

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních a filmových studií

Láska zatížená časem:

Čas a prostor v Before trilogii Richarda Linklatera

Magisterská diplomová práce

Bc. Zuzana Marešová

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci *Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilogii Richarda Linklatera* vypracovala samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 13.12.2017

.....

Děkuji Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, vstřícný přístup a trpělivost při vedení mé práce. Dále bych chtěla poděkovat svým rodičům a partnerovi, bez jejichž velké podpory bych tuto práci nemohla dokončit.

OBSAH

1. ÚVOD

1.1. Předmět a cíle práce.....	6
1.2. Vyhodnocení literatury.....	7
1.3. Metodologie a teoretická východiska.....	14
1.3.1. Teorie narace Davida Bordwella.....	17
1.3.2. Narace a čas.....	22
1.3.3. Narace a prostor.....	25
1.3.4. Pomezí klasického a artového módu narace.....	31
1.4. Struktura a členění práce.....	38

2. RICHARD LINKLATER A JEHO TVORBA V OBRYSECH.....39

2.1. Role času a prostoru v díle Richarda Linklatera.....	44
---	----

3. ANALÝZA NARATIVNÍ FORMY BEFORE TRILOGIE.....53

3.1. Nástin děje Before trilogie.	54
3.2. Od náhodných setkání ke společné dovolené.	56
3.2.1. Před úsvitem.....	57
3.2.2. Před soumrakem.....	64
3.2.3. Před půlnocí.....	69
3.2.4. Shrnutí.....	75
3.3. Walk and talk aneb děj v pohybu.....	76
3.3.1. Před úsvitem.....	76
3.3.2. Před soumrakem.....	85
3.3.3. Před půlnocí.....	89
3.3.4. Shrnutí.....	93
3.4. Otevřené konce.....	94
3.4.1. Před úsvitem.....	94

3.4.2. Před soumrakem.....	97
3.4.3. Před půlnocí.....	99
3.4.4. Shrnutí.....	104
4. ZÁVĚR.....	106
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....	110
1. Prameny.....	110
2. Literatura.....	112
SEZNAM PŘÍLOH.....	116
1. Segmentace syžetu.....	116
2. Tabulka výsledných měření v programu Cinematics.....	120

1. ÚVOD

„*Láska je jediná věc, již jsme schopni
přijímat, která přesahuje rozměry času a prostoru*“

Interstellar¹

1.1. Předmět a cíle práce

Specifikum mnoha filmů režiséra Richarda Linklatera tkví ve filozofických úvahách nad povahou času a prostoru ve vztahu k lidskému životu a mezilidským vztahům, které se buď promítají do samotné filmové struktury, nebo jsou skrze dialogy vkládány do úst filmových postav a tím explicitně diskutovány. Snímky *Před úsvitem* (1995), *Před soumrakem* (2004) a *Před půlnocí* (2013) nepochybně spadají do této kategorie Linklaterovy tvorby. Nejde v nich ani tak o samotný příběh, jako o proces duševních a názorových změn, jimiž hlavní hrdinové současně s divákem prochází a o prosté trvání času a přítomnost v prostoru, v nichž se zdánlivě nic neděje. Tyto filmy si nekladou za cíl zprostředkovat divákovi bezprostřední zážitek z akce, ale nenásilně mu předkládají nejrůznější témata, o nichž by mohl přemýšlet ještě dlouho po zhlédnutí filmu. Za účelem komunikovat tyto významy směrem k divákovi režisér výrazně pracuje s prvky času a prostoru na několika úrovních: narativní, stylové i tematické, a to jak napříč trilogií, tak uvnitř jednotlivých filmů.

Ve své diplomové práci se tedy chci zabývat naratologickou analýzou těchto tří snímků, které tvoří triptych, jenž souhrně označuji jako *Before trilogie*.² Stěžejním úkolem práce bude identifikace a deskripce stylistických a narativních postupů budujících v jednotlivých filmech i v trilogii jako celku, čas a prostor, a také širší rozbor myšlenek o čase a prostoru, ke kterým se režisér prostřednictvím svých filmových postav, nejen v této trilogii, opakovaně vrací. Zajímat se budu zejména o to, zda se dá uvnitř trilogie vysledovat opakované užívání určitých narativních, stylových i tematických schémat,

¹ *Interstellar* [Film]. Režie Christopher Nolan. USA, 2014, 169 min., DVD vyd. 1. 4. 2015. [cit. 17. 11. 2017]

² *Before trilogie* je označení, které se našlo v textech věnujících se tomuto Linklaterovu dílu. V rámci mé práce jej přebírám za účelem zjednodušení odkazování k trilogii jako celku

například ve způsobu zobrazování času a prostoru, v organizaci fabule do syžetu nebo způsobu přenosu informací či významů. Cílem je předložit podrobnou studii časoprostorové problematiky Linklaterových *Before* snímků, která se zatím v českém ani v zahraničním odborném prostředí nedočkala samostatné a ucelené reflexe.^{3 4}

1.2. Vyhodnocení literatury

Ucelenou publikaci, která se zabývá nejen Linklaterovou osobností, ale především čtenářům nabízí hlubší vhled do jeho tvorby včetně studií jednotlivých filmů tohoto režiséra, do nynějška poskytli pouze tři zahraniční autoři, jejichž knihy vyšly mezi léty 2008 a 2013. Tím prvním je skotský spisovatel se zájmem o populární kinematografii Thomas A. Christie. První vydání jeho knihy *The Cinema of Richard Linklater* se datuje k březnu roku 2008 a zkoumá Linklaterovy filmy od *It's Impossible to Learn to Plow By Reading Books* z roku 1988 až po *Fast Food Nation*, uvedeným v roce 2006. O tři roky později, v březnu 2011, vydal Crescent Moon Publishing druhé aktualizované vydání knihy, jež obsahuje nové kapitoly, jež Christie věnoval filmům *Inning By Inning*, *Já a Orson Welles* a rozbor snímku *Před úsvitem*, který se filmu věnuje scénou po scéně. Ve své knize spíše Christie ve vztahu k prostoru a času naznačil směr, jakým by se výzkum Linklaterovy tvorby mohl ubírat, neanalyzuje však díla na základě žádné metodologie, o níž by mohl opřít svá tvrzení.

David T. Johnson, filmový teoretik a profesor na Salisbury University, jehož výzkumný zájem o directors studies, cinefilii, documentary studies a adaptation studies jej přirozeně a nevyhnutelně přivedl právě k osobnosti Richarda Linklatera, jenž se svým dílem řadí do každé této kategorie. Jeho kniha

³ Podklady pro tuto práci se staly knihy, stati a články převážně v anglickém jazyce, které jsou v textu ve velké míře citovány v jazyce českém. Je tedy potřeba zdůraznit, že se jedná se o vlastní překlad. V případě využití překladu zhotoveného třetí stranou bude tato informace v textu uvedena.

⁴ V případě, že jsou dostupné české názvy filmů, budu tyto uvádět. V opačném případě budu využívat názvy v originálním jazyce.

s prostým názvem *Richard Linklater*,⁵ která vyšla v edici Contemporary film directors, byla publikována v dubnu roku 2012 a byla mi plnohodnotným a cenným zdrojem informací jak o Linklaterově cestě k filmu a jeho následné režijní dráze, tak o produkčním pozadí jeho jednotlivých snímků. David T. Johnson se v knize poměrně detailně zabývá každým filmem, který Linklater do roku vydání této publikace natočil.⁶ Johnson strukturoval práci dle chronologické posloupnosti, v jaké byly jednotlivé snímky natočeny a premiérovány, a mimo úvodní kapitoly a závěrečné interview rozděluje text do šesti kapitol, obsahují vždy analýzu dvou až tří snímků. Toto členění je založeno na propojenosti mezi jednotlivými filmy, ať už tematické či stylistické. Čtenáři jsou tak přehledně obeznámeni se všemi souvislostmi, jež mohou objasnit, co režiséra vedlo k natočení konkrétních snímků. Tuto vlastnost knihy hodnotím velice kladně, neboť vyvrací zdánlivý dojem nesmyslného a zcela náhodného eklekticismu, jaký může divák nabyt při prvotním pohledu na Linklaterovu filmografii. Úvodní kapitola svým názvem „Time is a Lie“ naznačuje, že Johnsonův hlavní zájem bude opět právě na zkoumání fenoménu času napříč Linklaterovým dílem. Protože však kniha obsahuje všechny Linklaterovy natočené filmy do roku 2012,⁷ není Johnsonovi dovoleno, aby se tomuto tématu věnoval v jeho plné šíři a hloubce. Nástin Johnsonových myšlenek o čase v Linklaterově díle pro mě byl mnohdy katalyzátorem vlastních úvah na toto téma. Stejně jako v případě Christieho však k problematice nepřistupuje s žádným uceleným metodologickým konceptem a kniha tak zůstává spíše výčtem Johnsonových vlastních úvah nad danými filmy, jež mezi sebou komparuje a snaží se tak mezi nimi nacházet paralely. Přínosem knihy je rozsáhlé interview s Richardem Linklaterem, z něhož přebírám pro potřeby mé práce některé citace. Tato publikace se stala výchozím zdrojem informací pro

⁵ David T. Johnson, *Richard Linklater*. University of Illinois Press, 2012. ISBN 978-0252078507.

⁶ Pro potřeby této práce se řídím datací premiér jednotlivých filmů, nikoli obdobím, v němž byly natáčeny či editovány

⁷ Kromě filmu *Bernie*, který byl uveden 22. června 2012. Viz *Bernie*. *IMBD* [online]. *IMBD.com*, Inc. © 1990-2015. [Cit. 7. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1704573/>. V době vydání Johnsonovi knihy byl *Bernie* v procesu střihání. Viz JOHNSON, David T. *Richard Linklater*, Contemporary Film Directors. University of Illinois Press, 2012, 177 s. ISBN 978-0-252-07850-7, s. 124–125.

druhou kapitolu práce, věnující se v obrysech Richardu Linklaterovi a jeho tvorbě.

Dalším filmovým teoretikem, zabývající se hlouběji Richardem Linklaterem, je Rob Stone, profesor filmových studií na University of Birmingham.⁸ Jeho kniha s názvem *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run* je obsáhlou studií Linklaterovy tvorby do května roku 2013, kdy kniha vyšla. Stejně jako předchozí publikace i *The Cinema of Richard Linklater* obsahuje analýzy jednotlivých Linklaterových filmů. Co je z mého pohledu kladem této studie, je reflexe děl, která byla na filmová plátna uvedena až po roce 2012. Vzhledem ke krátkému období mezi finalizováním Stonovy knihy a uvedením Linklaterova filmu *Před půlnocí*,⁹ však již autor bohužel neměl možnost v této studii rozvést širší úvahu nad oním snímkem, který tvoří poslední část zkoumaného *Before* triptychu. Protože je Stone nejen teoretik, ale také praktik, rozhodl se k tématu Richard Linklater přispět ještě jedním zajímavým počinem, který rovněž považuji za relevantní zdroj informací, a to zejména pro můj vlastní výzkum kategorie prostoru v Linklaterově trilogii. Jedná se o krátký film s názvem *Between Sunrise and Sunless*, který Stone pojal jako pokus o kombinaci kinematografické pouti a tzv. flânerie¹⁰, pojem s nímž pracoval například filmový teoretik Sigfried Kracauer, a který se významově vztahuje k chápání časoprostoru Henriho Bergsona. Tento krátký film provází diváka stejnou cestou, kterou podnikli hlavní hrdinové filmu *Před úsvitem*, a Stone jej natočil 16. června 2013¹¹, krátce po vydání své knihy o Richardu Linklaterovi.¹² Stone se jakožto vysokoškolský profesor nechal

⁸ Professor Rob Stone BA, PhD. *University of Birmingham* [online]. University of Birmingham © University of Birmingham 2015. [Cit. 7. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.birmingham.ac.uk/staff/profiles/fcw/stone-rob.aspx>

⁹ Film *Před půlnocí* byl uveden na Sundance Film Festivalu 20. ledna 2013. Viz *Before Midnight*. *IMBD* [online]. *IMBD.com, Inc.* © 1990-2015. [Cit. 7. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt2209418/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

¹⁰ Tento francouzský pojem znamená v českém překladu, procházka či toulka. Viz Francouzsko – český praktický slovník. *Lingea* [online]. *Lingea* © *Lingea s.r.o.*, 2014. [Cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://slovniky.lingea.cz/Francouzsko-cesky>. Více o tomto termínu pojednávám v kapitole Metodologie a teoretická východiska

¹¹ Tedy ve stejný den, v němž se odehrává film *Před půlnocí*

¹² Ve stejný den, v jaký se v prvním dílu trilogie setkají hlavní hrdinové.

inspirovat svými kolegy na univerzitách v Anglii,¹³ tvořícími filmy nejrůznější stopáže, video-eseje či další vizuální materiály a využívají je pro své přednášky i výzkum.¹⁴

O Richardu Linklaterovi byly publikovány ještě tři další publikace mající však spíše populární charakter. Z těchto publikací pro účely mé práce primárně nevyházím, pro úplnost je však alespoň zmíním. Všechny vyšly v Emereo Publishing a jsou výsledkem kumulace faktů o Linklaterově osobnosti a předkládají informace o jeho mládí, kariéře a osobním životě. Jedné se o knihu *The Richard Linklater Handbook - Everything you need to know about Richard Linklater* od Emily Smith z dubna 2013, *Richard Linklater 146 Success Facts - Everything you need to know about Richard Linklater* Katherine Nunez z května 2014 a *Everything About Richard Linklater Is Here - 209 Things You Did Not Know* Thomase Hubbarda z března 2015.

Další samostatné publikace o Richardu Linklaterovi a jeho díle doposud neexistují. Jméno tohoto režiséra se však objevuje v mnoha filmově-teoretických a filmově-historických knihách, které se k němu odkazují jako k příkladu pro svůj výklad. V podobě kapitol jsou součástí několika publikací studie o Linklaterovi a jeho díle, rozhovory s režisérem nebo kombinace obojího. Užitečná mi byla například stať věnovaná Linklaterovi v knize Dereka Hilla *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers: An Excursion Into the American New Wave*.¹⁵ Hill se v jednotlivých podkapitolách této studie vyjadřuje ke konkrétním Linklaterovým filmům, ovšem vzhledem k možnostem rozsahu práce se spíše dotýká styčných bodů jeho děl. Přínosná je však jeho orientace na hledání původu a pátrání po kořenech stěžejních děl mladých amerických režisérů, které nachází v prostředí francouzské nové vlny a jejích představitelích. Obsáhle

¹³ Například Catherine Grant z University of Sussex, která se zabývá právě filmovými a mediálními studiemi. Viz Dr Catherine Grant. *University of Sussex* [online]. University of Sussex © 2015. [Cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.sussex.ac.uk/profiles/183852>

¹⁴ The Flâneur on Film: On films by Richard Linklater and others by Rob Stone. *Film Studies for Free* [online]. Film Studies for Free. [Cit. 19. 7. 2015]. Dostupné z: <http://filmstudiesforfree.blogspot.cz/2014/02/the-flaneur-on-film-on-films-by-richard.html>

¹⁵ HILL, Derek. Richard Linklater. In *Charlie Kaufman and Hollywood's Merry Band of Pranksters, Fabulists and Dreamers: An Excursion Into the American New Wave*. Oldcastle Books, 2010. 192 s. ISBN 978-1-8424-3392-8. s. 3–25

kapitola *Another sunrise, Another sunset: Beyond Generation X* knihy Christiny Lee *Screening Generation X: The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*¹⁶ z roku 2010 zase do hloubky zkoumá Linklaterovu tvorbu optikou fenoménu kulturní generace X. Alison Macor se v publikaci *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids: Thirty Years of Filmmaking in Austin, Texas*,¹⁷ věnuje vývoji filmařské komunity v Austinu od 90. let. Obsahuje tři kapitoly o Linklaterových filmech, nejedná se však o jejich analýzu, ale spíše o popis produkčního pozadí provázející jejich natáčení. Ačkoli je Linklaterovi samému věnována poměrně rozsáhlá část knihy, Macor se k němu, jakožto k jedné z nejvýraznějších osobností Austinské filmařské komunity, pochopitelně odkazuje i v jiných kapitolách. Za zmínku stojí ještě kniha *My First Movie: Take Two: Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film* od Stephena Lowensteina,¹⁸ která obsahuje rozsáhle interview s Richardem Linklaterem o začátcích jeho režijní kariéry a prvních natočených filmech. Krátké interview s režisérem je pak také součástí knihy *Fifty Filmmakers: Conversations with Directors from Roger Avary to Steven Zaillian* od Andrewa J. Rausche.¹⁹

V tištěných periodikách i na internetových stránkách je možné najít o Richardu Linklaterovi mnoho článků, velký počet z nich jsou však spíše drobné zmínky informativního charakteru o premiérách či kratší recenze. Pro mou diplomovou práci jsem využila články, které vyšly v časopise *Sight&Sound*. Podnětné myšlenky přineslo například interview Linklatera s Benem Tomphsonem *The First Kiss Takes so Long*²⁰ z roku 1995, které díky přesně cíleným otázkám získává informace o pozadí natáčení filmu *Před*

¹⁶ LEE, Christna. *Another sunrise, Another sunset: Beyond Generation X. Screening Generation X: The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*. Burlington: Ashgate publishing company, 2010. 194 s. ISBN 978-0-7546-9073-3. s. 133–150

¹⁷ MACOR, Alison. *Chainsaws, Slackers, and Spy Kids: Thirty Years of Filmmaking in Austin, Texas*. Austin: University of Texas Press, 2010. s. 359. ISBN 978-0-292—72243-9

¹⁸ LOWENSTEIN, Stephen. Richard Linklater on Slacker. In *My First Movie: Take Two: Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film*. New York: Pantheon Books, 2008. s. 284. ISBN 978-0-375-42347-5. s. 3–44

¹⁹ RAUSCH, Andrew J. Richard Linklater. In *Fifty Filmmakers: Conversations with Directors from Roger Avary to Steven Zaillian*. North Carolina: McFarland, 2008. 300 s. ISBN 978-0-7864-3149-6. s. 139–143

²⁰ TOMPHSON, Ben. The first kiss takes so long. *Sight&Sound*. 1995, č. 5, str. 20–23. ISSN 0037-4806

úsvitem, o souvislostech tohoto snímku s jinými Linklaterovými filmy a také o významech, které prostřednictvím filmu cíleně komunikoval směrem k divákovi. Rozsáhlé interview Ryana Gilbeyho²¹ s Richardem Linklaterem z roku 2014, které ačkoli je zaměřeno především na tehdy aktuální snímek *Chlapectví*, vysvětluje režisérův přístup k časosběrnému natáčení jako takovému. Výbornou studii s názvem *Love in Time*,²² v níž je reflektována celá Linklaterova *Before* trilogie, napsal pro časopis *Cineaste* na podzim 2013 Aaron Cutler. Cutler v této studii projevil výrazný zájem o fenomén času v Linklaterově trilogii, který okrajově zkoumá přímo z narativního hlediska a je tak jednou z mála studií, které se přímo vztahují k tématu mé diplomové práce. Přesto však hlavním zájmem jeho studie zůstává spíše prostřednictvím komparace jednotlivých dílů trilogie zhodnocení proměn herectví, vizuální podoby herců i psychologie postav. Cutlerovu studii přeložila do slovenštiny Zuzana Dudášová, jejíž text s názvem *Láska v čase*²³ otiskl pololetník *Kino-Ikon*. Ze zcela jiného úhlu zkoumá Norton Glen ve své studii *The Seductive Slack of "Before Sunrise"*²⁴ snímek *Před úsvitem*. Studie vyšla v roce 2000 v žurnálu *Post Script - Essays in Film and the Humanities* a Glen v ní scénu po scéně hledá souvislosti s koncepty filmů Michelangela Antonioniho, jakým je například mrtvý čas (*temps mort*), o němž budu více pojednávat později, a zaměřuje se na narativní postupy uplatněné v tomto filmu. Dělení studie do kapitol přitom odpovídá Northonovu vnímání segmentace syžetu. Na téma Richard Linklater a jeho filmy bylo rovněž publikováno několik článků v českém jazyce. Nalezli bychom je mimo jiné na stránkách časopisu *Cinema*, pro který například Iva Hejlíčková napsala článek o Linklaterovu dvorním herci Ethanu Hawkovi.²⁵ Za zmínku určitě stojí také studie filmu *Chlapectví*²⁶

²¹ GILBEY, Ryan. *Before Sunset*. *Sight&Sound*. 2013, č. 6, str. 128. ISSN 0037-4806

²² CUTLER, Aaron. *Love in Time*, Julie Delpy, Ethan Hawke and Richard Linklater's *Before* Films. *Cineaste*. 2013, fall, str. 24–28. ISSN 0009-7004

²³ CUTLER, Aaron. *Láska v čase*. Julie Delpyová, Ethan Hawke a filmy *Před...* Richarda Linklatera. Přeložila Zuzana Dudášová. *Kino-ikon*, č. 1, str. 210-219. ISSN 1335-1893

²⁴ NORTON, Glen. *The Seductive Slack of Before Sunrise*. *Post Script*. 2000, winter/spring, str. 62–72. ISSN 0277-9897

²⁵ HELJÍČKOVÁ, Iva. Ethan Hawke, sny mezi soumrakem a úsvitem. *Cinema*. 2006, č. 1, str. 52–55. ISSN 1210132X

Stanislavy Prádné v čtvrtletníku *Film a doba*, která se však soustředí zejména na pojmenování hlavních témat filmu a na deskripci samotného děje a charakterů filmu. Z elektronických zdrojů bych zde zmínila Linklaterův medailon na stránkách *Senses of Cinema*, kde najdeme reflexi jeho tvorby, filmografii, bibliografii a odkazy na další webové zdroje, včetně odkazů na dva články o filmu *Waking Life* od Kenta Jonese²⁷ a *Before Sunset* od Kevina Lee²⁸ přímo na stránkách *Senses of Cinema*. Tento příspěvek sestavil profesor filmových studií na univerzitě v Michiganu Brian Pierce.²⁹

Ačkoli tento výčet dostupné literatury o Richardu Linklaterovi naznačil, že jeho osobnost i tvorba byla hojně reflektována v zahraničí, poukázal také na fakt, že v českém prostředí zatím v tomto ohledu přetrvává jisté informační vakuum, které se doposud pokouší naplnit převážně recenzenti Linklaterových filmů. I navzdory vysoké frekvenci kvalitní zahraniční „Linklaterovské“ literatury však nenalezneme žádnou publikaci ani obsáhlou studii, jež by se zaměřila výhradně na triptych *Before* filmů, který se dá považovat za jeho stěžejní dílo, neboť od roku 1995, kdy byl uveden první film, soustavně ovlivňuje Linklaterovu další tvorbu. Výzkumné otázky, ptající se po Linklaterově stylistickém a narativním způsobu práce s časem a prostorem či po jejich hlubším filozofickém významu v *Before* filmech tak zatím zůstávají v široké a ucelené formě nezodpovězené. Proto chci svou diplomovou práci toto vakuum vyplnit a poskytnout ucelený pohled na narativní formu filmů *Před úsvitem*, *Před soumrakem*, a *Před půlnocí*, který se opírá nebo se částečně inspiruje některými myšlenkami obsaženými v literatuře, jež byla v této kapitole vyhodnocena.

²⁶ PŘÁDNÁ, Stanislava. Chlapectví. *Film a doba*. 2014, č. 3, str. 165–169. ISSN 00151068

²⁷ JONES, Kent. To Live or Clarify the Moment: Rick Linklater's *Waking Life*. *Sensesofcinema.com* [online]. ©Senses of Cinema 2014. [Cit. 14. 8. 2015]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/essays-on-films/waking/>

²⁸ LEE, Kevin. Finding Freedom the Second Time Around: The Politics of *Before Sunset*. *Sensesofcinema.com* [online]. ©Senses of Cinema 2014. [Cit. 14. 8. 2015]. Dostupné z: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/before_sunset/

²⁹ PRICE, Bryan. Richard Linklater. *Sensesofcinema.com* [online]. ©Senses of Cinema 2014. [Cit. 8. 8. 2015]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/linklater/>

1.3. Metodologie a teoretická východiska

Abych mohla přistoupit k analýze Linklaterova triptychu, bude nezbytné si nejdříve stanovit, s jakou metodologií budu při narativní analýze pracovat. Bordwellovo bádání o narativní struktuře je založeno na analýze filmového materiálu využívající principy neoformalistického přístupu tak, jak jej popsala Kristin Thompson ve své stati „Neoformalist Film Analysis One Approach Many Methods“ z knihy *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* z roku 1988³⁰, jejíž překlad Zdeňka Böhma vyšel v roce 1998 v časopisu *Illuminace* pod názvem „Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod“.³¹ David Bordwell pak tento přístup okomentoval hned v následujícím roce v knize *The Cinematic Text: Methods and Approaches*.³² Pro neoformalistický přístup, jak jej pojímá Thompsonová a Bordwell, se stal inspirací ruský formalismus dvacátých let 20. století a myšlení jejich představitelů, mezi nimiž byl Viktor Šklovskij, Jurij Tyňanov, Boris Ejchenbaum a další.³³ Neoformalismus není teoretickým konceptem, který by byl pouhou teorií existující samostatně nezávisle na díle. Právě analýza je pro neoformalisty totiž nástrojem a prostředkem k nalézání základů narativních postupů a taktéž se pro ně stává neuzavřenou činností, v rámci níž je možné text-film opakovaně číst. Myšlení představitelů neoformalismu je tedy vždy ve vzájemném vztahu s faktickou deskripcí předkládaného materiálu.³⁴ Jak Bordwell uvádí ve svém souboru textů *Poetics of Cinema* o kinematografii,

³⁰ THOMPSON, Kristin. Neoformalist Film Analysis One Approach Many Methods. In *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, 1988. s. 361. ISBN 978-0-6910-1453-1. s. 3–46

³¹ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace 10*, 1998, č. 1, s. 5–36

³² BORDWELL, David. Neoformalism. In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press, 1989. s. 423. ISBN 978-0-4046-3203-8. s. 378–385

³³ BORDWELL, *The Cinematic Text*, s. 371

³⁴ SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza [online]. Metodologický rozcestník KFS [cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>.

respektive jejích produktech, nelze uvažovat odděleně od širších společensko-kulturních souvislostí.³⁵

Aplikování neoformalistického přístupu mi umožní uvažovat o Linklaterově trilogii v širších souvislostech, zohledňovat pozici diváka a tím i reflektovat, jakým způsobem se podílí na budování narativního i tematického systému filmů. Důmyslná práce s časem a prostorem a uvažování o těchto jevech je nejvýraznějším atributem všech tří filmů trilogie, a proto se staly stěžejním předmětem mého zkoumání. Hlavní náplní práce tedy bude identifikace postupů, jakými Linklater nakládá s časem a prostorem, a jejich naratologická analýza vycházející z koncepce představené v knize Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*.³⁶ Jako základ pro naratologickou analýzu mi poslouží Bordwellova koncepce fabule a syžetu a jejich uspořádání v narativu vycházející právě z myšlení ruských formalistů.³⁷ Pro řešení problému práce s časem a prostorem přijmu také jeho pojetí těchto kategorií, jak jej popsal v kapitolách „Narration and Time“ a „Narration and Space“.

Bordwellovu koncepci jsem pro tuto práci zvolila z důvodu jejího neopomíjení filmového stylu a kladení důrazu na proces působení filmového materiálu na divákovu recepci. Jak Bordwell uvádí, stylistické volby filmu se nevyhnutelně stávají také narativními volbami, protože tvarují, jakou informaci divák dostane a jak ji dostane.³⁸ Charakter Bordwellova přístupu, který do narativu mimo vztah fabule a syžetu zahrnuje také styl a poskytuje tak možnost zkoumat jej od syžetu odděleně, avšak ve vzájemné souvztažnosti,³⁹ umožní komplexní naratologickou analýzu času a prostoru díla, jíž doposud Linklaterova trilogie nebyla ve vyčerpávající míře podrobena. Vhodnost Bordwellova přístupu pro potřeby mé práce je dána jeho akceptováním

³⁵ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. 512 s. ISBN 978-0-415-97778-4. s. 23

³⁶ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10174-6.

³⁷ BORDWELL, David. *Poetics*, s. 14

³⁸ BORDWELL, *Poetics*, s. 13

³⁹ BORDWELL, *Narration*, s. 53

filmové tematiky jako součásti filmové formy. Zahrnutí této oblasti do narativní analýzy je pro komplexní pochopení Linklaterovy filozofické trilogie naprosto nezbytné.

Moje analýza stylových postupů participujících na vytváření filmového narativu se opírá o základní studijní text, společný počín Davida Bordwella a jeho manželky Kristin Thompsonové *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* z roku 2011, který je obsáhlým terminologickým výčtem souboru filmových postupů a rozsáhlým výkladem jejich praktického využití. Naraci zde definují jako kauzálně propojený sled událostí odehrávající se v čase a prostoru.⁴⁰ Vycházím také z Bordwellovy studie „Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu“, která vyšla v roce 2003 v časopise *Illuminace*.⁴¹ Bordwell se v ní zabývá tzv. klasickou kontinuitou, jakožto souborem způsobů, prostřednictvím nichž je v současné kinematografii zobrazován prostor.

Okrajově budu pracovat také se studií Andého Bazina „Vývoj filmové řeči“, která vyšla v rámci knihy *Co je to film?*⁴² v roce 1967, a publikací Barbary Mennel *Cities and Cinema* zabývající se rolí města a urbanismu ve filmu.⁴³ Od těchto teoretiků nepřebírám žádné metodologické postupy, ale pro potřeby vlastní analýzy využívám některé jejich dílčí myšlenky. Zajímat mě bude zejména Bazinovo pojetí dlouhého záběru, který je dle něj oproti montáži více realistický, vyžaduje vyšší míru divácké participace a může být interpretován různými způsoby, stejně jako realita. V návaznosti na zmíněnou knihu Barbary Mennel se zaměřím na pojem *flânerie*, respektive *flâneur*, jenž souvisí s prožíváním města a s potěšením z jeho procházení a konzumování požitků, jež jsou nabízeny skrze náhodná setkání.

Ačkoli Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film* teoretizuje postupy budování času a prostoru ve filmu separátně, v rámci samostatných

⁴⁰ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6., s. 111–112

⁴¹ BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*, 2003, roč. 15, 1 (49), s. 5–27. ISSN 0862-397X.

⁴² BAZIN, Andé. Vývoj filmové řeči. In.: *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979. s. 23–40

⁴³ MENNEL, Barbara C. *Cities and Cinema*. Routledge, 2008. 245 s. ISBN 9780415364454

kapitol, v analytické části své práce jsem se je rozhodla neoddělovat. Důvodem je úzká souvislost a vzájemné kontinuální prostupování těchto jevů ve všech jednotlivých dílech i *Before* trilogie jako celku. V souvislosti s myšlením Richarda Linklatera o povaze času, která umožňuje prostupování časových rovin: minulosti, přítomnosti a budoucnosti, neuvažuji v kontextu tohoto díla o času a prostoru jako o samostatných fyzikálních veličinách, ale spíše jako o jednom čtyřrozměrném kontinuu, časoprostoru, kde se čas stává čtvrtým rozměrem.⁴⁴ Za využití principů neoformalistického přístupu a z něj vycházející Bordwellovy teorie narace analyzuji materiál předkládaný filmy *Před úsvitem*, *Před soumrakem* a *Před půlnocí* metodou jejich vzájemné komparace, prostřednictvím níž je možné objevit narativní, stylová a tematická schémata a určit, do jaké míry se uvnitř filmů i napříč trilogií opakovaně uplatňují.

1.3.1. Teorie narace Davida Bordwella

Jak Bordwell píše v úvodu čtvrté kapitoly s názvem „Principles of Narration“ knihy *Narration in the Fiction Film*: „Plnohodnotná teorie narace musí být schopna specifikovat účelné prostředky a formulace, které vyvolávají divákovu aktivitu.“⁴⁵ Cílem práce je tedy prostřednictvím naratologické analýzy identifikovat a popsat postupy práce s časem a prostorem, kterými Linklater ve své trilogii skrze divákovu recepci dosahuje požadovaného tvaru a vyznění jednotlivých filmů, přičemž na základě neoformalistických principů budu přistupovat k filmu jako k celku, který u diváka vyvolává nepřerušenu rekonstrukci příběhu.

Bordwell v souboru textů *Poetics of cinema* charakterizuje naraci jako proud informací o příběhu plynoucích společně s ubíhajícím časem.⁴⁶ Aby divák dokázal identifikovat tyto informace, hledá během sledování filmu tzv. narativní vodítka neboli kauzální, časové nebo prostorové odkazy,

⁴⁴ Termín přebírám ze speciální teorie relativity, viz VOTRUBA, Václav. *Základy speciální teorie relativity*, Academia, Praha 1969. 437 s.

⁴⁵ BORDWELL, *Narration*, s. 48

⁴⁶ BORDWELL, *Poetics*, s. 5

aplikuje schémata, formuje a testuje hypotézy a skrze předpoklady a dedukce tak vytváří imaginární konstrukt, který ztělesňuje akci jako chronologický řetězec příčin a následků událostí, objevujících se v daném trvání a prostorovém poli. Bordwell po vzoru ruských formalistů tento imaginární konstrukt pojmenovává *fabule*. Z výše uvedeného vyplývá, že fabule však není konstruktem zcela libovolným. Bordwell ustanovuje tři typy intersubjektivních schémat, na jejichž základě divák fabuli vytváří, přičemž zdůrazňuje, že fabule není v obrazu ani ve zvukové stopě nikdy prezentována materiálně, nýbrž se jedná o reprezentaci, prostřednictvím které si na základě viděného odvozujeme příběhovou událost. Pod schémata prototypní řadí Bordwell identifikovatelné typy lidí, míst, akcí a dalších, dále rozpoznává schémata vzorová (zejména „kánonický“ příběh) a procesová schémata, spočívající v hledání vhodných motivací a vztahů kauzality, času a prostoru.⁴⁷

System skutečného uspořádání a prezentace fabule (dějových událostí a stavů zápletek) ve filmu podle specifických principů se nazývá *syžet*. Ten je nezávislý na daném médiu, což znamená, že stejné znaky syžetu mohou být ztělesněny v románu, ve filmu nebo ve hře. Pojem *styl* je rovněž systémem, který systematicky užívá kinematografických nástrojů, a je tudíž zcela součástí média. Styl je v interakci se syžetem mnoha způsoby, v narativním filmu však tyto systémy koexistují. Je možné říci, že film se skládá z určitých znaků událostí (syžet) a zároveň, že je ustáleným tokem filmových technik (styl). Bordwell vysvětluje, že koexistence těchto dvou systémů je možná z toho důvodu, že každý z těchto dvou systémů k filmu přistupuje z jiného hlediska. Z hlediska syžetu je film dramaturgickým procesem, z pozice stylové se jedná o proces technický.⁴⁸

Bordwell vyjmenovává tři základní principy, které syžet k fabuli vztahují. Prvním z těchto principů je *narativní logika*, v rámci níž divák neboli příjemce, identifikuje při konstruování fabule některé jevy jako události a sestavuje kauzální vztahy mezi nimi. Jinak řečeno, určitou událost

⁴⁷ BORDWELL, *Narration*, s. 49

⁴⁸ Tamtéž, s. 50

považuje za následek určitého charakterového rysu, obecného zákona nebo události jiné. Syžet pak může být vystavěn různými způsoby za účelem dosažení jednoho ze dvou cílů, a to usnadnit nebo zkomplikovat divákovi toto konstruování kauzálních vztahů. Druhým principem je *čas*. Syžet může události fabule zobrazovat v jakékoli posloupnosti, což Bordwell nazývá *pořádkem*, může je navrhnout tak, aby se jevíly v doslova jakémkoli časovém rozpětí neboli *trvání*, a rovněž má schopnost dosáhnout libovolné *frekvence* jejich opakováním. Posledním principem, v jehož rámci může syžet manipulovat s informacemi fabule, je *prostor*.⁴⁹ V praxi se nesetkáme se syžetem, který by nám poskytoval maximální přístup k fabuli, každý syžet naopak užívá nejrůznějších způsobů retardace k oddálení kompletní konstrukce fabule. Tím, že v nás syžet vzbuzuje užíváním nejrůznějšího materiálu očekávání, a tak u nás vyvolává zájem, zvědavost nebo napětí, nás pobízí ke konstruování fabule specifickým způsobem. Syžet je tedy možné charakterizovat jako dramaturgii fikčního filmu, organizovanou množinu vodítek, která nás vede k odvozování a uspořádávání příběhových informací, přičemž styl neboli filmové techniky, jsou obvykle užívány k předvedení zmíněných úkolů syžetu. V klasickém filmu je systém syžetu nadřazen stylovému systému. Užívání filmových technik bez vztahu k syžetu nebo fabuli je vzácné.⁵⁰ Bordwell shrnuje vzájemný vztah fabule, syžetu a stylu následující definicí: „*Ve fikčním filmu je narace proces, pomocí kterého na sebe syžet a styl vzájemně působí během sledování a sdružování divákovy konstrukce fabule.*“⁵¹

Bordwell rozpoznává tři základní oblasti, které jsou syžetem organizovány tak, aby požadovaným způsobem určovaly divákovu recepci fabule: 1. množství informací fabule, k nimž má divák přístup, 2. stupeň vhodnosti, jakou je možné připsat prezentovaným informacím, 3. formální souvislosti mezi syžetem a údaji fabule, přičemž za nejdůležitější proměnnou z hlediska analýzy považuje množinu souvislostí mezi fabulí a syžetem. Musíme se tedy ptát, do jaké míry sdělení syžetu odpovídá

⁴⁹ Tamtéž, s. 51

⁵⁰ Tamtéž, s. 52

⁵¹ Tamtéž, s. 53

logické, prostorové a časové podstatě fabule, kterou si utváříme. Jak jsem již zmínila, každý syžet má dramaturgický potenciál. Protože není možné, aby syžet prezentoval všechny události fabule, které jako diváci předpokládáme, učiní výběr, a ten následně různými způsoby kombinuje, což ovlivňuje divákovo konstruování příběhu. Daným výběrem událostí fabule tvoří syžet *mezery*, jejich kombinací vzniká *kompozice*. Nejčastějším typem mezer jsou časové skoky, ale běžnými jsou také kauzální nebo prostorové mezery. Syžet v průběhu filmu pracuje na tom, aby tyto mezery vyplnil a tím uzavřel, prodloužil je nebo je ponechal otevřené. Z toho vyplývá, že mezery mohou mít buď *dočasný* nebo *trvalý* charakter. Dočasné mezery nás v konstruování fabule posouvají vpřed a budují momenty překvapení, zatímco využití trvalých mezer vede diváka k procesu reverzního hledání dříve nepovšimnutých informací, který Bordwell nazývá „*skenování*“. Dle toho, zda divákovi k zaplnění mezer postačí obecné předpoklady či tento proces vyžaduje přesnou odpověď, dělíme mezery dále na *rozptýlené*, poskytující širší prostor pro kreativní práci diváka, a *zaostrěné*, vyžadující jednoznačnou homogenní hypotézu. Mezery také mohou být syžetem *okázale předváděny* (pro zjednodušení budu dále pro tento typ mezer užívat označení „*okázalé*“) tím, že nám v určitou chvíli není poskytnuta informace, kterou potřebujeme, nebo *potlačovány*.⁵²

Film je výtvořem člověka, a proto lze užití jakéhokoli prvku nějak odůvodnit. Většinou se filmař pro daný postup rozhodne na základě určité motivace.⁵³ Ta může být buďto kompoziční, realistická, transtextuální nebo umělecká. Užití jakéhokoli filmového prvku syžetem si divák zdůvodňuje skrze hledání těchto motivací.⁵⁴

Bordwell dále pojednává o *retardaci* a *redundanci* jako dvou základních principech, které koordinují kompozici syžetu. Retardací označuje postup, kdy syžet záměrně odkládá odhalení určitého bodu informace fabule za účelem budování divákova napětí a zvědavosti.

⁵² Tamtéž, s. 54–55

⁵³ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6., s. 97

⁵⁴ BORDWELL, *Narration*, s. 55

Odvolává se při tom na teoretika Meira Sternberga, jenž zkoumal percepční a kognitivní následky vyvolané retardací. Každá fabule obsahuje určitý styčný bod, který se v syžetu promítne jako počáteční „zlomová událost“. Předtím, než však může být divák této události vystaven, je třeba jej obeznámit s informacemi fabule, které jsou pro tento zlomový bod výchozí. Přenos těchto informací zajišťuje *expoziční* neboli ty úvodní části syžetu, které diváka mohou seznámit se signifikantními událostmi fabule a vlastnostmi postav několika způsoby.⁵⁵ *Koncentrovaná* expoziční předkládá potřebné informace fabule jednorázově, zatímco *rozptýlená* expoziční ty stejné informace rozptýluje napříč syžetem tak, že je prolíná s probíhajícími akcemi. Expozici je možné umístit na začátek syžetu nebo později do jeho průběhu. První jmenovaný způsob se nazývá *úvodní* expoziční, druhý expoziční *zpožděná*. Koncentrovaná a úvodní expoziční poskytují divákovi pevný základ pro vybudování silné hypotézy, rozdělená a zpožděná expoziční naopak tvorbu takové hypotézy odkládají a místo toho podněcují zvědavost ohledně předchozích událostí. Redundancí syžet informace fabule opakuje a tím posiluje divákovy předpoklady, dedukce a hypotézy. Redundance může probíhat na úrovni fabule (jakákoli událost, charakter, atribut, příběhová funkce, prostředí nebo komentář postavy může být redundantní s ohledem na jakoukoli jinou), na úrovni syžetu (opakováním svého vztahu k příjemci, např. vlastního komentáře o události nebo postavě) a na úrovni vztahů mezi fabulí a syžetem (reprezentováním událostí víckrát než jednou nebo učiněním postavy, události, atributu, příběhové funkce, prostředí nebo komentáře postavy redundantními s ohledem na narativní komentář).⁵⁶

Existují různé narativní strategie, které je možné charakterizovat třemi kategoriemi. Narace může být více či méně *informovaná* o fabuli, kterou reprezentuje, což znamená, že upotřebuje určité normy, s nimiž je divák obeznámen skrze předchozí zkušenost s konvencemi daného žánru a skrze kvalitativní a kvantitativní faktory dané filmem samotným. Rozsah znalostí, kterými narace disponuje, se odvíjí od míry jejího *omezení* (ve většině fikčních filmů je narace organizována okolo znalostí více než jedné

⁵⁵ Tamtéž, s. 56

⁵⁶ Tamtéž, s. 57

postavy) a od *hloubky* jejích znalostí neboli stupně objektivit a subjektivit. Míra omezení nebo hloubky informovanosti narace bývá nejčastěji divákem zdůvodňována skrze realistické nebo transtextuální motivace. Druhou kategorií, jež ukazuje, do jaké míry narace zobrazuje sebe sama jako adresovanou divákovi, je *sebereflexivita*. *Komunikativnost* je aspektem narace, jehož míra je dána tím, kolik informací směrem k divákovi komunikuje.⁵⁷

Ve filmu může narace organizovat informace fabule dvěma způsoby, časovým nebo prostorovým.⁵⁸ Aspekty vztahu narace, času a prostoru více přiblížím v následujících podkapitolách.

1.3.2. Narace a čas

Při odvozování časových vztahů fabule se divák snaží zasazovat schémata do vodítek, která mu narace poskytuje. Tento proces ovlivňuje tři aspekty času: *pořadí* událostí, jejich *frekvenci* a délku jejich *trvání*.

Časové pořadí

Jsou dva způsoby, jimiž jsou v rámci fabule události organizovány. Simultánnímu uspořádání odpovídá případ, kdy se jedna událost objevuje, zatímco jiná událost probíhá. V případě, že se událost objevuje až po tom, co jiná událost skončí, se jedná o uspořádání postupné. Na úrovni syžetu pak dle Bordwella existují čtyři základní možnosti uspořádání událostí fabule, přičemž každé z těchto možností může být dosaženo pomocí různých stylistických prostředků:

Fabule	Syžet
A: simultánní sled událostí	A: simultánní prezentace
B: postupný sled událostí	B: simultánní prezentace
C: simultánní sled událostí	C: postupná prezentace

⁵⁷ Tamtéž, s. 57–59

⁵⁸ Tamtéž, s. 55

D: postupný sled událostí

D: postupná prezentace

Informace fabule je možné do syžetu přenést *reportováním* nebo *přímou prezentací*. Ve většině filmů se divák setkává s tím, že syžet prezentuje události fabule mimo chronologický pořádek pomocí *vyprávění* (recounting). Postavy tedy o předchozích událostech různými způsoby komunikují. Pro manipulaci s pořadím událostí fabule v rámci syžetu je ale možné užít i jiné postupy, například *flashback* nebo *flashforward*. Jedná se o *zinscenování* (enactment), díky němuž syžet přímo prezentuje události, jak se jevíly nebo budou jevit v daném čase. Flashback je obvyčejně motivován psychologicky, je subjektivní vzpomínkou postavy. Jeho prezentaci v syžetu, díky níž můžeme vniknout do mysli postavy, narace motivuje realisticky. Tento nástroj má schopnost vytvořit poměrně komunikativní a ne příliš sebereflexivní naraci. Je třeba rozlišit, zda se jedná o flashback *externí*, odkazující k událostem, které se staly před první událostí syžetu, nebo o flashback *interní*, prezentující události spadající do časového rámce syžetu. Naopak flashforward můžeme identifikovat pouze jako interní, protože poslední událost fabule ustanovuje hranici časového rozpětí syžetu. Také flashforward vykazuje jistou míru komunikativnosti, avšak spíše ve smyslu vzbuzování divákovy zvědavosti než poskytování potřebných informací. Divákovi je ukázán určitý závěr ještě předtím, než projde celým kauzálním řetězcem, který k němu vede. Proto také flashforward nevykazuje takovou míru subjektivity jako flashback. Divák si totiž nemůže být zcela jistý relevancí informací komunikovaných v rámci flashforwardu.⁵⁹

Časová frekvence

Syžet může prezentovat události fabule jedenkrát (1), více než jednou (1+) nebo vůbec (0). Na základě toho, zda jsou události vyprávěny nebo zinscenovány, můžeme dojít k devíti různým možnostem reprezentace frekvence syžetem. Zvláště ve výkladových pasážích je běžné, že je událost vyprávěna více než jednou, obecně je však vzácné, že by událost byla vícekrát herecky ztvárněná. Protože zobrazování času předkládá omezení

⁵⁹ Tamtéž, s. 77–79

paměti, divákova schopnost konstruovat koherentní fabuli je závislá na opakovaném odkazování k příběhovým událostem. Skrze opakování je možné zvyšovat divákovu zvědavost, potlačovat, otevírat nebo uzavírat mezery, vést diváka k nejpravděpodobnějším hypotézám, zpomalovat odhalení výsledků a kontrolovat kvantitu nových informací fabule.⁶⁰

Trvání

Bordwell ustanovuje tři druhy trvání. *Trvání fabule* neboli čas, po který se dle divákova předpokladu příběh odehrává, *trvání syžetu*, které se skládá z časových úseků dramatizovaných filmem, a *trvání projekce*. Pouze poslední zmíněný druh trvání je však ztělesněn stylistickým systémem filmu. Například trvání syžetu, jenž se soustředí pouze na určitou část trvání fabule (např. zobrazuje události jednoho roku) se musí vejít do dvouhodinového trvání projekce. Vzhledem k faktu, že trvání projekce je součástí média jako takového, je tohoto postupu dosahováno užíváním všech filmových technik, jako je mizanscéna, zvuk, střih a další. Tyto tři typy trvání však nepůsobí pouze ve vztahu k naraci jako celku, ale také na dílčích stupních, jakými jsou části syžetu (scény, sekvence, epizody atd.) a segmenty promítacího času. Protože pouze malé množství narativů zobrazuje události v celé jejich celistvosti, obecně se předpokládá, že trvání fabule je delší než trvání syžetu a trvání syžetu zase delší než trvání projekce.

Existují tři možné vztahy mezi trváním fabule, syžetu a projekce: *rovnost* (equivalence), *rozšíření* (expansion) a *smrštění* (reduction). První uvedený vztah vyjadřuje ekvivalenci mezi všemi třemi typy trvání, která se vyskytuje u primitivních příběhů nevybízejících diváka ke konstruování fabule. Na tento případ je možné narazit pouze velice vzácně, naopak rozšíření vyprávění fabule je frekventovanějším postupem. Trvání fabule je zde souběžné s trváním syžetu, trvání projekce však rozpíná čas. Toho může být dosaženo dvojnásobem: vložením cizích skutečností do prezentované akce (např. záběr jiné akce, subjektivní sekvence a další) nebo jejím roztažením. Za účelem vložení materiálu bývá užíváno zejména filmových

⁶⁰ Tamtéž, s. 79–80

technik, jako je střih, pohyb kamery, dialog nebo zvukové efekty, příkladem roztažení je slow-motion nebo třeba montážní smyčka. Pokud je trvání fabule vyprávěno zredukovaným způsobem, jedná se o třetí druh vztahu, smrštění, jehož použití je na úrovni narace jako celku nejčastější. Z dlouhého období trvání fabule je syžetem vybrán jen určitý časový úsek nebo události, a ty pak musí být promítnuty v rámci standardního promítacího času. I v tomto případě existují dva způsoby zprostředkovávající smrštění. Prvním jsou časové elipsy, které nastávají, když syžet opomíjí jednotlivé segmenty času fabule. Trvání fabule je tedy větší než trvání syžetu, jež je rovné trvání projekce. Elipsy často pracují proti retardaci. Proto musí vysoce eliptická narace, v zájmu zpomalení vývoje akce, disponovat komplikovanějšími dějovými linkami. Při užití druhého postupu, komprese, jsou fabule i syžet shodné a zároveň větší než čas projekce. Projekce však prezentuje sérii událostí kondenzovaným způsobem znemožňujícím detekci vynechaného času.⁶¹

1.3.3. Narace a prostor

Stejně tak jako pro účely analýzy času i pro analýzu prostoru hodnotí Bordwell jako nejvhodnější konstruktivistickou teorii, kvůli její schopnosti vysvětlit zásadní aspekty divácké aktivity. Tato teorie uvažuje o percepci jako o časovém procesu budování vjemů pravděpodobnostním způsobem. O příjemci pak jako o neustále aktivním jedinci, který za účelem porozumění předkládanému materiálu při sledování filmu soustavně vytváří, aplikuje a testuje hypotézy o tom, co médium reprezentuje a jak interpretovat prezentovaná vodítka. Toho dociluje aplikací schémat, která Bordwell označuje jako vědomostní klastry. Za elementární prostorová schémata považuje ta, která konstruují obrazová vodítka, zatímco zobrazují rozvržení objektů v prostředí. Konstruktivistická teorie zdůrazňuje důležitost percepce objektů v našem každodenním světě. Člověk si na základě vlastních zkušeností vytváří běžná schémata, jež mu pomáhají rozeznávat objekty v prostoru, a k nimž při vnímání vizuálního umění přirovnává

⁶¹ Tamtéž, s. 80–84

schémata obrazová. Znalost jiných obrazů pak poskytuje soubor tradičních schémat, která mohou být srovnávána s danou prací. Divák má dle Bordwella schopnost přepínat mezi zaměřením se na konkrétní objekt a na obrazovou rovinu jako takovou. Jeho snímání, ovládané předchozím mentálním nastavením, je formováno hledáním specifických informací. Bordwell jako příklad uvádí ostré kontury, styčné body, úhly, neobvykle světlá nebo tmavá místa. Díky tomuto procesu divák získává představu o objektech i hloubkových vztazích.⁶²

Hloubku obrazu je možné budovat různými způsoby, jedním z nejčastějších je užití perspektivy. Základním typem je lineární perspektiva, obvykle centrální, v níž všechny ve skutečnosti paralelní linie při pohledu lidským okem ubíhají v dálce lineárně do jediného společného bodu. Bordwell zmiňuje také další perspektivní systémy, díky kterým je možné aranžovat fiktivní prostor obrazu. Paralelní, v níž se rovnoběžné hrany nesbíhají, inverzní, kde se rovnoběžky sbíhají před rovinou obrazu nebo například bifokální perspektiva, vyznačující se sbíháním rovnoběžek ve dvou neslučitelných úběžnicích. Další cestou jak dosáhnout prostorové hloubky obrazu je aplikování nejrůznějších hloubkových vodítek.⁶³

V mnoha filmech se objevují páry záběrů zobrazující doplňkové plochy prostoru. Nejčastějším takovým modelem je dvojice záběr (postava se dívá mimo rám) a protizáběr (druhá postava se dívá mimo rám v opačném směru), z něhož divák usuzuje, že postavy se dívají na sebe navzájem a tím pádem, že snímané prostorové plochy jsou více méně v souvislosti. Při tomto druhu záběru se vždy kamera pohybuje na 180-ti stupňové ose a většinou snímá postavy ze šikmého úhlu, a tudíž nelze říci, že by substituovala postavu. Pokud je však kamera situována přesně na protilehlé konce 180-ti stupňové osy, jedná se o postup používaný pro hlediskové záběry, v nichž se kamera stává zástupcem postavy. Bordwell tedy ukazuje, že aplikování mezer se může objevovat nejen při práci s časem, ale také pomáhá konstruovat filmový prostor. Mezery divák i v tomto případě vyplňuje svými hypotézami, založenými na základě

⁶² Tamtéž, s. 100–103

⁶³ Tamtéž, s. 104–105

poskytnutých vodítek. Z konstruktivistického pohledu přistupujeme k obrazu již vybaveni a připraveni testovat prostorová, časová a logická schémata proti tomu, co obraz prezentuje.⁶⁴

Klasický narativní hollywoodský film například ustanovuje konvenční a víceméně pravděpodobné alternativy pro prostorovou reprezentaci. Dlouhý záběr může být věrohodně následován dlouhým záběrem jiné lokace, dlouhým záběrem té samé lokace, anebo bližším zobrazením prostoru, přičemž poslední alternativa je nejvíce pravděpodobná. Stříhání uvnitř lokace ustanovuje vzorec záběru/protizáběru, typicky motivovaného rovinou očí. Divák nahlíží na záběr na základě svých očekávání a podle toho stanovuje hypotézy. Užíváním konvenčních schémat k produkování a testování hypotéz o řetězci záběrů divák často odhadne hlavní prostorovou informaci každého záběru ještě předtím, než se objeví. Bordwell říká, že mimo úhel kamery a implicitní prostor mimo záběr může být pro diváka signifikantním vodítkem dialog, rovina očí, orientace postavy, výrazné body na scéně a podobně. Tudíž, specifická vodítka prezentována stříhem, zdůrazňována narativním kontextem a ztvárňována stylistickými konvencemi ovlivní cokoli, co konstruujeme. Pouze pokud jsou stopy rozporuplné, nekonzistentní, začíná si divák všimnout narativních zásahů. Bordwell se odvolává na Juliana Hochberga, který považuje za pravděpodobné, že divák dává řetězci záběrů smysl vložením každého vodítka do kognitivní mapy dějiště, k čemuž mu slouží ustanovující záběr. Během tohoto procesu divák najde nejdůležitější postavy a objekty ve vzájemném vztahu, vytvoří hypotézu o tom, jaké akce a obrazy budou pravděpodobně následovat po těch, které jsme již viděli, a porovná, co koresponduje s předcházejícím vyobrazením. Můžeme tedy říci, že filmový stříh čerpá z divákovy znalosti narativního kontextu, žánrových konvencí, schémat lidského chování a historického kontextu tvoření filmů a jejich sledování.⁶⁵

Jak píše Bordwell, o filmovém prostoru je možné uvažovat také pouze v rámci jeho grafických aspektů. Prostor bychom tímto způsobem tedy

⁶⁴ Tamtéž, s. 111–113

⁶⁵ Tamtéž, s. 111–113

vnímali pouze jako designovou a akustickou kompozici, tak jak tomu často bývá například při analýze artových snímků. Bordwellův zájem však spočívá na tzv. scénografickém prostoru, který definuje jako imaginární prostor fikce, v němž se odehrávají události fabule. Tento prostor, který Bordwell považuje v kinematografii za ústřední, konstruuje na základě zvukových a vizuálních stop, přičemž tyto stopy jsou děleny do tří kategorií: prostor záběru, prostor stříhu a zvukový prostor. V rámci každé z těchto tří skupin je pak prezentován jak prostor uvnitř, tak i vně obrazu.

Prostor záběru

Během rekonstrukce prostoru prezentovaného záběrem pracujeme s několika vodítky, která operují způsobem od spodu nahoru⁶⁶ nebo jsou naopak nekonzistentní a nejednoznačné, čímž jsou záměrně testovány divákovy hypotézy. Bordwell zmiňuje pro rekonstrukci prostoru divák využívá dvě pomůcky, které mají zcela filmový charakter:

Figure movement (pohyb postav) - jedním z nejdůležitějších vodítek pro identifikaci objektů a prostorových vztahů je fakt, že figury se hýbou uvnitř rámu. Pohyb pomáhá konkretizovat prostor a posilovat naše hypotézy o objektech a hloubce.

Monocular movement parallax (pohyb kamery) - pohyb kamery značně modifikuje vnímání rozvržení prostoru a vzdáleností mezi objekty. Tento prostředek divákovi poskytuje nejvíce informací o prostoru příběhu jako takovém.⁶⁷

Prostor stříhu

Příjemce konstruuje mezistříhový prostor na základě předvídání, paměti, upřednostňování schématu příčina-následek a vytvářením kognitivních map relevantního terénu. Při jakékoli sérii záběrů se můžeme ptát, jak moc kompletní a konzistentní je jejich rozvržení prostoru a jaké plochy bývají preferovány. Například ve většině hollywoodských filmů

⁶⁶ Nejprve je dosahováno dílčích cílů, které následně využíváme pro dosažení cílů globálních

⁶⁷ BORDWELL, *Narration*, s. 113–114

zůstávají některé plochy neukázané (čtvrtá stěna interiéru), a tím se stávají irelevantní pro konstruování fabule. Prostorová vodítka bývají konzistentní napříč střihy, pozice postavy se mezi záběry často značně mění, aniž by si toho divák všimnul. Tyto „podvodné“ střihy však mají jen okrajový efekt a většinou zůstávají nepovšimnuty. Ilustrují však, jak hypotézy favorizují rozpoznávání objektů a narativní faktory, a jak schémata pracují od vrchu dolů. Hrubá vodítka pro identifikaci objektů a relativní prostorové pozice zapadají do vzorce kauzální dedukce a obecné kognitivní mapy, která provádí přesná měření umístění světla nebo vzdáleností mezi postavami. Prostor série záběrů může být mimo jiné značně rozšířen na velké vzdálenosti a důležitým vodítkem tak stává konstantní směr pohybu kamery.⁶⁸

Prostor zvuku

Stejně jako vizuální stopy, i ty zvukové nás mohou směřovat při budování prostoru. Ve většině filmů se zdá být řeč v popředí a hluk v pozadí. Hlasitost a akustická struktura mohou vytvořit tzv. zvukovou perspektivu. Zatímco sluch může dle frekvence, šíře a zabarvení přibližně určit zdroj zvuku, determinovat přesnou vzdálenost a pozici je obtížnější než zrakem. Vizuální informaci vždy věříme více než sluchové. Někdy je ale samozřejmě zvuková perspektiva zdůrazněna. Bordwell zdůrazňuje nutnost uvědomit si, že zvukovost filmového prostoru může být stejně tak manipulovatelná jako obraz. Nahrávání zvuku, mixování a reprodukce přepracovávají syrový akustický materiál a vytváří stopy. Konvenční film nahrává zvukovou stopu zvlášť a mixuje ji tak, aby vyzdvihl důležité informace a eliminoval nežádoucí ruchy. Divák se tak vrací zpátky ke zjednodušeným hypotézám a předpokládá přímé propojení mezi akustickou čistotou, narativní relevancí a prostorovou souvislostí. Pokud filmař odmítá konstruovat takto obšírné stopy, divák musí být o to více

⁶⁸ Tamtéž, s. 117–118

aktivní a vybrat narativně vhodně a prostorově informativní zvukové události.⁶⁹

Prostor mimo plátno

Existují dva druhy prostoru mimo záběr: nediegetický a diegetický. Nediegetický prostor mimo záběr není součástí fikčního světa filmu. Základním příkladem je kamera. V naší konstrukci fabule kamera není fyzickým strojem, ale hypotetickou mimoobrazovou narativní silou, která zobrazuje určitý materiál. Taková kamera je čistě mentálním konstruktem, schématem pro vysvětlení určitých prostorových kvalit a transformací. Bordwell připomíná, že kamera není tvůrcem narativních prostorových kvalit, nýbrž jejich produktem. Poukazuje na to, že vše, co lidé potřebují, aby mohli konstruovat schéma nazývané „kamera“, jsou předpoklady o tom, jak je produkován fotografický obraz.

Při sledování většiny filmů si divák tvoří předpoklad, že vně okrajů rámu leží více oblastí fikčního světa, jež zahrnují diegetický prostor mimo obrazovku. Na konstruování prostoru mimo obrazovku se podílí střihání a zvuk. Záběr č. 2 většinou ukazuje prostor, který byl mimo obrazovku v záběru č. 1, zatímco diegetický zvuk bude nepřerušeně pokračovat i přesto, že jeho zdroj už není v rámu. Jakožto schéma, má diegetický prostor mimo obrazovku něco, co Noël Burch nazývá „kolísavou existencí“. Konstruktivistická teorie tento jev vysvětluje tak, že divák vsází na to, že pouze určité plochy prostoru mimo obrazovku jsou signifikantní a účastní se hledání stop potvrzujících nebo vyvracejících tento předpoklad. Tudiž pokud nechá rámování nějaké místo vpravo, postava dříve ustanovena v prostoru mimo záběr vpravo, vstoupí do záběru. Narace může ale cíleně vysílat nejednoznačné nebo sporné stopy o prostoru mimo obraz.

Zvuk má silný potenciál vést nás při konstruování prostoru mimo obrazovku. Běžný film obsahuje okolní ruch poukazující na neurčitý, avšak konzistentní svět za obrazem. Umístění zvuku si může jemně zahrávat mezi světem fabule a nejasným místem zvaným „sound over“, z kterého pochází nediegetická hudba a komentář.

⁶⁹ Tamtéž, s. 118–119

Filmový prostor je typicky podřízený narativním závěrům. Pokud jsme konfrontováni s rozporuplnými prostorovými vodítky, uchýlíme se ke schématům založeným na akci a ty pak na daných vodítcích testujeme. Stylistická originalita filmu tudíž často záleží na nalézání nových nástrojů, které může divák porovnat s širším syžetovým schématem nebo hypotézou.⁷⁰

1.3.4. Pomezí klasického a artového módu narace

Before trilogie Richarda Linklatera bývá často řazena do klasického módu narace. Já se však v rámci naratologické analýzy pokusím dokázat, že jeho triptych vykazuje mnoho podobných rysů také s artovým módem narace a stojí tak na jejich pomezí. Za tímto účelem jsem se rozhodla zařadit tuto podkapitola, která je shrnutím základních rozdílů mezi těmito dvěma módy tak, jak je vymezil David Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film*.

Bordwell říká, že ve fikčním filmu se stal dominantním narativní mód, pod který intuitivně řadíme obvyklý, lehce srozumitelný film. Tato klasická tradice má dle Bordwella nejsilnější schémata a nejvíce rozšířené vnější normy. Klasickou naraci definuje jako konkrétní uspořádání normalizovaných možností pro prezentování fabule a pro ovládání možností syžetu a stylu.⁷¹ Klasický hollywoodský film prezentuje psychologické individuality, které se snaží vyřešit jasně formulovaný problém a dosáhnout tak určitých cílů. V rámci tohoto snažení se postavy dostávají do konfliktu s jinými postavami nebo vnějšími okolnostmi. Příběh končí rozhodným vítězstvím nebo porážkou, vyřešením problému, dosažením nebo nedosažením daných cílů. Základní kauzální činitel je tedy individualita, která je souborem rysů, kvalit a chování. Ze všech narativních módů ten klasický nejvíce vyhovuje kánonickému příběhu. V rámci fabule jsou charakteristickými znaky kánonického formátu kauzalita soustředěná kolem hlavního charakteru a definování akce jako pokusu dosáhnout určitých cílů. Na úrovni syžetu klasický film respektuje kánonický vzorec ustanovením

⁷⁰ Tamtéž, s. 119–120

⁷¹ Tamtéž, s. 156

počáteční situace, která se stane narušenou a musí se tedy napravit. V konstrukci klasické fabule je základním principem kauzalita, v níž je vše podřízeno pohybu příčiny-následku. Prostorové uspořádání je motivováno realismem a kompoziční nezbytností. Kauzalita také motivuje principy časové organizace: syžet reprezentuje řád, frekvenci a trvání událostí fabule takovým způsobem, který přinese význačné kauzální vztahy. Tento proces je zvláště patrný v nástroji charakteristickém pro klasickou naraci – deadlinu. V klasickém filmu je deadlinem často vyvrcholení, klimax filmu, jak dokazuje definice dramatického trvání jako času, který je potřebný k dosažení nebo nedosažení daného cíle. Běžně klasický syžet prezentuje dvojitou kauzální strukturu neboli dvě dějové linie. Tyto dvě sféry jsou většinou rozdílné ale vzájemně závislé.⁷²

Jak Bordwell podotýká, děj může jednu linii ukončit ještě před tou druhou, ale většinou spolu splynou v klimaxu, kdy vyřešení jedné linie uvede do pohybu vyřešení té druhé. Syžet je vždy rozčleněn do segmentů, přičemž existují pouze dva typy hollywoodských segmentů: montážní sekvence a scény. Hollywoodská narace zřetelně ohraničuje scény dle neoklasicistických kritérií jednoty času (kontinuální a konzistentní periodické trvání), prostoru (vymezené dějiště) a akce (přesné rozvržení schématu příčiny-následku). Hranice sekvence přitom bývají označeny standardizovanou interpunkcí (prolnutím, roztmíváním, stíračkou, zvukovým přemostěním atd.). Je také třeba mít na paměti, že každý film ustanovuje vlastní škálu segmentace. Klasický segment je časově a prostorově uzavřený, ale kauzálně je otevřený, což zajišťuje kauzální progresi a otevírá možnosti nového vývoje. Každá scéna zobrazuje rozdílné fáze. První přichází expozice, která specifikuje čas, místo, relevantní charaktery a jejich prostorové pozice i aktuální stav myslí. Uprostřed scény postavy jednají k dosažení cílů. V tomto smyslu klasická scéna pokračuje nebo uzavírá vývoj příčiny-následku, který do ní přešel z předchozí scény, zatímco také otevírá nové kauzální linie pro budoucí vývoj. Klasický narativní mód se tedy vyznačuje linearitou. Klasický film se tedy ubírá plynule kupředu směrem k rostoucímu uvědomění si absolutní pravdy,

⁷² Tamtéž, s. 157–158

příčemž syžet musí být na konci uzavřen logickým vyústěním řetězce událostí.⁷³

Obecně lze říci, že klasická narace má tendenci být vševědoucí, vysoce komunikativní a pouze mírně sebereflexivní. To znamená, že narace ví více než postavy, zatajuje relativně málo informací a málokdy uznává sebe sama směrem k divákovi. To je nejvíce zřetelné zejména v úvodních a závěrečných scénách. Titulková sekvence a první záběry většinou nesou stopy zjevné narace, která ustupuje do pozadí s rozvinutím akce, kdy přenos informací přenechá hlavně postavám. Zjevná narativní aktivita se pak vrací v určitých konvenčních momentech, jako jsou začátky a konce scén (např. ustanovující záběry, záběry různých značek, nápisů, pohyb kamery k důležitým objektům, symbolická prolínání) a shrnovací pasáže známé jako montážní sekvence. Jak Bordwell zdůrazňuje, je však potřeba respektovat, že obecné faktory často tvoří variace v závislosti na žánru. Komunikativnost klasického narativu je evidentní v tom, jak nakládá s mezerami. Pokud nějaké vytváří, informuje o tom diváka montážní sekvencí nebo v rámci dialogů postav. Mezery však málokdy zůstávají trvalé.⁷⁴ Klasická narace vybírá určité úseky času, které pak prezentuje v syžetu v jejich plném rozsahu. Jiné události osekává nebo vysoce komprimuje či zcela vystřihuje události, které jsou pro děj nedůležité. Manipuluje taktéž prostorem. Postavy jsou přizpůsobovány mírnění sebereflexivity tím, že jsou snímány z úhlů více méně frontálně, ale vždy tak, aby se vyhnuly přímým pohledům do kamery. To samozřejmě neplatí v případě hlediskového záběru. Flashbacky v klasickém filmu mají obvykle objektivní charakter a paměť postavy je záminkou pro nechronologické uspořádání syžetu. Podobně i opticky subjektivní záběry jsou ukotveny v objektivním kontextu. V tom je síla „neviditelného pozorovatele“ – kamera se stále jeví tak, že uvnitř širší a konečné objektivitu zahrnuje subjektivitu postavy.⁷⁵

Ze všech módů narace je ten klasický nejvíce zainteresovaný motivovat styl kompozičně jako funkci strukturování syžetu. Klasická

⁷³ Tamtéž, s. 158–159

⁷⁴ Tamtéž, s. 160

⁷⁵ Tamtéž, s. 160–161

narace zachází s filmovými technikami jako s prostředkem pro syžetový přenos informací fabule postavou s tím výsledkem, že těla a tváře se stávají ústředním bodem pozornosti. Filmové techniky jsou vzorované tak, aby seděly kauzální struktuře klasické scény. Úvodní fáze většinou obsahuje záběr, který ustanovuje postavy v čase a prostoru. Jak postavy interagují, scéna je rozbíjena do bližších pohledů na akci a reakci, zatímco scénování, svícení, hudba, kompozice a pohyb kamery podporují formulaci cílů, boje a rozhodnutí. V klasické naraci je divák obvykle stylovými prvky veden ke konstruování koherentního, konzistentního času a prostoru pro akci fabule. Pohyb kamery má za cíl vytvořit jednoznačný objemný prostor a klasické střihání má vždy za cíl učinit z každého záběru logický výsledek záběru předchozího a orientovat tak diváka skrze opakující se uspořádání. Klasický styl se skládá ze striktně omezeného počtu určitých technických nástrojů, organizovaných do ustáleného paradigmatu a řazených pravděpodobnostně dle požadavků syžetu. Dle Bordwella je například vysoce pravděpodobné, že postavy budou snímány v rámci amerického plánu nebo polocelku, a že úhel bude přímý, na úrovni brady a ramen, naopak je velice nepravděpodobné, že by bylo užíváno extrémně dlouhých záběrů, extrémních detailů nebo naopak ptačí perspektivy, pokud to narace přímo nevyžaduje.⁷⁶

Bordwell staví do kontrastu s klasickou narací časté znaky narace artových filmů, jakými jsou například nižší míra redundance, přítomnost permanentních a potlačených mezer, zpožděné, postupně distribuované expozice nebo potlačení obecných motivací. V porovnání s klasickým hollywoodským filmem má ten artový jiný kánon realistických motivací. Specifický druh takového realismu motivuje k rozvolnění schématu příčina-následek, k epizodické konstrukci syžetu a ke zvýšení symbolické dimenze filmu skrze zdůraznění kolísání psychiky postavy. Artový film se často zabývá současnými psychologickými problémy, jako jsou odcizení a nedostatek komunikace. Misanscéna v těchto filmech může zdůrazňovat pravděpodobnost chování stejně jako pravděpodobnost prostoru (např. výběr specifických lokací záběrů, užití ne-hollywoodské svícení) nebo času (mrtvý

⁷⁶ BORDWELL, *Narration*, s. 162–163

čas – temps mort).⁷⁷ Mrtvý čas je pojem, který se váže k neorealismu a k tvorbě Michelangela Antonioniho, jenž Sam Rohdie ve své knize o tomto režisérovi definoval jako místo, v němž narativ umírá, aby tak dal přednost jinému, nenarativnímu zájmu.⁷⁸ V knize *Antonioni, or, The Surface of the World* Seymour Chatman zase o tomto termínu pojednává jako o zdůraznění postdiegetického prostoru prostřednictvím vizuálního lpění na tom, co zůstalo po tom, co postavy opustily prostor scény.⁷⁹ Bordwell se odvolává na André Bazina, který ve své studii „Vývoj filmové řeči“, jež je součástí v knihy *Coj je film?*, analyzoval, jak specifické nástroje budují kontinuum času a prostoru.⁸⁰ Bazin v této studii vyzdvihuje hloubku pole a s tím související užívání dlouhých záběrů. Dlouhý záběr je dle Bazina více realistický, protože respektuje, jakým způsobem čas a prostor existují, nebo jak se jeví, že existují v realitě. Při tomto typu záběru je také vyžadována vyšší míra divácké participace, neboť na rozdíl od montáže, kde je diváková pozornost redundantními záběry systematicky vedena určitým směrem, zde musí divák věnovat mnohem více pozornosti probíhajícímu ději i všemu, co vidí v rámci mizanscény.⁸¹

Oproti pevné kauzalitě klasické hollywoodské konstrukce, říká Bordwell, spojuje artový film události více volně. Často tvoří mezery nebo využívá prvek nahodilosti, což jsou některé postupy rozvolňující schéma příčina-následek. V tomto módu narace jsou scény budovány okolo náhodných setkání a film nemusí být ničím jiným než sérií takovýchto setkání spojených výletem nebo bezcílým procházením se, které Bordwell označuje pojmem *wandering*.⁸² S tímto termínem souvisí další pojem *flânerie*, který je odvozen z básně Charlese Baudelaira z devatenáctého století. Baudelaire popisuje *flâneura* jako oddělujícího věčné od

⁷⁷ Tamtéž, s. 206

⁷⁸ ROHDIE, Sam. *Antonioni*. BFI Publishing, 1990. 213 s. ISBN 9780851702742, s. 51

⁷⁹ CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, The Surface of the World*. University of California Press, 1985. 384 s. ISBN 9780520907669, s. 125

⁸⁰ BORDWELL, *Narration*, s. 206

⁸¹ BAZIN, *Vývoj filmové řeči*, s. 33–40

⁸² BORDWELL, *Narration*, s. 206

přechodného.⁸³ Walter Benjamin o něm zase hovoří jako o postavě, která neuspěchaně prochází městem, jež ji svádí, aby do něj pronikla. *Flâneur* přitom zažívá potěšení, které město nabízí skrze náhodná setkávání.⁸⁴ Benjaminovo pojetí *flâneur* je však formováno genderovými rozdíly a opomíjí *flâneur*-ženu, která je zde pojímána pouze jako sexuální komodita.⁸⁵ Kombinace toho, co Bordwell označuje jako *wandering*, a toho, co Benjamin považuje za *flânerie*, se promítá do Linklaterovy trilogie. *Flânerie* také připomíná politický postoj (např. v Linklaterově filmu *Slacker*), kde postavy ztělesňují svůj odpor proti všem druhům sociálních, politických, generických a vyprávěcích imperativů tím, že se zkrátka jen poflakují.⁸⁶

Klasická hollywoodská narace soustředí divákovo očekávání na probíhající kauzální řetězec tak, že tvaruje dramatické trvání syžetu okolo explicitních deadlinů. Artový film s tímto neoperuje. Odstraněním nebo minimalizováním deadlinů film vytváří nejasné mezery a méně pevné hypotézy o nadcházejících akcích, ale také usnadňuje nelimitovaný přístup ke kauzalitě obecně. Artový film cílí na to ukazovat charaktery postrádající jasné rysy, motivace a cíle. Zatímco v klasickém filmu hrdina míří na cíl, v artovém spíše pasivně přechází z jedné situace do druhé. Časté je také aplikování tzv. hraniční situace neboli kauzálního impulzu filmu, často odvozeného z protagonistova prozření, že čelí nějaké krizi existenciálního významu. V takovýchto filmech také syžet může využívat psychologii a subjektivitu k ospravedlnění manipulace s časem (flashbacky/forwardy, slow motion, zamrznutí rámu atd.). Takové deformace bývají motivovány „psychologickým“ časem. Na rozdíl od mnoha klasických filmů má artový

⁸³ STONE, Rob. The Flâneur on Film: On films by Richard Linklater and others by Rob Stone. [online]. *Film Studies for Free* [Cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <https://filmstudiesforfree.blogspot.cz/2014/02/the-flaneur-on-film-on-films-by-richard.html>

⁸⁴ MENNEL, *Cities*, s. 65

⁸⁵ Tamtéž, s. 28

⁸⁶ STONE, Rob. The Flâneur on Film: On films by Richard Linklater and others by Rob Stone. [online]. *Film Studies for Free* [Cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <https://filmstudiesforfree.blogspot.cz/2014/02/the-flaneur-on-film-on-films-by-richard.html>

film sklony být omezený v rozsahu znalostí. Takové omezení může podpořit identifikaci s postavou, neboť z pozice diváka víme tolik co ona, ale také to může činit naraci méně spolehlivou, protože si nemůžeme být vždy jisti přístupem charakteru k celkové fabuli.⁸⁷

Bordwell také pojednává o tom, že artové filmy jsou často vyjádřením autorových pocitů či názorů. Divák pak často může filmaře rozpoznat podle jeho typického rukopisu, který se může promítat například do jeho typických námětů nebo techniky. Artový film činí nejednoznačnost, ať už příběhu nebo jeho vyprávění, centrální. Syžet klasické narace má tendenci pohybovat se směrem k absolutní určitosti, ale artový film udržuje relativistický dojem pravdy. V mnoha artových filmech narace zůstává komplexní hrou uvnitř konvencí tohoto módu. Je zde možnost objevovat neredundantní vodítka a vynalézat nová, zcela kontextuální narativní zařízení. Film může budovat zvědavost okolo vlastních narativních procedur a zintenzivňovat tak divákův zájem o rozvíjející se vzorce syžetu a stylu. Neurčitost příběhových událostí generovaná kauzální rozvolněností a mezerami může vytvořit, co Sternberg nazývá „anticipation caution“ – předvídatelná obezřetnost. Jedná se o odrazování od výlučných a pravděpodobných hypotéz. Narace nám může zabraňovat v přístupu nebo nás klamat a střídáním přetížených a řídkých pasáží může vyžadovat intenzivní pozornost. Vytvořením nejasných organizačních vzorů může narace dokonce vyžadovat opakované zhlédnutí filmu. Artový film, může zpochybňovat normy mnohem častěji, než to dělá klasický film a vyznačuje se několika tendencemi: odchýlení od klasických norem, věrnost normám artové kinematografie, vytvoření inovativních vnitřních norem a větší či menší upřednostňování odchylování od těchto vnitřních norem.⁸⁸

V rámci třetí kapitoly, jež se zabývá analýzou narativní formy, budu na Linklaterovu *Before trilogy* aplikovat výše popsané teoretické koncepty za účelem odhalení způsobu, jakým režisér pracuje v čase a prostoru, a s cílem určit převládající narativní mód tohoto díla.

⁸⁷ BORDWELL, *Narration*, s. 206–209

⁸⁸ Tamtéž, s. 213

1.4. Struktura a členění práce

Výzkumná část této diplomové práce je organizována do dvou na sebe navazujících kapitol. V kapitole číslo dvě se zabývám osobností režiséra a jeho dosavadní tvorbou. V první části v krátkosti shrnuji základní informace o životě a kariérní dráze Richarda Linklatera a o produkčním pozadí jeho filmů. V rámci podkapitoly pak stručně pojednávám o tom, jakým způsobem se do Linklaterova díla promítalo téma času a prostoru a jak s danou problematikou nakládá v jednotlivých filmech. Zařazení této kapitoly považuji za důležité z toho důvodu, že je určitým přechodem k samotné analytické části práce, díky kterému je možné k naratologickému rozboru *Before trilogy* přistupovat v rámci kontextu celé režisérovy tvorby.

Třetí a nejobsáhlejší kapitola je věnována analýze narativní formy *Before trilogy*. Tato část práce je rozdělena na úvod, kde vysvětlím, jakým způsobem v rámci analýzy postupuji a jaké k ní využívám nástroje, a dále na čtyři stěžejní podkapitoly. Ta první má za cíl nastínit děj trilogie tak, aby byla usnadněna orientace v analýze, jež je předmětem zbývajících tří podkapitol. Dělení těchto podkapitol odpovídá dělení filmů do tří stěžejních dramatických bloků, jak je možné vyčíst ze segmentace syžetů v rámci trilogie.⁸⁹ Každá z těchto prvních zastřešujících podkapitol je pak dále členěna do dalších podkapitol, dělených dle jednotlivých filmů trilogie a je zakončena shrnutím dílčích závěrů.

V samotném závěru práce pak vyhodnocuji, zda bylo dosaženo cílů stanovených v jejím úvodu a rekapituluji výsledky, k nimž jsem prostřednictvím analýzy došla. Naznačuji zde také další možné směry výzkumu a stručně zhodnocuji význam této práce.

⁸⁹ Viz příloha č. 1

2. RICHARD LINKLATER A JEHO TVORBA V OBRYSECH

Režisér Richard Linklater se narodil v roce 1960 v Houstonu ve státě Texas a své dospívání strávil v Huntsvillu, a také právě ve svém rodném Houstonu, kde studoval na Sam Houston State Univerzity. Po dvou letech však školu opustil. Jeho základnou se však nakonec stalo město Austin, k němuž se po celý život vztahuje. V Austinu začal Linklater točit své první krátké filmy, podporoval tamní kinematografii skrze Austin Film Society a později zde také založil svou produkční společnost Detour Filmproduction, pojmenovanou po road movie olomouckého rodáka Edgara G. Ulmera z roku 1945.⁹⁰ Jako režisér je uznávám za svou pracovní etiku, kterou si budoval již od dob, kdy se věnoval krátkým filmům. Prostřednictvím těchto projektů se Linklater po dobu svého působení v Austinu polovině 80. let vzdělával v oblasti filmu. Více zkušeností však získal především o něco později, během natáčení svého prvního celovečerního filmu *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books*,⁹¹ prvního filmu, který přinesl národní i mezinárodní úspěch, *Slacker*, a prvního studiového filmu *Omámení a zmatení*.⁹² Linklatera by bylo možné považovat za samouka. Spoustu svého času během svých režijních začátků věnoval sledování filmů, čtením o filmech a studiem jiných textů z oblasti filozofie, literatury a historie.⁹³

Richard Linklater by se dal označit za režiséra – eklektika. Při pohledu na jeho filmografii je ihned patrná široká škála témat a žánrů, která režisér zpracovává, od filmů o neklidné povaze amerických teenagerů, přes western, romanci a sci-fi drama až po rodinný film ze školního prostředí. Mohlo by se zdát, že takto rozličné filmy mohou mít jen pramálo společného, dokonce by nebylo nemožné domnívat se, že nepochází z rukou jednoho a toho samého režiséra. S posupným hlubším zkoumáním Linklatrovy tvorby, která je plná

⁹⁰ JOHNSON, David T., *Richard Linklater*. University of Illinois Press, 2012. ISBN 978-0252078507. s. 14

⁹¹ Pro zjednodušení budu nadále tento film označovat jako *It's Impossible*

⁹² JOHNSON, *Richard Linklater*, s. 12

⁹³ Tamtéž, s. 18

cinofilních odkazů, je však možné nalézt styčné body mezi těmito zdánlivě nesourodými, bohatě aluzivními filmy.

Linklaterovy filmy mají často hluboký intelektuální zájem o výtvarné umění, filmy, knihy, hudbu a další, v širším slova smyslu, „texty“ určené ke čtení. Jak uvádí David T. Johnson ve své knize *Richard Linklater*, jedním z hlavních rysů, který se objevuje ve všech filmech tohoto autora, je uvědomění si a přiznávání vlivů, jenž do sebe tyto filmy vstřebaly. V celé Linklaterově filmografii můžeme při pozorném sledování spatřit mnoho přímých i nepřímých filmových odkazů k tradici artové kinematografie. Jasně rozpoznatelné jsou například odkazy k Robertu Bressonovi a jeho snímku *Peníze* z roku 1983 v rámci Linklaterova v pořadí druhého filmu *Slacker*, nebo uvnitř *Před úsvitem* k filmu *Cléo od 5 do 7*, jehož autorkou je Agnès Varda. Jmenovat by se dal také vliv Andreje Tarkovského, Carla Theodora Dreyera nebo Jean-Luc Godarda. Nebyla to však pouze artová kinematografie, která se na Linklaterovu režijním stylu podepsala. Spojitosti lze hledat i u kinematografie nového hollywoodu, diskutován bývá například vliv prací Georga Roy Hilla *Butch Cassidy a Sundance Kid* (1969) a *Podraz* (1973) na film *Newton Boys*, nebo *Americké graffiti* (1973) George Lucase na film *Omámení a zmatení*, a americké avantgardní kinematografie. Sám Linklater přizvává například vliv Jamese Benninga na svůj první film *It's Impossible*, nebo třeba *Scorpio Rising* (1964) Kennetha Angera na úvodní scénu z *The School of Rock*. Řada aluzí v Linklaterových filmech směřuje také do oblasti filozofie, zejména pak ve snímku *Sním či bdím*, který považuji za jeho nejfilozofičtější počín, a také do sféry výtvarného umění, například v případě filmu *Před úsvitem*, a zejména je pak možné vidět přesahy do literatury, která je bohatě diskutována například v již zmíněném filmu *Slacker*, v němž je nahlas předčítáno dílo *Odyseus* od Jamese Joyce.⁹⁴ Na tomto filmu spolupracoval se svým přítelem z Austin Film Society Lee Danielem, který byl kameramanem prvních dvou snímků *Before trilogy*. *Slacker* (1991), je filmem, který ztělesňuje narativ nezávislého filmu a stal se eklektickým kreativním aktem, natočeným s malým rozpočtem bez studiového dohledu. Do kontrastu s tím lze postavit jeho první studiový film *Omámení a zmatení* (1993), který byl natočen pod společností Universal

⁹⁴ Tamtéž, s. 5–6

s rozpočtem 6,9 milionů dolarů a řadí se pod žánr tzv. teenpic. Johnson odkazuje na teoretika Steva Neala a jeho knihu *Genre and Hollywood*, v níž uvádí, že teenpic byl součástí mainstreamové kinematografie již od poválečného období. *Omámení a zmatení* by se rovněž dal zařadit do dalších subžánrů definovaných Nealem, jimiž jsou „the rock-and-roll film“ a „the hot-rod film“. Hlavními znaky teenpic jsou přitom děj, jeho centrem je nějaká společenská událost a s ní spojený centrální konflikt, často zahrnující téma drog, sekundární romantická zápleтка atd.⁹⁵ Linklater na tomto filmu také poprvé pracoval se Sandrou Adair, která stříhala všechny tři díly *Before trilogy*.

Linklaterův následující počín, *Před úsvitem* (1995), Johnson definuje nejen jako romantický film o setkání dvou lidí, ale jako oslavu života myslí, v níž je intelektuální harmonie stejně tak důležitá jako ta romantická a spirituální. Scénář k filmu je založen na Linklaterově osobní zkušenosti, kdy potkal ženu, s níž se v podstatě jen procházel městem. Protože chtěl, aby ze scénáře byla cítit silná ženská přítomnost, oslovil ke spolupráci přítelkyni Kim Krizan, která hrála například v jeho filmu *Slacker*. Scénář pak dotvářel spolu s herci Ethanem Hawkem a Julie Delpy.⁹⁶ Dalo by se tedy říci, že postava Jesseho je okrajově alteregem Richarda Linklatera. Tomu by také odpovídal jeden z dialogů tohoto filmu, rozhovor hlavních postav ve scéně v jídelním voze. Jesse zde mluví o svém nápadu na TV show, která by během 365-ti dní sledovala vždy jeden celý den v životě 365-ti různých lidí. Tím je zde odkázáno k světu reálnému filmu, potažmo televizi, a především k Linklaterovu stylu točení filmů, jenž jsou často zachyceny v reálném čase. Zároveň zde Linklater podrobuje svou tvorbu sebekritice, když Céline projevív svůj názor, že takové točení TV show se jí zdá nudné a že neví, kdo se na takový pořad bude dívat.

Adaptace hry Erica Bogosiana *Předměstí*, byla Linklaterem zrealizována potom, co Bogosian navštívil Austin na konci roku 1995, kdy společně začali podnikat pod studiem Castle Rock konkrétní kroky vedoucí k natáčení filmu. Film, jenž měl premiéru v roce 1996 na New York Film Festival a mainstreamového uvedení se dočkal o rok později, se stal studií Americké

⁹⁵ Tamtéž, s. 27–28

⁹⁶ Tamtéž, s. 132–133

kultury, jejíž nejvýraznější rysy jsou kumulovány právě v urbanistickém prostoru zvaném předměstí. Pod společností Castle Rock začal Linklater natáčet také svůj další film *Newton Boys* (1998), v roce 1995 se však produkce přesunula ke studiu Fox. Rozpočet sedmadvacet milionů dolarů byl znatelně vyšší, než bylo doposud u Linklaterovy tvorby zvykem, což sebou přinášelo také určitý risk. Johnson zmiňuje, že zatímco veřejně byl film prezentován jako gangsterka, ve skutečnosti má také mnoho společného s žánrem westernu.⁹⁷

Možnosti filmového média Linklater prozkoumal během natáčení svého rotoskopického filmu *Sním či bdím?* (2001) a komorního filmu *Přiznání*, který byl uveden ve stejném roce. První zmíněný prošel vzhledem ke své povaze dlouhým postprodukčním procesem, během něhož byl syrový materiál proměněn na animační styl zvaný digitální rotoskopie.⁹⁸ Film si pokládá řadu filozofických otázek a zároveň je určitým souhrnem Linklaterových dosud natočených filmů, protože se v něm objevují minulé postavy, jako právě například Céline a Jesse z *Před úsvitem* a nepřímo také herci, kteří je ztvárňují.⁹⁹ Při natáčení snímku *Přiznání* se Linklater setkal s Johnem Slossem, jenž byl součástí produkční společnosti InDigEnt, spolufinancující tento filmový počín, a který se později stal producentem několika Linklaterových filmů, včetně všech dílů *Before* trilogie. Společnost podporovala z estetického hlediska užívání digitální kamery a z ekonomické pozice podporovala nízkorozpočtový charakter filmů. To vše se odrazilo právě ve filmu *Přiznání*, který je adaptací jednoaktové hry Stephena Belbera a v němž jednu z hlavních rolí ztvárnil Ethan Hawke. Film, vyznačující se zejména určitou plynulostí ruční kamery a propracovaným střihem, měl premiéru na filmovém festivalu Sundance hned tři dny po uvedení *Sním či bdím?*.¹⁰⁰

O dva roky později pak Linklater uvedl krátký dvacetiminutový dokument *Live from Shiva's Dance Floor* a rodinný film *Škola ro(c)ku*, který odpovídá

⁹⁷ Tamtéž, s. 28–49

⁹⁸ Digitální rotoskopie je odvozena od starší techniky, známě jako rotoskopie, při níž umělci kreslí přes již existující filmový materiál, aby dosáhli realistického pohybu a tvaru v rámci animace. Tamtéž, s. 55

⁹⁹ Tamtéž, s. 55–56

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 61

konvencím klasického hollywoodského stylu, zatímco už natáčel další díl *Before* trilogie, *Před soumrakem* (2004). Myšlenka vrátit se k příběhu Céline a Jesseho byla mezi kreativním triem Linklater-Hawke-Delpy diskutována v podstatě od uvedení prvního dílu, neboť jak diváci, tak sami tvůrci chtěli vědět, co se s postavami dále stane. Trojice scénáristů nejdříve navrhla hrubý obrys děje a poté dlouhodobě pracovala na dialozích zejména skrze emailovou korespondenci, z níž vzešla finální podoba scénáře.¹⁰¹

V období uvedení filmu *Před soumrakem* už Linklater pracoval na dalších projektech, jimiž jsou adaptace částečně autobiografického sci-fi románu Philipa K. Dicka *Temný obraz* (2006), zaměřující se na manipulativnost Americké vlády, a rodinného filmu *Špatné zprávy pro medvědy* (2005). *Temný obraz*, který byl podpořen společností Section Eight Stephena Soderbergha a George Coloneyhoje, je druhým Linklaterovým filmem, natočeným technikou digitální rotoskopie.¹⁰²

Pro Linklatera je tematicky charakteristická neustálá kritika Ameriky, prostupující jednotlivými filmy. Kromě *Temného obrazu* také nejzřetelněji ve snímku *Fast Food Nation* (2006), který je, mimo jiné, otevřeným vzdorem proti konzumu americké společnosti. V dalších letech se pak Richard Linklater věnoval točení dokumentárního snímku o univerzitním baseballovém trenérovi *Inning by Inning: A portrait of Coach*, filmu *Já a Orson Welles* (2008), založeném na románu Roberta Kaplowa a komediální drama *Bernie*, založené na skutečném příběhu amerického pracovníka pohřební služby Bernhardta Tiedeho, který zastřelil svou přítelkyni Marjorie Nuget.

V roce 2013 následoval další z řady Linklaterových významných počinů, a sice uvedení třetího dílu *Before* trilogie s názvem *Před půlnocí*. Na scénáři Linklater opět úzce spolupracoval s Ethanem Hawkem a Julie Delpy. V případě scénáře k tomuto filmu však na rozdíl od *Před soumrakem*, pracovalo kreativní trio na konkrétní podobě dialogů velice intenzivně, kdy během tří týdnů, které spolu strávili v hotelovém pokoji v Řecku, vznikla jeho finální podoba.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 81–82

¹⁰² Tamtéž, s. 96–97

O rok později bylo uvedeno dílo, na němž Linklater kontinuálně pracoval po dobu dvanácti let, *Chlapectví* (2014), a za které získal v roce 2015 Cenu Akademie za nejlepší režii. Štáb se na natáčení snímku scházel každým rokem a pracoval na filmu po dobu několika dní.

Doposud posledním počinem Richarda Linklatera je komedie *Everybody Wants Some!!* (2016), jež je volným pokračováním filmu *Omámení a zmatení*.

Tato kapitola potvrdila na jejím začátku zmíněnou tezi o Richardu Linklaterovi jako režiséru-eklektikovi, jehož tvorba zahrnuje mnoho žánrů i filmových forem, ale také celou řadu cinefilních a obecně kulturních odkazů ať už od oblasti hudby, literatury nebo divadla. V případě celoživotních témat, jimiž se režisér ve svých dílech zabývá, však tato charakteristická eklektičnost ustupuje. Do popředí jeho tvorby, a také do centra teoretického zájmu o něj se tak dostává problematika času, respektive časoprostoru, jenž hraje důležitou roli v každém Linklaterově snímku. Následující kapitola v obrysech načrtne, jak k danému tématu Richard Linklater ve svých filmech přistupuje, aby tak mohla být moje vlastní analýza *Before trilogie* ukotvena v obecnějším kontextu Linklaterovy práce s časem a prostorem.

2.1. Role času a prostoru v díle Richarda Linklatera

Linklaterovy filmy jsou fascinovány časovostí, zejména bytím v přítomnosti, byť není možné tuto přítomnost udržet. Zabývá se tím, co znamená obývat přítomnost. Thomas A. Christie v této souvislosti zmiňuje pružnost času v *Before* filmech. Přesto, že ve svých filmech Linklater využívá tradiční narativní strukturu je patrné, že čas se u něj stává méně nekompromisním. Z úvah, které vedou postavy Linklaterových filmů, často vyplývá, že čas je jen výmyslem naší představivosti (například úvaha Céline o tom, že její život jsou jen vzpomínky jí jakožto staré dámy). Jak Johnson píše, takovéto úvahy rezonují s názorem, který se v době vydání jeho knihy (2012) objevoval v teoretických odborných textech o filmu, jež pojednávaly o obrození zájmu o vztah mezi filmem a časem. Johnson označuje Linklaterovy narativní postupy jako poutníky a vyzdvihuje jejich vlastnost uvědomování si času promítání stejně jako časovosti

kinematografie a času, který postavy filmů obývají. Jedním z charakteristických „linklaterovských“ postupů jsou například dlouhé scény, v nichž se v podstatě nic neděje, snímány dlouhými, stříhem nepřerušovanými záběry. Takovým přístupem k filmové naraci jde Linklater proti dominantní tendenci kinematografie vyhýbat se pomalému tempu příběhu.¹⁰³ Pomalé tempo a observační charakter Linklaterova režijního stylu se objevují již v režisérově prvotině *It's Impossible*, kde hned v úvodní scéně využívá dlouhé záběry pořízené z pozice statické kamery, která zpozudálí sleduje protagonistu filmu při běžných denních činnostech. Všechny tyto charakteristiky se pojí se stěžejním motivem Linklaterovy tvorby, s motivem cesty.¹⁰⁴

Pojem cesta nebo možná, v kontextu Linklaterovy kinematografie, lépe řečeno putování, vyvolává asociaci dlouhotrvajícího procesu, pozvolného vývoje kontemplačního charakteru. Tento vývoj se však většinou neuskutečňuje na ohraničené přímce mezi jasnými body A a B, ale spíše započíná v bodu A a pokračuje po přímce, jejíž konec je v nedohlednu, nebo spíše, jak divák tuší, pokračuje v některém z dalších filmů režiséra. To vše se odehrává v prostředí, které cestu nebo putování přímo či nepřímo evokuje. Děj je situován do dopravních prostředků nebo do plenéru měst a je často snímán pomocí jízdy kamery, neboť postavy jsou stále v pohybu. Už většina prvního Linklaterova filmu, již zmíněného *It's Impossible*, se odehrává v autobusu, ve vlaku, v autě, nebo v jiném, k přepravě osob určeném, prostředku, nebo v lokacích, které jsou k nim přímo vtaženy, jako je vlakové či autobusové nádraží, parkoviště, zastávky nebo letiště.¹⁰⁵ Dopravní prostředky Linklater používá i ve svých pozdějších filmech pro natáčení dlouhých scén, do nichž situuje dlouhé dialogy postav. Patrné je to právě v *Before trilogy*, kde dopravní prostředky neslouží pouze pro účel zdůraznění plynutí času nebo jeho ohraničenosti, ale také jako důležitý prvek pro budování prostoru příběhu i jako metaforický odraz emocionálního prostoru, v němž se zrovna postavy nacházejí. Více se tímto

¹⁰³ Tamtéž, s. 8–11

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 12

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 13–14

budu zabývat v jedné z následujících kapitol věnovaných času a prostoru v těchto třech filmech.

Film *It's Impossible* byl předznamenáním toho, že Linklater bude s časem a prostorem zacházet jinak než většina režisérů, pracujících s klasickým narativem. Tam, kde by se jiní režiséři orientovali na akci, nechává Linklater v tomto strukturálním filmu pomalu plynout čas, čekání na zastávkách a podobné situace nezkracuje ani nepřeskakuje. Když čeká protagonista, čekáme i my.¹⁰⁶ Díky těmto postupům si divák uvědomuje onu časovost a téměř cítí materiální prezenci času.¹⁰⁷ Stylisticky i narativně se Linklaterův první celovečerní film odkazuje na avantgardu 60. a 70. let. Johnson ve své knize zmiňuje studii historika americké avantgardní kinematografie P. Adamse Sitneyho *Visionary Film: The American Avant-Garde*, v níž uvažuje o záběrech z filmu Andyho Warhola *Sleep* z roku 1963, které působí, jakoby režisér zapnul kameru a zkrátka odešel pryč. Johnson v tomto spatřuje podobnost s některými záběry právě z Linklaterova *It's Impossible*, ačkoli si je vědom rozdílu v absenci jakéhokoli narativu ve Warholově šestihodinovém experimentu.¹⁰⁸ Linklater sám v souvislosti se svým prvním celovečerním filmem nicméně přiznává vliv Jamese Benninga, konkrétně pak jeho projektu *8 ½ x 11* (1974), který se soustředí především na obraz a strukturu, zatímco si pohrává s narativními konvencemi, a tak odhaluje nedostatky lineárního narativu a prostoru. Linklater je však v práci s narativem o poznání tradicionalističtější. Ačkoli se divákovi dostává jen velmi omezené množství informací, stále na něj má vliv jak zápletka, tak jednotlivé charaktery.¹⁰⁹

Ve věci vnímání času a života obecně Linklatera inspiroval Theodor Dreyer a jeho film *Gertrud* (1964), v němž postava Gertrud popisuje život jako „*dlouhý...řetězec snů...vlévající se jeden do druhého.*“¹¹⁰ Sny jsou

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 13–14

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 17

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 13–14

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 14–15

¹¹⁰ Tamtéž, s. 16

psychologickou událostí, která vychází z podvědomí člověka, z jeho vzpomínek a představ, z vnitřních i vnějších vlivů. Spící člověk nemůže ovlivnit, co se mu bude zdát, průběh událostí ve snu, trvání snu i přechody z jednoho snu do druhého jsou velice nahodilé a nedrží se žádných pravidel. Právě tato nestálost, asociativnost a časová anarchie jsou pro Linklatera velkou inspirací. Nejvíce zřetelné je to v jeho rotopskopickém filmu *Sním či bdím*, kde přechod mezi jednotlivými scénami přímo odpovídá vlévání se jednoho snu do druhého, a kde jsou mimo jiné sny přímo diskutovány postavami filmu. Tato inspirace se promítla právě i do Linklaterovy prvotiny *It's Impossible*. Klasický narativní postup, kdy protagonistu sledujeme během zapojování se do nejrůznějších konverzací nebo při nějaké akci Linklater obrací naruby a místo toho nás nechává pozorovat jej při naprosto běžných světských činnostech. Za předpokladu, že se divák do tohoto „neděje“ ponoří, navozuje u něj režisér tímto postupem spolu s dlouhými záběry a pomalým tempem určitý snový pocit, který by se dal přirovnat ke Gertrudinu popisu života jako řetězce do sebe se vlévajících snů. Vlak, který se v tomto filmu objevuje je často využíván i v mnoha dalších Linklaterových filmech a zdůrazňuje tak režisérovo všudypřítomné téma cesty. Často také v té souvislosti prostor vlaku navíc využívá pro natáčení dlouhých scén.¹¹¹

Ve svém v pořadí druhém filmu, *Slacker*, nakládal Linklater s časem a prostorem odlišným způsobem. První odlišností od klasické kinematografie bylo, že místo tradičního scénáře vytvořil Linklater jakousi „mapu cesty“, v rámci níž obecně popsal scény. Rozpis dialogů typu věta po větě zde zcela absentoval. S tím souvisí i fakt, že tento film kvazi-dokumentárního charakteru se vyznačuje téměř neexistujícím narativem, který obsahuje jen nepatrné zápletky, které však dostatečně podněcují divákovo očekávání širšího narativu, jenž se ale nikdy neobjeví. Snímek sleduje v dlouhých záběrech mnoho postav procházejících se realisticky budovanou mizanscénou ve městě Austin, které spolu náhodně navazují interakce a vedou dlouhé konverzace. Divák může během sledování filmu rozpoznat až sedmadvacet potenciálních narativů, které ale v žádném

¹¹¹ Tamtéž, s. 16–18

z případů nejsou plně rozvinuty. Zatímco v *It's Impossible* je cítění přítomnosti zdůrazňováno skrze postavu, která je sledována při běžných činnostech a situacích, v *Slacker* jsou to zejména dlouhé nepřerušované dialogy, díky jejichž plynutí si divák uvědomuje reálné plynutí času a zároveň pomíjivost tím, že dialogy se ztrácí v momentě, kdy jsou vyřčeny. Dalším rozdílem je také to, že zatímco v *It's Impossible* je určen cíl cesty, v druhém Linklaterově filmu je vzhledem k nepředvídatelnému pohybu postav nepředvídatelné jejich celkové směřování.¹¹² První Linklaterův film, společně s následujícím filmem *Slacker* se pro Linklatera staly platformou pro experimenty s časem a prostorem. Režijní a stylistické postupy, které zde aplikoval, dále rozvíjel v pozdější tvorbě, různým způsobem je modifikoval a ukázal, že kategorie času a prostoru jsou dynamické, pružné a dá se k nim přistoupit z mnoha různých autorských pozic.

Zatímco v prvních dvou Linklaterových filmech stál v centru zájmu přítomný okamžik, jeho první studiový film *Omámení a zmatení*, jehož děj je zasazen do roku 1977, se zabýval hlavně reprezentací minulosti. Ta však nebyla zkoumána pouze skrze historii daného období, ale také prostřednictvím sebeuvědomění žánru, do něhož film spadá, jímž je teen-film.¹¹³

V rámci úvah nad dalším Linklaterovým filmem *Před úsvitem* se Johnson v souvislosti s tématem pomíjivosti odvolává na poznámku, kterou pronesla Agnès Varda: „Nemůžeš se snažit znovu zachytit něco tak prchavého a kouzelného. Jaká to lekce.“. Johnson také zmiňuje, že *Před úsvitem* a *Před soumrakem* v kontextu celé Linklaterovy tvorby nejvíce explicitně vyjadřují svou fascinaci časem.¹¹⁴

Ve filmu *Předměstí* bylo kromě času zdůrazněno také další významné Linklaterovo téma, prostor. Děj je obzervací několika amerických teenagerů, kteří jsou vzorkem generace mladých Američanů

¹¹² Tamtéž, s. 18–25

¹¹³ Tamtéž, s. 27

¹¹⁴ Tamtéž, s. 35–39

devadesátých let a jejichž každodenní náplní života je poflakovat se na rohu supermarketu. Tento roh se stává jejich mikrokosmem, uvnitř něhož se odehrávají všechny zápletky filmu. Linklater zde tedy zkoumá hranice tohoto prostoru i jeho vztah k postavám. Oproti Bogosianově hře však režisér zkoumá také další lokace amerického předměstí, jako je hraniční přechod mezi centem města a začátkem předměstí, části předměstských domů, jídelní zařízení nebo obchody, z nichž se však nakonec postavy vždy stáhnou zpět k onomu rohu, přesto, že se z něj snaží nejrůznějšími způsoby vymanit. V této neustále rotaci bez zjevné progresse tkví určitá nečasovost a zároveň přítomnost snímku.¹¹⁵ Téma vlivu prostředí na postavy se promítlo jak do výběru lokací jednotlivých částí *Before* triptychu, tak do selekce konkrétních míst, která hlavní postavy během každého dílu navštívily. V *Před úsvitem* se postavy procházejí po Vídni, jež je zázemím intelektuálů, umění, kreativců a je plné otevřených možností. *Před soumrakem* se odehrává v tzv. hlavním městě lásky, v Paříži, v němž jsou nakonec Céline s Jessem opět svědění dohromady. Závěrečný díl trilogie, *Před půlnocí*, zase v prostoru ruin starověkého řeckého města odráží vztahovou krizi mezi ústředním párem.

Ze zcela nové pozice přistupuje Linklater k tématu času ve filmu *Newton Boys*, neboť zde prezentuje zápletku, která pokrývá pětileté časové rozmezí. Tím se toto dílo dostává do opozice vůči většinou čtyřiaadvaceti hodinovým narativům Linklaterových předešlých snímků. Do popředí zde navíc není stavěn, podobně jako v *Omámení a zmatení*, přítomný okamžik, ale předmětem zkoumání se stává historická látka a tím pádem minulost. Johnson však téma přítomného okamžiku spatřuje v tom, že film otevírá historické události současnosti a dovoluje tak divákovi prožít je v přítomnosti.¹¹⁶

V pořadí další film Richarda Linklatera, *Sním či bdím?*, je mimo *Before* trilogii z hlediska explicitní debaty o tématu času nejvýraznějším filmem v kontextu tvorby tohoto režiséra. Myšlenky filmu naznačují

¹¹⁵ Tamtéž, s. 40–45

¹¹⁶ Tamtéž, s. 47–50

důležitost neustálého naladění na přítomný okamžik a pojednávají o plodnosti a záhadnosti dočasnosti. Film se také obsáhle zabývá tématem tekutosti času, kterou spatřuje v rozdílnosti mezi bdělým životem a snem a ve snímku komunikované touze zpomalovat, a tedy manipulovat, s časem. Tato dvě témata jsou v rámci filmu diskutována právě ve scéně se Céline a Jessem. Pro *Before trilogii* je důležitou myšlenkou tohoto filmu, že aby bylo sebeuvědomění efektivní, vyžaduje spojení s jinými lidmi.¹¹⁷ Tuto pravdu si uvědomují také Céline s Jessem, zejména, když Céline v prvním dílu trilogie řekne, že: „Jestli existuje nějaké kouzlo, musí jít o pokus pochopit, že všechno sdílíme s někým“

Do kontrastu s epizodickým rotopskickým filmem *Sním či bdím?* se staví vysoce realistický snímek *Přiznání*, který se celý odehrává v reálném čase v prostoru jednoho motelového pokoje, a v němž Linklater zkoumá recepci minulosti. Postavy v přítomném okamžiku skrze aktualizaci potlačených vzpomínek umožňují minulosti proniknout do prostoru přítomnosti, jíž nyní obývají. Režisér kromě času zkoumá i možnosti prostoru, když celý děj situuje do jednoho klaustrofobního prostoru, který naznačuje nevyhnutelnost konfrontace s minulostí.¹¹⁸

V roce 2004 se Linklater vrátil k tématu času tak, jak o něm uvažoval v *Před úsvitem*, přičemž tyto úvahy znovu aktualizoval a posunul na vyšší úroveň ve filmu *Před soumrakem*. Johnson podotýká, že film zjemňuje potenciální nepřekonatelný pocit ztraceného času, komunikuje neúprosnost času neustále se pohybujícího kupředu a jeho neschopnost zbavit se tohoto pohybu, stejně jako závaží minulosti.¹¹⁹

Zatímco *Před soumrakem* nahlíží Linklater na čas v intencích pojednat o jeho vlivu na mezilidské vztahy, v *Temném obraze* je toto téma reflektováno ve vztahu k drogám a technologiím. V souvislosti s drogami postavy zažívají ve své závislosti děsivé zastavení času, stav, v němž nenacházejí smrt ve smyslu ukončení. V tomto stavu se nachází

¹¹⁷ Tamtéž, s. 59–60

¹¹⁸ Tamtéž, s. 62–65

¹¹⁹ Tamtéž, s. 83–88

v dočasném pekle, kde je přítomnost odpojena od minulosti i přítomnosti. V souvislosti s technologiemi se pak hlavní postava často nachází na více místech, ale také ve více časech současně, což vytváří efekt simultaneity.¹²⁰

Časem, podepisujícím se na vztahu dvou lidí, se Linklater opětovně zabýval v jednom ze svých posledních snímků *Před půnoci*. Téma distance a nedostatku komunikace, jež filmem prostupuje, souvisí s nedostatkem času postav na vlastní osobnost, ale paradoxně také na neustálé interakci s partnerem. Postavy jsou v rámci většiny scén snímány v reálném čase, avšak již ne tak striktně, jak tomu bylo v předchozím dílu trilogie. Čas je komoditou, kterou by každá z postav chtěla vlastnit a zároveň kvalitou, již by chtěly postavy manipulovat.

Pozoruhodný projekt *Chlapectví* završuje vše, co bylo v rámci *Before trilogie* o čase pojednáno. Dvanáctiletý čas fabule odpovídá reálnému času v životě herců. Tok času se tak v průběhu natáčení projevil na vizuální podobě herců, v některých případech extrémní (zejména Mason, kterému je v začátku filmu šest let a na jeho konci osmnáct). Stejně tak se proměňuje Linklaterův divák, jenž stejně jako herci po tuto dlouhou etapu nabýval životní zkušenosti. Čas fabule je podroben přísnému dramaturgickému výběru určitých událostí v životě postav, jež jsou prezentovány syžetem, v rámci něhož je zase čas kondenzován v závislosti na omezeném projekčním času. Přesto jsou zobrazované události často tzv. poezií všedního dne, v níž tkví určitá nečasovost a nedějovost, která je pro Linklaterovu tvorbu příznačná.

Předchozí stránky naznačily, že téma času, a i s tím související téma prostoru, prochází celou tvorbou Richarda Linklatera a stává se tak jeho stěžejním předmětem zájmu a zkoumání. Režisér však nepřistupuje ve všech snímcích k dané problematice stejným způsobem, ale časoprostor naopak zkoumá z různých pozic, daných námětem filmu. Skrze rozdílné narativy filmů tak snímal postavy v reálném čase, organizoval široké časové rozpětí fabule do syžetu nebo pracoval s narativy epizodického charakteru. Z hlediska času je také specifická jeho práce s herci i diváky. Linklater sleduje své postavy, a tedy i herce a jejich proměny v dlouhých

¹²⁰ Tamtéž, s. 98–101

životních etapách a spolu s nimi nechává mezi snímky vyzrát i jejich diváky. V tematické rovině je zjevný jeho zájem o přítomný okamžik, jeho pomíjivost, ale také prostupování časových rovin. Tyto stěžejní myšlenky jsou v jednotlivých dílech vždy aktualizovány v závislosti na zastřešujícím tématu filmu a dále rozvedeny. Sám Linklater o tématu říká: „Čas je předmět fascinující na všech svých úrovních. Stejně tak fascinující je vztah mezi časem a kinematografií, v rámci níž je možná tím nejunikátnějším elementem. [...] To jak ve filmu můžeme manipulovat s časem, je prvkem, který v žádné jiné formě umění neexistuje stejným způsobem. [...] Čas a narativ byly vždy překrývající se konstanty, které stojí za to zkoumat.“¹²¹ a dodává: „Myslím, že čas je hlavní postavou filmu.“¹²² S tímto myšlením o čase *Before trilogie*, jenž je předmětem zkoumání mé práce, bezesporu koresponduje. Následující kapitola si klade za cíl v první podkapitole stručně seznámit se základním dějem trilogie, která poté bude v rámci dalších podkapitol podrobena naratologické analýze.

¹²¹ Tamtéž, s. 138

¹²² JOHNSON, *Richard Linklater*, s. 138

3. ANALÝZA NARATIVNÍ FORMY BEFORE TRILOGIE

V této podkapitole se budu věnovat naratologické analýze filmů *Před úsvitem*, *Před soumrakem* a *Před půlnocí*. Jak uvádějí Bordwell s Thompsonovou v knize *Umění filmu: Úvod do formy a stylu*: „*Vyprávění můžeme chápat jako příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.*“¹²³ V rámci analýzy se budu soustředit na dva zmíněné aspekty narace, čas a prostor. Jedním z nejpozoruhodnějších a zároveň nejvýraznějších znaků trilogie Richarda Linklatera je jednoznačně způsob, jakým pracuje s časem, a to na mnoha úrovních. Během sledování trilogie mě zaujaly dva principy, které prostupují jejím každým jednotlivým filmem. Jedná se o cykličnost a repetici, které se objevují na narativní, stylistické, a tematické rovině. V rámci analýzy času a prostoru v *Before* trilogii se budu snažit identifikovat tyto principy a popsat, jak se promítají do způsobu vyprávění, filmového stylu a dialogů hlavních postav. Důraz přitom budu klást právě zejména na vztah mezi užitými stylovými postupy a syžetovým uspořádáním a jejich vzájemnou interakci. Cílem bude rozpoznat schémata, která režisér ve filmech opakovaně aplikuje a zodpovědět, jakou roli hrají v celkovém uspořádání snímků.

Jako základ pro tuto analýzu mi budou sloužit segmentace syžetu¹²⁴ všech tří filmů triptychu, které jsou součástí příloh. Jak jsem vysledovala, každý film se dá rozdělit do tří stěžejních dramatických celků. V segmentaci jsou vyznačeny římskými číslicemi a řadí se pod ně jednotlivé vybrané události fabule tak, jak jsou chronologicky uspořádány v syžetu. V rámci těchto segmentací užívám pro označení hlavních postav Céline a Jesseho zkratku C. a J. Jednotlivé události fabule jsou vždy pojmenovány dle určitého charakteristického znaku události nebo dle jejího tématu a následně je stručně popsán jejich děj. Následující analýza času a prostoru v *Before* trilogii je dle zmíněných, hierarchicky nejvýše postavených dramatických celků, členěna do tří podkapitol, jejichž názvy odrážejí dějovou náplň těchto segmentů. Analýza bude v následujících podkapitolách vystavěna na principu vzájemné komparace jednotlivých snímků, díky čemuž nejlépe vyniknou podobnosti i rozdíly v budování času a prostoru uvnitř trilogie.

¹²³ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6., s. 111–112

¹²⁴ Viz příloha č. 1

Podpůrným prostředkem pro analýzu jsou také statistiky provedené v programu Cinematics. Pomocí tohoto programu se mi podařilo změřit počet střihů¹²⁵, průměrnou délku záběru i délku každého jednotlivého záběru. Použití pokročilé verze programu mi navíc umožnilo definovat předmět snímání každého záběru a kvantifikovat tak počet záběrů snímajících buďto Céline nebo Jesseho, obě postavy dohromady, případně obě postavy v interakci s postavami dalšími, pohledy na město nebo záběry jiného druhu (detailní záběry věcí, záběry jiných postav atd.). Výsledná data měření frekvence konkrétních záběrů se pro mě stala důležitým podkladem, na základě kterého bylo možné potvrdit či vyvrátit mé teze.¹²⁶ V příloze č. 3 přikládám grafy a tabulkový rozpis vyplývající z výsledných měření tomto programu.

V následujících podkapitolách nejdříve za účelem snadnější orientace v analýze stručně nastíním děj jednotlivých snímků trilogie a poté se budu zabývat samotnou analýzou, rozdělenou do tří podkapitol dle zastřešujících dramatických celků, jež jsou identifikovatelné ve všech Before filmech.

3.1. Nástin děje Before trilogie

Středobodem jednoho ze zatím nejikoničtějších děl Richarda Linklatera jsou dvě postavy, Francouzka Céline a Američan Jesse, s nimiž se divák setká již v úvodních minutách prvního filmu a opustí je až na konci posledního dílu trilogie. Postavy poznáváme v *Před úsvitem* jako dva mladé lidi rebelujících povah, plné snů, ambic a vlastních představ o životě. Ve filmu *Před úsvitem* se Céline a Jesse poznávají v roce 1995 ve vlaku mířícím z Budapešti přes Vídeň směrem do Paříže. Právě nedaleko před Vídní si Céline přisedne na místo vedle

¹²⁵ Pomocí programu Cinematics, který je na internetu volně dostupný ke stažení, jsem prováděla svá vlastní měření každého ze tří filmů trilogie, je třeba brát v potaz možnou odchylku (cca pět střihů) od reálného počtu střihů. Možnost odchylky vyvozují ze srovnání s měřením Mariny Titové (*Před úsvitem*, PZ 530, PDZ 10,6 s.) a Erica T. Jonese (*Před soumrakem*, PZ 455, PDZ 10,1 s.), které byly prováděny ve zjednodušené verzi programu a jsou volně dostupná v databázi měření na webových stránkách <http://www.cinematics.lv/database.php>. K filmu *Před půlnocí* se v dané databázi mimo mé vlastní výsledky jiná měření neobjevují.

¹²⁶ Výsledky k nahlédnutí viz Before Sunrise [1995]. *Cinematics.lv* [online] [cit. 17.11.2017]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21716, Before Sunset [2004] *Cinematics.lv* [online] [cit. 17.11.2017]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21719, Before Midnight [2013] *Cinematics.lv* [online] [cit. 17.11.2017]. Dostupné z: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21721

Jesseho, který ji po chvilce odhodlávání osloví a navrhne, aby se k němu připojila při návštěvě jídelního vozu. Během nepříliš dlouhého povídání Céline, která se vrací na začátek semestru na pařížskou Sorbonnu, okouzlí Jesseho natolik, že ji přesvědčí, aby vystoupila ve Vídni a strávila s ním několik hodin předtím, než nasedne na letadlo zpět do Ameriky. Dva naprostí cizinci spolu bloumají večerním městem, svěřují se jeden druhému se svými názory, zkušenostmi i problémy a postupně se sblíží. Během jedné noci zjistí, že jsou jeden pro druhého ideálním partnerem, musí však čelit realitě a přijmout fakt, že s Jesseho ranním odletem vše končí. Společně strávený čas v nich však probudí takové city, že se na poslední chvíli rozhodnou znovu se sejít, přesně za půl roku ve stejný čas na vídeňském nádraží. Aby zachovali kouzlo a jiskru jejich vztahu, rozhodnou se nevyměnit si telefonní čísla, adresy, dokonce ani příjmení. Po noci, která jim oběma změnila život, pokračují postavy na své cestě k domovům, čímž první film trilogie končí a nabízí tak divákovi v podobě otevřeného konce prostor pro fantazii.

V pořadí druhý film trilogie *Před soumrakem* se odehrává v Paříži devět let od událostí prvního snímku. Jesse se stane úspěšným spisovatelem, který autorským čtením v hlavním městě Francie završuje turné ke své nové knize, jež popisuje právě společně strávenou noc s Céline ve Vídni. Jak se divák z filmu dozvídá, Céline se na smlouvenou schůzku do Vídne nedostavila, neboť jí ve stejnou dobu zemřela babička. Postavy se tedy teprve nyní, po devítiletém odloučení a absenci jakéhokoli kontaktu, znovu setkávají. Céline, která Jesseho knihu četla, v ní poznává něco povědomého, a když na zadní straně přebalu uvidí Jesseho fotografii a dozví se o plánovaném čtení v Paříži, kde sama momentálně žije, rozhodne se na událost přijít. Během krátké procházky pařížskými zákoutími postupně zjišťují, že i přesto, že Jesse je již ženatým otcem a Céline má vážný vztah, ani jeden na toho druhého nezapomněl. Od zdvořilostní konverzace přes úvahy nad nejrůznějšími tématy se Céline a Jesse dostávají k závažným rozhovorům o stavu vlastních životů a svých vztazích i nevyhnutelné otázce jejich vzájemné nenaplněné lásky, která je i po devíti letech stále živá. Stejně jako v prvním filmu, také v *Před soumrakem* je společný čas postav omezený Jesseho odletem zpět do Ameriky a konec filmu zůstává opět otevřený. Divák je ponechán se svou otázkou, zda si Jesse skutečně

nechá letadlo uletět a zůstane s Céline nebo se vrátí zpět ke svému dosavadnímu životu, k manželce a synovi.

Poslední film trilogie *Před půlnocí* nás zavádí o dalších devět let dál a poskytuje odpovědi, na které divák od předchozího filmu čekal. Céline a Jesse spolu zůstali a mají spolu dvě dcery, s nimiž tráví společnou dovolenou v Řecku. Postavy cítí, že z jejich vztahu vyrchala jiskra, kterou zažehly ve Vídni v roce 1995 a pokouší se znovu navázat vzájemné spojení. Na povrch však postupně vyplouvají problémy a neshody, s nimiž se pár potýká. Jesse žije s Céline a dcerami v Paříži a trpí odloučením od svého syna. Céline se zase dlouhodobě snaží vyrovnat se svou rolí matky a pečovatelky o domácnost, která se tolik liší od toho, čím bývala a kým doufala, že jednou bude. Čím více se oba snaží opět se přiblížit tomu druhému, tím častěji naráží na nedořešené rozpory a na řadu přichází výčitky a vzájemné obviňování ze situace, v níž se nacházejí. Ani třetí díl není, co do vyvrcholení děje, výjimkou. Film končí určitým náznakem snahy o smíření se s danou situací i o smíření postav. Budoucnost vztahu Jesseho a Céline však zůstává nejistá pro diváka, stejně jako pro hrdiny samotné.

Celá trilogie by se dala označit za studii vývoje vztahu mezi dvěma lidmi. Zatímco první díl je romancí, idealistickým vyobrazením mladé lásky, pokračování *Before* se čím dál více zaměřuje na psychologické rozpoložení postav, což vrcholí v posledním dílu, který je obsírnou a nevybíravou bilancí dosavadního společného života obou postav.

3.2. Od náhodných setkání k rodinné dovolené. Expozice v *Before* filmech

První film byl natočen v roce 1995, následující 2004 a závěrečný díl 2013. Režisér tedy mezi jednotlivými snímky striktně udržoval devítileté časové rozmezí, které se promítlo také do samotného děje filmů. S tím, jak stárli a vyvíjeli se reální herci v reálném životě, se také proměňovaly postavy filmů. Jesse a Céline se od svého rozloučení ve Vídni znovu setkávají až po devíti letech a od Jesseho rozhodnutí nechat si uletět letadlo na konci druhého dílu uběhlo do rodinné dovolené v Řecku v životech hrdinů dalších devět let. Za použití současných filmových technik a triků by pro režiséra nebylo nijak velkým problémem natočit všechny tři díly

v krátkém časovém sledu, dle mého názoru to bylo ale právě rozhodnutí nechat herce i příběh „zrát“, co přispělo k jedinečnosti scénářů filmů. Jak jsem psala výše, Ethan Hawke i Julie Delpy spolu s Richardem Linklaterem intenzivně kooperovali na psaní scénářů k filmům a mnohé části z nich jsou odvozené z jejich četných rozhovorů či korespondence. To je však jen ta nejjobecnější rovina Linklaterovy práce s časem. Specifický je také vztah mezi trváním času fabule, syžetu a projekce. Ve srovnání s klasickou kinematografií, pro níž je příznačné rozsáhlé smršťování fabule v syžetu, se Linklater ve všech třech filmech snaží o co nejméně eliptické vyprávění.

3.2.1. Před úsvitem

V prvním díle by se za počátek syžetu neboli expozici dala označit událost, kdy se Jesse a Céline seznámí ve vlaku a sblíží v jídelním voze. Koncová událost fabule i syžetu je pak rozloučení páru na vídeňském nádraží a jejich odjezd zpět do svých domovů. Mezi oběma událostmi uběhne pouze několik hodin. Protože je ale čas projekce omezený, i zde musela být fabule podrobena dramaturgickému výběru událostí, které budou syžetem prezentovány. Režisér však využívá takových stylistických prostředků, které vytváří iluzi, jako by se události fabule rovnaly událostem syžetu. První vteřiny filmu *Před úsvitem* uvádí diváka za zvuků nediegetické klasické hudby do lokace, v níž se bude odehrávat první scéna. Hned první záběr na z nadhledu detailně zabírané ubíhající koleje se prostřednictvím střihu mění na víceméně frontální záběr taktéž ubíhající okolní přírody. Tento vzorec se ještě dvakrát zopakuje, než nás kamera zavede do interiéru vlaku. Z poskytnutých informací je tedy zřejmé, že se nacházíme ve vlaku, projíždějícím, soudě dle vzhledu okolí krajiny, někde střední Evropou. V tomto momentě však zůstává narace omezená a režisér využívá dočasných časových i prostorových mezer, než divákovi sdělí, kde a v jakém čase se nachází. Již během zmíněných úvodních záběrů je možné si všimnout, že časové rozmezí mezi střihy je výrazně delší, než je průměrná délka záběru současných hollywoodských filmů. Ta se pohybuje přibližně mezi 2,5 a 6-ti vteřinami, zatímco průměrná délka ustanovujících záběrů *Před úsvitem* je zhruba 15 vteřin. Už začátek filmu tedy předznamenává, že i v tomto filmu

(stejně jako například v předchozích snímcích *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* a *Slacker*) se setkáme se specifickým režijním stylem Richarda Linklatera, kterým jsou dlouhé záběry. Záběr, celek, zavádějící nás do interiéru vlaku, frontálně snímá neznámou ženu procházející uličkou kolem několika kupé těsně předtím, než si jedno z nich vybere a vejde do něj. Za účelem dosažení co nejvyšší míry realističnosti záběru je zde prostor inscenován do hloubky, zejména díky užití lineární perspektivy. Všechny linie ubíhají směrem od kamery do jednoho bodu, v němž splývají. Tímto bodem jsou dveře na konci uličky. Divákův zájem je tak k významnému prostorovému bodu, tedy ke dveřím, jimiž projde první, avšak dále do děje nezasahující, postava filmu. Na základě zkušeností se současnou hollywoodskou kinematografií divák očekává, že bude následovat střih, díky němuž se přesuneme do daného kupé a budeme dále sledovat děj soustředující se okolo oné ženy. V tomto momentě se ale naopak setkáváme s prvním překvapujícím režijním zvratem. Linklater nás oproti očekávání vede do zcela jiné části vlaku, do otevřeného vagónu, kde za použití ustavujícího záběru informuje diváka o rozvržení prostoru scény. Díky němu získáváme přehled o postavení jednotlivých postav vůči kameře a o ose akce. V následujícím záběru se už kamera zaměřuje na jednotlivé cestující v tomto vagónu. Nejprve na v německém jazyce se hádající pár a následně na mladou dívku (Céline), přičemž diegetický zvuk hádajících se hlasů překračuje do prostoru mimo původní záběr a mění se na externí. Na základě výchozího záběru a ze směru Célinina pohledu pochopíme, že sedí hned vedle onoho páru, jenž ji vyrušuje od čtení knihy. Její pozice v prostoru je tedy potvrzena. Vzápětí jsou nám v rámci několika po sobě jdoucích záběrů představeny další postavy, které buďto spí, čtou si (Jesse), nebo jen mlčky sedí, přičemž všechny jsou spojeny stále stejnou zvukovou stopou dvou navzájem argumentujících hlasů. Hádající se pár jakoby byl předzvěstí problémů, které postavy řeší v závěru třetího dílu.

Kromě toho, že se v této scéně výrazně snížila průměrná doba trvání záběru, je také divák postaven před problém jak určit, která z postav bude pro děj významná. Divák tedy tvoří hypotézy, zda postavou zájmu bude žena, s níž jsme se setkali jako první, hádající se pár nebo jedna z postav,

keré zatím do děje nezasáhly? Tato dočasná kauzální mezera je vyplněna v krátkém sledu se střídajícími záběry sledujícími Céline, která si přesedne do zadnější části vagónu, na sedadlo přes uličku vedle Jesseho, aby měla klid na čtení knihy. Každému z nich je věnováno střídavě několik jednozáběrů, během nichž se postavy zkoumavě dívají směrem do dietetického prostoru mimo rám na nějaký objekt. Vzhledem ke směru pohledů postav divák předpokládá, že záběry, a tedy i snímané prostorové plochy a postavy tento prostor obývající, jsou ve vzájemném vztahu. Ještě než se Céline a Jesse dostanou do vzájemné verbální interakce, nám tedy stříhová skladba prozradí, že právě oni dva budou ústředními postavami filmu. Zároveň však toto odhalení vede k znejasnění účelu prvního interiérového záběru ženy vcházející do kupé v jiné části vlaku. Jeho význam zůstane nezodpovězen až do konce filmu, kdy Linklater věnuje zcela totožný záběr Céline, pokračující na své cestě do Paříže po noci strávené s Jessem. Na základě vlastní interpretace a obecné znalosti Linklaterovy tvorby přisuzuji tomuto opakujícímu se prvku hlubší filozofický význam. Žena, s níž se setkáváme v úvodu filmu, je pro nás zcela cizí. Neznáme její jméno ani její příběh. Prostřednictvím výše zmíněného záběru se Céline však pochopíme, že také ona mohla prožít něco podobného, že v tom vlaku, kde vše mezi Céline a Jessem začalo, může něco jiného končit. Děj se zacykluje, začátek kruhu se setkává se svým koncem a záběr, který se zpočátku jevil jako zbytečný, nabývá nového významu.

Z vagónu se Céline s Jessem přesunou do jídelního vozu. Linklater pro tento přechod mezi prostory dvou různých scén využije stříhových možností. První záběr sleduje zezadu obě postavy, jak se v prostoru pohybují směrem ke vchodu do dalšího vozu. Následující stříh přejde do detailu kliky, kterou Jesse otevře vchod do dalšího vozu. V tom stejném záběru se zájem kamery přesune z detailu kliky na postavy procházející otevřeným vchodem do prostoru dalšího vozu. Kamera zůstává ve stejné pozici a postavy se od ní vzdalují, až nakonec zmizí v prostoru mimo rám a vchod se za nimi zavře, což opět do centra záběru dostává detail dveří. Tento postup vykazuje charakter redundance i eliptičnosti. Redundance spočívá v opakovaném záběru na vrata vagónu, která nejprve vidíme

v dálce, jak se k nim postavy blíží, a poté v opakovaném v detailním záběru na kliku. Dveře zde tímto postupem nabývají symbolického významu, neboť skrze ně opouští prostor a čas, v němž byli naprostými cizinci a posunují se kupředu k jejich vzájemnému sblížení. Zavření vrat na konci záběru navíc naznačuje, že stav, v němž si byli cizí se uzavírá. Zároveň však tento postup skrze eliptičnost manipuluje s prostorem i časem. Po tom, co se dveře zavřou, následuje střih, prostřednictvím něhož se dostáváme do jídelního vozu a zezadu následujeme postavy vybírající si stůl. Divák si tedy vytváří hypotézu, že prostor jídelního vozu se nachází hned za vagonem, jenž postavy opustily. Tato hypotéza však není zpětně nikdy potvrzena a potlačená časoprostorová mezera se stává trvalou, neboť její zaplnění není pro vývoj děje důležité.

Z narativního hlediska je první komunikativní scénou *Před úsvitem* posezení Jesseho a Céline v jídelním voze. Skrze vyprávění postav se vyplňuje dočasná kauzální mezera a divák se dozvídá více o tom, kdo jsou a z jakého důvodu se ocitli v daný čas na daném místě. Taktéž získáváme první konkrétní informaci o lokaci – prostřednictvím dialogu je prozrazeno, že další zastávkou vlaku je Vídeň, kde Jesse vystupuje – a časovém zařazení – Céline se vrací na začátek semestru a Jesse ze svého letního výletu po Evropě. Z těchto faktů tedy vyplývá, že se musíme časově nacházet někde v průběhu léta. Vzhledem k vzezření postav můžeme usoudit, že děj je zasazený do 90. let, neboli do stejného období, v němž se film natáčel. Divákovi jsou však po celou dobu trvání úvodní sekvence zatajena jména hlavních postav. Velká část této scény je snímána způsobem typickým pro dialog, záběr/protizáběr, s poměrně rychlým tempem střihu, přičemž se nejedná o frontální pohled na druhou osobu, který by vypovídal o subjektivní rovině záběru, ale o klasické šikmé snímání přes rameno druhé osoby. Ozvláštněním je, že druhá osoba je zezadu zabírána v podstatě celá a nejen okrajově (zátylek, okraj tváře, vrchní část ramene) jak jsme zvyklí u tohoto typu záběru. Linklater jako by se snažil za všech okolností držet obě postavy ve stejném záběru a zdůraznit tak spojení, které mezi nimi vzniká. Během začátku dialogu v jídelním voze je také díky rekvizitám naznačena nervozita obou postav. Součástí prostoru mizancény jsou slánky

a popelník umístěné na stole, u něhož Céline s Jessem sedí a s nimiž si neustále hrají, aby zaměstnali ruce, což je aktivita, kterou divák zná z vlastní žité zkušenosti.

Už v rámci prvního rozhovoru postav se jedním z témat stává nepřímý právě čas. Jesse vypráví o svém nápadu na televizní show, sledující vybrané osoby v reálném čase 24 hodin denně, 7 dní v týdnu, 365 dní v roce. Kromě toho, že je tato část scénáře jasným odkazem k režijnímu stylu Richarda Linklatera, vypovídá také mnoho o postavě samotného Jesseho. S tímto motivem se totiž divák může setkat ve všech třech dílech, kde se ale proměňuje v závislosti na osobnostním vývoji Jesseho. V *Před úsvitem* je Jesse mladý, třiaadvacetiletý muž, který vnímá život jako plný možností. Jak sám v průběhu filmu řekne, pořád se cítí jako puberták, pro něhož je jeho současný život pouze generálkou na život opravdový. Na ten, co teprve přijde. Má tedy spoustu času na to sledovat poezii všedního dne. V prvních minutách druhého filmu *Před soumrakem* naopak Jesse mluví o nápadu na svou další knihu, která by se celá odehrávala jen během jedné písničky. Jesse, muž po třicítce nyní již uvědomující si nezadržitelnost času, k němu přehodnocuje svůj přístup a všechny důležité životní momenty chce promítnout do několika málo minut. Jak sám ve filmu říká: „[...] všechno se děje právě teď, právě tady, to už je ono [...]“¹²⁷. V *Před půlnocí* jde Linklater spolu s Hawkem v tomto tématu ještě dál. Úvaha nad Jesseho nápadem na další knihu je opět umístěna do první třetiny filmu, přičemž tentokrát v ní jde o popsání jednoho dne očima jednotlivých lidí s různými mozgovými abnormalitami, projevujícími se specifickým vnímáním času. Důraz při tom klade na starší ženu, která má pocit, že to, co právě prožívá, už jednou zažila. Jinými slovy žije v permanentním deja vu. Jesse je v této chvíli o dalších devět let starší a zažívá situace, v nichž už se dříve ocitl, se Céline vedou konverzace, které již vedli mnohokrát. I on sám má tedy pocit, že žije v jakémsi deja vu. Zároveň se tímto tématem cyklicky vrací zpět

¹²⁷ Tuto a veškeré následující citace přebírám z filmů v českém jazyce: *Před úsvitem* [Film]. Režie Richard Linklater. USA, 1995, 97 min., Warner Bros. DVD vyd. 18. 7. 2012 [cit. 17. 11. 2017]; *Před soumrakem* [Film]. Režie Richard Linklater. USA, 2004, 77 min., Warner Bros DVD vyd. 6.2.2008, [cit. 17. 11. 2017]; *Před půlnocí* [Film]. Režie Richard Linklater. USA, 2013, 108 min., Warner Bros. DVD vyd. 6. 11. 2013 [cit. 17. 11. 2017]

k prvnímu dílu, v němž mu Céline prozrazuje, že měla vždy pocit, jako by byl její život jen vzpomínkou staré dámy, takže vše, co v reálném čase prožívá, se jí jeví jako známé.¹²⁸

Když se vrátíme ke scéně v jídelním voze, můžeme si všimnout první okázalé časové elipsy. Céline a Jesse si povídají, sledujeme je prostřednictvím zmíněného záběru/protizáběru. Poté přichází střih a záběr na číšníka blížícího se s jídelním lístkem k jejich stolu. Následuje odjezd kamery, díky němuž je v rámci rámu zobrazen postupně celý prostor jídelního vozu. Linklater v tomto záběru manipuluje s prostorem zvuku, neboť i přesto, že se kamera od hlavních postav značně vzdálí a snímá i jiné postavy, nacházející se v jídelním voze, zcela eliminuje ruch náležící tomuto komparzu a v popředí ponechává Jesseho hlas v doznívajícím dialogu. Ostrým střih přenese pohled kamery z vozu na ubíhající krajinu za oknem vlaku. Tento celkový záběr je následně prostřednictvím oddálení kamery přerámován na dvojici snímanou z profilu v polodetailním dvojjáběru, která pokračuje v dialogu. Jak píše Bordwell ve své stati „Zesílená kontinuita, Vizualní styl v současném americkém filmu“, figura dvojjáběru se vyznačuje nižší mírou eliptičnosti a využívá se jako alternativa k analytickému a redundantnímu záběru/protizáběru.¹²⁹ Vodítkem pro identifikaci časové informace se stávají prázdné talíře na stole, které napovídají, že v reálném čase mohlo mezi první a druhou částí scény v jídelním voze uběhnout půl až tři čtvrtě hodiny. Styl zde navíc funkčně doplnil naraci, neboť díky tomuto postupu bylo možné přeskočit do momentu, v němž Céline a Jesse začali rozebírat mnohem vážnější témata, aniž bychom museli projít celým procesem nezávazné povrchní konverzace mezi postavami. Účelem použití této okázalé časové mezery je tedy šetření

¹²⁸ Richard Linklater spolu s Ethanem Hawkem a Julie Delpy pracoval také na snímku *Sním či bdím* (2001). V tomto filmu se dvojice objeví pouze v jedné scéně, v níž spolu leží v posteli a baví se o stejném tématu, které dále rozvíjí. Touto scénou dal Linklater už v roce 2001 najevo, že dvojice postav Céline a Jesse je pro něj stále aktuální, a že je ideálním prostředkem pro komunikování vlastních úvah směrem k divákovi. Scéna by se dala také označit za předzvěst druhého dílu trilogie, o jehož natočení dle rozhovorů kreativní trojice uvažovala od dokončení prvního filmu.

¹²⁹ Jak Bordwell uvádí klasická kontinuita se vyznačuje redundantností (opakováním). Záběr/protizáběr, orientace figur v prostoru i směry pohledů opakují informace o pozici postavy. Viz BORDWELL, *Zesílená kontinuita*, s.9.

promítacího času, neboť se díky ní postavy přenesly v čase a prostoru (dojely do Vídně) a zároveň bylo možné vybudovat mezi postavami vtažové pouto.

V momentě, kdy se Jesse snaží přesvědčit Céline, aby s ním vystoupila, je divákovi poskytnut další časový údaj. Dozvídáme se, že Jesseho letadlo odlétá další den o půl jedenácté dopoledne a plánuje tedy strávit noc procházkou po městě. Z dialogu vyplývá, že část dne, v níž se postavy nachází, je podvečer. Jako argument, proč by se k němu měla Céline přidat, použije Jesse teorii opět založenou na plynutí času, konkrétně na cestování časem. Nabádá Céline, aby si představila sama sebe za dvacet let, jako vdanou ženu, která se ve svých vzpomínkách vrací do tohoto momentu a přemýšlí, jak by vypadal její život, kdyby tenkrát s Jessem vystoupila. Při sledování prvního dílu má tato teorie pouze hypotetický charakter, až při seznámení se s dílem třetím však divák pochopí, že děj *Před půlnocí* se odehrává právě za zhruba dvacet let od chvíle jejich seznámení ve vlaku a že Célinino rozhodnutí mělo skutečný dopad na její život. Jak vyplývá z vyprávění v jídelním voze, Jesse poslední tři týdny jezdil ve vlacích, přemýšlel a bezcílně se potloukal po evropských městech. Když se Céline zeptá, co by celou noc ve Vídni dělali, odpoví jí, že si s ní chce zkrátka dál povídat a procházet se městem. Jesse se tak stává představitelem *flâneura*, který proniká do prostoru města a konzumuje potěšení plynoucí z náhodných setkávání (Céline), která metropole nabízí. Tím, že se k němu Céline při tomto bloumání (wandering) připojí, se stává *flâneur-ženou*, která byla v Bejaminově definici tohoto pojmu opomenuta.

První sekvence *Před úsvitem* se až na pár výše zmíněných ozvláštňujících postupů poměrně drží klasického hollywoodského stylu. Průměrná délka záběru se při celkovém zhodnocení příliš neodchyluje od obecného průměru současného hollywoodského filmu, a ačkoli stříhová skladba zpočátku pracuje proti jednoznačnému pochopení funkce jednotlivých zobrazovaných postav, po úvodních informačně omezených záběrech je většina mezer zpětně vyplněna. Na konci sekvence má tedy divák obecný přehled toho, co současné situaci předcházelo, kdo jsou Jesse a Céline a co pravděpodobně bude dále následovat. Má tedy poměrně silný

základ pro budování vlastních hypotéz. Už v první sekvenci je navíc možné rozpoznat prvek opakování a cykličnosti (neznámá žena x Céline nastupující do kupé), divák je však schopen jej pojmenovat až zpětně, po zhlédnutí celého filmu. Pokud srovnáme úvodní sekvence všech tří filmů, v pořadí druhá úvodní sekvence (*Před soumrakem*) by vykazovala značné množství podobností s počátečními scénami prvního dílu. Za předpokladu, že divák přistupuje ke každému dalšímu dílu vybaven znalostí snímku předešlého, bude schopen potvrdit, anebo vyvrátit mou výše načrtnutou premisu repetice a cykličnosti jako jednoho ze stěžejních principů konstruování těchto filmů.

3.2.2. Před soumrakem

Druhý film začíná právě tam, kde první díl končí. Závěrečné záběry *Před úsvitem* zobrazují jednotlivá zákoutí Vídně, která spolu během oné noci Jesse a Céline navštívili. Tam, kde předtím prostor obývaly postavy a odehrával se děj, je nyní prázdkno, jako by tato konkrétní místa přišla o svou původní funkci. Opuštěné židle v kavárně, cesty, jimiž nyní nikdo nekráčí, hroby, u nichž se nikdo nezastaví. Opuštěnost těchto míst, podtržená nediegeticky hrající Bachovou tklivou *Sonátou No. 1*, reflektuje osamělost a určitý hořkosladký pocit, který si v sobě Céline a Jesse odváží. Tento postup je tím, co označujeme jako *temps mort* neboli mrtvý čas a jedná se o extrémní případ jeho použití. Ačkoli se v *Před úsvitem* objevuje velice často, většinou se jedná o setrvání kamery v prostoru, který postavy po skončení scény opustily, předtím, že se kamera přenese do scény následující. V tomto případě ale kamera pohledem lpí v dlouhých záběrech na všech místech, která byly poznamenána přítomností hlavních postav. Drama je v těchto momentech zcela eliminováno, plynutí času je zpomaleno, až téměř zastaveno a centrem režijního zájmu se stává estetické působení záběru. Druhý díl postup opakuje a divák se tak prostřednictvím tohoto tematického přemostění dostává opět na začátek kruhu, tedy na začátek nového příběhu. Linklater však v *Před soumrakem* pracuje se zmíněným motivem reverzně a tím záběry ztrácí i charakter mrtvého času. V prvních vteřinách filmu divák sleduje kratší záběry na místa v Paříži. Tato místa však nejsou opuštěná, naopak jsou plná lidí a života, a celý tento řetězec

záběrů sjednocuje opět nediegetická hudba, píseň *An Ocean Apart*, kterou složila a nazpívala samotná Julie Delpy. Text písně jako by shrnoval události posledních devíti let a napovídal, že se postavy filmu nikdy znovu nesešly a vzdálenost mezi nimi je nakonec rozdělila. Zároveň je ale z písně znatelný příslib, že se pár znovu brzy setká. Celkové vyznění těchto záběrů je tedy pozitivní, dává divákovi tušit otevřené možnosti a naději, že zobrazovaná pařížská zákoutí teprve čekají na to, až budou brzy svědky pokračujícího příběhu Céline a Jesseho.

Zatímco poslední záběry prvního dílu jsou rekapitulací míst navštívených během filmu, v pokračování trilogie jde o vizuální „seznam“ lokací, kterými během sledování snímku spolu s postavami teprve projdeme. Následující sekvence druhého dílu se odehrává v knihkupectví, kde probíhá autorské čtení Jesseho knihy s názvem *This Time*, popisující noc strávenou se Céline ve Vídni. První ustanovující záběr na průčelí vchodu do knihkupectví je vystřídán prvním interiérovým záběrem právě z prostředí *Shakespeare and Company*. Divákovi je tedy poskytnuto prostorové vodítko, napovídající, že se následující scéna bude odehrávat právě uvnitř tohoto obchodu s knihami. Prostřednictvím explicitního vyjádření časového údaje, detailu na tabuli s informací o začátku čtení v půl šesté v podvečer, získáváme také představu o denní době, v níž se začátek děje odehrává. Stejně jako v *Před úsvitem*, i zde je úvodní sekvence tvořená sledem kratších záběrů, při nichž kamera prostřednictvím záběru/protizáběru zaměřuje svou pozornost střídavě na Jesseho a návštěvníky čtení. Jeden z nich Jessemu řekne, že vzhledem k tomu, že jeho kniha má otevřený konec, čtenář netuší, jestli se postavy za půl roku znovu setkaly a požádá jej, zda by mu tuto informaci mohl poskytnout. Jesse však na otázku neodpoví a pro recenzenta, stejně jako diváka, tak zůstává tato kauzální mezera, vložena mezi první a druhý díl trilogie, nezaplněna. Jesse je zde z narativního hlediska zdrojem informací o fabuli, které ale v tomto okamžiku před publikem, a tedy i před divákem zatají.

Linklater mezi záběry/protizáběry střídající pohled na Jesseho a publikum, vklíní ještě tzv. externí subjektivní flashbaky, zobrazující události léta 94. Tento narativní postup nejen, že odhaluje Jesseho vnitřní

svět myšlenek, v nichž se vrací o devět let zpátky, zároveň je také pro diváka, neobeznámeného s prvním dílem, prostředkem k usnadnění orientace v příběhu. Tento typ flashbacku režisér v rámci sekvence použil ještě jednou, a to pro scénu, v níž Jesse popisuje nápad na svou novou knihu, jejíž děj by se odehrával jen během jedné písničky. Záběry na Jesseho se střídají s prostřihy na záběry Céline v prvním díle a ty se zase mění v záběr „současné“ Céline, o dekádu starší a vyspělejší, nenápadně stojící opodál a naslouchající Jesseho vyprávění. Řazením zmíněných obrazů v těsném sledu za sebou dosáhl Linklater nejen nenásilného připomenutí výchozí situace postav, ale také zdůraznění vizuální proměny herců. V tomto momentě se navíc divák v *Před soumrakem* poprvé setkává s postavou Céline a na malý moment se stává informovanější než Jesse, který svůj protějšek zaregistruje až v následujícím záběru. Jedná se o jediný případ v rámci celé trilogie, kdy má divák k dispozici více informací než některá z postav, čímž se tyto filmy výrazně odlišují od současné hollywoodské produkce. Obě linie jsou spojeny zvukovou stopou Jesseho vyprávění, která do flashbackových záběrů překračuje ve formě voice overu. Tímto postupem přímé reprezentace událostí spadajících před časový rámec syžetu, se dostáváme do Jesseho vědomí a jsme svědky jeho subjektivního vnímání probíraného tématu. Jesse svou ideu nového literárního díla popisuje následovně:

Víte, vždycky jsem chtěl napsat příběh, který by se odehrál jen během jedné písničky, takže by trval jen tři, čtyři minuty. A tenhle příběh by byl o jednom muži, který je strašně nešťastný. On vždycky snil, že zažije lásky a dobrodružství, že projede na motorce jižní Ameriku. A místo toho sedí někde u stolu, cpe se humrem, má dobrou práci, pěknou ženu, prostě mu nic nechybí. Ale on není spokojený, protože si chtěl štěstí vybojovat. Jen tak si ho pak vážíme, že? A ne, když to přijde samo. A tak tam sedí a z ničeho nic jeho malá pětiletá dcera vyleze na stůl a on ví, že by měla slézt dolů, aby si neublížila. Ona začne tančit na tu písničku v letních šatičkách. On se na ni podívá a najednou je mu šestnáct a jeho školní láska si ho vede k sobě, k ní domů, a tam se poprvé milují. Jsou zamilovaní a ta písnička pak zní z autorádia a ona vyleze na střechu auta a tančí tam a on o ni má strach. Je krásná a ve tváři má výraz jako jeho dcera. To je možná důvod, proč ji má rád, protože on zkrátka ví, že ten tanec není vzpomínka. Je tam s ní, prostě je na obou těch místech

současně. A do téhle kratičké chvíle se zhustí celý jeho život a on to pochopí, že čas je klam, a že se všechno děje pořád, že v každé chvíli je skrytá další chvíle, všechno se děje současně.¹³⁰

Hlavní postavou knihy by byl tedy životem unavený muž, který se skrze jeden moment ocitne v momentu jiném, v takovém, v němž je šťastný. Přitom cítí, že obě chvíle prožívá současně, a ačkoli se má tento děj odehrát jen během doby trvání jedné písničky, Jesseho kniha by jistě tento časový rámec mnohonásobně přesáhla. Ačkoli to není hlavním záměrem, scénář filmu vlastně nabádá k tomu, aby divák přemýšlel o možnostech organizace fabule do syžetu. Když během sledování poprvé vidíme Céline, vyvstane otázka, komu vlastně ony flashbacky náleží, zda se jedná o vzpomínky Jesseho nebo Céline. Co se jeví jako nejpravděpodobnější teorie, je že flashbacky náleží jim oběma, je to jejich vzájemně sdílená vzpomínka, k níž se nyní vrací. Stejně jako postava v Jesseho potenciální knize se oba dva najednou nachází na obou místech současně. Jak píše George Bluestone ve své studii „Time in Film and Fiction“, jedna ze dvou možností uvažování o psychologickém čase naznačuje, že lidská mysl je schopná urychlovat a narušovat „cítění“ času do bodu, kde každý jednotlivec může ovládat svůj vlastní časový systém. Uvádí také, že přítomnost se stává pochybnou, protože je spojena s minulostí, stírající rozdíl mezi nimi. Bluestone se odvolává na studii Mary Sturt „The Psychology of Time“ a ideu, že naše kompletní zkušenost je implikovaná v každém momentu přítomnosti.¹³¹ Právě takové uvažování o povaze času se promítá do Jesseho monologu o nové knize a zároveň je reprezentováno prolínáním reálného času příběhu se subjektivními flashbacky. Za účelem demonstrace myšlenky, že každý již prožitý moment je obsažen v kterémkoli novém, aktuálně prožívaném

¹³⁰ Pro přesné pochopení myšlenky přikládám také výňatek z originálního scénáře filmu *Před soumrakem*: „He knows he is not REMEMBERING this dance. He is there – he is there in both moments simultaneously. [...] Both moments are real, happening together. For a moment all his life is folding in and it's obvious to him that time is a lie... Its all happening all the time and inside every moment is, another, all happening simultaneously.“ LINKLATER, Richard, DELPY Julie, HAWKE, Ethan. *Before Sunset*, Final Shooting Script 8/25/03, s. 3–4. [Cit. 17. 11. 2017], Dostupné z: <http://www.dailyscript.com/scripts/before-sunset.pdf>

¹³¹ BLUESTONE, George. Time in Film and Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 311–315, str. 312–313, The American Society for Aesthetics. *jstor.org* [online]. ©2000–2017 ITHAKA. [Cit. 17. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/428074>

momentu, je tedy minulost zvukově i vizuálně zpřítomněna v čase fabule, který se v daném okamžiku rovná času syžetu i času projekce.

První sekvence *Před soumrakem* je v porovnání s prvním dílem o poznání méně komunikativní. O dosavadním životě hlavních postav se nedozvídáme téměř nic, pouze to, že Jesse se stal spisovatelem. Expozice v pokračování *Before trilogie* je tedy zpožděná a značně rozptýlená. Důležitá fakta se dozvídáme postupně, během různých scén v průběhu celého filmu. Z vlastní žité zkušenosti dokážeme odvodit, že autorské čtení mohlo trvat přibližně jednu hodinu. Po jeho skončení se Jesse zeptá majitele knihkupectví, kolik má času do odjezdu na letiště, a je informován, že odcestovat musí nejpozději o půl osmé večer. Tím je určen deadline pro budoucí události, což odpovídá postupům klasické narace. Jsme si tedy vědomi, že Jesse a Céline mají na společné setkání pouze zhruba šedesát minut. Jesse se po skončení čtení vydá směrem k Céline, do úzké uličky mezi regály s knihami a po prvotních rozpačitých pozdravech se dohodnou, že spolu půjdou na kávu. Jesse jde vyřídit poslední formality s majitelem knihkupectví a Céline nabídne, že na něj počká venku před obchodem, přičemž se vydá jiným směrem než Jesse. V záběru, jenž následuje, přejede kamera přes lidmi obklopený prostor knihkupectví a zastaví se na Jessem hovořícím s majitelem. Do záběru vejde zprava v druhém plánu prostoru Céline a zmizí v prostoru mimo rám vlevo. Divák tedy předpokládá, že tento směr vede k východu a získává tak lepší prostorovou představu o spletité dispozici obchodu. Jesse se poté taktéž vydá daným směrem, zatímco ho kamera stále následuje v jednom záběru, v němž zanedlouho divák vidí východ z interiéru, čímž je potvrzena jeho prostorová hypotéza.

Jak můžeme vidět, střihová skladba a narativní výstavba *Před soumrakem* opakuje vzorec, který byl použit v prvním dílu: počáteční krátké záběry na okolní krajinu doprovázené nediegetickou hudbou, neplánované setkání obou postav, které proběhne v uzavřeném prostoru, počáteční dialogy, snímané tradiční formou záběr/protizáběr a následné vykročení obou postav do exteriéru (z vlaku/ z knihkupectví) s prvotním účelem projít se městem. Pomyslně se tedy dostáváme na začátek nového cyklu.

3.2.3. Před půlnocí

Do kontrastu s tímto opakujícím se modelem staví Linklater závěrečný díl trilogie. Pokud se podíváme na segmentaci syžetu všech tří filmů,¹³² u *Před půlnocí* si můžeme všimnout odchylky v koncipování příběhu. Na místo, kde v předchozích dílech započínala pouť postav napříč evropskými metropolemi, je vložena sekvence o několika scénách, které se tematicky kumulují v závěrečnou scénu s mnoha postavami u společné večeře. Tato sekvence nemá z hlediska vývoje příběhu nijak zásadní funkci a slouží spíše jako prostředek pro znázornění napětí mezi Céline a Jessem. Tlak mezi párem se v interakci s ostatními účastníky večeře stává zřetelnějším. Právě tyto vedlejší postavy, pro samotný příběh jinak nepříliš důležité, jsou katalyzátorem vzrůstající nekomfortní atmosféry mezi Céline a Jessem. Druhou funkci, již tato sekvence plní, je zprostředkování režisérovy úvahy o filozofii času a vztazích mezi partnery, což je umožněno zahrnutím již zmíněného vyššího počtu vedlejších postav. Vzhledem ke zmíněné povaze sekvence u večeře jsem se ji tedy rozhodla zahrnout do prvního dramatického celku, který jsem graficky rozdělila na dvě tematicky oddělené části. Segment A) zahrnuje události související s odletem Jesseho syna, B) se zase sestává ze scén soustřeďujících se okolo večeře s přáteli.¹³³

V prvních sekundách segmentu A) jsme ještě před zobrazením prvního záběru, během úvodní titulkové sekvence vystavení zvuku, jehož zdroj leží v prostoru mimo plátno. Tentokrát se však nejedná o nediegetickou hudbu, kterou bychom na základě zkušenosti s předchozími díly mohli očekávat. Naopak se jedná o diegetický ruch a šum, který vzápětí rozpoznáme jako změť mnoha hlasů, hlásícího zařízení a dalších atributů náležících do prostoru letištní haly, kterou prochází dvě postavy stojící v centru zájmu kamery. V prvním záběru režisér snímá v detailu nohy těchto dvou postav a na malou chvíli vytvoří kauzální i prostorovou mezeru. Nevíme, kde přesně se nachází, ani o jaké postavy přesně jde. Je nám však

¹³² Viz příloha č. 1

¹³³ Viz příloha č. 1, segmentace syžetu filmu *Před půlnocí*

poskytnuto vodítko, a to v podobě zvukové stopy, z níž je možné rozpoznat hlas Ethana Hawka, který se ptá druhé, pro nás zatím neznámé postavy, zda bude celý let pouze hrát videohry, nebo také plánuje otevřít nějakou knihu. Dočasné mezery jsou tedy ihned zaplněny informací, že se jedná o Jesseho a mladého chlapce, kteří se pravděpodobně nacházejí právě na letišti. Ruchy letištní haly jsou přitom upozaděny, aby vynikla primární zvuková linie dialogu postav. Ve stejném momentu a stále v tom stejném záběru kamera z nohou cestuje směrem vzhůru a zastaví se na polodetailu postav. Z dialogu jasně vyplývá, že druhou postavou je Jesseho syn Hank. Ačkoli nemáme informace o tom, kolik let uplynulo od druhého dílu, opět nám může jako vodítko pro vytvoření poměrně pevné hypotézy posloužit zhodnocení proměny vzhledu Jesseho i Hanka. I přesto, že jsme se s Hankem v přechodím díle nesetkali, dozvěděli jsme se v něm prostřednictvím dialogu mezi Céline a Jessem, že jsou Jesseho dětmi čtyři roky. Hankův věk by se ve třetím díle dal odhadnout na 13 let, z čehož je možné odvodit přibližně devítiletou časovou elipsu mezi druhým a třetím filmem, která v tomto momentě zatím ve filmu nebyla explicitně komunikována.

V této první sekvenci se rámování proměňuje z polodetailu na celek a zase zpět, přičemž postavy jsou snímány pohyblivou, dozadu odjíždějící kamerou, jež je z největší části umístěna k postavám frontálně. Jakmile však dialog přejde z obecné roviny k řešení závažnějšího tématu, Linklater přejde na záběr/protizáběr, v rámci kterého je Jesse snímán z pohledu a Hank z nadhledu, což vyjadřuje nejen vzájemné reálné prostorové umístění postav, ale také funkci Jesseho jako ochránitele a Hanka jako ochraňovaného, s důvěrou vzhlížejícího ke svému otci. V daném případě je závažným tématem odloučení syna a otce, který se, jak vyplývá z konverzace, snaží se synem trávit co nejvíce času i přesto, že žije v Evropě a je v nemilosti Hankovy matky. Toto kauzální vodítko podporuje divákovu tezi, že spolu Céline a pravděpodobně rozvedený Jesse zůstali. Mezi tato vodítka, která mají divákovi recepci filmu usnadnit, však Linklater záměrně vkládá i falešné stopy, když nám poprvé skrze Jesseho explicitní tvrzení: „Říkal jsem, že v Řecku to bude skvělý.“, poskytne informaci o lokaci, v níž se postavy nachází. Divák se tedy v tuto chvíli domnívá, že pár žije právě

v Řecku, kde s nimi Hank, vracející se do Ameriky, strávil „[...] to nejlepší léto.“

Jakmile se otec se synem rozloučí, nenásleduje možný prostřih na další scénu, ale první sekvence doznívá v dlouhém detailním záběru na Jesseho tvář sledující vzdalujícího se syna. V kombinaci s rozeznávající se nediegetickou hudbou tento záběr poskytuje vhled do psychiky postavy Jesseho a naznačuje širší souvislosti, k jejichž filozofickému zhodnocení je divákovi poskytnut dostatek času. Zatímco v mnoha případech by byl tento druh záběru pravděpodobně zakončen zatmívačkou, režisér v něm naopak setrvává a zezadu pomocí jízdy kamery následuje Jesseho, jenž vychází ven z letištní haly a míří směrem k autu, kde stojí telefonující Céline. Použitá skladba přitom doplňuje celkovou atmosféru záběru a truchlivá melodie doprovázející pohledy na odcházejícího Hanka a jeho zkroušeného otce se promění v idylickou v momentě, kdy Jesse projde dveřmi a jeho postava je osvěcena okolním slunečním zářením. Záběr je ukončen Jesseho a Célininým nasednutím do vozu a přerámováním na polodetail holčiček – dvojčat – spících na zadním sedadle auta. Tímto způsobem úvodní sekvence filmu nenásilně dozněla a umožnila divákovi, stejně jako Jessemu, vstřebet právě proběhnuté události a sít se se situací. Zároveň však konec této scény otevírá otázku, zda jsou holčičky spící na zadním sedadle dcery Céline a Jesseho, a je tak vytvořena dočasná kauzální mezera, která je vyplněna v následující scéně.

Z detailního pohledu do interiéru auta kamera prostřednictvím stříhu přerámuje na celek obsahující pohled na vchod do letištní haly a před ním zaparkovaná auta, z nichž jedno je uvedeno do pohybu a odjede ven z rámu obrazu. V tomto statickém záběru Linklater využil princip paralelní perspektivy, v němž se rovnoběžné hrany nesbíhají v žádném společném bodě, čímž zploštil snímáný prostor. Prostřednictvím časoprostorové elipsy se v dalším záběru dostáváme na silnici odlehlou od ostatní civilizace. Divák si není jist, jaký časový úsek byl přeskočen, vzhledem k zachování jednoty atmosféry, a především zvuku stále ještě telefonující Céline však může předpokládat, že cesta do tohoto bodu mohla trvat pravděpodobně jen několik minut. Mezera je rozptýlená, protože nepotřebujeme znát přesný

časový údaj k jejímu vyplnění. Kamera náš pohled v tomto záběru směřuje přes palubní desku auta směrem ven, na do hloubky snímaný prostor ubíhající silnice a před ní se otevírající moře a nebe. Hned v následujícím záběru se pozice kamery změní a nyní naopak přes kapotu auta sledujeme postavy zasazené do uzavřeného prostoru vozidla. Zařazením těchto dvou záběrů v těsné návaznosti za sebe bylo dosaženo kontrastu mezi širokým pléněrem a sevřeným interiérem auta. Jesse si chce vzít jablko, které jedna z holčiček nedoedla, načež jej Céline začne natáčet na mobil a komentuje situaci slovy „Ello, tady máš důkaz, že ti tvůj otec sprostě krade jídlo“. Tím je zaplněna kauzální mezera vytvořená předchozí scénou a potvrzena divákova hypotéza, že dvojčata jsou skutečně dcerami hlavních postav.

Scéna v autě je složena z nejdelších záběrů celého filmu a její celková stopáž je 13,07 minut. První záběr, v němž interagují pouze dvě hlavní postavy trvá 300,4 sekund. Ve třetím záběru, trvajícím 484,2 sekund se s hlavními postavami dostává do vzájemného hovoru jedna z vedlejších postav, jejich dcera Ella. Oba záběry jsou spojené prostřihem, tedy vloženým záběrem na okolní krajinu, který je v rámci filmu se svými 7,4 sekundami nejdelším záběrem zobrazujícím město. V počátečním záběru scény snímá kamera Céline a Jesseho, přičemž v pozadí je možné zahlédnout jejich spící dcery, které v rámci tohoto záběru nijak nezasahují do děje. Céline si po cestě všimne rozvalin, které jedna z dcer chtěla navštívit, směřuje svůj pohled doleva mimo rám a poté následuje záběr na ony ruiny a zase zpět na frontální pohled upřený na pasažéry ve voze. Divák se může lehce zorientovat v prostoru, neboť snímaná krajina ubíhá ve stejném směru jako jedoucí auto. Protože je expozice rozptýlená napříč celým filmem, v této scéně jsou divákovi prostřednictvím vyprávění, dialogu hlavních postav, předloženy jen některé informace, potřebné pro zaplnění kauzálních mezer vytvořených devítiletou časovou elipsou. Kromě toho se prostřednictvím této scény máme možnost seznámit se s atmosférou vztahu Céline a Jesseho, určenou způsobem vzájemné komunikace a vůbec prvním dialogem, v němž postavy řeší některé ze svých vztahových problémů (Jesse nechce, aby Céline přijala nabídku na novou pracovní pozici a navrhuje, aby se odstěhovali do Chicaga za jeho synem).

Na scénu v autě navazuje segment B) jehož dějem jsou události vztahující se k velké večeři, a který je uveden scénou, kde Céline s Jessem a jejich dcerami vyráží na nákup. Protože je první záběr této scény věnován autu příjíždějícímu k obchodu za stále od přechozí scény nezměněného denního světla, dokáže divák opět bez obtíží identifikovat časové určení události. Prostřednictvím stříhu se po této scéně přeneseme již k domu, kde se má odehrávat večeře s přáteli, přičemž v této sekvenci Linklater využil postupu postupného zobrazování simultánně probíhajících událostí, kdy se hlavní postavy nacházejí každá v jiném diegetickém prostoru. V několika záběrech sledujeme Jesseho a vedlejší postavy hrát fotbal, zatímco druhá scéna zobrazuje Céline a její dcery, jak v zahradě trhají rajčata. Přesto, že se obě události v rámci fabule odehrávají současně, v syžetu jsou reprezentovány postupně. Tento postup režisér opakuje také hned v následujících scénách. V jedné z nich Céline připravuje spolu s dalšími ženami v kuchyni večeři, kdežto ve druhé si Jesse s ostatními muži povídá venku o svých knihách. Užití tohoto postupu je v rámci trilogie velice vzácné, protože postava Céline i Jesseho se téměř vždy nachází ve stejné scéně zároveň, tudíž je postupný sled událostí prezentován postupně. Zmíněné scény však nejsou v triptychu jediným případem, kde se s postupným zobrazováním dvou simultánních událostí můžeme setkat. Poprvé jej Linklater využil na konci filmu *Před úsvitem*, když Céline seděla ve vlaku do Paříže a Jesse v autobusu mířícím na letiště. Zatímco v prvním díle měl tento postup zdůraznit hořkosladký pocit plynoucí z nedobrovolného odloučení a zároveň naděje na další setkání, v *Před půlnocí* se jedná spíše o nástroj poukazující na prohlubující se distanci mezi partnery.

Sekvence je uzavřena dlouhou scénou u večeře, která se, jak jsem již zmínila, stala platformou pro představení a rozvedení myšlenek o čase a vývoji vztahu mezi dvěma lidmi. U stolu se setkávají zástupci různých věkových kategorií, přičemž se jedná vždy o páry muž a žena. Jednotlivé páry nejen že se stávají obrazem jednotlivých generací, ale především se v nich odráží jednotlivé fáze vztahu mezi Céline a Jessem. Divák se setkává s dívkou a chlapcem okolo dvaceti let, jejichž vztah je v začátcích, a kteří se

s přáteli dělí o příběh jejich seznámení plného romantických vyznání. Evokují tak mladou lásku vznikající mezi hlavními postavami v prvním díle. Druhá dvojice, řeční manželé, se zase projevují láskyplnými narážkami na nedokonalosti toho druhého, jež však považují za koření jejich vztahu. Stávají se tak obrazem vyspělejšího spojení, které Céline a Jesse zažívali v době jejich opětovného setkání v Paříži. Posledním párem je muž a žena mezi sedmdesáti a osmdesáti lety, jejichž vztah je definován vzájemným porozuměním, oporou a přátelstvím. Jsou vizí toho, jak by mohlo za pár desítek let vypadat soužití Céline a Jesseho, kteří nyní stojí někde mezi těmito vztahovými fázemi. Všechny vedlejší postavy vyznačují pohodu a klid a přesto, že se o to snaží i Céline s Jessem, z jejich mimiky lze vyčíst opak. Céline se dokonce v jedné chvíli neudrží a odsoudí před přáteli Jesseho a jeho návrh na stěhování do Ameriky.

Také do této scény režisér zasadil vodítko, které má divákovi usnadnit rekonstrukci uplynulých devíti let, a to Célinino sdělení, že s dvojčaty otěhotněla zanedlouho po tom, co se s Jessem v Paříži opět dali dohromady. Díky této informaci je možné určit věk jejich dcer a zároveň částečně zaplnit kauzální mezeru. Celá scéna, složená z přibližně 200 záběrů při stopáži cca sedmnácti minut, je charakterizována pravidelným střídáním delších záběrů, snímajících většinou postavu, která hovoří a těch kratších, soustředících se na zachycení reakcí. PDZ v této scéně činí okolo pěti sekund, přičemž nejdelší záběr této scény má půl minuty. Právě ten je věnován monologu staré dámy, vzpomínající na svého zesnulého manžela a formulující myšlenku, že všichni lidé tímto světem pouze prochází. Stříhová skladba této scény naznačuje, že na pozadí zdánlivě všedních rozhovorů přátel u večeře se kumuluje stěžejní myšlenka filmu, která vyústí v závěrečném nejdelším záběru ženy nacházející se v poslední etapě svého života. Postavy se v této scéně také zabývají myšlenkou spřízněné duše a shodují se na názoru, že tato představa lidí jen ničí. Tuto ideu Linklater uvnitř trilogie předkládá opakovaně. Slyšet ji divák mohl již v závěru druhého dílu, kde Céline říká „Životní láska? To je přece absurdní! Představa, že můžeme být celiství jen s někým jiným je strašná, ne?“. Linklater do této scény tedy obsadil řadu herců ve vedlejších rolích,

reprezentující vedlejší postavy, milenecké páry v různých vztahových fázích, které reprezentují vždy jednu časovou rovinu (minulost, přítomnost, budoucnost). Přímou konfrontací postav v jedné scéně, natočené v reálném čase v neměnném prostoru, Linklater zdůrazňuje generační rozdíly a specifika vztahu mezi mužem a ženou v různém věku, což mezi hlavními postavami zintenzivňuje pnutí, načrtnuté již ve scéně v autě.

3.2.4. Shrnutí

Rozeznění úvodních sekvencí prvního a druhého dílu za použití příjemné nediegetické hudby a průměrně dlouhých záběrů na krásnou krajinu a okolí vyvolává v divákovi přívětivý pocit a navozuje romantickou atmosféru jako předzvěst následného děje. Třetí díl ale jakoby se snažil už v začátku filmu načrtnout rozpory a napjatou atmosféru mezi hlavními hrdiny, které závěr trilogie provázejí. Důležitým faktorem souvisejícím s vyzněním úvodu závěrečného snímku je také to, že zatímco v období fabule mezi prvním a druhým dílem neproběhla mezi hlavními postavami žádná interakce, mezi druhou a třetí částí se stali Jesse a Céline partnery a rodiči a jejich společný život za dobu spadající do časového skoku zaznamenal nejednu překážku. Úvod třetího dílu navíc z trilogie vystupuje začleněním vyššího počtu vedlejších postav, které oproti prvnímu a druhému dílu nemají pouze sekundární charakter, ale zasahují přímo do děje (Hank a jeho rozhovor s otcem na letišti vedoucí k hádce mezi Jessem a Céline a řecký manželský pár, který Céline a Jessemu koupí romantickou noc v hotelu, bez které by pravděpodobně nevznikla zásadní hádka mezi partnery v poslední třetině filmu). Když se podíváme na strukturu syžetu úvodních dramatických celků všech tří *Before* snímků, vidíme, že také organizace fabule se ve třetím díle značně odlišuje od prvních dvou filmů. Zatímco v *Před úsvitem* a v *Před soumrakem* jsou postupné události fabule prezentovány v syžetu postupně, ve třetím díle se tento formát střetává s jiným, a sice s postupnou prezentací simultánně probíhajících událostí fabule. Ze cinemetrického měření vyplývá, že Jessemu je ve všech třech dílech věnován vyšší počet záběrů než Céline. V *Před úsvitem* je tento rozdíl pouze nepatrný, avšak v druhém díle se sám Jesse objeví v celkem 17

záběrech, zatímco Céline pouze ve třech a v *Před půlnocí* je tento poměr 32 ku 9-ti záběrům. V ostatních záběrech jsou postavy snímány buďto dohromady, případně s dalšími postavami, nebo jsou záběry věnovány městu či okolní krajině. Tento fakt koresponduje s funkcí postavy Jesseho, který je ve všech třech dílech hybatelem děje. V prvním díle je to on, kdo pozve Céline do jídelního vozu a následně navrhne, aby s ním vystoupila v Paříži, v druhém filmu je Jesse opět tím, kdo pozve Céline na kávu a tím spustí kauzální řetězec vedoucí k pravděpodobnému zmeškání letadla a v *Před půlnocí* zase Jesse Céline navrhne stěhování do Chicaga, což se stane spouštěčem jejich hádky.

3.3. Walk and talk aneb děj v pohybu

Bordwell ve své studii „Zesílená kontinuita“ pojednává o dvou alternativních způsobech klasického inscenování celku, které v souvislosti s užíváním postupů zesílené kontinuity převládají v současné praxi. První možnost označuje jako „stand and deliver“ neboli „postav se a odříkej text“, kdy mají herci jasně definované pozice a jsou většinou snímáni skrze jednozáběry nebo z pohledu přes rameno druhého herce. Druhým způsobem je tzv. „walk and talk“ neboli „jdi a mluv“. Pro tento postup je charakteristické užití pohyblivé kamery se stabilizačním zařízením Steadicam sledující herce odříkávající text za pochodu.¹³⁴ Princip walk and talk se v druhém dramatickém celku všech tří *Before* filmů stává základem pro práci s kamerou a střihem. Zároveň je pomocí tohoto stylového prostředku dosaženo dojmu, jakoby čas fabule plynul rovnoměrně s časem syžetu, přesto že tomu tak ve skutečnosti nemusí být. Herci jsou povětšinou snímání pomocí dvojjáběru, což divákovi umožňuje sledovat obě postavy zároveň a nepřerušeně zkoumat, jakým způsobem reagují jedna na druhou.

3.3.1. Před úsvitem

V *Před úsvitem* se dá za počátek v pořadí druhého celku považovat scéna, kdy Céline vystoupí spolu s Jessem na vídeňském nádraží. V jednom záběru sledujeme Jesseho vystupujícího z vagonu a hned za ním Céline.

¹³⁴ BORDWELL. *Zesílená kontinuita*, s. 26

Kamera přitom zabere Jesseho v americkém záběru, nechá jej odejít z rámu do mimoobrazového dietetického prostoru a poté prostřednictvím jízdy přerámuje na polodetail Céline, která se na okamžik zastaví, aby zhodnotila své rozhodnutí. Tím Linklater směřuje divákovu pozornost k tomuto důležitému dějovému momentu. Záběr pak pokračuje a zezadu sleduje vzdalující se Céline a Jesseho, který jí galantně vezme cestovní tašku. Užitím krátké časové elipsy se kamera přenesse do vestibulu nádraží, kde se detailní záběr na kráčející nohy stříhem promění na polodetail hlavních postav procházejících halou a až v tomto momentu se divák dozvídá jejich jména, ač jen křestní. Záběr na nohy v pohybu se u Linklatera objevuje opakovaně a stává se metaforou putování prostorem a časem a myšlenky reflektované ve třetím díle trilogie, že tímto světem všichni jen procházíme. Stejně jako v první scéně prvního segmentu filmu *Před soumrakem* i zde je možné identifikovat manipulaci s prostorem zvuku. V nádražní hale je zřetelně slyšet německé hlášení příjezdů a odjezdů vlaků, které však ustoupí do pozadí, jakmile hlavní postavy promluví, aby divákovi a sobě navzájem předaly důležitou informaci, svá jména. Následující scéna je již zasazena do vídeňského plenéru a začíná ustanovujícím záběrem z nadhledu, z mostu snímaného odjíždějícího vlaku. Kamera z prostoru pod mostem přesměruje svůj pohled na prostranství mostu, na němž kráčejí Céline s Jessem. Divák si je tedy vědom toho, že mezi předchozím a nynějším záběrem nastal pouze nepatrný časový skok, a že snímaný vlak bude pravděpodobně tím, z něhož před malou chvílí Céline s Jessem vystoupili. Ačkoli nemáme k dispozici přesný časový údaj, z vlastní žité zkušenosti si jej na základě rozhovoru hlavních postav s dvěma Vídeňany na mostě dokážeme odvodit. Když se Céline s Jessem zeptají, co by se ve Vídni dalo podniknout, cizinci odpoví „...muzea právě zavírají“, je tedy pravděpodobné, že může být okolo 18–19 hodin.

Nejdelší záběr *Před úsvitem* zabírá 349,80 sec. filmu a byl natočen v tramvaji, do níž Céline s Jessem nasedli, aby se přiblížili k centru Vídně. Stylistická jednotka (záběr) se zde stává syžetovou jednotkou (scénou).¹³⁵ Do scény je divák uveden záběrem, z dálky snímajícím tramvaj projíždějící

¹³⁵ BORDWELL, *Narration*, s. 130

nadjezdem okolo katedrály. Střih nás přenesse z vnějšku tramvaje do jejího interiéru, kde se postavy dívají z okna na diegetický prostor, ležící vně rámu. Divák daný prostor v tomto záběru nevidí, je ale zřejmé, že se jedná o prostředí, z něhož předtím pozoroval projíždějící tramvaj. Zpětně tedy dokáže určit, že prostory těchto dvou po sobě jdoucích záběrů jsou ve vzájemném vztahu. Postavy se usadí v zadní části tramvaje, přičemž kamera je staticky snímá z předního pohledu v polodetailním dvojjáběru, zatímco spolu hrají hru na otázky a odpovědi, aby jeden druhého více poznali. Díky dvojjáběru je i zde možné sledovat nepatrné reakce herců, v momentech, kdy se „ten druhý nedívá“, které by ve způsobu snímání záběr/protizáběr zanikly. Jak Bordwell píše, v zesílené kontinuitě je primární důraz kladen na obličej herce a v případě, že se v záběru objeví také ruce, jsou hercem zvednuty do úrovně obličeje, aby byly součástí polodetailu nebo detailu.¹³⁶ Ve scéně v tramvaji, když Céline popisuje svou první lásku, má Jesse položenou ruku v úrovni ramene na madle umístěném za jejich sedadlem. V momentě, kdy se na něj Céline nedívá, se ji pokusí pohladit po vlasech, ale když se na něj otočí, ruku rychle stáhne zpátky. Jedná se o opakovaný motiv, který Linklater užil reverzně také v závěru druhého dílu, ve scéně v autě. Když Jesse Céline popisuje, jak o ní sní, pokusí se jej Céline pohladit stejným způsobem, taktéž v momentě kdy je od ní Jesse odvrácen. Zaujímá přitom z hlediska orientace v prostoru stejnou pozici, jako Jesse v prvním díle. Zatímco je však toto gesto v *Před úsvitem* projevem vzrůstající náklonnosti k druhé osobě, v *Před soumrakem* se jedná o prostředek útěchy a náznak již vyzrálého citu. Stejně jako Jesse v prvním filmu i v jeho pokračování Céline stáhne ruku zpět v momentě, kdy se k ní Jesse obrátí čelem. Gestika je tedy zapojena tam, kde pouhá mimika herců pro úplné vyjádření pocitů postav nestačí. Jakmile tramvaj dojede do místa určení, Céline s Jessem z ní vystoupí. Kamera je však nenásleduje, ale pár dalších sekund ještě snímá prostor záběru, který hlavní postavy právě opustily. Jedná se o doznění záběru v mrtvém čase, jenž divákovi po ukončení scény ponechává čas pro kontemplaci a vyhodnocení právě proběhnutých událostí nebo dialogů a tím prostoru dává novou funkci,

¹³⁶ BORDWELL, *Zesílená kontinuita*, s. 26

a tedy jej oživuje. Glen Northon o tomto typu záběru říká, že co bylo předtím pouhým prostorem scény, se nyní stává dalším charakterem.¹³⁷

Linklater v prvním díle přechází mezi jednotlivými scénami pomocí krátkých časoprostorových elips a vytváří tak časové i prostorové mezery, jejichž vyplnění není pro děj nijak podstatné a stávají se proto trvalými. Tímto způsobem se z prostoru tramvaje dostáváme do prostoru obchodu s vinyly, kde si Céline s Jessem prohlíží desky.¹³⁸ Jesse navrhne, aby si v poslouchací kabině pustili desku, kterou Céline zrovna drží v ruce. V tomto záběru je opět využito lineární perspektivy, která mu dává symbolický význam, neboť všechny přímky v obraze ubíhají v hlubokém záběru do jednoho důležitého bodu, kterým je právě poslouchací kabina. Jakmile do ní pár vejde, přerámuje kamera stříhem z celku zobrazující prostor obchodu na velký detail prstů, které pokládají jehlu na gramofonovou desku. Tím je zdůrazněna intimita, kterou následující scéna oplývá. V kabině se rozezná romantická píseň „Come here“ od Kath Bloom a kamera se v tom momentě zaměří záraz na obě hlavní postavy, které snímá z podhledu, což naznačuje prostorové omezení malé kabiny. Podhled zároveň dává divákovi vizuální přístup k jemné mimice v občasné sklopených tvářích Céline a Jesseho, z nichž jsou zřetelně čitelné rozpaky z dané situace. Tento záběr bez přerušování trvá minutu a dvacet sekund. Skvělý herecký výkon v kombinaci se snímáním postav v reálném čase umocňuje trapnost tohoto okamžiku a buduje napětí, zda dojde k prvnímu polibku. Linklater tak dosáhl toho, že reálný čas záběru odráží subjektivní trvání času.

Zmíněná píseň z diegeze přechází do nediegetické roviny a prostupuje několik následujících záběrů Céline a Jesseho, kteří se procházejí centrem města nebo nastupují a zase vystupují z tramvaje a stává

¹³⁷ NORTON, *The Seductive Slack*, s. 65

¹³⁸ Zajímavostí je, že ve stojanu umístěném v prvním plánu záběru je částečně viditelná deska od Franka Sinatry s názvem „Now is the hour“, což v překladu znamená, „Nyní je ta hodina“. Ačkoli skladba ve filmu nezazní, při seznámení s jejím textem zjistíme, že tematicky vystihuje vyvrcholení prvního dílu *Before* trilogie: „Now is the hour when we must say goodbye. Soon you'll be sailing far across the sea. While you're away, oh, then, remember me. When you return, you'll find me waiting here.“, neboli v překladu: Nyní je ta hodina, kdy si musíme říct sbohem. Brzy se bude plavit daleko přes moře. Zatímco jsi pryč, oh, potom na mě pamatuj. Až se vrátíš, najdeš mě zde čekat.

se tak prostředkem k přemostění delšího časového úseku. Skrze tuto priznanou časovou elipsu Linklater docílil nenásilného přesunu mezi scénou v poslouchací kabině a scénou na hřbitově Bezejmenných, aniž by narušil vybudovanou atmosféru. V začátku scény, kdy postavy snímané v celku přicházely k hřbitovu, Céline s překvapením upozorní na králíka, který se zjevil na trávě vedle nich. Stejný motiv, založený na náhodě, se objevuje také v druhém segmentu filmu *Před půlnocí*, kde Céline se stejným překvapením a nadšením v hlase upozorní na nedaleko se pasoucí kozy. Jak píše Rob Stone k úvodu do své praktické video-studie „The Flâneur on Film“, přístup *flânerie* může být v souvislosti s touto scénou zpochybněn, neboť z geografického hlediska hřbitov leží od města ve značné vzdálenosti a k jeho návštěvě by bylo nezbytné ujet dlouhou cestu autobusem nebo autem, což se neslučuje s časovým rozvržením Célinina a Jesseho putování městem.¹³⁹ Cesta, kterou hlavní postavy podnikly, je zcela náhodná a navštívit hřbitov Bezejmenných by tedy vyžadovalo značnou časovou organizaci přesunů mezi lokacemi. Z toho vyplývá, že Linklater v této scéně manipuluje s filmovým prostorem.

V souvislosti s myšlením o plynutí času se postavy často otevřeně baví o smrti. Na hřbitově se Céline zastaví u hrobu dítěte a vypráví Jessemu, že když na tomto hřbitově byla poprvé, bylo jí stejně jako pochované třináctileté holčičce a pak dodá: „Teď je mi o deset let víc a jí je pořád stejně“. V duchu rozptýlené expozice se tedy až téměř po půl hodině celkové stopáže filmu dozvídáme konkrétní věk Céline. O smrti Jesse diskutuje také ve zmíněné scéně v tramvaji, kde se ptá Céline, zda věří v reinkarnaci, načež ona odpoví, že ano. V *Před soumrakem* Jesse opět položí Céline stejnou otázku, aniž by si devět let starou konverzaci pamatoval. Odpověď je však nyní záporná. Tím, že autoři scénáře druhého dílu opakují již reflektovaná témata a nechávají na ně postavy znovu reagovat, poukazují na jejich osobnostní vývoj. Zatímco pro Céline v prvním díle je charakteristická určitá míra naivity, o devět let starší Céline

¹³⁹ Stone, Rob. The Flâneur on Film: On films by Richard Linklater and others by Rob Stone. [online]. *Film Studies for Free* [Cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <https://filmstudiesforfree.blogspot.cz/2014/02/the-flaneur-on-film-on-films-by-richard.html>

je již více ukotvena v reálném světě a její názor na některé věci se časem proměnil. Téma smrti zde doznívá v posledním záběru typu mrtvý čas, kdy kamera opět několik dalších vteřin zůstává v prostoru scény, kterou postavy již opustily. Bordwell říká, že užitím tohoto postupu je zdůrazněno, že potenciál dějiště pro akci byl již vyčerpán, a že se akce tudíž přesune na nové dějiště, začne nová scéna.¹⁴⁰

Ve scéně, jež je v rámci segmentace syžetu označena jako „První polibek“¹⁴¹, je ubíhající čas explicitně vyjádřen stmívající se oblohou. První záběr snímá v celku z podhledu atrakce Prateru, jimž dominuje ruské kolo. Další záběr naopak snímá Vídeň z ptačí perspektivy ve velkém celku a prostor záběru se prolíná s prostorem dietetického zvuku Jesseho hlasu, který zmiňuje, že tento výhled je nádherný. Divák je tak tedy ustavujícím záběrem seznámen s lokací scény a následně přenesen do jeho dílčího prostoru, kabiny ruského kola, v němž se postavy nacházejí. Zde se postavy, nacházející se v kabině zcela samy, poprvé políbí. Intimita okamžiku je zdůrazněna intimním prostorem, v němž se Céline s Jessem fyzicky sblíží. Hned v prvním záběru následující scény vidíme, že už se zcela setmělo. Zde navíc Linklater opět opakuje motiv detailu kráčejších nohou. Naznačuje tak, že po prvním polibku postav, které je určitým dějovým předělem, pokračují Céline a Jesse, nyní mnohem více sblížení, na své cestě. Do další scény uvede kamera diváka pomocí ustanovujícího celku. Z nadhledu zabírané malé vídeňské náměstí přejede kamera plynulým pohybem a zastaví svůj pohled na zahrádce restaurace nacházející se na tomto prostranství. Následující záběr potvrdí naše očekávání, že hlavní postavy sedí uvnitř této zahrádky. Pro začátek scény s věštkyní, která čte budoucnost z ruky, použil Linklater techniku snímání tzv. plovoucích hlav, při níž kamera obkrouží postavy, staticky zakotvené v prostoru.

Navazující scéna, v níž si Céline a Jesse prohlíží plakáty poutající na nadcházející výstavu francouzského malíře George Seurata, je důležitá zejména z významového hlediska. Již v prvním záběru této scény vidíme

¹⁴⁰ BORDWELL, *Narration*, s. 130

¹⁴¹ Viz příloha č. 1, segmentace syžetu filmu *Před úsvitem*

z pohledu snímané hlavní postavy kráčejí ulic, přičemž v pravém okraji rámu lze zpozorovat sloup, čímž je k němu systematicky vedena diváková pozornost. Na sloupu se nachází celkem čtyři plakáty k dané výstavě, přičemž na každé z nich je otištěn jeden ze Seuratových obrazů. Céline se zaměří na obraz s názvem *La voie ferrée*, což v překladu znamená železniční trať. Tento obraz nejen že odráží téma cesty a putování, ale také odkazuje k samotnému začátku filmu. Posledním obrazem, na nějž se Céline a tedy i kamera zaměří, je *Anaïs Faivre Haumonté sur son lit de mort*, obraz ženy (malířovy tety) na smrtelné posteli. V souvislosti s tímto vyobrazením Céline upozorňuje na pomíjivost Seuratových postav lidí. Malba zahrnuje ležící postavu ženy a také kříž a svíce, povinné atributy katolické domácnosti v době truchlení. Poté se Jesse a Céline vydají právě do katolického kostela *Maria em Gestade*, kde Céline pronese již zmíněnou úvahu o tom, že její život je jen vzpomínkou staré ženy, čekající na smrt. Tyto dvě scény se tedy dostávají do jasné souvislosti, naznačující pomíjivost samotné Céline a Jesseho a jejich společného času. Kostel se pro ně však na moment stává místem bezčasí, neboť je prostředím, kde se spojují „bolesti a štěstí tolika generací.“

Dialogy v *Před úsvitem* se zdají být vysoce asociativní. Ačkoli měli herci k dispozici pevný scénář, rozhovory působí dojmem, jako by byla jejich témata náhodně generována. Takto Jesse například bez jakékoli návaznosti na předchozí konverzaci zmíní své rozhořčení nad obecným názorem, že technologie jsou skvělé, neboť šetří čas, který ale lidé stejně nikdy sami pro sebe nevyužijí. Tato Jesseho myšlenka ve filmu zazní těsně předtím, než se postavy rozhodnou navštívit bar, kolem nějž právě procházejí. V prostoru baru hraje diegetická hudba, zatímco postavy stojí u stolu a dívají se mimo rám obrazu, pravděpodobně na její zdroj. Hypotézu potvrdí hned další záběr, který zdroj zvuku (kytaristu) ukotvuje v diegezi. Diskutovaný motiv náhody se objeví také ve scéně, v níž Céline a Jesse hrají v baru hru zvanou *pinball*, která je na tomto principu založena a často se v Linklaterových filmech objevuje. Tento prvek dodává scéně, v níž pár poprvé mluví o svých předchozích vztazích, dynamiku, neboť hlavním postavám usnadňuje mluvit o lidech, kteří jim ublížili. Místo toho, aby se

druhému dívali do očí, se soustředí na hru, čímž odvádějí pozornost od vlastní zranitelnosti. Do hry také místy vkládají více síly a tím nevědomě dávají fyzicky najevo své emoce. Linklater v této scéně střídá nadhled s pohledem tak, aby vždy v centru zájmu stála postava v ten moment činící nějaké přiznání. Linklater navíc nechal herce, aby hru skutečně hráli a nikoli pouze inscenovali, že ji hrají, takže herci se u pinballu střídali více méně náhodně, dle toho, kdy prohrávali. To do pevných dialogů vneslo i improvizované pasáže. Céline například řekne, že jí její psycholožka poradila soustředit se na jasné barvy. Když se jí Jesse zeptá, zda to pomohlo, Céline neodpoví, protože zrovna prohrála, což ji rozrušilo. Jesse si tak nejdříve odpoví sám, když řekne: „v pinballu asi ne.“, přičemž tato věta se v originálním scénáři neobjevuje. Scéna je zakončena detailním záběrem na kuličku, která proklouzne cílovým polem a rozpožhybuje obrázek s motorkou vyjadřující opakující se námět cesty. Detail je přitom vystřídán dalším detailem, a to opět záběrem na jdoucí nohy hlavních postav. Režisér tento typ záběru do filmu vkládá vždy, když v ději nastane nějaký posun. Divák se s ním poprvé setkal, když Céline vystoupila s Jessem z vlaku, poté když se pár poprvé políbil a nyní po tom, co si vzájemně sdělili, že jsou oba momentálně nezadaní.

Kamera snímá pár v dlouhých dvojjáběrech, které vždy po určité době prostřednictvím střihu změni svou pozici. Většinou se jedná o změnu z frontálního záběru na pohled zezadu následující trajektorii postav či naopak. To podporuje iluzi, že je děj snímán v reálném čase. Tento postup je v rámci celého dramatického celku primární. Ve chvílích, kdy se však Céline s Jessem baví o něčem vážném a posiluje se pouto mezi nimi, přejde režisér k užití analytické figury záběr/protizáběr. Tak je tomu například ve scéně v malé uličce nebo ve scéně v kavárně, kde Céline iniciuje hru na telefonáty kamarádům. V první zmíněné scéně kamera kopíruje pohyb herců. Když se pohybují, pohybuje se s nimi a její pohyb se zastaví v momentě, kdy se herci posadí na hromadu palet. V této opuštěné uličce, kde se nenachází nikdo jiný než Céline a Jesse, nastane doba pro hlubokou sebereflexi a pojmenování smyslu života. Céline řekne: „Víš, jestli existuje nějaký bůh, nebude v žádném z nás, ani v tobě, ani ve mně, ale v tom malém

prostoru mezi námi“. Zde Linklater tedy prostoru přisuzuje novou, ryze symbolickou rovinu a aktualizuje jeho funkci. Po skončení dialogu Linklater nechá právě řečené myšlenky, stejně jako vzájemnou fascinaci postav doznít v dlouhém celku, který znovu ustanoví postavy v prostoru a zároveň poskytne dostatečný časový rámec pro vstřebání celé scény. Jedná se o další použití mrtvého času, které je však variováno tím, že ač téměř nehybné, jsou postavy v stále přítomny v prostoru rámu. Zvuková perspektiva nám při tomto doznívání napovídá, že hudba, která je v záběru lehce slyšitelná, patří do dietetického, avšak vzdáleného prostoru.

Scéna v kavárně, kde si Céline s Jesse nepřímo, prostřednictvím předstíraných telefonátů svým kamarádům, sdělí své pocity a dojmy, které v nich druhá osoba vyvolává, je uvedena ustanovujícím záběrem, z nadhledu snímající celý prostor kavárny. Po ustanovujícím celku Linklater stříhá mezi polocelkovými záběry na jednotlivé stoly a jejich „obyvatele“, jimž vždy věnuje několik vteřin pohledu kamery, díky čemuž divák získá představu, co se u každého stolu odehrává. Pro Linklatera je neobvyklé, že by vedlejším postavám věnoval samostatné záběry, aniž by v nich současně nebyly v interakci s hlavními postavami. Tímto postupem však bylo zdůrazněno, že každý stůl a lidé, kteří u něj sedí, obývají vlastní specifický mikrokosmos, v němž řeší své vlastní problémy, pojednávají o různých tématech, čtou si nebo se zkrátka jen dobře baví. Prostor záběru Céline a Jesseho a děj v něm probíhající se tak vůči těm ostatním vymezuje a je tak zdůrazněn pocit, že čas a prostor, kterým pár prochází je určen pouze jim a je jejich vlastním výtvorem. Tato myšlenka je pak explicitně vyjádřena hned v další scéně.

V klasické hollywoodské kinematografii se většinou setkáváme s filmy, jejichž syžet reprezentuje vybrané události časově rozsáhlé fabule. Vybrané časové úseky, které jsou syžetem reprezentovány vykazují vysokou míru akce a dramatickosti. Ve způsobu narace, kdy film prezentuje události pouze několika hodin reálného času, může převládat určitá „nedějovost“, která souvisí s charakterem *temps mort*, jímž nedějové scény disponují. Míra nedějovosti se však samozřejmě odvíjí jak od žánru filmu, tak od jeho tématu. Before filmy zobrazují skutečný čas krátkého úryvku ze života postav, které řeší témata, s nimiž se může ztotožnit mnoho diváků. A tak,

jako se i v našich všedních dnech většinou neodehrává nic dramatického, ani ve filmech trilogie nejde o komplikovanou zápletku, ani rychlou akci. Děj filmů je totožný s dějem vztahu Céline a Jesseho. Tato vlastnost je charakteristická zejména pro walk and talk segmenty Linklaterovy trilogie a díky ní divák získává dojem, že se postavy nachází v určitém časovém vakuu, v němž jejich čas plyne odlišně od času ostatních lidí. Céline a Jesse tento dojem pojmenovávají v *Před úsvitem* v poměrně nenápadné a z narativního hlediska nekomunikativní scéně (v segmentaci č. 9), která však v sobě nese jednu ze stěžejních Linklaterových myšlenek o čase, a také o mikrosvětě hlavních postav. Jak Jesse se Céline v této scéně říká, sdílí spolu pocit, jako by byli v nějakém snovém světě, kde jejich společný čas, který se ani původně neměl odehrát, náleží jen jim samým a je jejich vlastním výtvořem. V tomto smyslu se dá v rámci filmu uvažovat také o prostoru, jenž svou přítomností poznamenávají. Čas i prostor je tedy pro Linklatera poddajnou kvalitou, která je však pro každého nějak ohraničená. Jak Jesse zmiňuje ve scéně na lodi, když se jeho kamarádovi narodilo dítě „myslel jen na to, že se dívá na něco, co jednoho dne zemře.“. V tomto momentu si také Céline uvědomí dočasnost jejich vztahu.

3.3.2. Před soumrakem

Na počátku druhého dramatického celku *Před soumrakem* postavy absolvují procházku od knihkupectví směrem do kavárny. Na Célininu otázku, jak dlouho trvalo napsat tuto knihu, Jesse odpoví, že s přestávkami zhruba čtyři roky, ovšem až ve dvaadvacáté minutě filmu, ve scéně v kavárně, se divák dozvídá, že uteklo již devět let od jejich seznámení ve Vídni. Linklater tedy buduje divákovu zvědavost a nechává jej tvořit teze o přesném časovém určení děje a zaostřenou časovou mezeru vyplňuje až po první třetině filmu. Zato zaostřená mezera kauzální, tedy otázka, zda se pár dostavil na jejich smluvené setkání do Vídně po půl roce od jejich seznámení, je vzhledem k nezbytnosti informace pro další vývoj děje, zodpovězena v prvních minutách filmu, ihned po tom, co postavy započnou cestu do kavárny.

Zatímco druhý segment prvního dílu se vyznačuje synchronizací pomalého stříhového tempa s klidnými pohyby postav, v *Před soumrakem* je tato metoda narušena a dlouhé záběry se dostávají do konfrontace se zrychlujícím se pohybem herců. Střetávání rychlého a pomalého tempa na těchto odlišných úrovních vytváří napětí a přisuzuje ději potřebnou dynamiku. Druhý díl se také vyznačuje nulovou eliptičností. Céline a Jesse spolu stráví přibližně 70 minut a kamera, a tudíž i divák, je po celou tuto dobu snímá. *Před soumrakem* je tedy film, v němž se čas syžetu rovná času projekce a divák se tak do jisté míry stává voyerem, který postavy sleduje v každém společně stráveném momentu. I v tomto snímku Linklater střídá dlouhé dvojzáběry s figurou záběr/protizáběr, druhý zmíněný postup však užívá pouze pro scény, v nichž se postavy nachází naproti sobě na 180-ti stupňové ose a snímání obou postav z profilu by mělo za následek omezení divákova přístupu k mimickým reakcím postavy, potřebným pro identifikaci jejích vnitřních pohnutek. Jakmile Céline a Jesse započnou společnou cestu směrem ke kavárně, kamera je za chůze začne snímat v dlouhém dvojzáběru, který se poprvé změní v záběr/protizáběr, když se Céline zastaví a otočí se k Jessemu čelem, aby se zeptala, zda se před devíti lety vrátil do Vídně, jak si slíbili. Skrze detailní záběr na Jesseho obličej vyniknou jeho rozpaky. Ze scény se dozvídáme, že ani jeden na prosincové setkání nedorazil. Céline proto, že její babička měla ve stejný den pohřeb a Jesse z nám neznámého důvodu. Když si pár sdělí tuto zásadní informaci, pokračuje dál v cestě a kamera přerámuje z detailu do amerického plánu, v němž se nacházejí obě postavy. Céline si však vzápětí uvědomí, že jí Jesse neřekl, proč do Vídně nepřijel. Znovu se tedy za účelem získání této informace zastaví, otočí se na něj a očekává jeho odpověď. Díky figurě záběr/protizáběr je divák detailně konfrontován s Jesseho výrazem, a aniž by explicitně odpověděl, z jeho pohledu je pro Céline i diváka pochopitelné, že před chvílí lhal a do Vídně ve skutečnosti jel. Tímto způsobem Linklater postupuje v průběhu celého filmu.

Scéna v kavárně začíná vkročením hlavních postav do jejího prostoru. Kamera je přitom pomocí jízdy zezadu v jednom záběru stále sleduje, a tím jsou z formálního hlediska spojeny scény, které v rámci segmentu II)

označuji jako „Cesta do kavárny“ a „Rozhovor v kavárně“,¹⁴² ačkoli z hlediska dramatického se již dají považovat za oddělené. První střih nastává, až jakmile se postavy usadí u stolu a dlouhý dvojzáběr se změní ve figuru záběr/protizáběr. Tato scéna v duchu zpožděné expozice komunikuje směrem k divákovi informace o událostech, které se odehrály v čase fabule, během devíti let, kdy se postavy neviděly. Mimo jiné se tak divák dozvídá, že v tomto čase, konkrétně v roce 1999 obě postavy žily v New Yorku, aniž by jeden o druhém věděly. Jesse a Céline tedy v minulosti obývali společný prostor, avšak prvek náhody nefungoval natolik, aby se setkali.

Čas, který uplynul mezi prvním a druhým dílem se projevuje vývojem postav, který je zřetelný na proměně fysis herců. Je také vysoce pravděpodobné, že Hawke a Delpy ve svém reálném životě během devíti let prošli nejrůznějšími událostmi a situacemi, a že se tato zkušenost může promítat do hereckého ztvárnění Jesseho a Céline. To se odráží zejména ve scénáři filmu. Postavy, a tedy i jejich dialogy, jsou více ukotveny v realitě a hluboké filozofické úvahy, jaké Céline s Jessem vedli v prvním dílu, se změnily spíše na zamýšlení se nad vlastním životem, vztahy a současnými světovými problémy. I přesto se však i do tohoto snímku promítá životní téma Richarda Linklatera, kterým je čas. Kromě již v předchozí kapitole zmíněné scény s autorským čtením je z tohoto hlediska zajímavý přístup postav k jejich společné minulosti, tak, jak jej komunikují v tomto druhém dramatickém celku. Když hlavní postavy přemýšlí nad tím, jak dopadl jejich vztah, uvědomí si, že tím, že se nyní znovu sešly, mohou změnit své vzpomínky na prosinec roku 1994. Jak říká Céline: „Už to přece nemusí skončit tím, že jsme se nikdy nesetkali.“ Načež Jesse souhlasí: „Vzpomínky nejsou uzavřené, dokud žijeme.“ Jedná se o jeden z mnoha odkazů na problematiku prolínání minulosti a přítomnosti, která je pro *Před soumrakem* charakteristická. Zároveň se tato myšlenka promítá do závěrečné scény třetího dílu, kde smyšlený dopis od Célinina dvaosmdesátiletého já změní prostřednictvím vzpomínek na daný okamžik vývoj přítomného děje.

¹⁴² Viz příloha č. 1

Ve walk and talk celku prvního dílu trilogie Céline a Jesse nikam nespěchají, jejich cesta má charakter uvolněné procházky, během níž se často zastavují a posedávají. Jejich putování městem je symbolem duchovní cesty, kterou mají ujít a tou je vzájemné sblížení. To však není jejich primárním cílem, a proto postavy nechávají věci volně plynout. Jak jsem zmínila, v *Před úsvitem* je patrná tendence dynamizovat děj pomocí vytváření napětí mezi dlouhými záběry a rychlejšími pohyby postav. Céline a Jesse jsou ve druhém dramatickém celku druhého dílu téměř vždy v pohybu, pokud se posadí, je to jen na malou chvíli (na rychlou kávu v kavárně, nebo na nedlouhé spočinutí na lavičce v parku). Pohybem postav se však dynamizuje nejen děj, ale také prostor, který se tak neustále v rychlém tempu proměňuje. Richard Linklater v návaznosti na užívání dlouhých záběrů, v nichž se zdánlivě neděje nic, než že lidé mluví, říká: „*Vidět lidi mluvit je tak evokující a to, co popisují, má dvojitý efekt. Nejen, že to v mysli diváka vyvolává to, o čem se baví, protože to není ukázáno. Pro mě je to i více zajímavé, protože divák poznává jejich esenci i esenci toho, co říkají, ale také o čem mluví.*“¹⁴³ Linklater tedy naznačuje nutnost vyšší míry divácké participace pro čtení jeho filmů, čímž potvrzuje Bazinovu myšlenku o dlouhém záběru, během něhož musí divák svou pozornost plně soustředit na plynoucí děj i proměňující se scénický prostor.¹⁴⁴ Mizanscéna se v Linklaterových dlouhých záběrech v souvislosti s putováním postav neustále proměňuje, a proto také pro čtení této složky filmů musí divák vyvíjet značnou aktivitu.

Ve všech třech dílech mají postavy od začátku vymezený společný čas, je tedy určen deadline. V *Před úsvitem*, stejně jako v *Před soumrakem*, je tato hranice dána Jesseho odletem do Ameriky, v *Před půlnocí* společným odletem celé rodiny z Řecka do Paříže. Zatímco časový rámec prvního a třetího dílu tvoří několik hodin od podvečera až do rána druhého dne, druhý díl postavám přisuzuje pouze jednu hodinu na to, aby dohnaly uplynulých

¹⁴³ Citaci přebírám z neziskového projektu, krátkého filmu *The Before Trilogy – Love Over Time*. [online]. © 2017 *YouTube, LLC*. [Cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QV1tiEDvkkw>

¹⁴⁴ BAZIN, *Vývoj filmové řeči*, s. 33 - 40

devět let jejich životů. Céline a Jesse tedy vědí, že si toho musejí hodně říct, a postupně také začínají cítit čím dál větší potřebu vyřešit otevřený konec jejich vztahu. Od nezávazných konverzací přechází postavy do vážnější tematické roviny a tato naléhavost zintenzivňuje vědomí ubíhajícího společného času, což se odráží i v jejich zrychlujícím se pohybu. Svižnou chůzi vystřídá rychlý pohyb plující lodi, na kterou postavy nastoupí a z níž se pak v posledním dramatickém celku přemístí do ještě rychleji se pohybujícího auta.

3.3.3. Před půlnocí

Druhý dramatický celek filmu *Před půlnocí* trvá 17 minut z celkové, 103 minutové, stopáže filmu. V porovnání s předchozími snímky triptychu je tedy walk and talk scénám věnováno mnohem méně času. Zatímco v *Před úsvitem* a v *Před soumrakem* byly procházky po Vídni a Paříži těmi nejdůležitějšími segmenty, které zabíraly sedmdesát až osmdesát procent času projekce, v *Před půlnocí* je to naopak třetí dramatický celek, na který je kladen největší důraz. Tento nepoměr je vyjádřením změny ve vztahu hlavních postav. Během prvních dvou filmů se Céline a Jesse poznávali, napřed z pozice naprostých cizinců a poté jako lidé, kteří během devíti let odloučení vyspěli. V Řecku se už ale procházeli dva lidé, kteří spolu strávili posledních devět let. Dalším důležitým faktorem je také to, že v posledním snímku mají hlavní postavy vůbec poprvé určený cíl cesty, a to do hotelu, který jim objednali jejich přátelé, aby v něm mohly strávit romantický večer.

Tento segment začíná dvěma velkými ustanovujícími celky zabírajícími opuštěné ruiny a okolní přírodu, přičemž prostor druhého velkého celku splývá se zvukovým prostorem začínajícího dialogu hlavních postav. V reálném světě by nebylo možné z tak velké dálky postavy slyšet, tudíž zde tento postup není motivován realisticky, ale spíše za účelem zdůraznění opuštěnosti prostoru, který nyní patří pouze Céline a Jessemu. Poté kamera přerámuje na celek snímající hlavní postavy, procházející skrze toto prostranství. V jednom dlouhém záběru nechá postavy přiblížit se až na vzdálenost polodetailu a pak začne plynule ujíždět směrem vzad a sledovat jejich pohyb. V ustavujícím záběru je viditelná dlouhá polní cesta, která

vede až do prostoru situovaném vně rámu a divák tedy získává jasnou prostorovou představu o tom, kudy a jak dlouho se pár bude v rámci této scény pohybovat. Scéna působí jako jeden velice dlouhý záběr, do něhož je vloženo několik kratších záběrů. Stejně jako v *Před soumrakem* i v tomto filmu Linklater využívá stříhové vsuvky pro několik momentů. Poprvé byl dlouhý dvojjaběr narušen pohledem na pasoucí se kozy, který pravděpodobně vznikl na základě náhody. Poté, když se postavy zastaví, při pokračujícím dialogu se otočí se k sobě čelem a divák může díky záběru/protizáběru pokračovat v pozorování jejich výrazů. Poslední změnou je redundantní záběr, který v polodetailu snímá postavy zezadu a znovu je tak zakotvuje v prostoru. Zároveň je díky tomuto záběru vyplněna prostorová mezera, protože nyní divák vidí to, co bylo ustavujícím záběrem skryto za okrajem rámu. Je tím také poskytnuto prostorové vodítko pro vytvoření hypotézy, kam dál se budou postavy pohybovat, neboť v záběru je díky užití dlouhoohniskového objektivu v dálce viditelné město. Dialogy jsou opět prostoupeny myšlenkami o čase. Céline vzpomíná na dopis, který jí Jesse kdysi nechával číst, v němž jako dvacetiletý psal svému čtyřicetiletému já. Na základě toho postavy zhodnocují jak, a jestli vůbec, se změnila a vyvinula. Jesse říká: „Jako mladší jsem pořád popoháněl čas. [...] Chtěl jsem zavřít oči, vzbudit se a být dospělej. Teď mám pocit, že se to stalo a já chci všechno zpomalit.“

Po dobu, kdy Céline s Jessem procházejí širokým otevřeným prostorem, jsou předměty jejich konverzace poměrně obecné, nebo se jedná o vzpomínky na minulost a vzájemné škádlení. Z tohoto plenéru se postavy dostanou do úzkých a křivolakých uliček starověkého města a v tu chvíli se změní i téma jejich hovoru, jenž má nyní mnohem osobnější a závažnější ráz. Jesse se Céline svěřil se zprávou, kterou se dozvěděl těsně před večerí, a sice, že jeho babička zemřela. Prostorová změna z otevřeného na úzký prostor je zde tedy spjata se změnou tematickou, z nezávazného povídání na intimní rozhovor. Prvním záběrem v rámci tohoto přemostění je Linklaterova opakující se figura pevně ukotvující postavy v prostoru: detail nohou kráčejících postav, stříh, polodetail postav zezadu, stříh, polodetail postav zepředu. Linklater se v této sekvenci nejen tímto postupem snaží

prostřednictvím stříhu prezentovat prostor, který je divákovi skryt a nenásilně tak recipienta filmu provází prostředím, jež poznává souběžně s postavami. Tak jako v předchozích dílech i zde se objevuje postup, kdy kamera zabírá obě postavy, jedna z nich ukáže na cestu nebo nějakou věc mimo rám, druhá z nich se podívá daným směrem, a tak je vytvořena prostorová mezera, která je následně vyplněna dalším záběrem zobrazujícím onen předmět zájmu. Takto například v *Před půlnocí* Céline ukáže směrem k něčemu, co jsou postavy na rozdíl od diváka schopny vidět a v následujícím záběru je snímán kostel, čímž se nejen vyplní prostorová mezera, ale prostřednictvím postavení slunce, pomalu zapadajícího za kostelní věž také získáváme vodítko časového charakteru. Setkáváme se však i s momenty, kdy je nám prostorová informace cíleně zatajena. Postavy upírají zrak na objekt ležící mimo prostor záběru a ukazují jeho směrem, není však explicitně vyjádřeno, co je středem jejich zájmu. V tomto ohledu se postavy stávají informovanějšími než divák.

Z uliček řeckého městečka Céline s Jessem vejdou do malé kaple, která se stane prostorem pro scénu, v níž můžeme najít hned několik odkazů na scénu v kostele v prvním dílu trilogie. Kamera následuje Jesseho a Célinin pohled na fresky namalované na zdech kaple, které jsou již časem zašlé a špatně viditelné. Jesse vyjádří svou asociaci maleb s Japonskými mnichy a jejich zájmem a vyrovnáváním se s pomíjivostí. Jak vysvětluje: „Za horkých dnů malují vodou na kámen, takže než obraz dokončí, celý se vypaří.“. Tímto dialogem je v posledním díle komunikováno jedno z Linklaterových stěžejních témat, pomíjivost. Jak jsem uvedla při analýze druhého dramatického celku snímku *Před úsvitem*, Céline v něm popisuje svůj dojem z maleb Georgese Seurata, jehož postavy „jakoby se rozpouštěly na pozadí“ a vyznačují se právě onou pomíjivostí. Pomíjivost vztahu Céline a Jesseho z devadesátých let spočívala v nedobrovolném, avšak nevyhnutelném odloučení. V roce 2013 je to ale spíše pomíjivost citů, hlavně ze strany Céline, jak se v závěru filmu ukáže. V této scéně také prostřednictvím dialogu postav narace odhalí důležitou informaci z období mezi druhým a třetím dílem *Before* triptychu, tedy informaci spadající do času fabule, která v žádném z filmů nebyla syžetem prezentována. Tou je

fakt, že navzdory veškerým kauzálním vodítkům, které divák v *Před půlnocí* dostal, se Céline s Jessem nikdy nevezali. V tomto dialogu je také zmíněna kvakerská svatba, o níž Jesse mluvil ve scéně v kostele v prvním dílu. Zatímco v *Před úsvitem* se Céline líbila myšlenka kvakerské svatby, na níž se dva lidé stanou manželi po tom, co si dlouze hledí do očí, v *Před půlnocí* je patrné, že se její názor na instituci manželství změnil. Tím, že je zde Jesseho příběh o kvakerské svatbě připomenut, ještě více zdůrazňuje téma odcizení a nedostatku komunikace, které je v tomto díle stěžejní.

Postavy poté vyjdou ven z kaple a v pokračujícím dialogu je možné identifikovat další paralelu s prvním dílem. Ve Vídni Céline položila Jessemu otázku, co by mu na ní začalo nejvíc vadit, pokud by spolu byli hodně dlouhou dobu. Jesse však neodpoví a místo toho otázku, přesměruje na Céline, která zná odpověď. O osmnáct let později, z nichž polovinu z tohoto času stráví pár spolu, se Céline zeptá znovu, tentokrát však Jesse ví přesně, co říct. Těmito odkazy na dobu první zamilovanosti, které jsou zasazeny do období partnerské krize, vytváří Linklater implicitní významy, jejichž detekováním si divák vytváří hypotézu o současné podobě vztahu Céline a Jesseho. Jak sama Céline v této scéně řekne „Jenže právě teď je to skvělé, chápeš, cítím tu blízkost, ale někdy ne. Mám pocit, že ty dýcháš hélium a já kyslík.“.

V poslední krátké scéně tohoto segmentu se postavy už nepohybují. Jak zjistíme z ustanovujícího celku, sedí v kavárně na molu a pozorují západ slunce. Ačkoli byla k přesunu postav na toto místo použita krátká časoprostorová elipsa, divák si je dobře vědom prostorové i časové kontinuity, neboť poslední záběr předchozí scény zezadu snímal hlavní postavy přicházející k promenádě u moře za stále slábnoucího podvečerního slunce. Linklater zde střídá polodetailní dvojzáběry Céline a Jesseho s detailními pohledy na slunce zacházející za nedalekou horu, jehož cestu Céline doprovází svým komentářem: „Pořád, pořád, pořád, je pryč.“. Po tom, co se slunce ztratí, se promění i výraz ve tvářích obou herců, z něhož je patrná probíhající asociace s jejich životem i vztahem. Tato scéna se cyklicky vrací k prvnímu dílu, v němž spolu Céline a Jesse sledovali západ

slunce na ruském kole, kde se poprvé políbili a poté naopak východ slunce, jak ještě zmíním v další kapitole.

3.3.4. Shrnutí

Druhé dramatické celky všech tří dílů trilogie jsou založeny na principu „jdi a mluv“, který prostupuje celé Linklaterovo dílo. Právě v *Before* filmech je ale tento postup úzce spjat s dějovým tokem a tematickým vyzněním daných segmentů. V *Před úsvitem* jsou dialogy obecnými úvahami nad celou řadou témat, střídajícími se s vzhledem do života a pozadí postav. Tomu odpovídá i druhý díl, v němž však prostřednictvím rozhovorů postavy znovuobjevují svůj protějšek neboli jeho o devět let starší verzi. V *Před půlnocí* zase postavy spíše opakují, co bylo již řečeno v prvních dvou dílech, a posouvají rovinu dialogu na další úroveň, když komunikují o svých společných zážitcích, minulosti, ale i společné budoucnosti. Směr, jímž se postavy v rámci prostoru pohybují, a místa, která navštěvují v prvním *Before* filmu, jsou závislá na náhodě, a postavy nechávají své cestě volný průběh. V druhém snímku je putování Céline a Jesseho již částečně koordinováno, což je dáno Célininou znalostí Paříže a Jesseho organizovaným odcestováním. V *Před půlnocí* je to však poprvé, kdy postavy přesně znají cíl své cesty, jímž je hotel rezervovaný jejich řeckými přáteli. Tyto proměny charakteru walk and talk segmentů přímo souvisí se vztahovým vývojem hlavních postav. Ve všech třech filmech je pro tyto dramatické celky užíván stejný stříhový vzorec, který zahrnuje velmi dlouhé záběry občasně se střídající se záběrem/protizáběrem nebo pohledy na město. Tímto způsobem bylo dosaženo dojmu snímání postav v reálném čase, možnosti zdůraznit důležité dějové momenty a neustále orientovat diváka v prostoru, v němž se spolu s postavami pohybuje. V *Před úsvitem* a v *Před soumrakem* je narace z hlediska své komunikativnosti na stejné úrovni. Divák v žádném momentu těchto filmů nemá o žádné postavě více informací než postavy samy. Ve třetím dílu však dojde k obratu. Vzhledem k tomu, že postavy spolu žili po celé období mezi druhým a posledním dílem, tedy po dobu devíti let fabule, ke které divák nemá přístup, mají o této etapě mnohem větší rozsah znalostí než divák.

3.4. Otevřené konce

Dějovou náplní třetího a posledního dramatického celku všech filmů trilogie, označené v segmentaci syžetů římskou číslicí III), je změna vztahového statusu mezi hlavními postavami. První část filmů vždy ustanovila výchozí pozici Céline a Jesseho jako páru, která poté byla rozvinuta v druhém dramatickém celku, přičemž poslední segment *Before* filmů přináší ve všech snímcích trilogie nástin rozuzlení. S touto dějovou dynamičností souvisí i rychlejší střihové tempo, střídající stále však přítomné dlouhé záběry. První díl ve svých posledních minutách divákovi již nepřináší nové informace o postavách, ale zaměřuje se spíše na atmosféru okamžiků před odloučením páru. Před soumrakem se narace v tomto ohledu posouvá o stupeň výše a směrem k divákovi i v závěru filmu komunikuje některá pro děj důležitá fakta o postavách, spadajících do času fabule, jež není syžetem reprezentován. Poslední snímek triptychu je pak charakteristický tím, že informační i dramatické těžiště filmu nenáleží walk and talk segmentu, ale právě třetímu dramatickému celku, který také z hlediska času projekce filmu zaujímá mnohem rozsáhlejší časový rámeček.

3.4.1. Před úsvitem

Na rozdíl od druhého dílu trilogie, který se téměř celý odehrává v reálném čase, je v *Před úsvitem* vzhledem k častějšímu užívání elips pro diváka těžší přesně odhadnout časové určení scén. První scéna posledního dramatického celku odehrávající se v parku však přináší explicitní vyjádření časového určení. Ačkoli je ještě tma, Céline řekne, že „tohle je opravdu krásné ráno“. To je pro diváka zřetelným vodítkem, díky němuž je možné utvořit pevnou hypotézu, že událost se může odehrávat okolo páté hodiny ranní. Následující scéna se pak, vzhledem k respektování syžetového vzorce postupné prezentace postupně se odehrávajících událostí fabule, děje za denního světla, čímž je také přiznaná okázalá časová i kauzální mezera, neboť je divákovi zatajeno, zda mezi Céline a Jessemu k něčemu došlo. V kontextu prvního dílu se tato mezera stává trvalou, v rámci trilogie jako celku je však zaplněna o devět let později ve filmu *Před soumrakem*, kde byla tato událost uvnitř druhého a třetího dramatického celku vyprávěna

celkem dvakrát, aniž by byla kdykoli zinscenována. Takový postup je charakteristický pro klasickou mainstreamovou kinematografií, ačkoli je běžnější, že je událost opakovaně vyprávěna už v expozičních pasážích.¹⁴⁵ Ačkoli má tato událost fabule vyšší frekvenci opakování vyprávění v syžetu, není k ní v *Před soumrakem* vždy odkazováno stejným způsobem. Při první zmínce nejdříve Céline zpochybní, že by se mezi ní a Jessem ve Vídni cokoli stalo, zatímco Jesse tvrdí opak. Kauzální mezera je tedy zcela zaplněna až na konci filmu, kdy Céline přizná, že lhala a ve skutečnosti si dobře pamatuje, že se spolu tenkrát s Jessem v parku milovali.

Následující dvě scény *Před úsvitem* plní funkci plynulého přechodu od společně strávené noci k loučení. Prázdná Vídeň v brzkých hodinách za jemného ranního světla vytváří dojem, jakoby město patřilo pouze Céline a Jessemu a poskytovalo jim vhodný prostor pro smíření se s realitou. Céline se Jessemu v jedné z těchto scén svěří, že skutečně bude někoho milovat, až s ním stráví skutečně dlouhou dobu a dokáže předem odhadnout všechny jeho reakce a myšlenky. Ve třetím díle však toto tvrzení zpochybní, když řekne Jessemu, že už ho nemiluje, a to právě v životním období, v němž již osobnost svého partnera zcela zná. To je také jedna z mnoha narážek naznačující vývoj osobnosti postav v čase. Poslední scéna filmu, kde jsou Jesse i Céline snímání pohromadě, se odehrává na nádraží. Tam, kde jejich společná cesta započala se také cyklicky zakončuje. Prvním záběrem je detail na ruce postav, které společně nesou Célinino zavazadlo, tedy to zavazadlo, jenž na začátku filmu Jesse nesl sám. Tento jednoduchý motiv zdůrazňuje pouto, které mezi nimi od jejich poslední návštěvy Vídeňského nádraží vzniklo. S vědomím blížícího se konce, daného odjezdem Célinina vlaku, se zrychluje pohyb postav i jejich závěrečný dialog, který je snímán figurou rychle stříhaného záběru/protizáběru. Během několika sekund této scény se odehraje nejdramatičtější událost filmu. Céline a Jesse se rozhodnou, že navzdory svému původnímu rozhodnutí se chtějí znovu setkat, aby však zachovali náboj jejich vztahu, nevymění si telefonní čísla, adresy ani příjmení. Dohodnou se tedy, že se přesně za půl roku setkají na stejném místě, ve stejný den a stejný čas kdy spolu vystoupili ve Vídni.

¹⁴⁵ BORDWELL, *Narration*, s. 79

Jesse určí, že daného půl roku odloučení budou počítat od šestnáctého června¹⁴⁶ od šesti hodin večer. Teprve na konci filmu tedy narace divákovi poskytne informaci o přesném časovém určení děje filmu a tím potvrdí či vyvrátí hypotézy vytvořené na začátku filmu. Rychlý sled záběrů a dialogů ustane, jakmile Céline nastoupí do vlaku a kamera nechá scénu doznít v dlouhém záběru, sledujícím Jesseho vzdalujícího se od vagonu za rozeznění nediegetické hudby, zmíněné Bachovy sonáty. V dalším záběru diváka kamera přenesse do interiéru tohoto vagonu, v němž snímá Céline vybírající si vhodné kupé. Tento záběr aktualizuje nejasný účel totožné scény s cizí ženou na začátku filmu, a cyklicky významově uzavírá děj prvního filmu. Tentokrát však dle očekávání kamera následuje Céline, jakožto hlavní postavu filmu, do kupé a stejně jako v předchozím případě nechává scénu i pro tuto postavu doznít.

Závěrečné záběry filmu snímající nyní již opuštěná místa, která se stala zastávkami na Jesseho a Célinině cestě, začínají opakovaným pohledem na odjíždějící vlak, přičemž stejně jako na počátku filmu, i zde je kamera situovaná na mostě a sleduje vlak z nadhledu. Daná místa jsou v rámci těchto záběrů snímána již za denního světla, a tím se mění jejich původní atmosféra. V některých záběrech se pohybují neznámé postavy, popelářská auta nebo prostředky městské hromadné dopravy, jež jsou atributy všedního dne a je tak zdůrazněno v tomto filmu dříve komunikované téma pomíjivosti. Jako artefakt vázaný ke společné noci Céline a Jesseho a jako další motiv naznačující téma pomíjivosti, kamera zobrazuje v záběru-celku prázdnou lahev vína a sklenice, ležící na trávě v parku. Následuje záběr na Jesseho, jedoucího autobusem na letišti, který se ještě naposledy symbolicky ohlédne za časem, stráveným se Céline a za prostorem, do něhož spolu pronikli, a poté začne s úsměvem na rtech usínat. Stříhem se kamera přenesse do vlakového kupé, kde se stejným výrazem ve tváři usíná i Céline, a následně je celý film ukončen zatmívačkou umožňující nenásilný přechod k závěrečným titulům.

¹⁴⁶ Datum 16. června odkazuje k románu Jamese Joyce *Odysseus*, který se odehrává právě na tento den a jenž Joyce napsal jako památku na seznámení se svou manželkou Norou Barnacleovou

3.4.2. Před soumrakem

V *Před soumrakem* je společný čas postav v porovnání s ostatními díly mnohem více omezený, a to na pouhou hodinu, v rámci níž kamera téměř nepřetržitě sleduje hlavní postavy. S nedostatkem času na uzavření situace mezi Céline a Jessem se zrychluje pohyb postav, jež využívají k přesunům mezi lokacemi čím dál rychlejších dopravních prostředků, čím víc se blíží závěr jejich setkání. V posledním dramatickém celku tohoto snímku nasednou postavy do auta, uvnitř něhož se odehraje rozhodující dialog celého filmu, v kterém Céline přizná, že je stále poznamenaná společnou nocí strávenou ve Vídni a není schopná mít fungující vztah. Jesse se v návaznosti na tato fakta přizná, že jeho manželství je v troskách, a že stále sní o společném životě se Céline. Postavy jsou při tomto stěžejním rozhovoru snímány buďto v polodetailním dvojzáběru nebo v detailních jednozáběrech, zdůrazňujících mimiku herců v této emotivní scéně. Se zrychlujícím se pohybem souvisí také zmenšování prostoru, v němž se postavy nacházejí. Z plenéru se Céline s Jessem přemístí na otevřenou loď a z ní zase do uzavřeného auta, čím je postupně zesilován klaustrofobický efekt nedostatku prostoru pro vyřčení opravdových pocitů.

Když řidič dojede do místa Célinina bydliště a postavy vystoupí z auta, čas jako by se začal s prodlužujícími se záběry zpomalovat. Jesse se rozhodne Céline doprovodit ke dveřím domu, v němž žije a oba tak pomalu projdou vnitroblokem komplexu starých pařížských činžovních domů. Ve chvíli, kdy má dojít na loučení, poprosí Jesse Céline, aby mu, než odletí, zazpívala a zahrála na kytaru. Céline přitom stojí na vchodových schodech a je v prostoru situovaná o něco výše než Jesse. Proto je při rozhovoru snímána z podhledu a Jesse z nadhledu, což mimo jiné vyjadřuje momentální Célinino nadřazené postavení, neboť je to právě ona, kdo rozhodne, zda Jesseho pustí k sobě do bytu a tím i do svého života. Céline s návrhem souhlasí a obě hlavní postavy se vydají po schodech nahoru do Célinina bytu. Po celou dobu chůze po schodech snímá kamera Céline a Jesseho v jednom dlouhém záběru, který evokuje scénu v poslouchací kabině v prvním dílu. Zatímco v *Před soumrakem* to byla romantická píseň, která umocňovala rozpaky postav, v tomto snímku zastupuje danou funkci

ticho. Stejně jako v poslouchací kabině, i zde se na sebe postavy nenápadně dívají a v rámci celého dlouhého záběru ani jednou nepromluví. Tím je vybudováno napětí a podníceno divákovy očekávání.

Prostor Célinina bytu se stává místem bezčasu. Čas už se více nezpomaluje, ale scéna spíš budí dojem jeho úplného zastavení. Postavy i divák v tomto okamžiku již tuší, že dále nemusí nikam spěchat, protože došli do svého cíle, kterým je opětovné spojení. Céline zazpívá a zahraje píseň, kterou si Jesse vybral, a sice valčík, jenž jak se ukáže, popisuje jejich krátké setkání ve Vídni a přenáší tak obě postavy o devět let zpět tím, že v nich vyvolává pocity, které tehdy cítili. Po celou dobu trvání valčíku kamera střídavě v delších záběrech sleduje Céline i Jesseho a jejich mimické reakce naznačující rozpaky a Jesseho fascinaci osobností Céline. Kromě kytary se v bytě, tedy v mizanscéně, nachází mnoho knih, obrazů a nejrůznějších artefaktů včetně fotografií nalepených na zdi, které si Jesse se zájmem prohlíží, přičemž kamera je zabírá z jeho subjektivního pohledu. Záběry snímají fotky Céline jako dítěte a již starší Céline se svou babičkou a stávají se tak vzhledem do minulosti, jenž skrze tyto fotografie proniká do přítomného okamžiku. Celá scéna je složená z pomalým tempem se měnících jednozáběrů, které se zaměřují hlavně na Céline, a to i v posledním záběru, v němž Céline imituje pohyby Niny Simon při poslechu její písně, kterou předtím pustil Jesse na CD. Postavy přemítají nad tím, jaká je škoda, že interpretku zemřela a Céline začne vzpomínat na její živé koncerty. Komunikováním o zemřelých je rovněž poukázáno na téma pomíjivosti a skrze nahrávku písně s názvem „Just in Time“ je opět minulosti umožněno zpřítomnit se v současném okamžiku. Za zvuků písně, jejíž text odráží děj filmu, ale také téma času¹⁴⁷, doznívá film v záběru na tančící Céline, která se podívá na Jesseho a způsobem imitujícím zpěvačku mu řekne: „Baby, tobě to letadlo uletí.“. Poslední dva jednozáběry se zaměří nejprve na Jesseho, který již v této chvíli ví, že se Céline zůstane a poté na

¹⁴⁷ V písni Nina Simon zpívá „Právě v čas, našel jsi mě právě v čas. Než jsi přišel, můj čas mi docházel. [...] Teď už jsi tady, teď už vím přesně kam jdu. Už žádné pochybnosti nebo strach, našla jsem svou cestu. Tvoje láska přišla právě včas, našel jsi mě právě v čas a změnil moje osamělé noci v ten šťastný den.“

Céline, jež pokračuje v tanci. Kamera pak celý film nenásilně zakončí zatmívačkou, stejně jako tomu bylo v prvním dílu.

3.4.3. Před půlnocí

Třetí část filmu *Před půlnocí* se v mnohém od předchozích dílů liší, největší změnou je však to, že je celá vystavěna na konfliktu mezi hlavními postavami a v té souvislosti je plná rychlých střihů, jednozáběrů a inscenování prostoru do hloubky v závislosti na zdůraznění distance mezi partnery. Do první scény segmentu uvede Linklater diváka pomocí klasického užití časové elipsy, která vytvoří trvalou prostorovou i časovou mezeru. V prostorách hotelu svítí lampy a za oknem je již viditelná tma. Narace tedy poskytuje vodítka, jež divákovi pomáhají stanovit časový údaj scény. Ta začíná ustanovujícím celkovým záběrem, který diváka zorientuje v prostoru, v němž také pevně ukotví postavy. Céline s Jessem se na recepci dostávají do konfrontace s recepční, která je žádá o podpis řeckého vydání Jesseho knihy. Jesse je tímto požadavkem potěšen, avšak ze Céline jsou patrné rozpaky a pocit určitého nepohodlí a neztotožnění se se svým románovým já.

V dalším záběru kamera snímá tmavý hotelový pokoj, v němž se rozevřou dveře, rozsvítí se a vejdou Jesse se Céline, která obdivuje interiér pokoje a kladně hodnotí gesto jejich přátel. Pár začne romantickou předehru a Céline zmíní, že z Jesseho tváře zmizely nazrulé vousy, kvůli nimž se do něj zamilovala. O tomto faktu Céline hovoří také ve druhém díle, ve scéně na lodi, kdy popisuje, jak jí dojmají jemňůstky, jež jsou pro každého člověka specifické, a že kvůli těm nazrklým vousům jí Jesse chybí. Nyní však úvahu zakončí tím, že jejich dcery mají zrzavé řasy. Naznačuje tak prolnutí minulosti s budoucností, kterou pro Céline a Jesseho od teď představují jejich potomci. Předehra je narušena diegetickým zvukem zvonícího mobilu, jenž se Céline rozhodne v druhém pokoji, který je propojen s ložnicí posuvnými dveřmi, zvednout. Dispozice hotelového apartmánu umožňuje inscenovat prostor scény do hloubky a vzhledem k propojenosti a otevřenosti jednotlivých místností je kameře umožněno držet postavy v neustálé interakci i přesto, že se každá nachází v jiné části

pokoje. Ve chvílích, kdy se každá postava nachází v jednom z těchto pokojů, střídá kamera mezi hlubokými jednozáběrovými celky, které odpovídají subjektivnímu pohledu jedné či druhé postavy na svůj protějšek. Počátek konfliktu nastane v okamžiku, kdy Céline ukončí telefonní hovor s Hankem, jenž volal z přestupního letiště, a nepředá jej Jessemu, což je opakovaná situace, která poprvé nastala ve scéně v autě cestou z letiště. Když se Céline vrátí do postele, situuje kamera obě postavy do jednoho frontálního dvojzáběru, který se vzápětí změní v záběr/protizáběr, jakmile si postavy začnou vyměňovat své názory na situaci. Jesse se nemůže přenést přes to, že mu bylo Célin opakovaně odepřeno mluvit se svým synem, přesto však opustí prostor postele a jde do druhého pokoje k mobilnímu telefonu, který vypne, aby už je nikdo nerušil, jak můžeme vidět v detailním záběru na telefon. Z jeho strany je tedy stále patrný zájem ještě zachránit jejich romantický večer. Céline se však již nenávratně dotklo, že ji Jesse napomenul, aby před Hankem nemluvila ošklivě o jeho biologické matce a už nehodlá začínající hádku zastavovat.

Narace je v této scéně vysoce komunikativní a scéna v hotelovém pokoji se dá považovat za extrémně zpožděnou expozici, díky níž herci v rámci dialogu poskytnou mnoho potřebných informací o jejich společné minulosti. Jesse se začne vysvlékat připraven připojit se zpět k Céline v posteli, jež představuje prostor sblížení. Ona se naopak začne oblékat a odcházet z ní, zatímco znovu otevře Jessem navržené téma stěhování do Chicaga, jež ona zásadně neschvaluje. Tímto okamžikem začíná série pravidelně se střídajících jednozáběrů jednotlivých postav, jejichž rytmus odpovídá vývoji hádky a tempo zase změně střídání dialogových pasáží ve scénáři. Každá z postav je nyní situována na opačném konci dvou propojených pokojů, čímž mezi nimi vytvořena hluboká prostorová mezera vyjadřující distanci mezi nimi jakožto partnery. Céline, opět vezme mobilní telefon a zase jej zapne, aby neztratila okolní spojení se světem. Mobil je rekvizitou, které je v *Před půlnocí* věnována zvláštní pozornost. Postavy jsou s ní často v interakci a zasahuje tak do děje filmu. Nejprve ve scéně v autě v úvodu filmu. Ve vůbec prvním Célininém záběru ji vidíme telefonovat, čímž je naznačeno, že je určitým způsobem odpojována od svého

současného života s Jessem. Obsah telefonátu se navíc stává jedním z předmětů hádky, kdy Jesse vyjádří svůj názor, že by Céline neměla vzít práci pro vládu. V té samé scéně vezme Céline telefon znovu, když jí volá Hank. Telefonátem je přerušena konverzace hlavních postav o tom, zda by měli či neměli jít večer do hotelu a taktéž se později stane součástí hotelové hádky, když Jesse vytkne Céline, že ho nenechala se synem mluvit. Ve scéně před večerí, kdy Jesse bere děti k moři, se kamera zaměří na Jesseho sedícího na břehu, jehož myšlenky jsou přerušeny zvukem ohlašujícím příchozí textovou zprávu. Jesse si zprávu přečte, ale divákovi je zatajen její obsah, což vytváří kauzální mezeru, k jejímuž zaplnění je jediným poskytnutým vodítkem Jesseho smutný výraz ve tváři. Ve všech případech je mobil součástí polodetailních záběrů na postavy a jeho zvuk v rámci diegeze narušuje děj. Tato rekvizita navíc nese význam odloučení a distance. Tím, že Céline v hotelovém pokoji mobil zapne potom, co byl pár okamžiků předtím Jessem vypnut, poukazuje na Célinino rozhodnutí, že tato noc nebude nadále pokračovat v romantickém duchu a odkazuje také k jejímu prvnímu záběru ve filmu, a tudíž k narušení jejího spojení s Jessem.

V hádce Céline a Jesseho nastává časové okénko, v němž pár na malou chvíli přejde do mírového stavu. V tomto „poločase“ se postavy nachází na stejném místě, na pohovce, která se tak stává neutrální zónou. Smíření však trvá jen pár okamžiků, po nichž Céline a Jesse opět přejdou do bojové pozice, díky čemuž se divák dozvídá, že Céline žila s Jessem v Americe po dobu dvou let, než se kvůli komplikovanému porodu dvojčat vrátili do Paříže. Je mu také odhaleno, že v Řecku strávili celkem šest týdnů a jak vypadá jejich běžný pracovní den. Čas se stává důležitým tématem jejich rozporu. Céline obviňuje Jesseho, že nemá čas sama na sebe a dochází k vzájemnému srovnávání, kolik kdo věnuje času péči o děti. S graduující hádkou se zrychluje také střih, přesto jde však o zrychlení, které je zřetelné pouze v rámci tohoto filmu, neboť PZD této scény je 7,15 sekund, což ji staví nad průměr současné klasické kinematografie. Kromě zrychlujícího se střihu souvisí s vyšší intenzitou hádky také častější změna pozice postav v rámci prostoru pokoje. V některých momentech hádky se postavy ani

nenacházejí ve stejné místnosti a mluví spolu přes zeď, což ještě více zdůrazňuje jejich odcizení.

Cyklický a repetiční charakter, který je možné identifikovat na úrovni trilogie jako celku i na stupni jednotlivých filmů, se projevuje také uvnitř této scény. Céline se v průběhu hádky zvedne a opustí hotelový pokoj, po chvíli se však vrátí a společně s Jessem se opět posadí na pohovku, kde se smíří. Kamera je přitom snímá v dlouhém dvojzáběru. Tento stav ovšem opět trvá opět jen krátký čas, než hádka znovu propukne. Poté se postavy začnou pohybovat v prostoru, než zaujmou nové, statictější pozice. Céline začne nervózně přecházet po pokoji a kritizovat jeho neautentickou a prvoplánovou atmosféru, která jen zdůrazňuje absenci spontánnosti v jejich vztahu. Pohybem postav v rámu také divák získává přehled o prostoru scény. Jesse oponuje názorem, že mu hotely připadají sexy, čímž je odkázáno k druhému dílu trilogie a procházce páru po pařížské zahradě, kde Jesse tvrdí, že pokud by ten den měli umřít, chtěl by se se Céline milovat v hotelu. Jesse si přitom lehne na postel, zatímco Céline stojí během výměny názorů nad tím, stejně jako tomu bylo v první polovině hádky, kdy Jesse ještě seděl na pohovce a Céline si ve stoje během argumentace připravovala čaj. V obou případech Céline Jesseho konfrontovala s jednou ze svých domněnek. Nejprve, že Jesse podle ní nechce, aby vzala dobrou pracovní nabídku, a tak nebylo ohroženo jeho postavení v jejich vztahu a podruhé s přesvědčením, že ji v minulosti podvedl. Kamera přitom snímá Jesseho vždy z nadhledu a Céline z podhledu, čímž je vizuálně podpořeno její momentální nadřazené postavení. Hádka v tomto momentě vygraduje do neúnosné roviny, což vede k tomu, že si Céline opět vezme své věci a opustí apartmán, tedy jejich společně sdílený prostor. V porovnání se stejnou reakcí o pár minut dříve, se však nyní dovnitř vrátí téměř okamžitě, aby Jessemu řekla poslední věc, a sice, že už ho nemiluje. Poté znovu opustí prostor rámu, a tedy i prostor scény, tentokrát se však již zpátky nevrátí. Kamera nenásleduje Céline na její cestě z hotelu, ale zůstává s Jessem v daném záběru v pokoji, kde nechá za zvuku naprostého ticha doznít Célinino prohlášení, což ještě více zdůrazňuje jeho závažnost. Tento záběr je vystřídán detailním pohledem na Célinin hrnek s rozpitým čajem, během

něhož se rozezná ústřední melodie procházející celým filmem, s níž jsme se setkali již v úvodní scéně na letišti. Tento záběr je Jesseho subjektivním pohledem, v němž se šálek s nedopitým nápojem stává vším, co v apartmánu po Céline zůstalo. Odráží se v něm tedy hlavní téma filmu, pomíjivost. To, že tento pohled náleží Jessemu, narace prozradí hned dalším záběrem na jeho obličej, shlížející směrem dolů na stůl, kde je hrnek položen. Jesse potom upře svůj zrak opačným směrem na prostor ležící mimo rám obrazu, přičemž následný záběr prozradí, že se dívá na rozestlanou postel. Tato figura se do třetice zopakuje, když Jesse v dalším záběru pohlédne na jiné místo mimo rám, jemuž dominují dvě sklenice s červeným vínem. Kromě pomíjivosti, na níž je tímto postupem poukázáno, je také tato část scény v hotelu odkazem a určitým souhrnem všech tří dílů trilogie. Šálek rozpitého čaje reprezentuje přítomnou situaci a právě proběhnutou hádku, postel milenců je zase připomínkou druhého dílu, kdy spolu Céline s Jessem zůstali a stali se partnery. Záběr na rozpité sklenky červeného vína je přímým propojením mezi posledním a prvním dílem, v němž Céline s Jessem odcizili vinné skleničky a získali lahev červeného vína, kterou pak v rámci intimní chvíle vypili nad ránem v parku. Tímto záběrem se celý triptych zacykluje a je katalyzátorem Jesseho dalšího jednání, což celý děj přesune do poslední scény filmu a také celé trilogie.

Závěrečná scéna začíná záběrem na Céline, sedící u stolu ve stejné kavárně na molu, kde ve scéně předcházející poslednímu segmentu sledovali s Jessem západ slunce. Připomínka začátků jejich vztahu vede Jesseho k započítí hry na zdánlivé cizince. Jesse Céline osloví s nabídkou společného posezení a pohovoření, ta však reaguje úsečně tím, že s cizími se nebaví. Jesse se je oba snaží přenést zpátky do minulosti, když Céline argumentuje, že cizí není, naopak, že je tím člověkem, kterého potkala v létě 94. Když se mu Céline nepodaří obměkčit, pokračuje ve svém snažení. Linklater skrze tuto scénu dovrší myšlenku cestování časem a vzájemného prostupování časových rovin, která prolínala každý ze tří filmů. Jesse říká, že tuto noc už jednou prožil. Když se Céline zeptá jak, prozradí jí, že prostřednictvím stroje, kterým se dá cestovat časem, a že je zde, aby ji zachránil od trápení se nad hloupostmi. V návaznosti na to Jesse začne

předčítat Céline dopis od jejího dvaosmdesátiletého já, s nímž se v budoucnosti setkal. Dopis je psán formou vzpomínek na Célinin život, prostřednictvím kterých její staré já hodnotí životní fázi, jíž právě prochází současná Céline. Stojí v něm také, že nejlepší noc, kterou zažila, se odehrála jednoho léta na Jižním Peloponésu. Dopis je odkazem k prvním dílu, v němž Céline popisuje svůj pocit, že její život jsou jen vzpomínky staré dámy čekající na smrt a zpětně reflektující svůj život.

Od začátku scény jsou postavy snímány záběrem/prizáběrem, v průběhu čtení dopisu se Jesse postupně přiblíží k Céline a tím se dostanou do jednoho společného rámu. Poslední záběr filmu trvá téměř čtyři minuty a řadí se tak mezi řadu dlouhých dvojzáběrů hlavních postav, prostupujících všemi *Before* filmy. Céline Jesseho snažení začne negovat a nyní i on pozná, že v tomto případě již proaktivní přístup nic nezmůže a ostře seznámí Céline s čistou pravdou o jejich vztahu a nereálnosti jejich pohádkových představ o lásce, z níž se nikdy nevytratí spontánnost. Díky dvojzáběru divák může během Jesseho monologu sledovat postupně se měnící výraz ve tváři Céline, jež si postupně uvědomuje, že má její protějšek pravdu. Obě postavy se poté odmlčí, přičemž kamera je nadále sleduje a tím buduje napětí a podněcuje divákovo očekávání dalších událostí, stejně jako tomu bylo ve Vídni v poslouchací kabině obchodu s vinyly a v Paříži na schodech vedoucích do Célinina bytu. Toto napětí je uvolněno v rámci stejného záběru pokračujícím dialogem, v němž Céline, značně zasažena Jesseho slovy, nakonec přistoupí na jeho hru a začne koketně diskutovat o stroji času. Scéna doznívá za pomalého odjezdu kamery, za zvuku ústřední filmové melodie a také poslední věty filmu i trilogie, zpochybňující lineární povahu proudu času, když Céline v návaznosti na dopis od své dvaosmdesátileté verze řekne: „To musela být úžasná noc, která nás čeká.“

3.4.4. Shrnutí

Závěrečné segmenty filmů trilogie se vyznačují vyšší stříhovou frekvencí i vyšší mírou dramatičnosti, než jakou divák může najít v předchozích dvou segmentech. Z narativního hlediska jsou všechny tři filmy ve svém závěru komunikativní, ačkoli rozsah poskytnutých informací

je v každém snímku odlišný. Nejkomunikativnější naraci má ve své třetí části film *Před půlnocí*, v němž se dá považovat za extrémě zpožděnou expozici. Díky komparaci jednotlivých dílů trilogie je možné identifikovat opakující se dějový vzorec, který spočívá v akceleraci pohybu postav, dialogů i událostí, jež je v samém závěru filmů vystřídána kontrastním uvolněním a téměř zenovým uklidněním. V prvním díle se tato akcelerace projeví ve scéně na nádraží, kde se postavy na poslední chvíli rozhodnout znovu se setkat. Rovnováha je pak nastolena následujícími záběry na klidné ranní město a hlavní postavy, pokojně usínající na své cestě domů. V druhém filmu je nástup zrychlení pozvolnější a je započatý již v rámci předchozího segmentu ve scéně na lodi. V závěru filmu je však scénou v autě dosaženo dramatického vrcholu, který pak volně doznívá ve scéně odehrávající se v bytě Céline. V posledním snímku jsou děj, dialogy a pohyby akcelerovány ve scéně s hádkou v hotelu, která do klidové roviny vyústí až před koncem posledního záběru filmu, kdy Céline přistoupí na Jesseho smířlivou hru. Na rozdíl od prvních dvou filmů je třetí segment *Před půlnocí* z hlediska času projekce o poznání delší a je těžištěm celého filmu. Co je pro všechny díly trilogie charakteristické, jsou otevřené konce. Narace vždy naznačí směr dalšího děje, který spadá do času fabule. Hypotéza, kterou si však divák vytvoří je pouhou domněnkou. První film vytváří kauzální mezeru, protože divák neví, zda se Céline s Jessem za půl roku opravdu znovu setkají. Druhý snímek zase naznačí, že si Jesse pravděpodobně nechá uletět letadlo. Narace ale nepodává žádný důkaz o tom, zda se tak skutečně stalo, a opět tedy vytváří kauzální mezeru, kterou retrospektivně zaplní ve filmu *Před půlnocí*, jenž opět končí pouhým náznakem, spočívajícím v Célinině kooperaci na Jesseho snažení. Narace divákovi v žádném dílu neposkytne jasnou informaci, co se se vztahem hlavním postav stane, a tím vytváří na konci každého dílu určitý cliffhanger, podněcující divákovu zvědavost, ale také kreativitu při konstruování možných hypotéz.

4. ZÁVĚR

Předmětem diplomové práce byla naratologická analýza filmů Richarda Linklatera *Před úsvitem*, *Před soumrakem*, *Před půlnocí*, jež souhrnně označuji jako *Before trilogie*. Dominujícími prvky triptychu jsou čas a prostor, s nimiž režisér specificky zachází na úrovni narativní, stylové i tematické. V úvodu práce jsem si stanovila za cíl identifikovat a popsat režijně stylistické a narativní postupy, budující v *Before trilogii* jako celku i v jejích jednotlivých snímcích, čas a prostor a reflektovat stěžejní myšlenky Richarda Linklatera o čase a prostoru, které se promítají do způsobu vyprávění, do vizuální podoby filmů a dialogů postav. Za účelem dosažení cílů byla v další části práce stanovena metodologie a popsána základní teoretická východiska pro naratologickou analýzu. Důraz byl kladen zejména na aspekty vztahu narace a času a narace a prostoru a bylo také pojednáno o odlišnostech mezi klasickým a artovým módem narace, na jehož pomezí *Before trilogie* stojí.

Protože jsem se pro svou práci rozhodla využít principů neoformalistického přístupu, v rámci něhož nelze uvažovat o analyzovaném filmovém materiálu odděleně od širších společensko-kulturních souvislostí, bylo také důležité zasadit Linklaterovu *Before trilogii* do širšího kontextu jeho tvorby, jež je celá prostoupena tématem času a prostoru. To se stalo předmětem druhé kapitoly, věnující se v obrysech osobnosti a dílu režiséra. Zjistila jsem, že Linklaterova tvorba má vysoce eklektický charakter, zejména co se týče pronikání do nejrůznějších filmových žánrů a primárních témat jeho snímků. Ve svých tvůrčích začátcích prošel Linklater obdobím nezávislé režijní tvorby, během níž natočil své první celovečerní filmy *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* a *Slacker*, které se pro něj staly platformou pro experimentování s časem a prostorem, jež následně ovlivnilo celé jeho další dílo. Ve snímcích prozkoumal zejména možnosti dlouhého záběru, který je charakteristickým stylovým prvkem především, avšak nikoli výhradně, *Before trilogie*. Průzkum limitů práce s filmovým prostorem Linklater provedl během natáčení studiového filmu *Předměstí* a snímku *Přiznání*. V prvním zmíněném se zaměřoval především na vztah a vzájemné působení mezi městem, případně jeho částmi, a postavami filmu. *Přiznání* zase zkoumalo vliv ohraničeného prostoru na dynamiku děje, mimo to však přineslo významné téma recepce

minulosti. Výsledky tohoto Linklaterova zkoumání se uplatnily ve druhém a třetím dílu *Before* triptychu, zejména při výběru lokací filmů, situováním postav ve scénickém prostoru a tematicky implementováním myšlenek o subjektivní reflexi vzpomínek.

Prostřednictvím analýzy narativní formy Linklaterovy *Before* trilogie, založené na vzájemné komparaci všech jejích dílů, bylo ve čtvrté kapitole práce dokázáno, že uvnitř triptychu je možné identifikovat opakující se narativní i stylové vzorce. Všechny tři filmy se vyznačují tzv. jednodenním narativem, který v syžetu zobrazuje události fabule obsažené v časovém rozpětí několika hodin, čímž je zdůrazněno Linklaterovo téma prožívání přítomného okamžiku. Děj se vždy odehrává v prostoru jednoho evropského města, které je odrazem vztahu Céline a Jesseho. Ve všech případech je přitom cílem potlačovat jak časovou, tak prostorovou eliptičnost vyprávění a vytvářet dojem snímání postav v reálném čase. Fabule je v každém filmu organizována do tří základních dramaturgických bloků, uvnitř kterých jsou uspořádány dílčí události. První segment vždy zahrnuje zobrazení výchozí pozice vztahu hlavních postav a aktivity vedoucí k absolvování cesty, jejíž jednotlivé fáze náleží pod druhý zastřešující dramatický oddíl. Třetí segment ve všech filmech zahrnuje z dramatického hlediska nejvíce signifikantní události, jež vedou ke změně vztahového statusu mezi postavami. Události fabule jsou přitom v syžetu chronologicky upořádány (jedinou výjimkou je flashback v druhém dílu) a děj plyne lineárně kupředu směrem k vytyčenému deadline. Narace se v rámci triptychu vyznačuje rozdělenou, postupně distribuovanou expozicí a nižší mírou komunikativnosti. Divák je v prvních dvou dílech postaven na úroveň postav a ví tedy tolik, co ony. Ve třetím díle jsou pak postavy v tomto smyslu divákovi nadřazené. Ačkoli narativ Linklaterovy trilogie bývá označen za tradiční, tedy klasický, analýza potvrdila, že v mnohém odpovídá artovému narativnímu módu. Zřetelné je to například v absenci paralelní dějové linie, užívání extrémně dlouhých záběrů, zvýšené symbolické dimezi filmů, důrazu na téma odcizení a nedostatku komunikace, častém užití prvku nahodilosti, putování a vysoké míře nedějovosti.

Redundantní schémata byla díky analýze nalezena uvnitř jednotlivých segmentů filmů i na úrovni stylové. Ukázalo se však, že třetí díl se v některých

případech od předchozích dvou filmů liší. První segment prvního a druhého filmu trilogie vždy uvádí diváka do děje pomocí dlouhých záběrů na okolní prostředí, jenž následně přejde na užití figury záběr/protizáběr. Ve třetím díle je tato souslednost převrácena a po úvodním záběru/protizáběru je užito extrémě dlouhých záběrů. Analýza opřená o cinemrické měření také zdůraznila, že první segment třetího dílu zahrnuje v porovnání s *Před úsvitem* a *Před soumrakem* rozsáhlejší projekční čas i vyšší množství střihů. Vyplývalo také, že skrze střih je v úvodních segmentech pozornost směřována k postavě Jesseho, jenž se ve všech filmech stává hybatelem děje. Druhý dramatický segment je vždy vystaven na principu walk and talk, s čímž souvisí opakované aplikování stylistického vzorce dlouhý záběr snímající postavy – záběr/protizáběr zdůrazňující reakce postav – záběry zobrazující město či krajinu. Pro všechny díly je v tomto bloku, v souvislosti s pouhým chozením a mluvením postav, charakteristická nedějovost komunikující směrem k divákovi téma důležitosti mezilidské komunikace, přičemž dlouhé záběry v kombinaci s dlouhými monology postav poukazují na potřebu umět naslouchat. Zmíněná povaha scén uvnitř druhého segmentu, kdy jsou postavy v neustálém pohybu, navíc určuje nepředvídatelnost děje. V posledním dramatickém segmentu jsem skrze analýzu odhalila opakující se dějový vzorec, spočívající v akceleraci a vyšší dramatičnosti událostí, jež je následována závěrečným zklidněním. V souvislosti s tímto vzorcem jsem identifikovala také opakující se střihové schéma, v němž se zrychluje střídání záběru/protizáběru, jež je v závěru vystřídáno dlouhými finálními záběry.

Téma časoprostoru se v trilogii promítá nejen do narativní struktury a stylové formy filmů, je také opakovaně diskutováno a v každém dalším dílu posunuto na vyšší úroveň. První díl otevírá zejména téma pomíjivosti, prožitku přítomného okamžiku, ale také prostupování časových rovin. Druhý díl se zaměřuje především na poslední zmíněné téma, jež prohlubuje myšlenkami o simultánním probíhání minulosti a přítomnosti a schopností manipulovat uplynulými událostmi. Třetí díl se opět vrací k problematice pomíjivosti vztahů, pocitů i nás, jako bytostí pouze procházejících tímto světem. To souvisí se stěžejním motivem spojeným s celou *Before trilogii*, kterým je putování a cesta napříč životem, prostorem a časem. Fáze času se odrážejí v také samotných

názvech filmů a jsou vyjádřením cesty, jež hlavní postavy od úsvitu jejich vztahu až k jeho půlnoci prošly. Linklaterova *Before trilogie* je v tomto smyslu intimní studií lásky poznamenané časem.

Ačkoli se tato práce podrobně věnuje času a prostoru ve filmech *Před úsvitem*, *Před soumrakem*, *Před půlnocí*, potenciál tohoto tématu plně nevyčerpala. Další bádání by mohlo směřovat k oblasti vztahu a vzájemného působení mezi filmem, postavami a městem, o kterém pojednává Barbara Mennel ve své knize *Cities and Cinema*, nebo k filozofičtějším rozboru Linklaterových úvah o čase, pro něž by mohlo podnětné impulzy přinést myšlení Henriho Bergsona. Přínos mé diplomové práce vidím především v poskytnutí širšího pohledu na problematiku času a prostoru v Linklaterově *Before trilogii*, jež dosud nebyla v odborném prostředí komplexně reflektována.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

1. Prameny

Analyzované filmy

Before Sunrise (Před úsvitem)

USA, 1995, 101 min.

Režie:

Richard Linklater

Scénář:

Richard Linklater, Kim Krizan

Kamera:

Lee Daniel

Střih:

Sandra Adair

Zvuk:

Wayne Bell

Hudba:

Fred Frith

Produkce:

John Sloss, Gregory Jacobs, Wolfgang Ramml, Gernot Schaffler, Anne Walker-McBay, Ellen Winn Wendl

Hrají:

Ethan Hawke, Julie Delpy, Andrea Eckert, Erni Mangold, Hans Weingartner, Peter Ily Huemer, Adam Goldberg, Richard Linklater, Paul Poet, John Sloss, Haymon Maria Buttinger, Hanno Pöschl, Tex Rubinowitz, Christian Ankwitsch a další

DVD: Před úsvitem. Režie Richard Linklater. USA, 1995, 97 min., Warner Bros. DVD vyd. 18. 7. 2012

Before Sunset (Před soumrakem)

USA, 2004, 80 min.

Režie:

Richard Linklater

Scénář:

Richard Linklater, Julie Delpy, Ethan Hawke

Kamera:

Lee Daniel

Střih:

Sandra Adair

Zvuk:

Wayne Bell

Hudba:

Igor Kipnis, Julie Delpy

Produkce:

John Sloss, Isabelle Coulet, Anne Walker-McBay

Hrají:

Ethan Hawke, Julie Delpy, Vernon Dobtcheff, Albert Delpy, Marie Pillet, Rodolphe Pauly a další

DVD:

Před soumrakem. Režie Richard Linklater. USA, 2004, 77 min., Warner Bros. DVD vyd. 6.2.2008

Before Midnight (Před půlnocí)

USA, 2013, 109 min.

Režie:

Richard Linklater

Scénář:

Richard Linklater, Julie Delpy, Ethan Hawke

Kamera:

Christos Voudouris

Střih:

Sandra Adair

Zvuk:

Wayne Bell

Hudba:

Graham Reynolds

Produkce:

John Sloss Liz Glotzer, Martin Shafer, Jacob Pechenik, Lelia Andronikou, Christos V. Konstantakopoulos, Richard Linklater, Vincent Palmo Jr., Athina Rachel Tsangari, Sara Woodhatch

Hrají:

Julie Delpy, Ethan Hawke, Athina Rachel Tsangari, Panos Koronis, Ariane Labed, Walter Lassally, John Sloss, Seamus Davey-Fitzpatrick a další

DVD: Před půlnocí. Režie Richard Linklater. USA, 2013, 108 min., Warner Bros. DVD vyd. 6. 11. 2013

2. Literatura

BAZIN, André. Vývoj filmové řeči. In.: *Co je to film?* Praha: ČS filmový ústav 1979. s. 23–40

BLUESTONE, George. Time in Film and Fiction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1961), pp. 311-315, str. 312–313, *The American Society for Aesthetics*. jstor.org [online]. ©2000-2017 ITHAKA. [Cit. 17. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/428074>

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. The McGraw-Hill Companies, 1997. ISBN 987-007-3310-275.

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

BORDWELL, David. *Neoformalism*. In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press, 1989. s. 423. ISBN 978-0-4046-3203-8. s. 378–385

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. 1. vyd. New York: Routledge, 2008. 512 s. ISBN 978-0-415-97778-4. s. 23

BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*, 2003, roč. 15, 1 (49), s. 5–27. ISSN 0862-397X.

CUTLER, Aaron. Love in Time, Julie Delpy, Ethan Hawke and Richard Linklater's Before Films. *Cinease*. 2013, fall, str. 24–28. ISSN 0009-7004

ESTHER, John. The Transparency of Things: An Interview with Richard Linklater. *Cineaste*. 2013, fall, s. 24–28

GILBEY, Ryan. Before Sunset. *Sight&Sound*. 2013, č. 6, str. 128. ISSN 0037-4806

HARROD, Mary. The Aesthetics of Pastiche in the Work of Richard Linklater. *Screen*, č. 1, 2010, s. 21-37.

HELJÍČKOVÁ, Iva. Ethan Hawke, sny mezi soumrakem a úsvitem. *Cinema*. 2006, č. 1, str. 52–55. ISSN 1210132X

CHATMAN, Seymour. *Antonioni, or, The Surface of the World*. University of California Press, 1985. 384 s. ISBN 9780520907669, s. 125

JOHNSON, David T. *Richard Linklater (Contemporary film Directors)*. Illinois: University of Illinois, 2012.

LINKLATER, Richard. *Before Sunrise & Before Sunset: Two Screenplays*. Random House LLC, 2008.

MENNEL, Barbara C. *Cities and Cinema*. Routledge, 2008. 245 s. ISBN 9780415364454

NORTON, Glen. The Seductive Slack of Before Sunrise, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, č. 2, Winter–Spring 2000, s.. 62–72

PŘÁDNÁ, Stanislava. Chlapectví. *Film a doba*. 2014, č. 3, str. 165–169. ISSN 00151068

ROHDIE, Sam. *Antonioni*. BFI Publishing, 1990. 213 s. ISBN 9780851702742, s. 51

SPEED, Lesley. The possibilities of roads not taken: intellect and utopia in the films of Richard Linklater. *Journal of Popular Film and Television*. 35:3 (2007): 98–106

STONE, Rob. *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run*. New York: Columbia University Press, 2013. ISBN 978-023-1850-407.

STONE, Rob. The Flâneur on Film: On films by Richard Linklater and others by Rob Stone. *Film Studies for Free* [online]. *Film Studies for Free*. [Cit. 19. 7. 2015].

Dostupné z: <http://filmstudiesforfree.blogspot.cz/2014/02/the-flaneur-on-film-on-films-by-richard.html>

SVATOŇOVÁ, Kateřina. Neoformalismus a textová analýza [online].

Metodologický rozcestník KFS [cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z:

<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>.

THOMPSON, Kristin. Neoformalist Film Analysis One Approach Many Methods. In.: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, 1988. s. 361. ISBN 978-0-6910-1453-1. s. 3–46

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36

TOMPHSON, Ben. The first kiss takes so long. *Sight&Sound*. 1995, č. 5, str. 20–23. ISSN 0037-4806

Before Sunrise. *Reverse Shot* [online]. Dostupné z

http://www.reverseshot.com/article/before_sunrise_archive

A Conversation with Richard Linklater. *Reverse Shot* [online]. Dostupné z:

http://www.reverseshot.com/article/conversation_richard_linklater

Before Sunset: Three Takes. *Reverse Shot* [online]. Dostupné z:

http://www.reverseshot.com/article/sunset_three_takes

Before Sunset. *Reverse Shot*. [online]. Dostupné z:

<http://www.reverseshot.com/article/sunset>

Before Midnight. *Reverse Shot*. [online]. Dostupné z:

<http://www.reverseshot.com/article/midnight>

Best of the Decade #4: Before Sunset. *Reverse Shot*. [online]. Dostupné z:

http://www.reverseshot.com/article/4_sunset

Before Sunset. *Reverse Shot*. [online]. Dostupné z:

http://www.reverseshot.com/article/before_sunset

Little space in between: preliminary notes on Before Sunrise. *Errantry: Novak's Journal*. [online]. 2005. Dostupné z: <http://novak.livejournal.com/478479.html>

The Before Trilogy – Love Over Time. [online]. © 2017 YouTube, LLC. [Cit. 11. 12. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QV1tiEDvkkw>

PŘÍLOHY

1. Segmentace syžetu

Před úsvitem

T – úvodní titulky (41 sec.; titulky dále překračují do prvních záběrů filmu)

I) Osudové setkání

1. Na cestě vlakem – ubíhající krajina a prostředí vlaku
2. Hádky a první rozhovor – Muž a žena se hádají ve vlaku, na základě čehož C. a J. začnou konverzovat
3. Jídelní vůz – C. se k J. připojí při návštěvě jídelního vozu, povídají si a J. navrhuje, aby s ním C. vystoupila ve Vídni

II) C. vystoupí s J. ve Vídni

1. Setkání s Vídeňany – Dva muži navrhnou C. a J., aby se přišli podívat na jejich divadelní hru
2. Procházka začíná
 - a) Rozhovor v tramvaji – C. a J. hrají hru na otázky, jeden druhého se ptají a vždy je nutné odpovědět
 - b) Rozpačitost v poslouchací kabině – C. a J. si na gramofonu mlčky pouštějí romantickou píseň
 - c) Ztracené duše – C. a J. navštíví hřbitov Bezejmenných a prohlíží si hroby
3. První polibek – C. a J. jsou v Prateru na ruském kole a poprvé se políbí
4. Věštění budoucnosti – C. a J. sedí na zahrádce kavárny a věštkyň jim za peníze čte z ruky
5. Objevování města i jeden druhého
 - a) Seuratovy obrazy – C. a J. si prohlížejí plakát poutající na výstavu Georgese Seurata
 - b) Stará dáma a mladý chlapec v kostele – C. a J. jdou do kostela a mluví o tom, jak každý z nich vnímá svůj život
 - c) Interakce s básníkem – C. a J. potkají básníka, který jim za peníze napíše báseň obsahující slovo, které si sami vyberou

6. Odhalení vztahového statusu – C. a J. hrají v baru pinball a u toho si sdělí, že jsou oba nezadaní
7. Toulky pokračují
 - a) Tanečnice – C. a J. se dál prochází a narazí na tanečnici provádějící tzv. porodní tanec
 - b) Oddech v uličce – C. a J. se na chvíli posadí na palety v boční klidné uličce a dál si povídají
8. Telefonáty v kavárně – C. předstírá, že volá své kamarádce a povídá jí o J., který zase naopak volá kamarádovi a vypráví mu o C.
9. Snový svět – C. a J. posedávají venku a baví se o nepravděpodobnosti jejich společného času
10. Rozhodnutí na lodi – C. a J. se v restauraci na lodi rozhodnou, že už se neuvidí, aby zachovali kouzlo společné noci
11. Krádež sklenic a zápůjčka vína – C. v baru ukradne skleničky, zatímco J. přesvědčí číšníka, aby mu daroval víno

III) Rozvinutí intimity a loučení

1. Vzrušení v parku – C. a J. leží na trávě v parku a mluví o tom, že by spolu neměli spát, poté se začnou líbat
2. Tanec na cembalo – C. a J. jdou ranní Vídní a slyší, jak někdo hraje na cembalo. Tančí a poté se na sebe zadívají, aby si jeden druhého zapamatovali
3. Čekání na konec – C. leží J. v klíně a odpočívá, povídají si
4. Přehodnocení rozhodnutí – J. doprovází C. na vlak a v poslední chvíli se rozhodnou, že se znovu sejdou za půl roku na stejném místě
5. Opuštěná Vídeň – obrazy míst, které C. a J. během noci prošli
6. Odjezd domů – J. jede autobusem na letiště a C. jede vlakem do Paříže

Z – závěrečné titulky (2,22 min)

Před soumrakem

T – úvodní titulky (28 sec.; titulky dále pokračují do prvních záběrů filmu)

I) Znovu se setkáváme

1. Paříž v očekávání – pozdně odpolední zákoutí Paříže, procházející se lidé
2. Autorské čtení – J. v knihkupectví mluví o své knize a o nápadu na novou knihu
3. Zjevení staré lásky – J. zpozoruje C. a rychle ukončí čtení. Pozdraví se a J. navrhne, aby zašli na kávu

II) Dát si kávu a projít se městem

1. Cesta do kavárny – C. a J. si objasní, kdo z nich dorazil a kdo nedorazil na setkání ve Vídni. Prochází se a baví se o své práci
2. Rozhovor v kavárně – C. a J. sedí u stolu a baví se o tom, co posledních 9 let dělali
3. Při cestě parkem – C. a J. se prochází parkem a baví se o obecných věcech, o společně strávené noci ve Vídni a svých současných partnerech
4. Romantika na lodi – C. a J. si koupí projížďku na lodi a sdělují si, že na sebe často myslí

III) Přiznání citů

1. Hádky a odhalení v autě – C. se rozčílí a přizná že její vztahy nefungují, protože nezapomněla na J., který následně přizná to samé
2. J. doprovází C. – C. a J. prochází vnitroblokem domu, kde C. bydlí a setkávají se s jejími sousedy
3. Schody do bytu – J. přesvědčí C. aby mu zahrála na kytaru a společně mlčky vystoupají schody co C. bytu
4. C. zpívá valčík – C. vaří čaj, pak začne hrát na kytaru a zpívat a J. poslouchá
5. To letadlo ti uletí... - C. vzpomíná na koncert a imituje její pohyby. J. přiznává, že ví, že mu uletí letadlo

Z – závěrečné titulky (3:17 min)

Před půlnocí

T – úvodní titulky (32 s.)

I) Završení dovolené

A) *Hank odjíždí*

1. Loučení na letišti – J. doprovází syna k bezpečnostní bráně, přiznává, že mu syn chybí a navrhuje, že vyřeší, jak ho vídat častěji
2. Rozhovor v autě – C., J. a jejich dcery jednou autem z letiště. Dcery spí zatímco C. a J. si povídají, a nakonec i trochu hádají

B) *Večeře*

1. Před večeří
 - a) Na nákupu – C., J. a jejich dcery zastaví u supermarketu, aby nakoupili
 - b) Aktivity – J. hraje s přáteli fotbal zatímco C. s dcerami trhá rajčata v zahradě
 - c) Vaření – C. s ostatními ženami připravuje večeři
 - d) Nová kniha – J. s ostatními muži probírá své knihy
2. U večeře – C., J. a vedlejší postavy večeří a povídají si

II) **Sbližení na cestě**

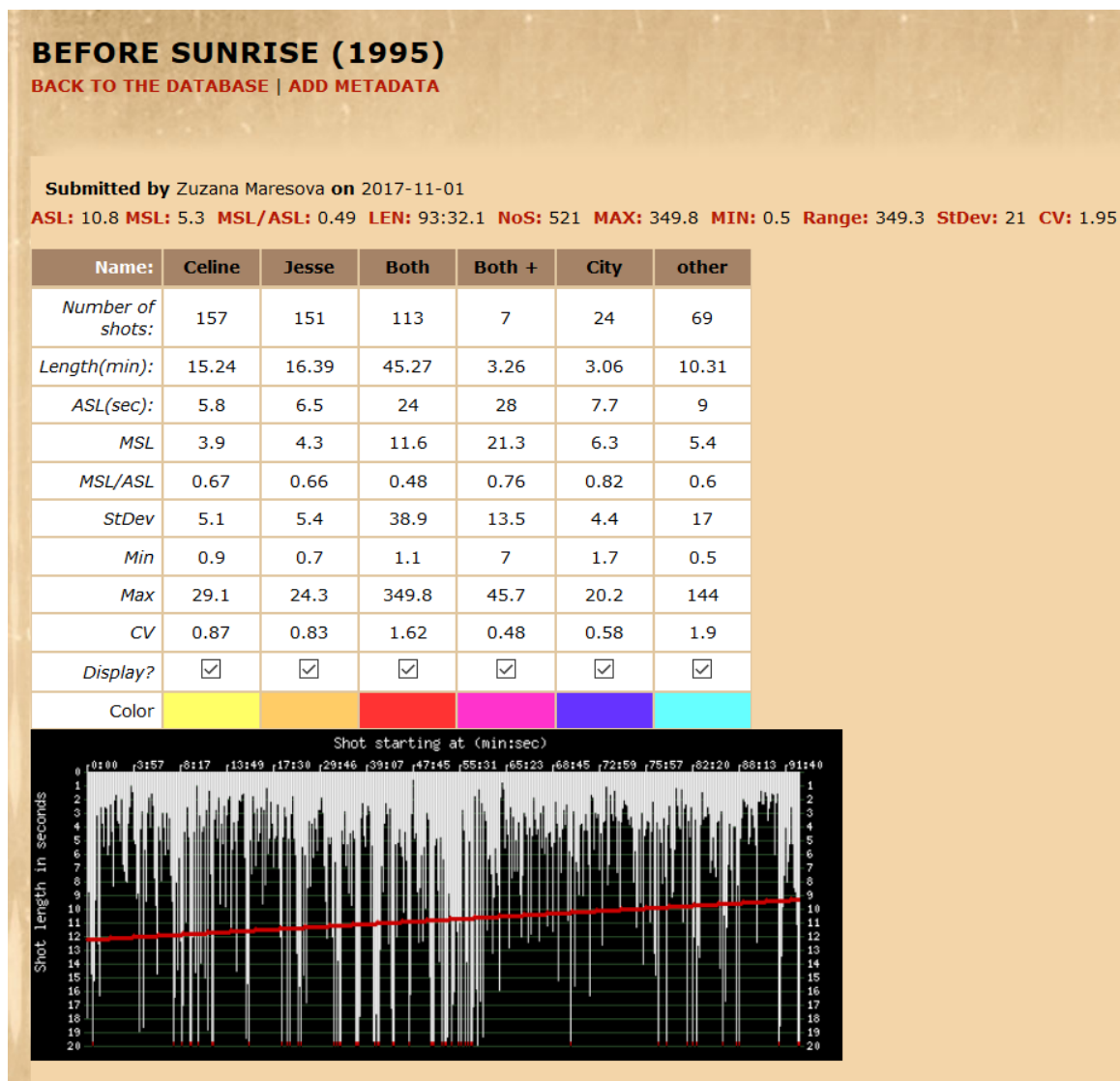
1. Ruiny a město – C. a J. se prochází přírodou i městem a povídají si
2. V kapli – C. a J. navštíví malou kapličku a dál si povídají
3. Cesta pokračuje – C. a J. pokračují v cestě městem i v povídání
4. Západ slunce – C. a J. sedí v baru na molu a sledují západ slunce

III) **Hádka**

1. Na recepci – C. a J. se ubytovávají v hotelu, recepční chce od nich podepsat J. knihy (z. 431-443)
2. Romantika se mění v hádku – C. a J. začnou romantickou předehru, kterou přeruší Hankův telefonát a následuje velká hádka (z. 444-690; 29,43min; PZD 7,15 s.)
3. Hra na molu – C. odejde z hotelu, J. ji najde na molu, přisedne si k ní a hraje jakoby se poprvé seznámili. C. nakonec na hru přistoupí (z. 691-749)

Z – závěrečné titulky (4:31 min)

2. Tabulky výsledných měření v programu Cinematics



Obrázek č. 1. – výsledky cinemetrického měření filmu Před úsvitem

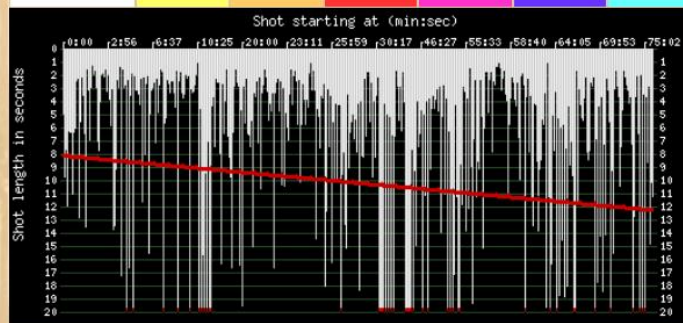
BEFORE SUNSET (2004)

[BACK TO THE DATABASE](#) | [ADD METADATA](#)

Submitted by Zuzana Maresova on 2017-11-02

ASL: 10.2 MSL: 4.8 MSL/ASL: 0.47 LEN: 76:14.5 NoS: 449 MAX: 155.5 MIN: 1 Range: 154.5 StDev: 17.6 CV: 1.72

Name:	Celine	Jesse	Both	Both +	city	other
Number of shots:	161	168	78	2	13	27
Length(min):	18.43	15.51	36.88	1.27	1.74	2.42
ASL(sec):	6.9	5.5	28.4	38.1	8	5.4
MSL	4.2	3.9	15.4	38.1	7.6	3.1
MSL/ASL	0.61	0.7	0.54	1	0.95	0.58
StDev	6.8	4.8	34.1	32.6	2.3	6.1
Min	1	1	1.3	5.5	4.9	1
Max	44.8	29.8	155.5	70.7	11.9	30.3
CV	1	0.86	1.2	0.86	0.28	1.14
Display?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Color	Yellow	Orange	Red	Pink	Purple	Cyan



Obrázek č. 2 – výsledky cinemetrického měření filmu Před soumrakem

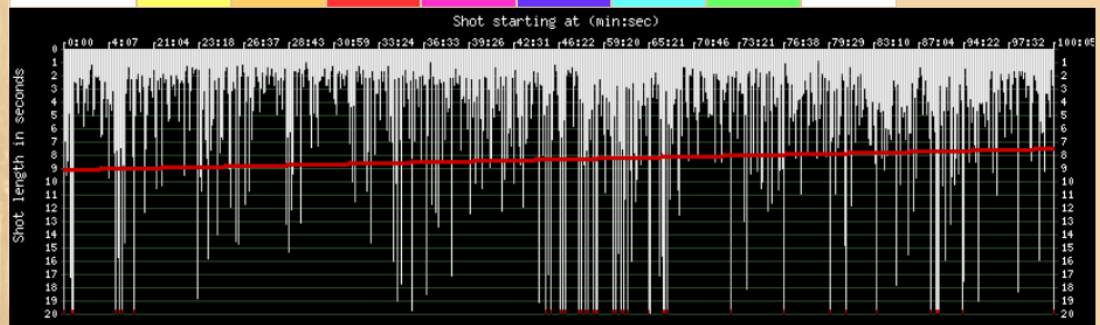
BEFORE MIDNIGHT (2013)

[BACK TO THE DATABASE](#) | [ADD METADATA](#)

Submitted by Zuzana Maresova on 2017-11-03

ASL: 8.3 MSL: 4.1 MSL/ASL: 0.49 LEN: 103:45.3 NoS: 749 MAX: 484.2 MIN: 0.8 Range: 483.4 StDev: 24.9 CV: 3

Name:	Celine	Jesse	Both	Both +	Celine+	Jesse +	City	Other
Number of shots:	149	173	147	26	17	37	5	195
Length(min):	12.79	13.86	43.13	11.15	1.06	6.64	0.4	14.73
ASL(sec):	5.2	4.8	17.6	25.7	3.7	10.8	4.8	4.5
MSL	4.3	3.9	5.6	7.2	2.9	6.9	4.5	3
MSL/ASL	0.83	0.81	0.32	0.28	0.78	0.64	0.94	0.66
StDev	3.8	3.3	37.3	91.8	2.2	11.5	1.8	4.2
Min	1	0.8	1.2	1.1	1.4	1.8	2.6	0.9
Max	24.7	18.3	300.4	484.2	9.5	49.6	7.4	33
CV	0.74	0.69	2.12	3.57	0.58	1.07	0.36	0.94
Display?	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Color	Yellow	Orange	Red	Pink	Blue	Cyan	Green	White



Obrázek č. 3. – výsledky cinemetrického měření filmu Před půlnocí

ABSTRAKT

NÁZEV:

Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilogii Richarda Linklatera

AUTOR:

Bc. Zuzana Marešová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se věnuje naratologické analýze filmů Richarda Linklatera *Před úsvitem*, *Před soumrakem*, *Před půlnocí*, souhrnně označovaných jako *Before trilogie*. Cílem práce je identifikovat a popsat režijně stylistické a narativní postupy, budující v *Before trilogii* jako celku i v jejích jednotlivých snímcích, čas a prostor a reflektovat stěžejní myšlenky Richarda Linklatera o čase a prostoru, které se promítají do způsobu vyprávění, do vizuální podoby filmů a dialogů postav. Analýza narativní formy, založená na vzájemné komparaci všech jejích dílů, dokazuje, že uvnitř triptychu je možné identifikovat opakující se narativní i stylové vzorce. Ačkoli narativ Linklaterovy trilogie bývá označen za tradiční, tedy klasický, analýza potvrzuje, že v mnohém odpovídá artovému narativnímu módu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Richard Linklater, čas, prostor, *Před soumrakem*, *Před úsvitem*, *Před půlnocí*, narace

SUMMARY

TITLE:

Love Burdened by Time: Time and Space in Richard Linklater's Before Trilogy

AUTHOR:

Bc. Zuzana Marešová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis covers the narrative analysis of movies *Before Sunrise*, *Before Sunset*, *Before Midnight*, collectively known as the *Before trilogy*, by Richard Linklater. The aim of this work is to identify and describe stylistic and narrative methods used to construct the time and space both in the *Before trilogy* as a whole as well as in the individual movies; and also to reflect the fundamental ideas of Richard Linklater about time and space that are projected in the way the stories in the movies are told, in the visual style of the movies and in the character's dialogues. The analysis of the narrative form based on the comparison of all the movies in the trilogy proves that there are recurring narrative and style patterns. And even though the narrative side of the movies could be labelled as traditional or classical, the analysis establishes that in many ways it conforms to the artistic narrative model.

KEYWORDS:

Richard Linklater, time, space, *Before Sunrise*, *Before Sunset*, *Before Midnight*, narration