, protože neoformalismus nenahlíží na umění jako na komunikaci umělce s divákem. Každá analýza užívá metodu unikátně připravenou pro konkrétní film a řešený problém, takže interpretace je vždy speciálně uzpůsobena. Dle specifických cílů badatele může zdůrazňovat významy pouze uvnitř fikčního světa filmu a nemusí se nutně odkazovat k našemu reálnému světu, jak je tomu u jiných

⁵⁶ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 11.

⁵⁷ Tamtéž, s. 11.

⁵⁸ *Joker* [film]. Režie Todd Phillips. USA, 2019.

⁵⁹ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 13.

teoretických přístupů⁶⁰. Tímto se vyhýbá používání jednoho vzorce, do kterého je třeba obsáhnout všechny filmy. Používání jediného vzorce může totiž vést k zobecňování a pokrívování vnitřních zákonitostí jednotlivých filmů.⁶¹

Neoformalismus předpokládá existenci čtyř základních typů významů. Referenční význam odkazuje přímo ke znakům z reálného světa.⁶² Herec Marek Daniel ztvárňuje v televizním seriálu *České století*⁶³ postavu Václava Havla a z kontextu série není pochyb o tom, že se jedná o reálnou postavu českých dějin.

Skrze význam explicitní jsou ve filmech předkládány často abstraktnější myšlenky, ale rovněž známé z běžného světa.⁶⁴ Například v německém filmu *Náš vůdce*⁶⁵ studenti v rámci školního projektu simulují fungování totalitního státního zřízení. Pouhý pokus se však zvrtné a jeho průběh připomíná jak režimy z historie reálného světa, tak odkazuje i k jiným uměleckým dílům zabývajících se tématem totality.

Pokud dílo neobsahuje významy, které přímo odkazují k reálným věcem (referenční a explicitní) může obsahovat významy implicitní. K implicitnímu významu se analytik dopravuje formou interpretace, nikoli však přímou cestou jako v případě referenčního a explicitního významu.⁶⁶ Jedním příkladem za všechny může být film *Loni v Marienbadu*⁶⁷ Alaina Resnais, který svým formálním pojetím nabízí nepřehledné množství interpretací. Kritik tak může nabídnout čistě individuální pohled, je však třeba ho podpořit přesvědčivými argumenty.

Poslední jsou symptomatické významy. Takové významy jdou za rovinu chápání jednotlivého díla a pomáhají určit jeho vztah ke světu. Thompsonová uvádí

⁶⁰ Například marxismus nebo psychoanalýza.

⁶¹ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 13.

⁶² Tamtéž, s. 12.

⁶³ *České století* [televizní seriál]. Česko, Česká televize, 2013-2014.

⁶⁴ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 12.

⁶⁵ *Náš vůdce* [film]. Režie Dennis Gansel. Německo, 2008.

⁶⁶ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 13.

⁶⁷ *Loni v Marienbadu* [film]. Režie Alain Resnais. Francie, Itálie, 1961.

jako příklad knihu Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi*,⁶⁸ který používá symptomatickou interpretaci a říká, že německé němé filmy ukazují kolektivní touhu národa nastolit nacistický režim.⁶⁹

Klíčovým se pro neoformalismus stává stanovisko, které předpokládá, že význam je v každém díle odlišný, stejně jako je tomu u jakéhokoli jiného aspektu filmu, a tudíž je brán jako prostředek.⁷⁰ Prostředkem je míněn „jakýkoliv jednoduchý prvek či jakákoliv struktura, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcová povídka, opakované slovo, kostým, téma atd.“⁷¹ Umělec prostředky organizuje do příslušných struktur, které vyjadřují významy a vytvářejí ozvláštňení. Prostředky se dají analyzovat skrze uplatnění konceptů funkce a motivace.⁷²

Funkce je společný vztah každého prostředku se všemi ostatními prostředky a zároveň i s celkovou strukturou filmu.⁷³ Vzájemné spolupůsobení prostředků generuje funkci a stává se tak jejich cílem. Zatímco stejný prostředek může být užit v mnoha uměleckých dílech, funkce tohoto prostředku bude v každém odlišná. Funkce dílo individualizuje, neboť odkrývá jeho jedinečné kvality a odhaluje analytikovi potenciální ozvláštňení. Prostředky tedy mají v uměleckých dílech své funkce, a aby vůbec došlo k jejich vzniku, musí prostředek odůvodnit svou přítomnost v díle.⁷⁴

Tímto důvodem je motivace. Ta funguje jako vzájemné působení struktur filmu a diváka. Motivace je určitou nápovědou, kterou nám dílo poskytuje ke

⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologické dějiny německého filmu*. Praha: SPN, 1958.

⁶⁹ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 12.

⁷⁰ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 14.

⁷¹ Tamtéž, s. 14.

⁷² Tamtéž, s. 14.

⁷³ Tamtéž, s. 14.

⁷⁴ Tamtéž, s. 14-15.

zjištění, proč je konkrétní prostředek ve filmu použit. Lze je dělit do čtyř základních typů.⁷⁵

Kompoziční motivace obhájí zařazení toho prostředku, který je potřebný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Často se jedná například o informaci, která je tvůrci zveřejněna v počátku filmu, ale divák ji využije až později. Nemusí být vždy věrohodná, míněno ve vztahu k fungování v reálném světě. Slouží však fikčnímu světu filmu, kde může vytvářet dramatické, komické a jiné situace.⁷⁶

Hledisko věrohodnosti naplňuje motivace realistická. Jedná se o typ podnětu, který k odůvodnění použití prostředku využívá pojmů z reálného světa. Tato motivace je závislá a využívá znalosti, kterými divák disponuje. Především jde o znalosti každodenního života a také o obecné povědomí filmové estetiky v období vzniku filmu a jeho fikčního světa.⁷⁷

Třetím typem je transtextuální motivace. Do této patří jakýkoli odkaz na konvence jiných uměleckých děl. Prostředek tedy není motivován uvnitř uměleckého díla, ale spoléhá na to, že divák zná užití prostředku z předchozí zkušenosti. Ve filmu to může být například znalost herců a jejich předchozích prací nebo užití prostředků v rámci konkrétních žánrů. Existuje tedy už před sledovaným uměleckým dílem a umělec ji může využít přímo či prostřednictvím určité hry.⁷⁸

Posledním a nejobtížněji postihnutelným typem je motivace umělecká.⁷⁹ Její složitost spočívá v tom, že každý použitý prostředek má ve filmu uměleckou motivaci, neboť všechny směřují k vytvoření podstaty díla. Přesto bude mít většina prostředků zároveň ještě motivaci kompoziční, realistickou nebo transtextuální, která bude nápadnější, tudíž může být umělecká motivace potlačena. Analytik však může svou pozornost záměrně přenést na motivaci uměleckou a upozadit jinou,

⁷⁵ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 15.

⁷⁶ Tamtéž, s. 15.

⁷⁷ Tamtéž, s. 15-16.

⁷⁸ Tamtéž, s. 16-17.

⁷⁹ Tamtéž, s. 17.

zřejmější motivaci. Zvláštním případem umělecké motivace je odhalování samotného konkrétního prostředku. Jde o proces, kdy motivace akcentuje funkci prostředku nebo struktury v díle.⁸⁰

Formální prostředky tedy slouží mnoha funkcím a jejich použití může být motivováno jedním nebo více způsoby ze čtyř výše zmíněných. Exponováním jednotlivých prostředků dává dílo na odív, jaké jsou pro něj důležité, odhaluje svou dominantu. Nalezení dominanty je pro analytika důležité, neboť podmiňuje, jaká metoda je pro film vhodná.⁸¹

Nalezení příhodné metody ke konkrétnímu dílu nezáleží pouze na znalosti výše zmíněných nástrojů analýzy. Je třeba stavět na určitém základu, ke kterému analytik odkazuje své poznatky. Thompsonová tento základ nazývá pozadím.⁸² Míjí tím v podstatě soubor předchozích zkušeností diváka. Naše estetické preference a vkus jsou formovány předchozími kulturními či každodenními zkušenostmi, které spoluvytváří individuální percepční normy každého jednoho diváka. Ozvláštnění vzniká střetem těchto norem a způsobem užití prostředku, který je pro tyto percepční návyky nový. Z toho vyplývá, že film není možné vnímat jako abstraktní objekt mimo kontext historie.⁸³ Je to celkem logické, neboť již při vzniku filmu tvůrčí tým operuje na základě jejich unikátních zkušeností a každý divák, který film následně konzumuje, postupuje při percepci zase podle svých osobních norem. Tento proces se samozřejmě mění v čase. Společnost a technologie se neustále proměňují, což nás ovlivňuje a proto divák, který film vidí dnes, dochází k jiným závěrům než divák, který film viděl například před několika desetiletími. Existuje tedy neomezené množství pozadí.

Zohlednění pozadí odlišuje neoformalismus od klasického ruského formalismu a jiných přístupů, které neberou v potaz diváka, neboť neoformalista se

⁸⁰ THOMPSONOVÁ, pozn. 18, s. 18.

⁸¹ Tamtéž, s. 35.

⁸² Tamtéž, s. 18-19.

⁸³ Tamtéž, s. 18.

v rozboru nezabývá statickými formálními strukturami, ale vzájemným působením mezi těmito strukturami a reakcí hypotetického diváka na ně.⁸⁴

Neoformalismus vznikl jako reakce na určitou neobjektivnost jiných metodologických přístupů, například na marxismus či psychoanalýzu. Jde o přístup, který staví do popředí předmět svého zájmu, tedy konkrétní umělecké dílo, nikoli metodu samotnou. Dosahuje toho skrze princip dominanty. Dominanta je pro analytika klíčová, neboť jejím nalezením získá informace k sestavení vhodné metody pro konkrétní film. Neoformalismus navazuje na ruskou literární formální školu. Na rozdíl od ní ale zohledňuje i hledisko hypotetického diváka a nástroje analýzy upravuje na míru filmovým dílům.

⁸⁴ V kontextu působení vzájemných vztahů mezi strukturami se neoformalismus nápadně podobá českému strukturalismu. Již v druhé polovině dvacátých let dvacátého století formulovali členové Pražského lingvistického kroužku teze zabývající se interakcí vazeb a funkcí jednotlivých složek studovaného díla. Postupovali pomocí metody funkčně-strukturální analýzy a cílem bylo objasnit specifické vlastnosti a zákonitosti díla jako celku (parafrázováno ze sborníku SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Brno: nakladatelství Host, 2018. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018.). Neoformalismus rovněž klade důraz na vzájemné působení jednotlivých prostředků či struktur mezi sebou. Výhodou metodologie Thompsonové se jeví její celková volnost. Strukturalismus vyžaduje vztahovat výsledky analýzy vztahů jednotlivých složek k dílu jako celku. Neoformalismus není takto pedantský. Je pouze na analytikovi, zda analyzuje vztahy jednotlivých složek (hudba, mizanscéna, střih, režie atd.) nebo se zaměří na dílčí vztahy jednotlivých prostředků uvnitř složek a vztáhne je pouze k celku jím vytyčeným. V kontextu filmu se může jednat například o analýzu prostředků (rámování obrazu, rozestavení postav a rekvizit v mizanscéně, hloubka pole atd.) v rámci jednoho jediného záběru. Ten sice patří neoddělitelně k celkovému filmu, ale je možné dojít k relevantním závěrům i pouze na ploše jediného okénka filmu.

2.2. Narace, fabule, syžet a styl

Aplikovat neoformalistickou analýzu však není možné bez adekvátního teoretického zázemí. Pro analýzu vyprávění bude třeba vysvětlit několik základních pojmů. Půjde především o naraci / vyprávění, fabuli a syžet. Dále se zmíním rovněž o problému vypravěče ve filmu a o filmovém stylu. Stěžejním zdrojem informací budou knihy Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*,⁸⁵ dále publikace Kristin Thompsonové a Davida Bordwella *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁸⁶ a částečně přihlédnu k *Rozboru filmu*⁸⁷ Radomíra D. Kokeše.

Pokud běžný člověk hovoří o tom, že viděl film, míní tím v drtivé většině případů film narativní, film, který vypráví nějaký příběh. Vyprávěním rozumíme posloupnost příčin a následků tvořící určité události, které se odehrávají v nějakém čase a prostoru. Důraz je kladen především na kauzalitu a čas, neboť pouze čistě náhodný řetězec událostí by nebylo možné vnímat jako vyprávěný příběh.⁸⁸ Narace je tedy proces postupného přetváření informací o fabuli a spočívá ve vzájemném působení filmového stylu a syžetu. Vyprávění tímto způsobem poskytuje divákovi vodítka, aby mohl v průběhu sledování filmu fabuli rekonstruovat.⁸⁹

Fabulí rozumíme soubor všech informací, které nám narace předkládá, ať už se jedná o podněty přímo zobrazené ve filmu, nebo divákem odvozené v jeho hlavě.⁹⁰ Film nemusí zobrazovat vše explicitně, abychom pochopili, o co se jedná. Když v záběru uvidíme projíždět auto, náš mozek nepřekvapí, že potom, co dojede na konec rámu, zmizí. Na základě předchozích zkušeností (slovy neoformalisty na základě našeho pozadí) s audiovizuálním médiem víme, že silnice na konci obrazu nekončí a auto pokračuje v jízdě i mimo něj. Není to však již součástí explicitně

⁸⁵ BORDWELL, pozn. 19.

⁸⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21.

⁸⁷ KOKEŠ, pozn. 20.

⁸⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 112.

⁸⁹ KOKEŠ, pozn. 20, s. 19.

⁹⁰ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 113.

viděného. Závěr prezentovaný předchozími čtyřmi větami se tedy stává pouze jednou z hypotéz, které by mohly nastat. Přesouvá se do naší unikátní, právě vytvářené fabule viděného filmu. Jednotlivé fabule se liší, jako se liší jeden divák od druhého, neboť každý pracuje se svým vlastním pozadím. Fabule se rovněž proměňuje v průběhu sledování filmu. Nově předložené informace mohou vyvrátit naši předchozí fabuli. Tímto způsobem náš mozek fabuli neustále rekonstruuje, dokud film nepřestane přinášet nové podněty.⁹¹

Události fabule, které film přímo předkládá, se nazývají syžet. Jedná se o vše, co je vidět a slyšet v právě sledovaném díle. Syžet může obsahovat i prvky, které nejsou součástí příběhu. Takovým se říká nediegetické, neboť nejsou součástí fikčního světa filmu, stojí mimo fabuli.⁹² Jde například o úvodní či závěrečné titulky, hudbu dokreslující atmosféru scén, střih na záběry nesouvisející s probíhající akcí a mnoho dalších. Jejich společným znakem je to, že zůstávají mimo sledovaný příběh. Lze například předpokládat, že titulek se jménem režiséra na plátno neumístila žádná z postav děje a ani ho nemůže přečíst.

Informace o fabuli jsou v syžetu záměrně uspořádané tak, aby v divákovi vzbuzovaly právě to, co tvůrci zamýšlí. Předkládaná vodítka vyvolávají překvapení, napětí nebo zvědavost.⁹³ Stejný efekt nemusí mít pouze zobrazování událostí, ale rovněž jejich zatajování. Je tedy důležité, v jakém rozsahu a do jaké hloubky syžet informace o fabuli předkládá. Pokud je divák prostřednictvím syžetu informován o všech postavách a jednotlivé postavy o sobě navzájem vše nevědí, jedná se o tzv. vševědoucí naraci.⁹⁴ Příkladem může být druhý díl trilogie *Pán prstenů: Dvě věže*,⁹⁵ kde sledujeme cestu několika skupin postav. Narace divákovi poskytuje komplexní představu o postupu všech skupin na stranách dobra i zla. Jednotlivé skupiny však netuší, jestli jsou jejich druhové či nepřátelé naživu, neboť každý jde jinou cestou. Byl-li by divák v případě stejného filmu odkázán na úhel pohledu pouze jedné

⁹¹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 113.

⁹² Tamtéž, s. 114.

⁹³ Tamtéž, s. 127.

⁹⁴ Tamtéž, s. 127.

⁹⁵ *Pán prstenů: Dvě věže* [film]. Režie Peter Jackson. USA, Nový Zéland, 2002.

z mnoha skupin postav, jednalo by se o naraci s velmi omezeným tokem informací a film by ve svém konečném důsledku fungoval velmi odlišně, než je tomu v případě narace neomezené.⁹⁶ Míra vědění může být samozřejmě proměnlivá i v rámci jediného filmu. Tvůrci nám mohou v úvodu filmu nabízet události z pohledu jedné postavy a s přibývajícím stopáží se může rozsah i hloubka informací rozrůstat. Vše záleží na tom, kam nás tvůrci svými volbami chtějí v příběhu směřovat.⁹⁷

Specifickým zprostředkovatelem narativních informací o fabuli je vypravěč. Ve většině případů se jedná o člověka, entitu, prvek mizanscény, který skrze monology dává určité informace o příběhu přímo divákovi. Pokud je jím postava fabule filmu, jedná se o vypravěče diegetického. Je-li jím nějaká „vyšší bytost“, která se přímo nevyskytuje v příběhu a divák se nikdy nedozví, o koho se jedná, jde o vypravěče nediegetického (například hlas, který doprovází záběry dokumentárních filmů). Ať už ten či onen vypravěč, každý operuje s určitou hloubkou a rozsahem informací. Může být subjektivní, objektivní, spolehlivý, nespolehlivý, vševědoucí či určitým způsobem omezený.⁹⁸ Filmy si často hrají s diváckým očekáváním, a to právě tak, že neobjasní, zda jde o diegetický či nediegetický případ vypravěče. Rovněž mohou skrze vypravěče distribuovat informace, které mají manipulovat s diváckými předsudky. Kombinováním těchto způsobů pracují s vypravěčem i tvůrci ve *Skryté vadě*. Rozlišení, zda je vypravěč diegetický či nikoli, je součástí analytické části tohoto textu (kapitola 3.1.).

Proces narace se může prezentovat různými způsoby. Jedním z nich je princip, kde si je vyprávění vědomo sebe sama. Dle Bordwella jde o takové vyprávění, které se obrací přímo k divákovi a vědomě poukazuje na to, že sledované dílo je pouze filmem, nikoli snad určitým výsekem reality.⁹⁹ Každé filmové dílo je ze své podstaty umělým konstruktem, nicméně velká část minulé i

⁹⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 127.

⁹⁷ Tamtéž, s. 128-135.

⁹⁸ Tamtéž, s. 135.

⁹⁹ BORDWELL, pozn. 19, s. 58.

současné produkce stále konvenuje k pravidlům tzv. klasického hollywoodského filmu. Jednou z jeho základních premis je, aby divák plně podlehl iluzivnosti filmu. Narace je podřízena příběhu a jeho hlavními hybateli jsou postavy. Vyžaduje, aby například střih působil neviditelně (kontinuální střihová skladba), aby příběh neobsahoval přílišné odbočky či matoucí flashbacy atd. Požadavek je zkrátka kladen především na přehlednost, plynulost a uzavřenost vyprávění.¹⁰⁰ Najdou se však tvůrci, kteří tento požadavek záměrně porušují a hrají si s diváckým očekáváním. Někteří tak činní velmi radikálně a provokativně, například Jean-Luc Godard, který takto upozorňoval na konkrétní stylistické prostředky (například několikaminutový panoramatický záběr v úvodu filmu *Week-End*).¹⁰¹ Jiní naopak vkládají jen jemné nuance do jinak relativně plynulého vyprávění. Jedním z takových umělců je i Paul Thomas Anderson, který právě v naraci *Skryté vady* vystavuje v několika scénách určité prostředky na oddiv. Nejpoužívanějšími způsoby tohoto typu narace, jsou například postava mluvící do objektivu kamery přímo k divákovi, užití vypravěče, nebo se může jednat o pouhý detailní záběr na prvek mizanscény, čímž chce režisér diváka upozornit na jeho důležitost.¹⁰²

Na následujících řádcích se budu věnovat filmovému stylu. Velmi výstižnou obecnou definici zformuloval Radomír D. Kokeš, který říká, že filmový styl je „systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka“.¹⁰³ Bordwell s Thompsonovou styl dělí na čtyři složky, mizanscenu, práci s kamerou, střih a zvuk.¹⁰⁴

Termín mizanscéna pochází původně z oblasti divadelní režie, posléze byl přenesen i na režii filmovou a označuje režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví v záběru.¹⁰⁵ Jedná se tedy o zobrazované prostředí, osvětlení, rekvizity, kostýmy,

¹⁰⁰ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 138-140.

¹⁰¹ *Week-End* [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie, Itálie, 1967.

¹⁰² BORDWELL, pozn. 19, s. 58.

¹⁰³ KOKEŠ, pozn. 20, s. 25.

¹⁰⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 158.

¹⁰⁵ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 159.

masky, barvy, postavy a postupy práce s nimi. Inscenování se zpravidla děje v určitém čase a v rámci hlubokého či mělkého prostoru z hlediska počtu plánů akce. Všechny prostředky mizanscény plní více či méně rozpoznatelné funkce v kontextu práce s časem, prostorem a vyprávěcí logikou.¹⁰⁶ Tyto prvky režisér inscenuje do určitých událostí, které zaznamenává kamerou. Konkrétním uspořádáním mizanscény určuje, jakým směrem se bude ubírat divákova pozornost.¹⁰⁷

Pomocí práce s kamerou rozhoduje tvůrce o vlastnostech snímání záběru. Mizanscéna představuje to, co se natáčí, kdežto práce s kamerou určuje, jak se to natáčí. Kameraman a režisér tedy mohou rozhodovat o fotografických aspektech záběru, což znamená volbu objektivů (práce s ohniskovou vzdáleností) a hloubky pole (co je, a co není v obraze ostré). Například přeastření z jednoho prvku mizanscény na druhý, je akt, kterým tvůrci záměrně vedou divákovu pozornost a zároveň upozorňují na postup přeastření jako takový.¹⁰⁸

Další možnost v rozhodování mají tvůrci prostřednictvím rámování záběru. Pomocí rámu obrazu režisér vybírá, co bude a co nebude jeho součástí, čímž rovněž ovlivňuje divákovu pozornost. Rámování zprostředkovává mizanscénu, se kterou je zákonitě v určitém vztahu. Zároveň může být pohyblivé nebo statické. Vztah mezi mizanscénou a rámováním určuje taktéž velikost (velký celek, celek, polocelk, americký plán, detail, velký detail), úhel (podhled, nadhled), výška od země a délka záběru.¹⁰⁹

Použití dlouhého záběru snímaného ve velkém celku, který by divákovi zprostředkoval všechny možné informace, které potřebuje ke správnému dešifrování vyprávěné události, však nemusí vést ke stejným účinkům, které by mohlo vytvořit spojení několika záběrů naprosto totožné akce. Již ve dvacátých letech dvacátého století přišli filmaři na speciální efekt, který vzniká působením

¹⁰⁶ KOKEŠ, pozn. 20, s. 28.

¹⁰⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 160-216.

¹⁰⁸ KOKEŠ, pozn. 20, s. 29-30.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 31.

dvou po sobě jdoucích záběrů. Vsevolod Pudovkin ve své knize *Od libreta k premiéře*¹¹⁰ popsal pokus, který uskutečnil jeho učitel Lev Kulešov. Spočíval v zobrazení velkého detailu neutrálně se tvářícího herce Ivana Mozzuchyna, za kterým se prostřídaly tři odlišné záběry. Nejprve byl zkušebnímu publiku předveden Mozzuchynův detail a následně záběr rakve s mrtvou ženou. Výsledný dojem spojení obou po sobě jdoucích záběrů zračil v Mozzuchynově tváři lítost. V druhé části pokusu byla mrtvá žena nahrazena záběrem na talíř s polévkou. Z téhož hercova neutrálního detailu byla patrna chuť k jídlu. Ve třetí části ukázal publiku opět stejný detail tváře, ale tentokrát následovaný obrazem hrajícího si dítěte. Výsledek byl diváky opět interpretován odlišně, nyní v hercově tváři viděli dojetí nad malým capartem. Po skončené projekci diváci obdivovali Mozzuchynův herecký výkon.¹¹¹ Ten však ve skutečnosti neudělal nic jiného, než že se tvářil neutrálně. Pravděpodobně nebyl ani obeznámen s obsahy záběrů, které jeho detail následovaly, takže nemohl nijak reagovat, přesto byl vyzdvihován jeho precizní herecký výkon. Ve skutečnosti za jeho obdivovaným hereckým výkonem stála Kulešova volba oněch tří záběrů, které smontoval pomocí techniky střihu.

Střih je tedy další důležitou složkou filmového stylu. Tvůrcům umožňuje především zprostředkovat čas a prostor ve vyprávění.¹¹² O střihu se dá uvažovat technicky nebo kompozičně. Technicky je střih spoj mezi dvěma samostatnými kusy filmového pásu nebo dvěma digitálními záznamy dění před kamerou. Kompozičně lze o střihu mluvit tam, kde ho tvůrci používají jako neskrývaný postup. Nejznámějšími případy jsou zjevné časové výpustky ze snímané akce nebo změna snímané pozice. Nejběžněji používaným souborem montážních pravidel je kontinuální střihová skladba. Podstatou bylo a je učinit pro diváka výstavbu filmu téměř neviditelnou a co nejvíce bezpříznakovou. Kontinuální střihová skladba je definována zejména analytickým střihem (střih rozkládající prostor např. z velkého detailu na detail, na americký záběr, zpět na detail atd.), který je řízen technikou

¹¹⁰ PUDOVKIN, Vsevolod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, 1932.

¹¹¹ Tamtéž, s. 38-43.

¹¹² KOKEŠ, pozn. 20, s. 31.

záběr/protizáběr a striktním lpením na soudržném prostorovém uspořádání scény skrze pravidlo osy.¹¹³

Paradoxem je, že onu neviditelnost se snaží navodit výsostně umělými prostředky, které rozhodně neodpovídají našemu vnímání světa. Jedním důkazem za všechny může být právě technika záběr/protizáběr. David Bordwell se jí podrobně zabývá ve své studii „Konvence, konstrukce a filmové dění“,¹¹⁴ kde ji podrobuje detailnímu zkoumání. Konvence záběr/protizáběr vznikla jako nejadekvátnejší postup snímání dialogu dvou osob. Kamera zde má simulovat jakéhosi neviditelného pozorovatele sledujícího dialog, jako by sám divák stál na místě dění. Problém nastává v tom, že percepce dialogu živým člověkem by probíhala fyzickým otáčením hlavy z jednoho mluvčího na druhého, ze strany na stranu. Ekvivalentem tohoto pohybu je ve filmové terminologii pojem švenkování. Tento způsob však není filmaři často využíván. Ve většině případů je užito ostrých stříhů z prvního mluvčího na druhého, což neodpovídá realitě lidského vnímání. Dalším problémem je velmi kosý úhel snímání mluvčích. Opět ve většině případů vidíme v záběru zadní část hlavy nebo rameno postavy, která přijímá repliku od svého dialogového protějšku.¹¹⁵ Zmíněné problémy jasně dokládají, že se v případě techniky záběr/protizáběr jedná o specificky filmový, avšak nepopíratelně umělý konstrukt. Navzdory těmto tvrzením je však nejpoužívanější a všem divákům nejlépe srozumitelný.

Poslední složkou filmového stylu je zvuk. Elementárně ho lze dělit na mluvené slovo, hudbu a ruchy.¹¹⁶ Největší výhodou zvuku je jeho schopnost hladkého spojování scén prostřednictvím zvukových můstků. Pod tím je rozuměno překrývání zvuků z jedné scény do druhé, nebo například pomocí repliky postavy překlenout určitý časový úsek fabule.¹¹⁷ Další hojně využívaný zvukový postup nazvala Kristin Thompsonová dialogový háček. Většinou jde o případ, kdy postavy

¹¹³ KOKEŠ, pozn. 20, s. 31-32.

¹¹⁴ BORDWELL, David. Konvence, konstrukce a filmové dění. *Illuminace*. 2007, 19(2), 25-46.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 25-27.

¹¹⁶ KOKEŠ, pozn. 20, s. 38.

¹¹⁷ KOKEŠ, pozn. 20, s. 38.

poskytnou informace, které motivují ke střihu na akci, o které bylo hovořeno.¹¹⁸ Například postava na konci první scény pronese, že se musí dostat do Londýna, následuje střih do druhé scény, kde se postava prochází v londýnských ulicích. Zvuk rovněž přispívá k posilování věrohodnosti filmu (burácení motorů při automobilové honičce).¹¹⁹ Nebo pomáhá umocnit celou škálu emocí (v hororových scénách je strach či leknutí vyvoláno nejen znepokojujícím výjevem, ale rovněž zvýšenou hlasitostí či nepříjemným charakterem zvuku).

Filmové složky mizanscéna, kamera, střih a zvuk definují filmový styl. Pomocí vzájemného působení stylových složek jsou tvůrci schopni vyprávět příběh. Co na plátně či obrazovce vidíme, jsou narativní události poskládané do syžetu. To, co si o událostech předkládaných syžetem myslíme, formujeme do fabule. Ta je naším mozkem neustále přetvářena až do skončení projekce, kdy se utvoří její finální podoba. Jestli však dojdeme k pochopení díla, jak bylo filmaři zamýšleno, záleží, jak na nás samotných, tak na filmařském umu správně propojit výše zmíněné prvky.

¹¹⁸ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1999, s. 19-20.

¹¹⁹ KOKEŠ, pozn. 20, s. 38.

3. Analýza

Následující strany přinesou podrobný rozbor problému vypravěče filmu. Na několika příkladech bude demonstrována komplexnost a nejasná uchopitelnost umělecké motivace, skrze niž režisér dosáhl paranoidní atmosféry *Skryté vady*. Druhá část analýzy představí užití stylistických prostředků, které upozorňují samy na sebe, čímž narušují plynulou percepci příběhu a vystavují tak samotný proces narace na odív. Především půjde o užití transfokace, jehož identickým použitím Anderson vytváří v různých scénách různé významy a funkce.

V kontextu vyprávění klasického hollywoodského studiového filmu je takovéto počínání dodnes považováno za nevhodné. Prvním z důvodů je částečné prozrazování konstrukce filmového média, které vede k odvádění divácké pozornosti od příběhu, tedy priority narativního filmu. Důvod druhý přímo souvisí s prvním, neboť odvádění pozornosti vede k nezájmu, ten ke špatné návštěvnosti kin a ta k nízkým tržbám. Bez takové iniciativy by ale nebylo možné dosáhnout určitých výsledků, jako je například, kritiky tak často skloňovaná, „zhulená“ atmosféra *Skryté vady*. Jaký vliv to vše má na proces divácké percepce, je obsahem následujícího textu.

3.1. Sortilège, diegetická či nediegetická vypravěčka?

První podkapitola bude věnována postavě Sortilège, která provází diváka z pozice vypravěčky. Anderson s tímto filmovým prostředkem zachází velmi unikátně, především z hlediska výsledného dopadu na diváckou percepci. Režisérovo pojetí nenabízí jednoznačnou odpověď na otázku, zda je Sortilège vypravěčka diegetická či nediegetická. Ta totiž může být kladná i záporná. Záleží na individuálním vyhodnocování vodítek filmem předkládaných. Následující řádky nastíní, proč tomu tak je.

Postava Sortilège je na první pohled regulární součástí fikčního světa filmu, fyzicky se objevuje v několika scénách a s hlavním hrdinou Docem vede přímé dialogy. To přirozeně vede k závěru, že je diegetickou postavou. Nicméně tento lze vyvrátit. Svědčí o tom hned několik skutečností. Sortilège vždy přímo komunikuje

pouze s Docem. Pokud se objevuje ve scénách i s dalšími postavami, nikdy s nimi nevede dialog a ony ji vždy více či méně nápadně ignorují. To naopak vede k názoru, že je vypravěčkou nediegetickou a režisér její explicitní zobrazení používá pouze k záměrnému zmatení diváka. Nasvědčuje tomu i povaha Sortilèginých promluv. V mnoha případech je její vypravěčský monolog veden způsobem naznačujícím, jako by byla probíhající akci přítomna, nicméně fyzicky se v mizanscéně nevyskytuje.

Vypravěččiny repliky komplikují rozhodování i na další úrovni. Některé z nich zjevně obsahují informace, které může vědět pouze Doc, neboť citují jeho myšlenkové pochody. Lze to pozorovat dvojitou optikou. Divák může přistoupit na fabulaci, že celý film je vyprávěn retrospektivně a vypravěčka Sortilège disponuje velmi podrobnými informacemi, včetně Docových myšlenek. Film však nabízí pouze jedno relevantní vodítko pro podporu této teorie, jedinou retrospektivní scénu. Pravděpodobnější však je, že Sortilège slouží režisérovi jako jakési alter-ego hlavního hrdiny, které vytvořil, aby neotřelým způsobem zprostředkoval Docovy myšlenkové pochody a ozvláštnil užití vypravěče. Pokud divák přistoupí na tento výklad, může logicky dojít k závěru, že Sortilège je přese všechny protichůdné argumenty, které podporují její nediegetickou podstatu, spíše vypravěčkou diegetickou. Pokud je Docovým alter-egem, z povahy replik by se o ní mohlo dokonce mluvit jako o jeho zhmotněném svědomí, je ve své podstatě jím samotným a detektiv vskutku je zásadní diegetickou postavou filmu.

Pro objasnění uvedených tezí budou analýze podrobeny scény s explicitní přítomností postavy Sortilège. Důvodem je jejich větší vypovídající hodnota. Ve většině případů obsahují důkazy diegetické i nediegetické podstaty a vytváří tak prostor pro interpretaci.

Sortilège je přítomna již v prvním záběru filmu (obr. 3.1.A). Statický, do hloubky komponovaný pohled na fiktivní kalifornskou Gordita Beach je doprovázen jejím melancholickým hlasem. Promluva zpravuje diváka o stručné expozici nadcházející scény, kde se Doc po dlouhé době setkává se svou bývalou přítelkyní a milenkou Shastou, ke které očividně stále chová velkou náklonnost. Statika záběru na oceán je přerušena ostrým stříhem na detailní záběr obličeje vypravěčky, která plynule pokračuje v započatém monologu, až do chvíle, kdy se

pomalým prolínáním dění přesune do avizované scény (obr. 3.1.B). Již tyto dva úvodní záběry jsou v kontextu hlavní otázky této analýzy v rozporu. První představuje vypravěčku nediegetickou, skrze voice-over promlouvající. V druhém záběru je však tato fabulace popřena explicitním zobrazením herečky pronášející slyšené repliky. Vzhledem ke konkrétní vazbě záběrů, kdy informace z druhého přirozeně vyvrací informace z prvního, se dosavadní průběh příklání k soudu, že vypravěčka je reálnou postavou fikčního světa, a tudíž pokud se v nadcházející stopáži bude prezentovat, byť jen skrze svůj hlas, bude přesto brána jako diegetická, neboť fyzická přítomnost funguje jako přesvědčivější důkaz.

Přesto je možné i o tomto průkazném faktu částečně pochybovat, a to stále na poli prvních dvou záběrů. Pokud je podrobíme bližšímu rozboru, nalezneme určité nesrovnalosti v mizanscéně, které podporují spíše verzi nediegetické varianty. První záběr je situován do rezidentní části města s výhledem na pláž a oceán (obr. 3.1.A). Nic v záběru nenasvědčuje tomu, že by se v okolí nacházely stromy vlající v poměrně silném větru, jako je tomu v případě záběru druhého. Sortilègin obličej je v něm ošleháván větrem, což kromě zmíněných stromů prokazují i dlouhé vlasy bičující její tvář (obr. 3.1.B). Na druhou stranu lze argumentovat, že volba kompozice obou záběrů může značně problematizovat tyto na první pohled přesvědčivé výroky, které přináší odlišné prostředí záběrů.



Obrázek 3.1.A



Obrázek 3.1.B

Rám záběru na pobřeží je po vertikální ose rozdělen do tří poměrově stejných částí. Třetiny na stranách záběru jsou vyplněny částmi domů. To je způsobeno postavením rezidencí v mělké části obrazu, poměrně blízko kamery. Střed záběru nabízí pohled na oceán do značné hloubky pole vedoucí až na horizont vodní plochy. V druhém záběru je zaostřen pouze ženin obličej a ony vlající stromy jsou součástí značně rozostřené části obrazu. Po vertikální ose je komponován opět do tří částí, ale přesně naopak. Uprostřed rámu dominuje Sortilègina tvář situovaná

do prvního plánu hloubky pole. Stromy jsou naopak ve značné hloubce pozičně umístěné do pravé a levé části záběru.

Právě ono rafinované rámování může vyvracet důvěryhodnost nabytou předchozím rozbořem prostředí. Kompozice totiž nepodává jasnou informaci o tom, jestli se Sortilège nenachází pouze o několik kroků vedle konce rámu prvního záběru. To samé lze tvrdit i v případě záběru druhého. Jednoznačně z toho však plyne, že již na počátku Anderson volbou těchto rozporuplných kompozic podporuje nejednoznačnost odpovědi na vznesenou otázku a stejně tak celého procesu vyprávění.

Obrácená vertikální kompozice prvků mizanscény obou záběrů spolu se způsobem přítomnosti/nepřítomnosti Sortilège jako by dopředu předznamenávala onu vypravěččinu nejednoznačnost. Uprostřed prvního záběru zobrazený oceán sahající daleko za horizont spolu se samotným hlasem ženy evokují, že hlas může přicházet odkudkoli. Dohromady reprezentují odosobnění, onen „božský“ hlas vypravěčů používaný v dokumentárních filmech čili nediegetickou povahu vypravěčky. Ve středu druhého záběru je naopak detailně zobrazen obličej Sortilège, který hlasu dodává osobní charakter, tedy diegetickou podstatu. Propojení obou záběrů zvukovým můstkem (pokračující monolog) pak způsobuje onu zmiňovanou nejednoznačnost.

Může se zdát pošetilé hledat odpověď na otázku diegetické podstaty vypravěčky v prvních desítkách sekund filmu, ale je to první střípek, který na následujících stranách doplní další a vytvoří mozaiku tvořící Andersonovo ozvláštňující pojetí vypravěče.

V již zmiňované scéně setkání Doca a Shasty se Sortilège objevuje znovu, tentokrát pouze prostřednictvím voice-overu, ve scéně se nevyskytuje fyzicky. Tím inklinuje k nediegetické podstatě. Opět to ovšem není tak jednoduché, jak by se mohlo zdát. Vypravěčka komentuje průběh rozhovoru a přináší doplňující informace o postavách, které sice lze vyčíst z projevů obou herců, ale pro čistotu

sdělení je pronáší i ona. Obsah jejich replik přednáší ve třetí osobě, jako by se jednalo o příběh z minulosti, který ona převypravuje a navozuje tak dojem, že narativní koncepce filmu je retrospektivní.¹²⁰ Například, když Doc zkoumavě pozoruje mlčící Shastu, která se dle výrazu tváře evidentně potýká se složitou emocí. Oba mlčí, pouze Sortilège říká: „Teď Doca zaplavovala složitou směsí výrazů tváře, kterou vůbec nedokázal rozklíčovat.“¹²¹ Při zohlednění pouze těchto informací by vše nasvědčovalo nediegetické povaze vypravěčky. Pokud se však pozorně zaměříme na obsah replik, věc se začne komplikovat. Sortilège sice prezentuje informace ve třetí osobě, ale povaha replik je velmi osobní, v podstatě říká, co si v tu chvíli myslí Doc. To je pro další rozhodování zásadní, neboť tímto poprvé Anderson ve filmu nenápadně naznačuje, že Sortilège může být jakýmsi zhmotněním Docova svědomí, jeho alter-egem. Tím by se samozřejmě stala definitivně diegetickou postavou filmu. Tento důkaz však není dostačující, neboť režisér v následujících minutách snímku ještě několikrát toto stanovisko potvrdí i vyvrátí specifickým užitím prostředků filmové řeči.

Monology, kdy Sortilège pronáší Docovy myšlenkové pochody, se objevují během celého filmu. Pozornost jim proto nebude věnována pokaždé, když zazní, neboť jejich povaha je více méně obdobná. Stejně, jak bylo popisováno výše, mají význam diegetický (Sortilège je Docovým svědomím, použití voice-overu) i nediegetický (vypráví ve třetí osobě, není fyzicky přítomna).

Důležitá scéna pro určení statusu vypravěčky se odehrává v restauraci, kam jde Doc potom, co Shasta odchází z jeho domu. Opět je vystavěna, aby cíleně zmátla diváka. U stolu sedí Doc, Sortilège a další tři postavy. Z kontextu scény není pochyb, že se všichni znají, tedy alespoň, že všichni znají Doca. Z již předchozího záběru zní vypravěččin monolog komentující situaci ohledně pocitů, které má Doc z předchozího setkání se Shastou. Tento pokračuje plynule až do scény v restauraci,

¹²⁰ Jedná se o fabulaci, která se však během filmu nijak nepotvrdí. Nasvědčují tomu pouze promluvy Sortilège a jedna retrospektivní scéna.

¹²¹ Použit překlad uživatele M@rty z webu Titulky.com: M@RTY. Titulky k filmu *Inherent Vice*. *Titulky.com* [online]. [cit. 4. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.titulky.com/Inherent-Vice-253292.htm>.

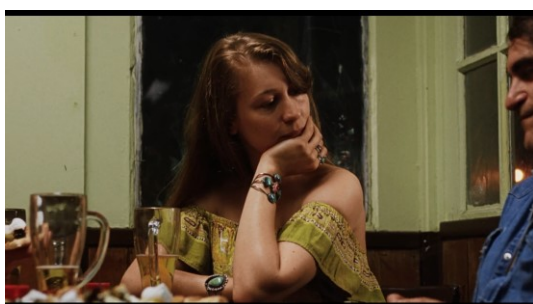
kteřá je komponována do jednoho dlouhého záběru.¹²² Ten začíná polocelkovým pohledem na část prostoru, kde se nachází stůl, okolo něhož sedí Doc se svými společníky (obr. 3.1.C). Během celého záběru probíhá pomalá transfokace od polocelku, přes polodetailní dvojzáběr hlav Doca a Sortilège, až na detail její tváře. Zhruba v polovině vnitrozáběrové montáže skončí Sortilège svůj monolog započatý v předchozím záběru, čímž vystoupí z pozice neviditelné vypravěčky a stává se postavou mizanscény mluvící přímo na Doca. Tematicky v dialogu plynule navazují na její předchozí voice-over a probírají, jaké pocity má Doc ze Shastiny návštěvy. Krátce po začátku rozpravy se rámování změní tak, že ostatní spolusedící mizí ze záběru a dialog nabývá intimního rázu (obr. 3.1.D). Vše je podpořeno i zvukovou složkou, kde jsou akcentovány pouze hlasy postav v rámu (Doc a Sortilège). Ostatní zvukový podkres dění v restauraci, včetně rozhovoru spolustolovníků, je potlačen. Záběr končí detailem Sortilèginy tváře (obr. 3.1.E).



Obrázek 3.1.C



Obrázek 3.1.D



Obrázek 3.1.E

¹²² Záběr je dlouhý 54 vteřin.

Diegetickou podstatu Sortilège zde na první pohled jednoznačně podporuje její fyzická přítomnost a fakt, že konverzuje s Docem na veřejném místě se svědky sedícími přímo u stolu. Vnímavý divák si však všimne, že obsah dialogu se týká situace, u které Sortilège nebyla přítomna, neměla by tudíž nic z toho vědět. Je samozřejmě možné, že Anderson prostřednictvím skokového střihu vynechal část, kde ji Doc o situaci informoval. Nic tomu však nenasvědčuje. Naopak je možné z použitých stylových prostředků vyčíst, že režisér akcentuje spíše verzi nediegetické vypravěčky. Postavy sedící okolo stolu na Sortilège fyzicky ani verbálně nereagují. Podporuje to také volba rámování. V průběhu dialogu postupná transfokace odděluje Doca a Sortilège od zbytku osazenstva. Divák nevidí a neslyší reakce ostatních postav. Celkovou kompozicí tohoto záběru tedy Anderson spíše naznačuje, že se vše odehrává v Docově hlavě, čemuž neodporuje neomezené vědění vypravěčky, ani osobní povaha dialogu. Navíc způsob, jakým změní téma dialogu, opravdu připomíná rychlé tékání myšlenek v lidském mozku. Z niterného rozboru citů chovaných k Shastě se bez pomlky či jiných ukončujících znaků okamžitě přesouvají na téma změny Docova úcesu.

Takto vyseparované teze samozřejmě podporují to, co samy předkládají. Pokud je vezmeme v kontextu celého záběru a zohledníme především onu pomalou transfokaci, výsledný dojem je opět velmi nejednoznačný a matoucí, což je nepochybným záměrem režiséra. Opět tedy není průkazně jasné, o jaký typ vypravěčky jde. Záleží na divákovi, ke kterým argumentům konvenuje. Prokazatelně se však dá tvrdit, že jde o velmi ozvláštňující práci s filmovými prostředky, díky které režisér manipuluje s diváckým očekáváním.

Zásadní scénou, z hlediska příklonu k nediegetické variantě, se stává Docova jízda autem na stavenišť Channel View Estates. Úvod je strukturován stejně jako u předchozích scén. Vypravěččin voice-over propojuje dlouhou prolínačkou detailní záběr mapy zobrazující cílovou destinaci Docovy cesty a záběr vnitřku jedoucího vozidla. Tento dvojzáběr v prvním plánu levé části obrazu ukazuje detail Sortilèginy tváře, evidentně sedící na sedadle spolujezdce. Vpravo v druhém plánu je v detailu přítomen Docův obličej (obr. 3.1.F). V tento moment se divák dovtípí, že vypravěččin monolog pronášený voice-overem v minulém záběru na mapu je ve skutečnosti pronášen samotnou Sortilège přímo v autě, kteráž plynule dokončuje větu započatou v prolínačce. Po několika vteřinách dokončí monolog.

Následuje stříh na protější stranu auta. V prvním plánu na pravé straně se nyní nachází Doc. V druhém plánu, kde by měla dle předchozích zákonitostí sedět Sortilège, nesedí nikdo. Postava zmizela (obr. 3.1.G). Jasný indikátor její nediegetické povahy.



Obrázek 3.1.F



Obrázek 3.1.G

Tentokrát pro diegetickou variantu nesvědčí ani obsah proneseného monologu. Ten je pouze informativního charakteru pojímající, dle Sortilèginých slov, dlouhou smutnou historii půdního fondu města Los Angeles.

Výjimečnost scény tedy spočívá v onom aktu zmizení. V předchozích případech byla ignorována ostatními postavami, v záběru se nacházela pouze v přítomnosti Doca, nebo dominovala rámu sama. Nic z toho explicitně neukazovalo na diegetickou či nediegetickou povahu, záleželo na individuálním přístupu každého diváka. Při prvním zhlédnutí v tomto případě vše nasvědčuje nediegetické podstatě.

Bližší pohled však odhalí určitá vodítka pro případnou polemiku. Uvědomit si totiž samotné zmizení vypravěčky není pro diváka tak jednoduché. Režisér pro podkres scény využívá velmi hypnotickou hudbu, která ve spojení s mysteriózním příběhem způsobuje, že divák plně soustředěný na velmi komplikovaný děj zmizení ženy nemusí ani postřehnout. Nebo mu jednoduše nemusí přidávat větší význam, neboť veškeré Docovo konání je provázáno mohutnou konzumací marihuany a míra vědění narace *Skryté vady* je omezená právě jeho úhlem pohledu. Dále ona bezprostřední přímočarost vyobrazení vypravěčky v jasném nediegetickém světle může některé diváky vést k paranoidnímu uvažování. Předchozí scény navozovaly nejasný dojem, jejich koncepce se nepřikláněla jednoznačně ani na jednu stranu. Anderson v nich ponechal určitou interpretační svobodu. Zde nechává Sortilège zmizet ostrým stříhem, nikoli postupným oddělením od ostatních prvků

mizanscény, jako například pomocí zmíněné transfokace. Pro některé diváky to je jednoznačně nediegetické stanovisko. Pro jiné nikoli, neboť si její odlišnost od předchozích zmiňovaných případů může vyložit opačně a pokládat ji za pouhé matení, odvádění pozornosti. Opět obě protichůdné fabulační varianty mají jedno nepopiratelné společné východisko. V obou případech se jedná o mistrovskou manipulaci s diváckým očekáváním.

Sortilège se znovu objevuje ve scéně se spiritistickou tabulkou. Jako v předchozích případech je její monolog započat v posledním záběru minulé scény a plynule se přesouvá do následující. Ta začíná detailním pohledem na spiritistickou tabulku, kterou rovnají Sortiléginy ruce (obr. 3.1.H). V nadcházejícím sledu záběrů se postupně objevuje Doc, Shasta a Sortilège. Tabulku používají ze zoufalství pro zjištění telefonního čísla, které by je mohlo spojit s dealerem drog. Vypravěčka zde přímo mluví pouze s Docem. Shasta se s ní nedostane do žádného fyzického, verbálního ani vizuálního kontaktu. Zároveň povaha jejích během scény explicitně pronášených replik je velmi observantní a shoduje se s vypravěččím monologem z předchozí scény. Kdyby tedy nebyla Sortilège fyzicky přítomna a odřikávala by repliky z pozice „božího“ hlasu, povahu scény by to neovlivnilo. Dále rozhovor mezi Docem a Sortilège, z úvodu scény je veden konvencí záběr/protizáběr, čímž je z rámování vynechána Shasta. Může se tudíž jednat o Andersonovu reprezentaci vnitřního pochodu Docových myšlenek. Nahrává tomu i fakt, že jakmile se objeví v obraze Shasta, Doc začne Sortilège ignorovat (obr. 3.1.I). Její následné repliky pozbývají osobní charakter a ani on, ani Shasta na ně nereagují. Tyto závěry pracují pro nediegetickou variantu.



Obrázek 3.1.H



Obrázek 3.1.I

Opět je však možné pochybovat. Sortilège je několikrát přítomna v záběrech nejen s Docem, ale i se Shastou, tak jako tomu je i v některých již výše popisovaných scénách. Nový je fakt, že celá scéna má retrospektivní charakter.

Předcházejícím dnem je jasně sděleno, že se jedná o Docovu vzpomínku na společnou chvíli se Shastou. Děj této scény se odehrává v minulosti oproti zatím viděné realitě fikčního světa, což zákonitě mění pohled na vypravěčku. Doposud byl divák odkázán na informace z přítomnosti filmu, ať už byly jakkoli mysteriózní, a na jejich základě docházel k závěrům. O minulosti vztahu mezi Docem a Sortilège neví vůbec nic, ani tato scéna nic konkrétního nenabídne. Fyzická přítomnost vypravěčky však může naznačovat, že v minulosti Sortilège mohla být regulérní diegetickou postavou. Kromě její přítomnosti tomu také nasvědčuje fakt, že hned v prvním záběru rukama rovná spiritistickou tabulku na stole, okolo něž všechny tři postavy sedí. Pokud tedy divák zohlední tuto možnost fabulace, dojde k závěru, že se může jednat o vypravěčku diegetickou, neboť není přímo řečeno či naznačeno, že Sortilège není součástí fikčního světa.

Vypravěčka se fyzicky znovu objevuje až po dalších šestnácti minutách stopáže. Opět se jedná o dialogovou scénu v autě. S Docem probírají původ jména zdravotnického ústavu, do kterého směřuje jejich cesta. Situace je komponována do jednoho dvojzáběru, kde se Sortilège nachází na sedadle spolujezdce v prvním plánu a Doc sedí za volantem v druhém plánu hloubky pole (obr. 3.1.J). Vše nasvědčuje diegetické variantě, dokonce i povaha dialogu. Oba mluví se na sebe během rozhovoru otáčejí a naprosto přirozeně komunikují.

Pochybnosti přináší až následující skokový střih, který děj přenáší do cílové destinace předchozí jízdy. Tam Doc přijíždí sám, Sortilège je přítomna pouze prostřednictvím voice-overu, nikoli fyzicky (obr. 3.1.K). To inklinuje spíše k nediegetické podstatě vypravěčky, nicméně není řečeno, že ji Doc po cestě někde nevysadil. Anderson stále nepřestává v konstantní mystifikaci a nechává o podstatě vypravěčky rozhodovat diváky.



Obrázek 3.1. J



Obrázek 3.1.K

Poslední scéna s fyzickou přítomností Sortilège je její rozprava s Docem u něj doma. Rozhovor je koncipován naprosto běžným způsobem, technikou záběr/protizáběr. V tomto případě jasně převažuje diegetická povaha, neboť vypravěčka je přítomna. Jediné, co tuto podstatu mírně narušuje, je opět obsah dialogu. Probírají téma dětské deprese, o němž ví kromě Doca pouze Coy Harlingen. To ovšem neznamená, že režisér záměrně ze syžetu nevynechal scénu, kde hlavní hrdina Sortilège všechno řekl. S mírnými pochybnostmi lze však říci, že tato situace hraje ve prospěch diegetické verze.

Je velmi příznačné, že v závěrečné scéně celého filmu se Sortilège neobjevuje ani jako fyzická postava, ani není slyšet její hlas, který provázel drtivou většinu filmu, přesto je opět středem pozornosti, neboť se o ní baví Doc se Shastou. Poprvé se o ní zmiňuje přímo i někdo jiný než hlavní postava, a aby Anderson učinil příznačnosti za dost, rozhodl se repliky naplnit významy tak nejednoznačnými, že není možné s jistotou určit, jestli je Sortilège diegetickou či nediegetickou vypravěčkou.

3.2. Sebeuvědomělost narace

Nesporným příkladem sebeuvědomění vyprávění *Skryté vady* je již výše pospaný způsob práce s vypravěčkou. Anderson však nezůstává pouze u tohoto případu. Naopak plynulost narace narušuje i prostřednictvím práce s dalšími filmovými prostředky. Paradoxně se jedná o ty nejběžnější prvky filmové řeči, které samy o sobě neevokují žádné známky výjimečnosti či nekonvenčnosti. Následující rozbor však dokáže, že i například použití transfokace, ostrý stříh či práce s rámováním může výrazně ozvláštnit narativní proces. Je-li použití prostředku umělecky motivováno, je-li mu přidělena netradiční funkce, je následně schopen zastávat neotřelé významy. Analýza užití těchto prostředků rovněž dokáže komplexitu neoformalismu, neboť totožnému prostředku mohou být, v rámci jednoho filmu či scény, přiděleny různé funkce.

3.2.1. Užití transfokace

Vypovídajícím příkladem je již citovaná dialogová scéna v restauraci, kde je Sortilège poprvé zobrazena v Docově přítomnosti (obr. 3.1.C). Umělecky motivované použití transfokace zde výrazně převyšuje možnosti motivace kompoziční, realistické nebo transtextuální. Jak již bylo popsáno, slouží zde ke zmatení divákova rozhodování pro diegetickou či nediegetickou podstatu vypravěčky. Zároveň však funguje jako vstup do vnitřního světa postavy Doca. Postupné zmenšování velikosti rámu odděluje ostatní postavy a diváka zanechává pouze se Sortilège a Docem. Za předpokladu, že Sortilège je Docovým aletr-egem, zůstává divák pouze se samotným detektivem a je tudíž svědkem způsobu zprostředkování jeho vnitřního pochodu myšlenek.

Obdobným způsobem Anderson s touto funkcí transfokace pracuje poměrně často. Jedním příkladem za všechny může být scéna, kdy Doc v televizi sleduje reklamu, ve které účinkuje Bigfoot Bjornsen. Její poslední záběr je komponován s pomocí dlouhého, pomalého zoomu. V průběhu vnitrozáběrové montáže je nejprve v prvním plánu celkového záběru místnosti zobrazena televize, ve které je reklama vysílána (obr. 3.2.1.A). V levém dolním rohu rámu televizní obrazovky je přítomen Bigfoot. Monotónním plynulým hlasem pronáší reklamní sdělení. V momentě, kdy horizontálně splyne rám záběru s rámem televize, vystoupí Bigfoot do středu

televizní obrazovky a spustí repliku, jíž přímo oslovuje Doca (obr. 3.2.1.B). Jedná se tedy opět o pohled do detektivova vnitřního světa. Režisér takto zprostředkovává halucinaci patrně způsobenou pravidelnou konzumací marihuany. Není totiž pravděpodobné, že by Bigfoot promluvu opravdu propašoval do reklamního spotu, který je součástí toku televizního vysílání. Nejspíše by byla při první příležitosti vystřižena.



Obrázek 3.2.1.A



Obrázek 3.2.1.B

Naopak bez výrazné umělecké motivace je transfokace užita ve scéně v kavárně. Doc zde u stolu sedí s Denisem a čte si noviny. Probírají sice Docův případ, ale nic nenasvědčuje tomu, že by šlo o další sondu do detektivovy mysli. Přibližování zde funguje jako dynamičtější varianta běžného statického záběru. V tomto případě převažuje motivace kompoziční. Těchto se ve filmu objevuje několik (rozhovor se Sloane Wolfmannovou, rozhovor s Penny Kimballovou, poslední záběr dialogu s Tariqem Khalilem a další).

Nejvýrazněji na sebe transfokace ve vyprávění upozorňuje ve scéně z přístavu. Doc se tam sejde s tajemnou postavou Coye Harlingena. Rozhovor je složen ze dvou záběrů. První z nich je dlouhý dvě minuty a padesát vteřin. Začíná celkovým rámováním obou mužů (obr. 3.2.1.C). Postupně se velikost záběru zmenšuje přes americký záběr, na polodetailní dvojzáběr hovořících mužů a končí na polodetailu Docova týlu hlavy. Evidentně naprosto předvídatelný a neobjevný postup. Podstata jeho výjimečnosti spočívá především ve vztahu, který zaujímá k obsahu dialogu. Když se muži setkávají, jsou snímáni v celku a o sobě navzájem mnohé netuší. Nikdy se předtím neviděli a vědí pouze to, co o nich řekli ti druhí. Široké rámování zde tedy podtrhuje jejich vzájemný odstup, nevědí, zda si mohou věřit. V momentě, kdy se velikost záběru zúží na polocelek, zjišťují, co o sobě navzájem vědí, a nic nenasvědčuje tomu, že by dialog měl být veden

v nepřátelském duchu. Vzájemnou důvěru stvrzují sdílením jointa (obr. 3.2.1.D). Přechodem na americký záběr se rovina vzájemné informovanosti přesouvá do osobní sféry (obr. 3.2.1.E). Další zmenšení velikosti na polodetail obou mužů doprovází již velmi osobní povaha replik. Coy se svěřuje o své drogové závislosti, o své rodině a požádá Doca, aby dohlédl na jeho ženu a dceru (obr. 3.2.1.F). V průběhu přechodu na polodetail Docova týlu se dostávají k nejtajemnější části dialogu, kde se Doc dozví, že záhadný Golden Fang je loď. Mysteriózní povaha dialogu se zintenzivňuje s postupným zmenšováním velikosti záběru. Rozhovor přeruší vzdálený, těžko specifikovatelný zvuk, který Coy označí, jako onu loď. Doc o pár kroků poodstoupí směrem ke zdroji zvuku a kamera ho následuje (obr. 3.2.1.G). Tímto téměř nepostřehnutelným pohybem vyčleňuje Coye fyzicky ze záběru a Doc v něm zůstává sám pouze s plynule pokračující Coyovou promluvou. Po několika vteřinách, když Coy přestane mluvit, se Doc otáčí s další otázkou, ale zjišťuje, že saxofonista zmizel. Potvrdí to následný ostrý stříh ve směru Docova pohledu (obr. 3.2.1.H).



Obrázek 3.2.1.C



Obrázek 3.2.1.D



Obrázek 3.2.1.E



Obrázek 3.2.1.F



Obrázek 3.2.1.G



Obrázek 3.2.1.H

Postupná transfokace tedy podtrhuje osobní charakter scény, kdy se díky ní divák dostává do soukromého světa postavy Coye. Zároveň umocňuje už tak mysteriózní atmosféru okolo lodi Golden Fang. Celý rozhovor je navíc kompletně zahalen do mlhy a expresionistické svícení scény umožňuje vidět pouhé siluety mužů. Tajemnou atmosféru podporuje i v závěru použitý *Sortilègin voice-over*. Ten v kombinaci s Coyovým zmizením a zohledněním aktu konzumace marihuany vytváří velmi efektivně onu „zhulenou“ a nejednoznačnou atmosféru. Divák je opět vydán všanc vlastním fabulacím. Je totiž možné, že celá scéna byla halucinací způsobenou drogami. Může se jednat o nekonvenční zprostředkování Docovy vzpomínky, což podporuje opět osobně neosobní *Sortilègin voice-over*. Nebo se přirozeně jedná o reálný výjev fikčního světa filmu. Jednoznačné je pouze to, že scéna nabízí více otázek než odpovědí.

Posledním zde uvedeným případem sebereflexe transfokace v kontextu vyprávění je její užití ve scéně, kdy Doca uvězní Puck Beaverton v domě Adriana Prussia. Záběr je komponován do dvojitého rámování, podobně, jako je tomu v případě postavy Bigfoota v televizi. Výchozí pozicí je celkový záběr potemnělé chodby, což tvoří první rám obrazu. Ve středu chodby se nachází okno, skrze nějž je umožněn pohled do osvětlené místnosti (obr. 3.2.1.I). V tomto druhém rámu (tvořeném oknem) je Doc s rukama nad hlavou připoutaný k odpadní rouře. Mezitím, co se marně snaží vymanit z pout, mu Puck oznamuje, jak přesně proběhne jeho odstranění. Následně odchází a nechává Doca o samotě (obr. 3.2.1.J). Ten využívá situace a pomocí ukrytého šperháku se z pout osvobozuje a opouští místnost.

Celá scéna se skládá ze zmíněného dlouhého transfokovaného záběru a tří detailních prostřihů. Zoom má v tomto případě dvojí funkci. V kontextu mizanscény prvotního celku podporuje bezvýchodnost Docovy situace. Ten je

připoutaný, v podstatě čeká na smrt a z předchozího dění nic nenasvědčuje tomu, že by se mu někdo chystal na pomoc. To je ještě umocněno právě zvoleným rámováním. Okno, kterým je na Doca vidět, stojí rovněž samo uprostřed neosvětlené místnosti (viz obr. 3.2.1.I). Druhá funkce transfokace poskytuje naopak určitou naději. Čím více se velikost rámu záběru zužuje a Doc zápasící s pouty se stává jediným středem pozornosti, tím více zoom podporuje naději, že se Doc osvobodí. Napětí ustává v momentě, kdy jsou divákovi předloženy dva krátké detailní záběry šperháku (obr. 3.2.1.K) a rozevírajících se pout (obr. 3.2.1.L). Následně rám záběru kopíruje rámování okna a Doc se definitivně osvobozuje vyběhnutím z místnosti (obr. 3.2.1.M).



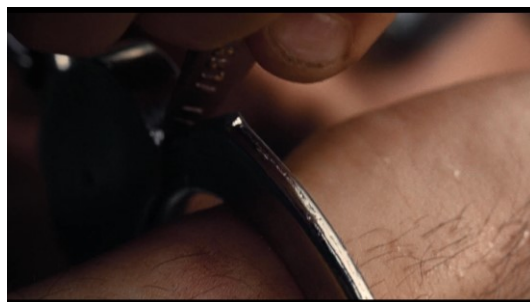
Obrázek 3.2.1.I



Obrázek 3.2.1.J



Obrázek 3.2.1.K



Obrázek 3.2.1.L



Obrázek 3.2.1.M

Anderson komponuje scénu pomocí jednoho základního filmového prostředku, kterému pomocí vnitrozáběrové montáže propůjčuje na ploše několika desítek vteřin hned dvě funkce. Díky nim může vytvářet kýžené napětí umocňující divácký prožitek. Konkrétně nutí diváka se strachovat o hlavní postavu. Vytvořením těchto dvou, významově protichůdných funkcí, se dá hovořit o rozporuplnosti či nejednoznačnosti, která je pro film příznačná. Beznaděj vytvořená celkovým rámováním na počátku záběru je významově v přímém protikladu s nadějí reprezentovanou americkým záběrem na konci transfokace.

3.2.2. Další příklady sebeuvědomělosti vyprávění

Upozornit na vyprávěcí proces může i replika postavy. V tomto případě však nejde o slova, ale o výkřik. Jedná se o scénu rozhovoru Doca s Hope Harlingenovou. Snímána je klasickou technikou záběr/protizáběr a střídají se polodetaily ramen a hlav obou postav. Celý rozhovor je veden ve velmi přátelském duchu. Hope o všech svých nelehkých zkušenostech vypráví s velkým nadhledem. Obsah dialogu pojednává o seznámení Hope a jejího manžela Coye, o jejich společné zálibě v heroinu a o narození dcery Amethyst. V průběhu těhotenství byla Hope těžce závislá na heroinu a v rozhovoru podotýká, že to mělo fatální důsledky na zdravotní stav jejich dcery. Na důkaz svých slov podává Docovi fotku Amethyst těsně po jejím narození (obr. 3.2.2.A). Předání fotky proběhne mimo rámování pohledu na Hope a následuje střih na Doca přijímajícího fotku (obr. 3.2.2.B). Ten ji obdrží s klidným výrazem, ale v momentě, kdy se na fotku podívá, vydá hrozivý řev doprovázený vyděšenou grimasou ve tváři (obr. 3.2.2.C). Tento stav trvá zhruba vteřinu a v okamžiku je následován neutrálním, přátelským výrazem v kontextu předchozího dění, načež Doc fotografii Hope vrací (obr. 3.2.2.D). Divák nemá možnost zjistit, co přesně Doc vidí na obrázku, takže k vyvození závěrů má k dispozici pouze jeho vyděšený řev. Na tomto postupu by nebylo nic neobvyklého, kdyby ho nějakým způsobem reflektovala Hope. Ta však neudělá nic. Plynule pokračuje v započaté konverzaci, jako kdyby Docův výkřik vůbec neslyšela (obr. 3.2.2.E). Tímto, až šokujícím výjevem, přesouvá Anderson diváka opět do Docovy mysli. Zprostředkovává mu tak obsah fotky skrze Docovu interpretaci viděného. Divák je na ni v tomto případě plně závislý, neboť nedostane jinou příležitost fotku zahlédnout. Samotný výkřik tedy nepopíratelně narušuje plynulost narace a upozorňuje na samotný akt vyprávění.



Obrázek 3.2.2.A



Obrázek 3.2.2.B



Obrázek 3.2.2.C



Obrázek 3.2.2.D

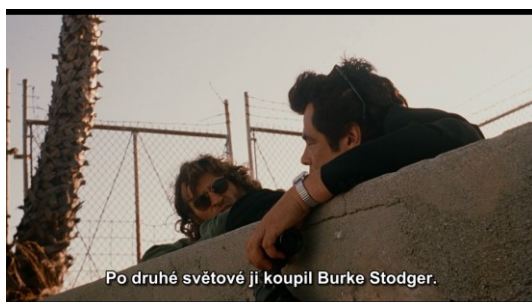


Obrázek 3.2.2.E

Nejmarkantnějším případem zviditelnění narace je střih. Obecně je ve všech audiovizuálních dílech spoj mezi jednotlivými záběry jasně viditelný.¹²³ V dnešní době je však divácká zkušenost se střihem tak vysoká, že mnoho střihových postupů je určitým způsobem zautomatizováno, což nevyhnutelně vede k tomu, že se stávají neviditelnými. Následující příklad ukáže, jak tohoto faktu vědomě využívá Anderson.

¹²³ Stejně tak to platí i pro střih zvuku.

Scéna rozhovoru Doca a Sauncha začíná na pobřeží oceánu. Oba hrdinové se opírají o zídku a dalekohledy pozorují škuner Golden Fang. Mimo jiné probírají i jejího bývalého a možná i současného majitele Burka Stodgera (obr. 3.2.2.F). Když Sauncho zmíní jeho jméno, Doc okamžitě reaguje váhavou otázkou, zda se jedná o toho známého herce Burka Stodgera (obr. 3.2.2.G). Naprosto běžný dialog. Neobyčejným ho dělá vazba záběrů. Mezi Saunchovou replikou a Docovou otázkou je ostrý střih, který rozhovor přesouvá do nového prostředí restaurace. Povaha dialogu se však nemění, oba muži pokračují naprosto stejně, jako by stále stáli na nábřeží opření o zídku. I kdyby zídka stála přímo před restaurací, nestihli by se přemístit dovnitř za pouhou vteřinu, za kterou Doc velmi naléhavým způsobem reaguje na Saunchovu repliku. Právě způsob podání Docovy následné otázky vylučuje možnost, že přesun z venkovního do vnitřního prostředí proběhl v mlčenlivosti obou postav. Díky tomu je tento ostrý střih mnohem markantnější, než by tomu bylo v případě jiné varianty Docovy repliky.



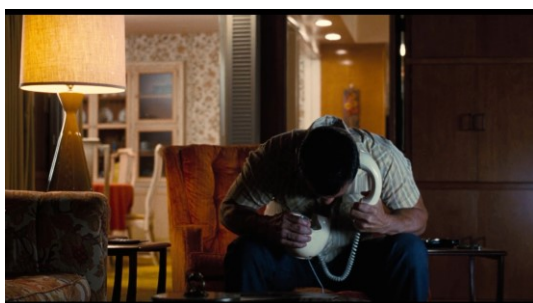
Obrázek 3.2.2.F



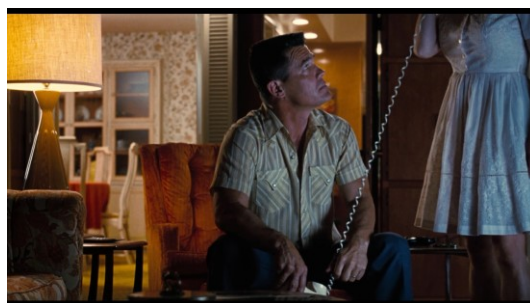
Obrázek 3.2.2.G

Posledním příkladem sebeuvědomění narace, který zde bude uveden, je opět případ rámování. Nyní však nepůjde o transfokaci. Ve scéně telefonického rozhovoru Bigfoota s Docem je komponován statický záběr obývacího pokoje do značné hloubky pole. V prvním plánu sedí v křesle Bigfoot a třímá telefonní sluchátko. V druhém, silně rozostřeném plánu, se pohybuje jeho manželka a sklízí věci z jídelního stolu. V průběhu rozhovoru se Bigfoot rozzuří (obr. 3.2.2.H). Svůj hněv však před manželkou skrývá, emoce ventiluje pouze pomocí neslyšných gest. Manželka to však zpozoruje, vytrhává mu sluchátko z ruky a velmi důrazně Doca upozorňuje, aby je neobtěžoval ve dnech dovolené jejího manžela. Velikost rámu záběru se po jejím příchodu nemění, což způsobuje, že je zobrazena pouze od hrudi dolů, chybí jí hlava (obr. 3.2.2.I). Rámování zde hraje dvě role. Mluvící postava je zde prezentována bez zdroje, který produkuje repliku. Jednoznačně tedy upozorňuje

samo na sebe. Druhá role spočívá v jeho transtextuální motivaci. Postava zobrazená bez hlavy, která se projevuje dominantním způsobem (což paní Bjornsenová evidentně dělá), se objevuje rovněž v kreslených groteskách typu *Tom a Jerry*.¹²⁴ Stejným způsobem je prezentována panovačná majitelka kocoura Toma, která svou horlivostí obvykle překazí Tomův pokus pomstít se myšákovi Jerrymu.



Obrázek 3.2.2.H



Obrázek 3.2.2.I

Sebeuvědomělost je pro vyprávění *Skryté vady* stěžejním faktorem. Na odiv je dáván prostředek transfokace, který v kontextu filmu, ale mnohdy i v rámci jediného záběru, nabývá několika funkcí. Napomáhá k vytváření mysteriózní atmosféry (vypravěčka Sortilège, rozhovor Doca a Coye), umožňuje přístup do vnitřního světa jednotlivých postav (především Doca a Coye ve scéně v přístavu), podtrhuje napětí jednotlivých scén (rozhovor Doca a Coye, scéna Docova útěku) či funguje jako dynamická obměna obyčejného statického snímání dialogů.

Upozorňovat na proces narace může i pouhá replika (výkřik) ve vztahu k chování postav (rozhovor Doca a Hope). Rovněž ostrý střih, který v průběhu dialogu způsobí změnu prostředí (rozhovor Doca a Sauncha). Posledním zmíněným případem je využití rámování záběru spolu s postavením postavy v mizanscéně, kde je hlava Bigfootovy manželky umístěna mimo rám. Vše dohromady navozuje onu „zhulenou“ atmosféru, neboť divákova pozornost je tím záměrně odváděna od vyprávěného příběhu.

¹²⁴ *Tom a Jerry* [televizní seriál]. Tvůrci Joseph Barbera, William Hanna. USA, MGM Television, 1940-1958.

Dalších případů, kdy narace upozorňuje sama na sebe, je ve filmu nespočet. *Skrytá vada* rovněž disponuje mnoha intertextuálními odkazy, jak bylo jemně naznačeno v poslední analyzované scéně a rozhodně by bylo podnětné ji podrobit rozboru z tohoto metodologického úhlu pohledu.

4. Závěr

Obecně se předpokládá, že poslední kapitoly jakýchkoli velkých ucelených textů přinesou jasné odpovědi na vznesené otázky či potvrdí nebo vyvrátí myšlené hypotézy. Rozhodnout o diegetické či nediegetické povaze vypravěčky Sortilège však není jednoduché.

Diegetickou variantu podporuje fyzická přítomnost postavy v několika scénách filmu. V záběrech se neobjevuje pouze sama, ale i v přítomnosti ostatních figur mizanscény. Několikrát je dokonce přímou účastnicí rozhovorů s Docem. Pokud divák přistoupí na fabulaci, že je celý film vyprávěn retrospektivně, může se již téměř jistě domnívat, že jde opravdu o vypravěčku diegetickou. Retrospektivní hypotéza je však velmi nejistá. Film nenabízí mnoho argumentů pro její podporu. Průkazná je pouze jedna jediná vzpomínková scéna. Navzdory tomu, že je explicitně řečeno, že jde opravdu o Docovu vzpomínku, přináší spíše další otazníky do již komplikovaného vypravěččina pojetí.

Nediegetické variantě nasvědčují Sortiléginy četné promluvy, které v syžetu figurují prostřednictvím voice-overu. Tato skutečnost by sama o sobě nebyla relevantní, neboť fyzická přítomnost vypravěčky je průkaznější než pouhé užití hlasu. Explicitní zobrazení Sortilège však problematizuje obsah jejích promluv. Ty jsou v drtivé většině případů osobního až niterného charakteru, a navíc neobsahují informace příslušící vypravěččině vědění. Často totiž předkládá informace, které zná pouze Doc.

Nediegetickou variantu rovněž podporuje specifická práce se stylovou složkou filmu. Ve scéně v restauraci použití pomalé transfokace Sortilège odděluje od ostatních postav mizanscény. V další je ostrým stříhem odstraněna z prostoru Docova auta, ve kterém se ještě před momentem nacházela.

Rozhodování navíc komplikuje fakt, že výše popsané prostředky (postupy filmového stylu, vševědoucí obsahy monologů) podporují možnost interpretace, kde Sortilège je jakýmsi Docovým alter-egem. Přihlédnutím k této fabulační možnosti dojde divák k závěru, že vypravěčka je diegetická. Pokud je alter-egem či

svědomím hlavní postavy, je v podstatě Docem samotným, tedy diegetickou součástí syžetu.

Výše popsané důkazy, ať svědčí o diegetické či nediegetické variantě, nelze brát jako jednoznačně vypovídající, neboť všechny uvedené prostředky jsou ve scénách velmi úzce propojeny. Jednotlivá stanoviska, která svým působením zastávají, jsou i v kontextu jediného záběru často několikrát vzájemně vyvracena a znovu ustavována. Tento schizofrenní charakter nabízí pouze jediné neotřesitelně pevné východisko a to, že podstata Sortilège je naprosto nejednoznačná.

Toto stanovisko lze demonstrovat ještě na jednom příkladu. Spousta učebnic filmové vědy zdůrazňuje důležitost začátku a konce filmu.¹²⁵ Tento úhel pohledu rovněž potvrdí nedefinovatelnost vypravěččina problému ve *Skryté vadě*.

Kompozičně jsou první dva záběry filmu rozděleny vertikálně do tří částí. Liší se v obsahu mizanscény. První ve svém středu zobrazuje oceán a ve zvukové složce je slyšet Sortilègin voice-over. Kombinace pohledu na oceán rozprostírajícího se do dálky a promluvy neviditelného „božského“ hlasu, podporuje nediegetickou podstatu vypravěčky. Záběr druhý je s prvním v přímém rozporu. V jeho středu se fyzicky nachází Sortilège, která plynule pokračuje v promluvě započaté v prvním záběru. Explicitní zobrazení postavy, a tudíž představení zdroje voice-overu podporuje naopak její diegetickou podstatu. Oba záběry jsou ve vzájemném rozporu a jasně signalizují vypravěččinu rozpolcenost.

Závěrečný záběr filmu sleduje v polodetailu Doca a Shastu, kteří odjíždí autem do neznáma. Zde nejsou výrazně akcentovány žádné prostředky, které by na sebe poutaly pozornost.¹²⁶ Výjimečnost spočívá v replikách. Doc totiž poprvé nahlas zmiňuje Sortilègino jméno před jinou diegetickou postavou. Je důležité si uvědomit, že vypravěčka se v záběru vůbec neobjevuje, ani fyzicky, ani prostřednictvím voice-overu. Její diegetická podstata je zde paradoxně dokazována

¹²⁵ Například: BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 21, s. 124.

¹²⁶ Myšleny jsou technické prostředky.

prvky, které v předchozích scénách podporovaly nediegetickou variantu. Shasta na Docovu zmínku o Sortilège dokonce reaguje smysluplnou odpovědí. Poté, co Doc pronese, že je tenkrát Sortilège chtěla spiritistickou tabulkou nejspíš napálit, aby je dala dohromady, Shasta odpovídá, že ona si to nemyslí. Dodává však, že Sortilège ví spoustu věcí, a dokonce si myslí, že je dva zná lépe než oni sami sebe. Potíž nastává v tom, že byť je odpověď zpočátku smysluplná, tak je zároveň ke konci velmi nejednoznačná. Takže pokud se v průběhu filmu divák rozhodl pro jakoukoli variantu, závěrečná scéna mu rozřešení opět neposkytla.

Druhá část analýzy se zabírala, jakým způsobem je vytvořena kritiky tak často zmiňovaná „zhulená“ či paranoidní atmosféra. Docíleno toho bylo skrze vědomé poukazování na samotný proces narace. Kromě výše zmíněné práce s vypravěčkou, která na sebe nezpochybnitelně upozorňuje, bylo jako klíčové identifikováno použití i dalších prostředků filmové řeči. Šlo především o práci s transfokací, dále s ostrým střihem a rámováním záběru ve vztahu k rozestavení postav v mizanscéně.

Jak je z analytické části patrné, *Skrytou vadu* nedefinuje primárně příběh, ale do detailu promyšlená koncepce každého záběru. Nic zde nefunguje nahodile. Stylové prostředky dokreslují aktuální nálady scén, které by i v případě úplné absence příběhu byly schopné fungovat samy o sobě. Formální zpracování je totiž činí dostatečně zajímavými, aby vytvářely otázky a nutily diváka přemýšlet, proč je zrovna použit ten či onen prostředek. Příběh zde slouží jako určité pojivo. Děj i přes svou komplikovanost Andersonovi posloužil jako nutná součást, aby se film mohl prosadit v mainstreamové distribuci, a aby vůbec prošel skrze náročný schvalovací proces hollywoodských studií.

Vědomým znesnadňováním recepce děje nápadně připomíná filmy typu noir, které se často vyznačovaly posouváním hranic vyprávění v opozici k tradici

klasického hollywoodského filmu.¹²⁷ Nejvýraznějšími společnými znaky jsou užití voice-overu (vypravěčka *Sortilège*), flasbacků, záměrně matoucí narace (sebeuvědomělost vyprávění), expresionistického nasvícení mizanscény (scéna Docova pokusu o vraždu), hlubokých kompozic záběrů a mnoha dalších postupů, které dílo prostupují.¹²⁸ Rozbor *Skryté vady* v kontextu filmu noir by vydal na další rozsáhlou práci.

Zároveň by bylo podnětné zauvažovat o rozboru herecké práce představitele hlavní postavy Joaquina Phoenixe. Hra těla, kterou reaguje na určité repliky, jeho práce s výslovností či nepřítomné pohledy, to vše mnohdy převyšuje výše analyzované prostředky ve vytváření mysteriózní atmosféry.

Z rozboru je evidentní, že film není primárně určen pro diváka, který bazíruje na příběhu, případně na jeho smysluplnosti. *Skrytá vada* nabízí především do detailu promyšlenou práci s prostředky filmové řeči. Pro plnohodnotné prožití je třeba otevřít mysl a nechat ho k sobě promlouvat. V opačném případě se bohužel nemůže naplno projevit, a tudíž nenabídne žádné otázky či odpovědi.

¹²⁷ HAIN, Milan. Dark Horizons West. Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. In: PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (ed). *Proměny westernu: Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 48-52.

¹²⁸ Tamtéž, s. 58-64.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Skrytá vada [film]. Režie Paul Thomas Anderson. USA, 2014.

Literatura

ABRAHAM, Amelia, ANDERSON, Paul Thomas. Paul Thomas Anderson on Why He Made 'Inherent Vice'. *Vice* [online]. 9. 1. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: https://www.vice.com/en_us/article/9bz7ee/inherent-vice-was-the-thomas-pynchon-book-i-could-make-into-a-movie.

ANSEN, David. Paul Thomas Anderson's Movie Tour of L.A. *Entertainment Weekly*. 2014, (1342), 36-40. ISSN 10490434.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. Konvence, konstrukce a filmové dění. *Illuminace*. 2007, 19(2), 25-46. ISSN 0862-397X.

BORDWELL, David. *Naration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

CAPUTO, Rolando. California Dreaming: P.T. Anderson's Take on Pynchon's Inherent Vice. *Senses of Cinema* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/california-dreaming-p-t-andersons-take-on-pynchons-inherent-vice/>.

CAREW, Anthony. Paul Thomas Anderson. *Screen Education*. 2018, 51(91), 81-93. ISSN 1449857X.

CORLISS, Richard. Review: *Inherent Vice*: Pynchon and P.T. Anderson Share a Joint. *Time.com* [online]. 11. 12. 2014 [cit. 10. 1. 2020]. Dostupné z: <https://time.com/3629141/inherent-vice-movie-review/?xid=newsletter-life-weekly>.

DVOŘÁK, Stanislav. RECENZE: Zkouřená noir komedie? Proč ne. *Novinky.cz* [online]. 4. 7. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/mff-kv-2015/374206-recenze-zkourena-noir-komedie-proc-ne.html>.

ERICKSON, Steve. Paul Thomas Anderson & the Cinema of Outcasts. *Los Angeles Magazine* [online]. 26. 1. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.lamag.com/longform/paul-thomas-anderson-cinema-outcasts/>.

FEAR, David. Paul Thomas Anderson Reveals Secrets of Stoner Odyssey 'Inherent Vice'. *Rolling Stone* [online]. 15. 1. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/paul-thomas-anderson-reveals-secrets-of-stoner-odyssey-inherent-vice-65544/>.

FOUNDAS, Scott. Anderson's L.A. Trip. *Variety*. 2014, **326**(10), 48-52. ISSN 00422738.

HAIN, Milan. Dark Horizons West. Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. In: PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (ed). *Proměny westernu: Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013. ISBN 978-80-244-3389-9.

HILL, Logan. Pynchon's Cameo, And Other Surrealities. *New York Times* [online]. 26. 9. 2014 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2014/09/28/movies/paul-thomas-anderson-films-inherent-vice.html?searchResultPosition=1>.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KRACAUER, Siegfried. *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologické dějiny německého filmu*. Praha: SPN, 1958.

LANE, Anthony. *Swinging Seventies*. *The New Yorker* [online]. 15. 12. 2014 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/magazine/2014/12/15/swinging-seventies-3>.

M@RTY. Titulky k filmu *Inherent Vice*. *Titulky.com* [online]. [cit. 4. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.titulky.com/Inherent-Vice-253292.htm>.

Magnolia. Box Office. *Imdb.com* [online]. [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0175880/?ref_=nm_film_dr_35.

NAYMAN, Adam. *Inherent Vice*. *Cineaste*. 2015, **40**(2), 50-51. ISSN 00097004.

O'FARELL, Tim. Los Angeles Plays Itself: Paul Thomas Anderson's *Inherent Vice*. *Senses of Cinema* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/los-angeles-plays-itself-paul-thomas-andersons-inherent-vice/>.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Od libreta k premiéře*. Praha: Filmový kurýr, 1932.

PYNCHON, Thomas. *Inherent Vice*. New York: Vintage Books, 2015. ISBN 978-17-8470-041-6.

RATH, Arun. Adapting 'Inherent Vice' Made Director Feel Like A Student Again. *National Public Radio, Inc* [online]. 13. 12. 2014 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=369599571>.

SAUVAGE, Pierre. Beware the Golden Fang! An interview with Paul Thomas Anderson. *Cineaste*. 2015, **40**(2), 18-22. ISSN 00097004.

SLÁDEK, Ondřej (ed.). *Slovník literárněvědného strukturalismu*. Brno: nakladatelství Host, 2018. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. ISBN 978-80-7577-479-8 (Host). ISBN 978-80-88069-64-5 (Ústav pro českou literaturu AV ČR).

SPERB, Jason. *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2014. ISBN 978-1477302217.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-026-3.

ŠULC, Stanislav. Paul Thomas Anderson potvrdil pozici nejlepšího filmáře USA. *E15.cz* [online]. 10. 9. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <http://zen.e15.cz/kultura/paul-thomas-anderson-potvrdil-pozici-nejlepsiho-filmare-usa-1225670>.

TESAŘ, Antonín. Opar nejistoty. *A2* [online]. 16. 9. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2015/19/opar-nejistoty>.

There Will Be Blood. Awards. *Imdb.com* [online]. [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0469494/awards?ref_=tt_awd.

THOMPSNOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, **10**(1), 5-36. ISSN 0862-397X.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. ISBN 0-691-01453-1.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1999. ISBN-13: 978-0674839755.

TOLES, George E. *Paul Thomas Anderson*. Urbana: University of Illinois Press, 2016. ISBN 978-0-252-08185-9.

Watch This: Paul Thomas Anderson and Robert Downey, Sr. Talk Putney Swope. *The Criterion Collection* [online]. 30. 5. 2012 [cit. 12. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?time_continue=459&v=q1HU2e4YcsM&feature=emb_logo.

WOESSNER, Martin. There Will Be Feelings: On George Toles's "Paul Thomas Anderson". *Los Angeles Review of Books* [online]. 23. 12. 2015 [cit. 11. 1. 2020]. Dostupné z: <https://lareviewofbooks.org/article/will-feelings-george-toless-paul-thomas-anderson/>.

ZUCKERMAN, Esther. Joanna Newsom on becoming the mysterious narrator of 'Inherent Vice'. *Entertainment Weekly* [online]. 14. 12. 2014 [cit. 31. 12. 2019]. Dostupné z: <https://ew.com/article/2014/12/14/joanna-newsom-inherent-vice/>.

NÁZEV:

Sebeuvědomělým vyprávěním k nejednoznačné atmosféře: Neoformalistická analýza filmu *Skrytá vada* (2014).

AUTOR:

Josef Prošek

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem práce je určit, jakým způsobem tvůrci dosahují nejednoznačné atmosféry filmu. Daří se jim to skrze zdánlivě zmatené a schizofrenní vyprávění. Metodologické východisko analýzy poskytl neoformalismus definovaný Kristin Thompsonovou. Teoretický základ, nejen v kontextu sebeuvědomělosti narace, čerpá především z prací Davida Bordwella, Radomíra D. Kokeše a Kristin Thompsonové. Podrobná analýza dokázala, že paranoidní atmosféry je dosaženo vyprávěním, které záměrně upozorňuje samo na sebe. Konkrétně se jedná o nejednoznačné, diegetické či nediegetické, pojetí vypravěčky Sortilège, specifické užití transfokace a práci s rámováním záběru.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Sebeuvědomělost, nejednoznačnost, vypravěč, analýza, neoformalismus.

TITLE:

From Self-conscious narrative to an ambiguous atmosphere: Neoformalist analysis of *Inherent Vice* (2014).

AUTHOR:

Josef Prošek

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the thesis is to determine how the filmmakers achieve the ambiguous atmosphere of the film. They do it through a seemingly confused and schizophrenic narrative. The methodological basis of the analysis was provided by neoformalism defined by Kristin Thompson. The theoretical basis, not only in the context of self-consciousness of narration, is drawn primarily from the works of David Bordwell, Radomír D. Kokeš and Kristin Thompson. Detailed analysis has shown that the paranoid atmosphere is achieved by a narrative that deliberately draws attention to itself. Specifically, it is the ambiguous, diegetic or nondiegetic, concept of the narrator *Sortilège*, the specific use of zoom and framing.

KEYWORDS:

Self-consciousness, ambiguity, narrator, analysis, neoformalism.