

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vypravěč a hledisko v celovečerní tvorbě Julia Medema.
Naratologická analýza.**

Karel Mohyla

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

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

Studijní program: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2014

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 9. dubna 2014

.....

Děkuji vedoucímu práce, Doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D., za trpělivost a četné připomínky a nápady, které zvýšily efektivitu mé práce. Rovněž bych chtěl poděkovat Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za pomoc při získání potřebných podkladů.

.....

NÁZEV:

Vypravěč a hledisko v celovečerní tvorbě Julia Medema. Naratologická analýza.

AUTOR:

Karel Mohyla

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUcí PRÁCE:

Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se zabývá narativy tří celovečerních filmů španělského režiséra Julia Medema, *Vacas* (1992), *Los Amantes del Círculo Polar* (1998) a *Habitación en Roma* (2010). Cílem práce je najít v individuálních filmech spojitosti mezi tématem narativu a jeho formou. Toho chce dosáhnout kvantitativní analýzou hlediskových záběrů v daných filmech. Hlediskové záběry jsou hodnoceny podle toho, jak jsou rámovány, do jaké hlediskové struktury patří a jestli jsou narativně důvěryhodné. Výsledky v rámci analýzy jednotlivých hodnocených kategorií jsou uváděny v souvislosti s narativním tématem daných filmů. Základní metodologickou propozicí analýz je teorie narace Seymoura Chatmana. K tématu této práce se vztahuje zejména jeho koncepce diskurzivních činitelů narativu, implikovaného autora a vypravěče, a problematizace naratologického termínu *hledisko*. Metodologická propozice pro formální vyhodnocení hlediskových záběrů je poskytnuta teorií Edwarda Branigana.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Medem, naratologie, vypravěč, analýza, statistika

TITLE:

Narrator and Point of View in Feature-length Films of Julio Medem. Narratological Analysis.

AUTHOR:

Karel Mohyla

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

ABSTRACT:

The work focuses itself on narratives of three feature-length films of Julio Medem, *Vacas* (1992), *Los Amantes del Círculo Polar* (1998) and *Habitación en Roma* (2010). The work's objective is to find, in the individual films, connections between a theme of the narrative and its form. To manage this, it makes a quantitative analysis of point of view shots in the given films. The point of view shots are evaluated by a way they are framed, by a point of view structure they belong to and by their narrative trustworthiness. The results of the analysis in the separate assessed categories are put in relation to the narrative theme of the given films. Primary methodological proposition of the analyses is theory of narration by Seymour Chatman. To the theme of this work is particularly related his conception of discursive narrative agents, implicated author and narrator, and his problematisation of narrative term *point of view*. Methodological proposition for the formal evaluation of the point of view shots is offered by Edward Branigan's theory.

KEYWORDS:

Medem, naratology, narrator, analysis, statistics

Obsah

OBSAH	6
ÚVOD	8
1 METODOLOGIE	10
1.1 Kritika literatury	10
1.2 Teorie Seymoura Chatmana	11
1.2.1 Implikovaný autor	12
1.2.2 Povolání autor	13
1.2.3 Vypravěč	13
1.3 Teorie Edwarda Branigana	14
1.3.1 Struktura hlediskového záběru	15
1.3.2 Rámování hlediskového záběru	16
1.3.3 Hlediskové struktury	17
1.4 Aplikace teorií	19
1.4.1 Postup analýzy	19
2 ANALÝZA	23
2.1 Krávy (Vacas, 1992)	23
2.1.1 Rozbor záběrů	23
2.1.2 Analýza statistických dat	45
2.2 Milenci ze severního pólu (Los amantes del Circulo Polar, 1998)	50
2.2.1 Rozbor záběrů	50
2.2.2 Analýza statistických dat	76
2.3 Poslední noc v Římě (Habitación en Roma, 2010)	82
2.3.1 Rozbor záběrů	82
2.3.2 Analýza statistických dat	98
2.4 Interpretace statistických dat	102
2.4.1 Typ záběru	103
2.4.2 Typy rámování	104
2.4.3 Hlediskové struktury	105

2.4.4	Typy diskurzivní prezentace	106
	ZÁVĚR	108
	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	110
	Prameny	110
	Literatura	110
	SEZNAM TABULEK	113
	SEZNAM GRAFŮ	116
	SEZNAM SCHÉMAT	116

Úvod

Filmy Julia Medema jsou „jasně řízené výjimečnou osobní vizí.“¹ Píše si scénáře, které jsou často inspirovány jeho osobním životem, což dokazuje např. věnování jednotlivých filmů členům jeho rodiny nebo obsazování jemu vzhledově podobných herců do hlavních rolí. „[...] Co se ukázalo být jako zásadní pro kritické přijetí a divácké vnímání Medemovy jedinečnosti je jeho tematický, strukturální a estetický způsob práce s juxtaponovanými subjektivitami,“² který způsobuje mnohoznačné vyznění jeho filmů. V jeho tvorbě se neustále vrací motiv lhaní a proces vytváření alternativních realit skrze filmové médium. „Jeho narativy, stejně jako ty patřící surrealismu, zdůrazňují fakt, že svět, který vypadá uspořádaně, racionálně a empiricky, může být kdykoliv narušen nevědomím a iracionálním.“³

V Medemových filmech tedy často nebývá jednoznačné, jestli je daný záběr reálný nebo pravdivý, ani čím je to způsobeno. Zpravidla za to může rozdílný původce tohoto obrazu, kterým může být buď vypravěč, nebo postava. Tento problém může vyřešit jedině naratologická analýza tím, že bude úzce rozlišovat mezi hlediskem vypravěče a hledisky postav a posuzovat jejich důvěryhodnost. Naratologická analýza může také s využitím statistiky odhalit, zda se určité postupy při zobrazování hledisek, ať už pravdivých, či nepravdivých, opakují. Výsledky analýzy by mohly vést k usnadnění a větší přesnosti interpretací stávajících nebo i budoucích Medemových filmů.

Ve své práci se zaměřím na realizaci naratologické kategorie vypravěče, která je součástí výrazového plánu (diskurzu) narativu, ve třech celovečerních filmech Julia Medema. Přičemž budu vycházet z teorie narace Seymoura Chatmana a teorie hlediskových záběrů Edwarda Branigana. Půjde o statistickou naratologickou analýzu, která se bude zabývat především tím, jak povolání autor

1 „clearly driven by an extraordinary personal vision.“ EVANS, Jo: Julio Medem. London : Grant & Cutler Ltd, 2007. s. 10. Critical guides to Spanish and Latin American texts and films. ISBN 9780729304511.

2 „[...] what has proven most crucial to critical appreciation and audience awareness of Medem's uniqueness is his thematic, structural and aesthetic way with juxtaposed subjectivities.“ STONE, Rob. Julio Medem. Manchester : Manchester University Press, 2012. s. 7. Spanish and Latin American Film Makers. ISBN 9781847791894.

3 „His narratives, like those of the surrealists, highlight the fact that a world that appears ordered, rational and empirical, may be disrupted at any moment by the unconscious and irrational.“ EVANS, cit. 1, s. 43.

filmů Julia Medema naznačuje přechod z názoru (vypravěčova hlediska) na filtr (hledisko postavy) a jak koncipuje hlediskové (filtrované) záběry. Statistickou, protože bude hledat nejčastější typy realizace jednotlivých kategorií diskurzivní prezentace hledisek postav.

Z celkových sedmi Medemových celovečerních filmů jsem vybral pouze tři, a to první (*Vacas*, 1992), čtvrtý (*Los amantes del Círculo Polar*, 1998) a sedmý (*Habitación en Roma*, 2010). Důvodem nezkoumání všech filmů je textově-prostorová náročnost mnou vybraného přístupu. Zvolené tři filmy by měly zachycovat co nejdelší období Medemovy tvorby a také reprezentovat její jednotlivé etapy, jelikož v práci půjde nejen o charakterizaci, ale i o postihnutí proměn narativních postupů při zobrazování hledisek. Za první etapu považuji filmy natočené a produkováné ve Španělsku (*Vacas*, *La Ardilla roja*, *Tierra*), které ustavují autorův styl, tyto filmy však kromě ryze osobních témat obsahují i témata nacionální, což je zvláště rozpoznatelné ve *Vacas*. Do druhé etapy řadím filmy, které zajistily Medemovi mezinárodní ohlas, tedy dva komerčně nejúspěšnější filmy (*Los amantes del Círculo Polar*, *Lucía y el sexo*). Tyto dva filmy jsou zároveň jako jediné vyprávěné nelineárně. *Los amantes del Círculo Polar* je první film natočený v zahraniční koprodukcí i prostředí, v tomto filmu také dochází k Medemovu přeorientování se na ženské hlavní hrdinky. V poslední etapě se Medem snaží zachovat svůj status autora, filmy však ani u kritiků ani u publika nezískaly příliš velký ohlas (*Caótica Ana*, *Habitación en Roma*). Poslední film vesměs postrádá narativní zvláštnost prvních filmů a zachovává jen autorova typická témata.

1 Metodologie

1.1 Kritika literatury

Juliu Medemovi se dostalo v České republice největší pozornosti na Letní filmové škole v roce 2008, kde mu byl věnován retrospektivní cyklus, na kterém Medem vystoupil i jako host. Za nejobsažnější český text shrnující jeho dílo, lze považovat studii Stanislavy Přádné v čtrnáctideníku A2.⁴

Při hledání informací o jednotlivých filmech jsem čerpal výhradně z angloamerické kritické literatury, protože španělský jazyk neovládám. Konkrétně ze dvou monografií zabývajících se přímo Medemovými filmy. Monografie Roba Stonea se jimi zabývá z hlediska autorské teorie, a je založena na sérii rozhovorů s autorem a jeho štábem. Jo Evansová ve své monografii uvádí v celistvost jednotlivé interpretace z recenzí a studií různých převážně španělsky nebo anglicky píšících autorů. Poznatky z těchto knih použiji zejména v situacích, kdy si nebudu jist ohledně interpretace událostí příběhu, ta totiž může být důležitá při určování typu diskurzivní prezentace.

Tématikou vypravěče nebo hlediska ve filmu se mimo Chatmana a Branigana zaobírali i další teoretikové. Sarah Kozloffová ve své knize *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*⁵ studuje typy hlasu vypravěče. Její pojetí narace koresponduje s Chatmanovou teorií, ale detailnější zkoumání voice-overové formy vypravěče pro mou práci není podstatné. Vyprávěním filmů z hlediska myslí, která patří samotnému filmu, se v monografii *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*⁶ zabývá Bruce Kawin, avšak opomíjí při tom buď implikovaného autora, nebo vypravěče, což by narušovalo Chatmanovu teorii.

4 PŘÁDNÁ, Stanislava. Filmový mág Julio Medem. A2 kulturní čtrnáctideník. [online] Praha : Společnost Kulturní týdeník A2, 2008, roč. 4, č. 30. [citováno 9. 3. 2014] ISSN 1801-4542. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/30/filmovy-mag-julio-medem/>.

5 Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press, 1988. 167 s. ISBN 9780520058613.

6 Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. [Normal Ill.]: Dalkey Archive Press, 2006. 241 s. ISBN 9781564784612.

V práci čerpám pouze z páté kapitoly z Braniganovy monografie *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*⁷ publikované ve sborníku *Movies and Methods 2*. Činím tak zejména z praktických důvodů, kniha nebyla přeložena do češtiny a je těžko dostupná. Braniganova teorie narace se od Chatmanovy v základech liší, specializuje se přímo na film a nabízí tak více příkladů k daným problémům. Teorie je převážně formalistická a umožňuje tak, aby byla aplikována v rámci teorie jiné.

Průkopníkem filmové statistické analýzy stylu je Barry Salt. Na rozdíl od něj však budu v mé analýze zkoumat ne všechny, ale pouze hlediskové záběry, a to navíc na základě jiných kritérií⁸. Podle Salta je důležité zkoumat nejen filmy určitého autora, ale i filmy jiných režisérů spadající ke stejnému nebo podobnému žánru a stejnému období. To by však byla práce pro více než jednoho badatele. Proto se zaměřím především na komparaci individuálních Medemových filmů.

V metodologii mé práce lze vidět analogii s metodologií kvantitativní sociologické analýzy, většinu jejích základních kroků lze totiž nalézt i v mé.⁹ K těmto krokům jsem přihlížel především při upravování mé vlastní metodologie, která vznikla v podstatě nezávisle na ní.

1.2 Teorie Seymoura Chatmana

Základním metodologickým východiskem práce je teorie narace S. Chatmana, konkrétně její část zabývající se způsobem vyprávění.¹⁰ Důležitá bude jeho charakterizace vypravěče a toho, jak se vypravěč vztahuje k termínu hledisko. Na základě tohoto vztahu budu rozlišovat kategorie diskurzivní prezentace, které

7 Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin : Mouton Publishers, 1984. 246 s. ISBN 9027930791.

8 Saltova kritéria jsou průměrná délka záběru, velikost záběru a pohyb kamery.

9 „1. Formulace teoretického nebo praktického sociálního problému. 2. Formulace teoretické hypotézy. 3. Formulace souboru pracovních hypotéz. 4. Rozhodnutí o populaci a vzorku. 5. Pilotní studie – seznámení se s problematikou v terénu. 6. rozhodnutí o technice sběru informací. 7. Konstrukce nástrojů pro tento sběr. 8. Předvýzkum, pre-test nástroje (dotazníku). 9. Sběr dat. 10. Analýza dat. 11. Interpretace, závěry, teoretické zobecnění.“ DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. 3. vyd., 3. dotisk. Praha : Karolinum, 2005. s. 120. ISBN 80-246-0139-7.

10 Vzhledem k tomu, že Chatman ve své práci Dohodnuté termíny zásadně reviduje pojetí kategorií implikovaného autora, vypravěče, postav a hlediska ze své předchozí monografie *Příběh a diskurz*, budu čerpat převážně z ní, jelikož jsou pro mou práci tyto kategorie klíčové. Zároveň tuto revizi považuji za přínosnou.

představují, jakým způsobem je příběh vypravěčem prezentován. Chatmanova teorie poskytne metodickou dispozici k jejich rozpoznání ve filmu.

„Každý narativ je [...] strukturou s plánem obsahovým (zvaným „příběh“) a plánem výrazovým (zvaným „diskurs“).“¹¹ „Výrazový plán je soubor narativních výpovědí, kde „výpověď“ představuje základní složku formy výrazu, nezávislou na jakékoli konkrétní manifestaci a abstraktnější než jakákoli konkrétní manifestace – tj. substance výrazu, která se v různých uměních liší.“¹² Záběr nebo sled záběrů je pak podle něj substancí výrazu ve filmu. Vypravěč je součástí diskurzu a i když si jej při vnímání filmu neuvědomujeme a podléháme iluzi, že jsme přítomni v pozici kamery, je to právě vypravěč, který zprostředkovává každý záběr filmu.

1.2.1 Implikovaný autor

Proces přijímání narativu je podle Chatmana rekonstrukcí, nikoli konstrukcí¹³. Tento přístup mu umožňuje hájit tzv. implikovaného autora¹⁴, tedy jakýsi nejvyšší diskurzivní zdroj instrukcí, který čtenáři říká, jak rekonstruovat vypravěčovu prezentaci příběhu. „Jestliže jediný zdroj předstíraného příběhu je vypravěč a jestliže uvěříme, že „fakta“ nejsou taková, jaká vypravěč prezentuje, mohou být pouze nějaká jiná a převládající nad zdrojem příběhu, zdroj nazveme implikovaný autor.“¹⁵ Reálný autor funkci implikovaného autora neplní „jednoduše proto, že akt výrobce, reálného autora, se skutečně liší od výrobku tohoto aktu, textu.“¹⁶ Akt výrobce byla série neopakovatelných událostí rozprostřených v čase, „ale záznam takovéto invence se skládá do textu a je obnovitelný v kterékoli chvíli za pomoci auditoria.“¹⁷ Implikovaným autorem lze také opodstatnit konzistenci textů s více reálnými autory, které jsou typické pro film. „Protějškem implikovaného autora je implikovaný čtenář – nikoli čtenář z masa a kostí [...], nýbrž publikum postulované samotným narativem.“¹⁸

11 CHATMAN, Seymour Benjamin. Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. s. 152. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

12 Tamtéž.

13 Jako čtenářovu konstrukci jej chápe David Bordwell.

14 Termín implikovaný autor poprvé použil Wayne Booth v knize *The Rhetoric of Fiction* (1961), ze které Chatman vychází.

15 CHATMAN, Seymour Benjamin. Dohodnuté termíny : rétorika narativu ve fikci a filmu. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. s. 129. ISBN 80-244-0175-4.

16 Tamtéž, s. 84.

17 Tamtéž.

18 CHATMAN, cit. 11, s. 156.

1.2.2 Povolání autor

V souvislosti s implikovaným autorem Chatman ještě uvádí termín povolání autor a definuje jej „jako podčeleď charakteristických znaků sdělených všemi implikovanými autory narativních textů nesoucích stejné jméno reálného autora.“¹⁹ Tento pojem nám pak „dovoluje porozumět takovým konceptům jako narativní styl: tj. druhům narativních voleb typických pro daného reálného autora.“²⁰ V této práci budu zkoumat právě způsob, jak povolání autor filmů Julia Medema pracuje s kategoriemi diskurzivní prezentace.

1.2.3 Vypravěč

Samotný implikovaný autor, i když je inventorem textu, nic neříká, ale deleguje vypravěče jako svého vyjadřovatele. Vypravěč prezentuje naraci prostřednictvím vyprávění, předvádění, nebo kombinací obou. Vypravěč nic nevidí, protože na rozdíl od postav neobývá svět příběhu, ale svět diskurzu. Vypravěčova prezentace narace je interpretována jako jeho vidění událostí a tudíž se ve spojitosti s ním používá pojem hledisko. Stejný pojem je však přiřazován i postavám v příběhu.

Hledisko

Slovo hledisko pojmenovává hned několik různých významů. Hledisko může být fyzické, kdy jde existující objekt z daného fyzického místa opticky vidět, dále může představovat místo v něčí mysli, odkud jde vidět do ní obrazně přenesený existující objekt, anebo místo v něčí mysli, odkud jde vidět v ní vytvořený obrazně pojatý objekt, pokud fyzicky neexistuje. Význam slova hledisko také dovoluje přenést zmíněná místa v mysli do nevnímajících, nekonceptualizujících nebo dokonce neživých subjektů. Hledisko jednoduše „zahrnuje daleko více než pouhou percepci nebo dokonce kognici.“²¹

Názor a filtr

Chatman se však ptá, „zda stejné jméno (jestli „hledisko“ nebo „perspektiva“ nebo „vidění“ nebo „fokalizace“) by pokrylo mentální akty odlišných narativních činitelů.“²² A protože přísně rozlišuje diskurz a příběh, zdá se mu nepřijatelné, aby tomu tak bylo. Navrhuje tedy říkat vypravěčovu hledisku názor a

19 CHATMAN, cit. 15, s. 89.

20 Tamtéž, s. 90.

21 Tamtéž, s. 138.

22 Tamtéž.

hledisku postavy filtr. Vypravěč pomocí názoru plní reportážní funkci diskurzu a prostřednictvím filtru reprodukuje vědomí postav. Toto rozdělení podle Chatmana koresponduje s již zavedeným rozdělením vypravěče na heterodiegetického (názor) a homodiegetického (filtr). „[...] Heterodiegetický vypravěč obývá pouze čas a prostor diskurzu, [...] homodiegetický vypravěč také mluví z diskurzivního času a prostoru, ale předtím obýval čas a prostor příběhu.“²³ Jestliže se vyskytne filtr, názor se nevytrácí, ale pouze se přesouvá na pozadí.

Nespolehlivá narace a omylný filtr

Podle Chatmana existují v prezentaci příběhu vypravěčem dva druhy „nedůvěryhodnosti“. Pro jejich odlišení znovu dává důraz na rozdíl mezi příběhem a diskurzem. Filtrům, které patří příběhu, více sedí přívlastek omylný a vypravěči, který spadá k diskurzu, přívlastek nespolehlivý. „[...] Omylné filtrace a nespolehlivé narace jsou formami ironie, ale ironizované cíle jsou jiné. V omylné filtraci vězí ironie v tajném vzkazu mezi vypravěčem a příjemcem vyprávění na účet postavy. V nespolehlivé naraci tkví ironie v tajném vzkazu mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na účet vypravěče.“²⁴ Omylná filtrace se dělí na explicitní, rozpoznatelnou na základě vypravěčova komentáře, a implicitní, kterou přijímatel textu musí dovodit, kdežto nespolehlivá narace je vždy implicitní. Jedinečná pro film je tzv. částečná nespolehlivost způsobená vizuální a zvukovou složkou filmu. „Nerovnost zde není mezi tím, co filmový vypravěč říká a co implikovaný autor implikuje, ale mezi tím, co je vyprávěno jednou složkou filmového vypravěče a ukázáno jinou.“²⁵

Kategorie diskurzivní prezentace

Když budu v dalším textu odkazovat na kategorie diskurzivní prezentace, budu tím myslet výše naznačené kategorie vypravování. Nebudu je nazývat kategorie vypravěče/vypravování, protože o tom, jestli je narace spolehlivá nebo nespolehlivá může rozhodnout jedině implikovaný autor. Mezi kategorie patří spolehlivá/nespolehlivá narace a omylný/ne-omylný filtr.

1.3 Teorie Edwarda Branigana

23 Tamtéž, s. 142.

24 Tamtéž, s. 148.

25 Tamtéž, s. 150.

Teorie hlediskových záběrů Edwarda Branigana v mé práci poslouží jako metodická dispozice k technickému rozpoznání filtrů ve vizuální složce filmu. Odlišné realizace filtru, změna elementu nebo nabourání hlediskové struktury, dále mohou indikovat nespolehlivou naraci. Typy rámování a hlediskových struktur, které se ve filmech budou objevovat frekventovaně, charakterizují způsob, jak povolání autor pracuje s kategoriemi diskurzivní prezentace.

„Hlediskový záběr je záběr, ve kterém kamera zaujímá pozici subjektu, aby nám ukázala, co subjekt vidí.“²⁶ Tato Braniganova definice odpovídá konkrétní realizaci Chatmanova termínu filtr. Jedná se o filtr ve vizuální složce záběru, který může nebo nemusí být doprovázen filtrem ve složce zvukové.²⁷

1.3.1 Struktura hlediskového záběru

„[...] Hlediskový záběr je složen ze šesti elementů obvykle distribuovaných do dvou záběrů.“²⁸ První záběr (A) sestává ze dvou elementů, místa (angl. point) a pohlednutí (glance). Třetí element, který se nachází mezi prvním a druhým záběrem, je nazván přechod (transition). Čtvrtý a pátý element, “z místa“ (from point) a objekt (object), jsou obsaženy ve druhém záběru (B). Posledním elementem je postava (character).

Změna struktury hlediskového záběru

Branigan k této základní struktuře dodává, že ji může nabourat změna v kterémkoli z elementů. U prvního elementu se může stát, že místo není ustaveno nebo že je jich ustaveno naopak více. U druhého zase, že není pohlednutí jasně dáno, a tudíž nevíme, zda se subjekt na danou věc opravdu dívá. Záběr A může být eliminován celý, děje se tak, když nejdříve ve filmu proběhne celá hledisková struktura a později se z ní objevuje jen záběr B. Základní funkce třetího elementu, kontinuita, musí být hlavně mezi druhým a čtvrtým elementem a ne nutně mezi záběry A a B. V této souvislosti ke čtvrtému elementu říká, že „když se kamera nepřemístí na ustanovené místo, je vytvořena deviantní struktura, jako je střih do

26 „The POV (Point of View) shot is a shot in which the camera assumes the position of a subject in order to show us what the subject sees.“ BRANIGAN, Edward. The Point-of-View Shot. In NICHOLS, Bill (ed.). Movies and Methods 2. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1985, s. 673. ISBN 0-520-05409-1.

27 Filtr může být obsazen i pouze do zvukové složky.

28 „[...] The POV shot is composed of six elements usually distributed in two shots as follows:“ BRANIGAN, cit. 26. s. 673.

nové scény.²⁹ Pátý element – objekt někdy může být přítomný už v prvním záběru, v tom případě je v druhém záběru podán z nového úhlu nebo vzdálenosti. Zároveň někdy nemusí být zobrazen správný objekt, tedy místo, kam se subjekt dívá. U šestého elementu zdůrazňuje, že je důležitá skutečná přítomnost a vědomí postavy, což může být zavádějící u pokračujících hlediskových struktur, kdy vidící postava při opakujícím se záběru už nemusí být přítomna.

1.3.2 Rámování hlediskového záběru

Přechod mezi místem a “z místa“ vyžaduje přesouvací zařízení. Může se jednat o jednoduchý střih nebo o pohyb kamery, stačí třeba také rychlé otočení, změna hloubky ostrosti nebo zoom. Dokonce není nutné měnit místo kamery ani s ní hýbat, důležitý je pouze „vztah mezi kamerou, postavou, objektem a příjemcovou hypotézou o tomto vztahu“³⁰

Typy rámování hlediskového záběru

Existuje množství typů rámování hlediskových záběrů. Tyto typy se posuzují podle vztahu/úhlu referenční linie, která spojuje oko subjektu a objekt, k umístění záběru B, respektive k umístění čtvrtého elementu (z místa). Tyto vztahy jsou zachyceny na schématu č. 1.

29 When the camera does not move to the point previously established, a deviant structure is generated, such as the cut to a new scene.“ Tamtéž, s. 676.

30 „relation among camera, charakter, object and a perceiver’s hypothesis about this relation.“ Tamtéž, s. 679.

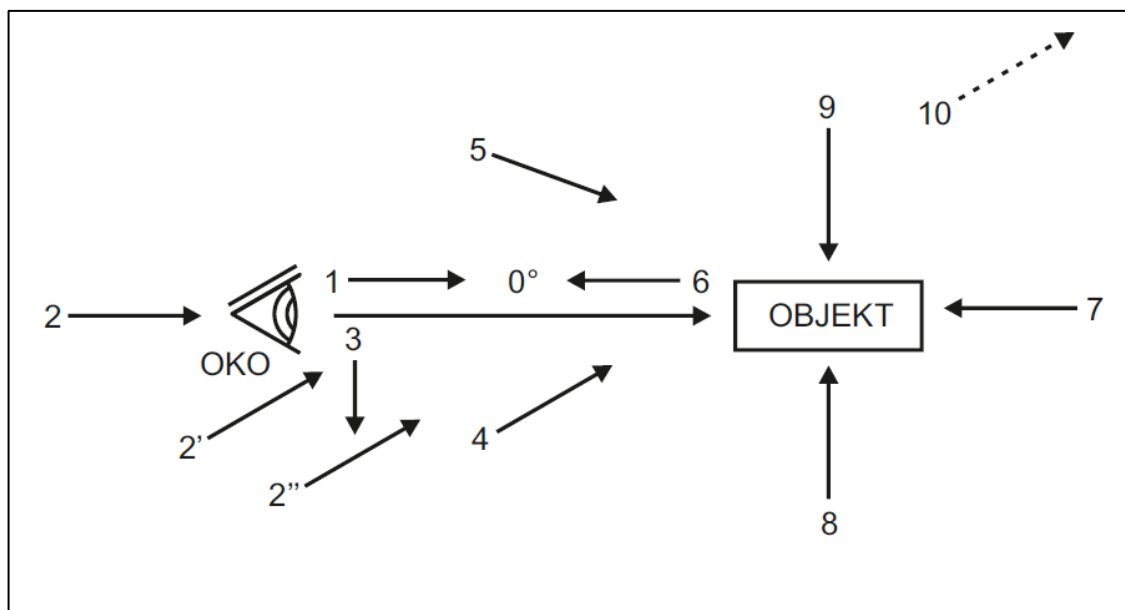


schéma č. 1³¹

1. typ rámování je klasický hlediskový záběr z očí subjektu. 2. typ je umístěn zpoza subjektu, který vidíme. Jedná se o méně subjektivní, ale zato artikulačně stabilnější rámování, jelikož udává orientaci v prostoru. Umístění typů 2' a 2'' je vedle subjektu, který nejde vidět, a pokud je úhel zanedbatelný, jedná se o klasické hlediskové záběry, jakmile se však úhel zvětšuje k 30 stupňům, začínají být méně subjektivní. 3. typ představuje deviantní strukturu hlediskového záběru, jelikož záběr ukazuje objekt, který subjektem není viděn. 4. typ je klasický eyeline match záběr, říká, „co a kdy subjekt vidí, ale ne odkud.“³² V 5. typu dochází k překročení osy, takže je zrcadlový k 4. typu. Používá se, když se chce vytvořit dojem, že se dva subjekty vidí, i když se ve skutečnosti nevidí a naopak.³³ 6. typ reprezentuje pohled objektu. Podobně 7. typ je pohled zpoza objektu, společně s 6. funguje jako alternativa 1. a 2. typu. Typy 8 a 9 jsou destabilizující, jelikož implikují falešné postavení subjektu v prostoru. Destabilizující je i 10. typ představující skok do nového prostoru nebo scény.

1.3.3 Hlediskové struktury

Branigan nakonec řeší hlediskové struktury: „Jsou dvě hlavní varianty hlediskových struktur a několik obyčejných struktur. Obvyklá forma hlediskové

31 Tamtéž, s. 680.

32 „what a character sees and when, but not from where the character looks.“ Tamtéž.

33 Podmínkou je, že objektem musí být také osoba.

struktury je záběr A (místo/pohlédnutí) následovaný záběrem B (z místa/objekt) .³⁴ Jedná se o formu, na které představoval strukturu hlediskového záběru, a nazývá ji prospektivní (p.). Druhá hlavní varianta nese označení retrospektivní (r.) a pořadí záběrů v ní je obrácené, tedy záběr B je následován záběrem A. Každá hledisková struktura se skládá z těchto dvou hlavních variant.

Typy hlediskových struktur³⁵

První strukturu Branigan označuje jako uzavřenou (closed), forma záběrů je A, B, A (B, A, B). Jedná se o stabilní strukturu, protože „opakování prvního záběru slouží k znovuzavedení času a místa, a toho, co jsme předtím viděli. Zároveň toto opakování signalizuje konec subjektivního pohledu.“³⁶ Čas je pozastaven, tedy se neočekává, že se děje něco jiného, zatímco je sledován objekt. Tato struktura může být narušena, když se subjekt v druhém A záběru vyskytuje na jiném místě než v prvním.

Zpožděná (delayed) struktura značí strukturu A, B (B, A), kde druhý záběr je oddalován z narativních důvodů³⁷. Postava něco vidí, ale divák neví, co. Otevřená (open) struktura je stejná jako zpožděná, až na to, že objekt není vidět nikdy.

Pokračující (continuing) struktura znázorňuje situaci, kdy subjekt vidí více objektů nebo některý objekt vícekrát. Pokud je příliš dlouhá, bývá někdy nutné vložit znovuustavující záběr. Další struktura nese název vícenásobná (multiple), používá se, když více postav vidí stejný objekt, a má formu nebo nějaký fragment formy: A, [B], C, [B], D, E, [B] ([B], A, [B], C, [B], D, E).

Jako zakotvená (embedded) struktura se označuje struktura vnořená do větší struktury. Její vzorec je A, B, C (C, B, A). „Když je objektem pohlédnutí také osoba, tak je možné střídat hlediskové struktury – stejně jako v konverzaci –

34 „There are two major variants of the POV structure and a number of simple structures. The usual form of the POV is shot A (point/glance) followed by shot B (point/object).“ BRANIGAN, cit. 26, s. 681.

35 Mezi typy struktur budu zařazovat i obvyklou strukturu ve formě A, B (B, A).

36 „the repetition of shot A serves to re-establish time, place, and what we have seen. The repetition also signals the end of a subjective view.“ BRANIGAN, cit. 26, s. 682.

37 Např. úmyslně oddalované zobrazování hrozby v hororových filmech.

soustředěné kolem dvou nebo více míst. Tomu se říká reciproční struktura,³⁸ která má formu: (A, B), (B, A), (A, B) a naopak.

1.4 Aplikace teorií

Na základě těchto dvou teorií určím výsledný postup analýzy. Nepůjde o analýzu celého narativu, příběhového a diskurzivního plánu, nýbrž jen toho diskurzivního. Konkrétně půjde jen o místa, kde dochází ke změně kategorie diskurzivní prezentace. Jelikož většinu filmových záběrů tvoří názor, nebudou detailně analyzované všechny záběry, ale jenom hlediskové³⁹. Názor ve filmu představuje „výběr implikovaného autora, kterého je filmový vypravěč zplnomocněn zpřítomnit. Onen výběr má za následek určitou vzdálenost a úhel, určité podmínky osvětlení a tak dále.“⁴⁰ Komplexní analýza změn odehrávajících se na úrovni názoru by tak nutně musela zahrnout rozbor mizanscény a střihu, na což v této práci není prostor.

1.4.1 Postup analýzy

V rozboru konkrétních filmů budu postupovat chronologicky po jednotlivých scénách a v nich záběr od záběru. V rámci scény shrnu události, které se v příběhu odehrály, s ohledem na jejich důležitost k posouzení implicitně vyjádřených kategorií (např. omylné filtrace) v dané scéně. Pokud se v záběrech bude vyskytovat jen názor, označím jeho rozsah, tedy čísla záběrů, ve kterých začal a skončil. Názor končí, resp. utichá a přesouvá se na pozadí⁴¹, když začíná filtr. U hlediskového záběru (HZ) provedu to samé jako u “názorového“ záběru (NZ), ale navíc ho posoudím i kvalitativně, a to podle následujících kritérií:

1. Zda je vizuální a/nebo zvukový.
2. Jaký typ rámování je použit.
3. K jaké hlediskové struktuře patří.
4. Jaký je typ diskurzivní prezentace. (Jestli se jedná o omylný filtr nebo nespolehlivou naraci.)

38 „When the object of a glance is also a person, then it is possible to alternate POV structures – as in conversation – centered about two or more points. This is the reciprocal POV.“ BRANIGAN, cit. 26, s. 687.

39 Termínem hlediskový záběr budu označovat konkrétní filmovou realizaci filtru.

40 CHATMAN, cit. 15, s. 152.

41 Nebo zůstává v jedné záběrové složce, vizuální nebo zvukové.

Toto hodnocení následně zanesu do databáze. Po filtru pokračuje buď znovu názor, nebo další filtr v podobě jiné hlediskové struktury. Zbytek analýzy tak bude probíhat tou samou formou, rozbořením scén při rozlišování názoru a filtru. Na konci každé scény uvedu tabulku se statistikou všech záběrů v ní obsažených. V závěru analýzy, po vyhodnocení všech záběrů, z databáze zjistím celkové procentuální zastoupení HZ a v podobě grafů pak i vztahy mezi kvantitativními výskyty jejich dílčích vlastností. Takový graf bude například vyjadřovat, jaký je nejčastější typ rámování (nebo diskurzivní prezentace) HZ⁴² v dané hlediskové struktuře, apod. Je možné, že některé vztahy posoudím jako nereprezentativní, např. z důvodu malého výskytu některých vlastností HZ, a nebudu je do bilance zahrnovat. Výsledky naznačené grafy pak u každého filmu nakonec shrnu formou komentáře. Statistiky jednotlivých filmů budou nosné pro závěrečné zhodnocení toho, jak povolání autor filmů Julia Medema pracuje s filtry a jak se v odstupech individuálních filmů mění jeho přístup.

Vyhodnocování kritérií

Zbývá vysvětlit, jak budou HZ na základě jednotlivých kritérií vyhodnocovány. Vizualní hledisková struktura je složena zpravidla ze dvou záběrů, kdy pro rozpoznání HZ je klíčové pohlédnutí následované logickým objektem viděným z pozice subjektu (může proběhnout i v opačném pořadí, pokud se jedná o retrospektivní variantu). HZ znázorňuje pohled subjektu, tedy jen jeden záběr z této struktury. Ovšem ne vždy je HZ vyjádřen takto explicitně, někdy je dovoditelný pouze implicitně pomocí logiky zápletky. Divák si jej uvědomí třeba až po jeho skončení tím, že se znovu nastolí názor, nebo jeho následnou rekurencí, atd. Zvukový HZ většinou doprovází ten vizualní a zůstává diegetický, může však existovat osamoceně ve formě voice-overu⁴³. Jedná se potom o částečnou nespolehlivost, kdy vizualní složka záběru je obsazena jen názorem. V tomto případě nelze určit typ rámování. Voice-over ale také někdy pomáhá odhalit vizualní HZ. Tabulka č. 1 zachycuje, jak budou jednotlivé typy záběrů v analýze označeny.

0	NZ
1	HZ
2	pouze zvukový HZ

42 Vizualních a zároveň zvukových.

43 Chatman jako příklad uvádí Zapadákov T. Malicka.

tabulka č. 1 – typ záběru (TZ)

Typy rámování (TR) a hlediskové struktury (HS) budou určeny na základě Braniganova členění. V tabulkách charakterizujících záběry budou označeny čísla. Čísla TR odpovídají těm na schématu č. 1, čísla HS jsou uvedena v tabulce č. 2. Myšlenková hlediska postav budou spadat k 10. TR. U prospektivní otevřené HS nikdy nemůže dojít k HZ, bude tedy zaznačena jen u NZ.

1	klasická prospektivní	9	pokračující p.
2	klasická retrospektivní	10	pokračující r.
3	uzavřená p.	11	vícenásobná p.
4	uzavřená r.	12	vícenásobná r.
5	zpožděná p.	13	zakotvená p.
6	zpožděná r.	14	zakotvená r.
7	otevřená p.	15	reciproční p.
8	otevřená r.	16	reciproční r.

tabulka č. 2 - hlediskové struktury (HS)

Omylný filtr (OF) se ve filmu na rozdíl od literatury může vyskytnout většinou pouze implicitně, jelikož filmový vypravěč může explicitní komentář učinit pouze prostřednictvím mezititulků nebo formou voice-over komentáře⁴⁴. Implicitní omylná filtrace se pozná podle „nesprávnosti, zcestnosti a sebeslužnosti“⁴⁵ toho, jak postava vnímá události, situace a ostatní postavy, vzhledem k vypravěčově prezentaci příběhu. Nespolehlivá narace (NN) v HZ je způsobena jeho deviantní strukturou, tedy změnou některého z jejích elementů.⁴⁶ Postava v tomto případě něco nezkresleně vidí, ale vypravěč její vidění zkresluje. Informace, které byly zkresleny, jsou dovozeny až později znovu prostřednictvím vypravěče. Nespolehlivý vypravěč totiž nezná „nerovnost mezi dvěma vzkazy prezentovanými jeho diskurzem.“⁴⁷ Nespolehlivá narace může být přítomna i na úrovni názoru, rozpoznatelná je však jen implicitně pomocí logiky příběhu.⁴⁸ Typ diskurzivní prezentace (TDP) bude v analýze zapisován podle tabulky č. 3.

0	bez OF a NN
1	OF
2	NN

44 Voice-over komentář ale může často patřit postavě a musí být nejdříve ověřen na základě implicitních informací o příběhu.

45 CHATMAN, cit. 15, s. 146.

46 Nespolehlivou naraci může způsobit i deviantní hledisková struktura, viz příklad k uzavřené struktuře.

47 CHATMAN, cit. 15, s. 150.

48 Nespolehlivost v rámci NZ zkoumat nebudu.

tabulka č. 3 – typ diskurzivní prezentace (TDP)

Nakonec je třeba zmínit, že vyhodnocování kritérií je v určitých faktorech dílem interpretace, a tudíž není čistě objektivní. Některé záběry třeba mohou obsahovat jak pohlednutí subjektu, tak pohled na objekt a bude proto záležet jen na mně, jestli je posoudím jako HZ nebo NZ. Na mé interpretaci závisí také v případech, kdy některý záběr spadá do více hlediskových struktur.

2 Analýza

2.1 Krávy (Vacas, 1992)

2.1.1 Rozbor záběrů

Analýza filmu Krávy je zpočátku podrobnější, aby se čtenář zorientoval ve čtení jednotlivých hodnot z tabulek. Později se budu zabývat jen problematickými pasážemi.

Scéna 1

Hned první scéna filmu je ohledně hlediska problematická, Manuel Irigibel v ní rube sekerou do kmene. Převládá zde retrospektivní pokračující HS, která se vyskytuje v prvních pěti záběrech (B1, B2, B1, B2, B1). Až šestý záběr je uvozujícím (A). V B1 záběrech jde o 7. TR zobrazující kmen stromu zpoza něj, v B2 záběrech o 2. TR, zpoza Manuela. Další hledisko se objevuje v 8. záběru, kde už se jedná o prospektivní variantu HS, a to klasickou, objektem je znovu kmen stromu, tentokrát v 9. TR, tedy v úhlu 90° k referenční linii. Stejná hlediska jsou v 11. a 13. záběru. Záběry 14-18 jsou obsazeny názorem. V záběrech 19 a 20 se znovu projevuje pokračující HS z úvodních záběrů, tentokrát prospektivní, ovšem se stejným TR (2, 7). Poslední záběr scény (NZ) je vypravěčsky nespolehlivý, odřezek dřeva, který odlétá od sekery dopadnuvší na kmen, se zastaví a s ním i celý záběr.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1	1	7	10	0
2	1	2	10	0
3	1	7	10	0
4	1	2	10	0
5	1	7	10	0
6	0	.	.	0
7	0	.	.	0
8	1	9	1	0
9	0	.	.	0
10	0	.	.	0

tabulka č. 4

11	1	9	1	0
12	0	.	.	0
13	1	9	1	0
14	0	.	.	0
15	0	.	.	0
16	0	.	.	0
17	0	.	.	0
18	0	.	.	0
19	1	2	9	0
20	1	7	9	0
21	0	.	.	0

Scéna 2

Druhá scéna má šedesát záběrů a trvá zhruba 4 minuty. Odehrává se v Carlístických zákopech v roce 1875. Začíná poměrně dlouhou jízdou od kravské mrtvoly k Ilegorrimu, který přichází ke Carmelu Mendiluzovi. Následuje HZ jejich

pohledu do zákopu směrem k Manuelovi, jde o NN, protože nevíme, komu z těch dvou pohled patří. Záběry 24-28 jsou NZ zobrazující přechod Carmela a Ilegorriho k Manuelovi. 29. záběr je myšlenkové hledisko zobrazující Manuelovu třepající se ruku, která symbolicky označuje jeho strach. Jde o zpožděnou r. HS, její A záběr, Manuelova tvář v čelním pohledu, se objeví až za třináct záběrů. TR je jako u všech myšlenkových hledisek 10. Následují dva NZ, z nichž ten druhý zahrnuje p. otevřenou HS, která nemůže být vyjádřena HZ. Poté následuje devět HZ (32.-40.) v p. reciproční HS. Jedná se o rozhovor čtyř lidí, většinový TR je 1, kromě dvou záběrů s TR 8, patřících Ilegorrimu. HZ dvou vojáků jsou znovu nespolehlivé. Tato struktura je od další oddělena jedním NZ, je to zmíněný A záběr zabírající Manuelovu tvář. Poté se objevuje záběr B1, znovu symbol, a B2, přicházející Carmelo. Jedná se tedy o p. pokračující HS. Navazuje na ní konverzační čtyřzáběrová reciproční HS (44.-47.), tentokrát s převládajícím TR 2.

Konverzace je přerušena střelbou, Ilegorriho kovový kbelík je zasažen kulkou a tím vržen na Manuela, který jej reflexivně odrazí do vzduchu. Tato událost je obsažena v šesti krátkých záběrech (50.-55.). První je HZ Manuela na helmu, přičemž jde o TR 7 a r. klasickou HS. Další HZ je zpoza Manuelova ramene, když odrazí kbelík, TR 2 a p. klasická HS. Záběr na helmu ve vzduchu je Manuelův HZ s TR 1 a p. uzavřenou HS. Zpětný záběr na Manuela je HZ ve vícenásobné r. HS. Pohledy na Manuela, které jsou součástí této HS (57.-59.), vojákův, Ilegorriho a Carmelův, jsou od HZ odděleny jiným HZ, a to myšlenkovým patřícím Manuelovi (symbol ruky).

Záběry 60, 62 a 64 jsou HZ s TR 4, Carmelo mluví s Ilegorrim. První a poslední HZ patří k uzavřené p. HS, prostřední je klasická p. HS. Následuje výměna pohledů mezi Carmelem a Manuelem, tři HZ v p. reciproční HS s TR 2 (66.-68.). Záběry 69 až 73 znázorňují střelbu vojáků v zákopu, Carmelo je zasažen. Poslední záběry scény (74.-82.) jsou hlediskové, zobrazují umírajícího Carmela a vedle něj ležícího Manuela. Jedná se o r. reciproční HS s TR 4.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
22	0	.	.	0
23	1	4	1	2
24	0	.	.	0
25	0	.	.	0

26	0	.	.	0
27	0	.	.	0
28	0	.	.	0
29	1	10	6	0
30	0	.	.	0

31	0	.	7	0
32	1	1	15	0
33	1	1	15	2
34	1	1	15	0
35	1	8	15	2
36	1	1	15	0
37	1	8	15	2
38	1	1	15	0
39	1	1	15	0
40	1	1	15	0
41	0	.	.	0
42	1	10	9	0
43	1	2	9	0
44	1	2	15	0
45	1	2	15	0
46	1	2	15	0
47	1	2	15	0
48	1	2	1	0
49	0	.	.	0
50	1	7	2	0
51	0	.	.	0
52	1	2	1	0
53	0	.	.	0
54	1	1	3	0
55	1	4	12	0
56	1	10	1	0
57	0	.	.	0

tabulka č. 5

58	0	.	.	0
59	0	.	.	0
60	1	4	3	0
61	0	.	.	0
62	1	4	1	0
63	0	.	.	0
64	1	4	3	0
65	0	.	.	0
66	1	2	15	0
67	1	2	15	0
68	1	2	15	0
69	0	.	.	0
70	0	.	.	0
71	0	.	.	0
72	0	.	.	0
73	0	.	.	0
74	1	4	16	0
75	1	4	16	0
76	1	4	16	0
77	1	4	16	0
78	1	4	16	0
79	1	4	16	0
80	1	4	16	0
81	1	4	16	0
82	1	4	16	0

Scéna 3

Třetí scéna zobrazuje odvážení mrtvol z bojiště, vyskytují se zde tři HZ patřící Ilegorrimu, který sleduje mrtvého Carmela a Manuela, který smrt pouze předstírá. Všechny tři mají TR 4, první patří k p. uzavřené HS, zbylé dva k p. pokračující HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
83	0	.	.	0
84	0	.	.	0
85	0	.	.	0
86	0	.	.	0
87	0	.	.	0
88	0	.	.	0

tabulka č. 6

89	0	.	.	0
90	1	4	3	0
91	0	.	.	0
92	1	4	9	0
93	0	.	.	0
94	1	4	9	0
95	0	.	.	0

Scéna 4

Scéna má dvanáct záběrů, začíná NZ na vůz s mrtvolami a končí prvním omylným filtrem ve filmu. Kromě posledního mají všechny HZ TR 4. První tři záběry jsou názorové (96.-98.), po nich přichází HZ mrtvého Carmela dívajícího se na Manuela (p. klas. HS), jde tedy o NN, protože mrtví ve světě příběhu nevidí. Následují čtyři NZ (100.-103.), ve kterých se Manuel dostane z vozu. V p. reciproční HS (104.-106.) se pak sledují Manuel a bílá kráva, která „poskytuje nadpřirozené spojení mezi životem a smrtí.“⁴⁹ V posledním záběru (107) sledujeme přechod do nové scény skrze oko krávy. Jde o omylný filtr, protože kráva nemůže vidět budoucnost, i když je mytická.

49 „provides a supernatural link between life and death.“ EVANS, cit. 1, s. 28.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
96	0	.	.	0
97	0	.	.	0
98	0	.	.	0
99	1	4	1	2
100	0	.	.	0
101	0	.	.	0

tabulka č. 7

102	0	.	.	0
103	0	.	.	0
104	1	4	15	0
105	1	4	15	0
106	1	4	15	0
107	1	10	1	1

Scéna 5

Další scéna začíná pohledem na oko krávy Txargorri, ovšem nezjistíme, kam se dívá. V dalším záběru vidíme Manuelovy vnučky společně s Txargorri, jak pózují, zatímco je Manuel maluje. Většina záběrů (včetně tohoto, který je retrospektivní) v této scéně bude z hlediska Manuela, rámování bude podobné jako na jeho obraze. Následuje symbolický HZ (110), ve kterém si Manuel posouvá svou zraněnou nohu. V dalším záběru jde vidět, co Manuel maluje, tento HZ patří s dalšími šesti záběry k p. pokračující HS (112.-118.). HZ 120 je zpoza Manuela, následují tři reciproční HZ (121.-123.), vedené Manuelovou diskuzí s vnučkami, záběr 124 je HZ vracející se k Manuelově pokračující HS. HZ 126 až 128 jsou stejné, až na to, že Manuelovo pohlédnutí není jasně dáno, značím je tedy jako NN. Podobně pak HZ 130, ve kterém však Cristina (nejmladší vnučka) pohlédne na ohon krávy. Následující záběr tedy spadá k p. zakotvené HS. Záběry na ohon (134, 136, 142) se pak opakují bez Cristininina pohlédnutí, jde tedy o NN. Po záběru 136 následují čtyři záběry znovu nespolehlivě z Manuelova hlediska, poslední z nich obsahuje pohlédnutí Cristiny na sestry. Další HZ tudíž patří Cristině. Záběr 143 ukončuje Manuelovo hledisko. HZ 145 je nespolehlivý, jelikož se dívají sestry i Manuel. HZ 148 a 150 patří Madalemě (Manuelově snaše) v p. uzavřené HS. HZ 153 a 156 jsou znovu z hlediska Manuela. Záběry 157 a 158 jsou protipohledy Cristiny a Manuela, druhý je nespolehlivý, protože je následován pohlédnutími Manuela i Madalemy.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
108	0	.	7	0
109	1	4	10	0
110	1	10	10	0
111	0	.	.	0
112	1	4	9	0
113	1	4	9	0
114	1	4	9	0

115	1	4	9	0
116	1	4	9	0
117	1	4	9	0
118	1	4	9	0
119	0	.	.	0
120	1	2	9	0
121	1	4	15	0
122	1	4	15	2

123	1	4	15	0
124	1	4	9	0
125	0	.	.	0
126	1	4	9	2
127	1	4	9	2
128	1	4	9	2
129	0	.	.	0
130	1	4	9	2
131	1	5	13	0
132	1	4	9	2
133	0	.	.	0
134	1	5	13	2
135	0	.	.	0
136	1	5	13	2
137	1	4	9	2
138	1	4	9	2
139	1	4	9	2
140	1	4	9	2
141	1	7	13	0
142	1	5	13	2

143	1	2	9	0
144	0	.	.	0
145	1	4	1	2
146	0	.	.	0
147	0	.	.	0
148	1	4	3	0
149	0	.	.	0
150	1	4	3	0
151	0	.	7	0
152	0	.	.	0
153	1	4	9	0
154	0	.	.	0
155	0	.	.	0
156	1	4	9	0
157	1	4	15	0
158	1	4	15	2
159	0	.	12	0
160	0	.	12	0
161	0	.	.	0

tabulka č. 8

Scéna 6

Scéna začíná třemi NZ ukazujícími přesun Cristiny k Ignaciově (jejímu otci, Manuelovu synovi). V následujících devíti záběrech (165.-173.), Ignacio v nich seká dřevo, je šest HZ, které patří Cristině, dva v p. uzavřené a čtyři v p. pokračující HS. Poté Ignacio skončí a následuje jeho HZ směrem do lesa (175). Ignacio pronásleduje Catalinu, to je znázorněno v TR 1, v HZ 182 a 184 se však zdroj hlediska přesouvá na Catalinu, tento přechod značí její dech. Tento HZ označují jako NN, protože pohlédnutí udělal Ignacio. V HZ 186 až 188 je zachycena výměna pohledů mezi pronásledujícím a pronásledovanou. Catalina přichází ke svému domu, kde konverzuje její matka Paulina a Ilegorri (190.-192.). Poslední z těchto HZ má TR 3, protože Paulina se podívá jinam než na Ilegorriho.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
162	0	.	.	0
163	0	.	.	0
164	0	.	.	0
165	1	2	3	0
166	0	.	.	0
167	1	1	9	0
168	1	1	9	0
169	0	.	.	0

170	1	4	3	0
171	0	.	.	0
172	1	1	9	0
173	1	1	9	0
174	0	.	.	0
175	1	4	3	0
176	0	.	.	0
177	0	.	.	0
178	1	1	3	0

179	0	.	.	0
180	1	1	3	0
181	0	.	.	0
182	1	1	6	2
183	0	.	.	0
184	1	1	6	2
185	0	.	.	0
186	1	4	15	0

tabulka č. 9

187	1	4	15	0
188	1	4	15	0
189	0	.	.	0
190	1	4	15	0
191	1	5	15	0
192	1	3	15	0
193	0	.	.	0

Scéna 7

Ilegorri přijíždí ke statku Irigibelů, a vede konverzaci s Madalemou a Ignaciem. Tato konverzace je sledována z rámcového hlediska Cristiny. Ignacio je zachycován v její p. pokračující HS. Madalem a Ignacio jsou pozorováni Ilegorrim v zakotvené HS. TR u zobrazení všech konverzujících zůstávají stejné. HZ 205, 211, 213 jsou NN, protože není jisté, jestli Ignacia vidí Madalem nebo Ilegorri. V záběru 222 se objevuje další symbolický HZ patřící Manuelovi v p. zpožděné HS, jelikož pohlednutí proběhlo už dříve. Scéna končí a zároveň přechází do další ve vyměňujících se p. pokračujících HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
194	0	.	.	0
195	0	.	.	0
196	0	.	.	0
197	0	.	.	0
198	1	4	14	0
199	1	4	9	0
200	0	.	.	0
201	1	4	9	0
202	1	4	13	0
203	1	4	9	0
204	1	4	13	0
205	1	5	13	2
206	0	.	.	0
207	1	4	14	0
208	1	4	9	0
209	1	4	13	0
210	1	4	9	0
211	1	5	13	2

tabulka č. 10

212	1	4	9	0
213	1	5	13	2
214	1	4	13	0
215	0	.	.	0
216	1	4	14	0
217	1	4	9	0
218	1	5	13	0
219	1	4	13	0
220	0	.	.	0
221	1	1	1	0
222	1	10	5	0
223	0	.	.	0
224	0	.	.	0
225	1	4	9	0
226	1	4	9	0
227	1	4	9	0
228	1	4	9	0

Scéna 8

Tato scéna obsahuje rozhovor Cataliny a jejího bratra Juana (syna Carmela). Všechny záběry jsou hlediskové a dominuje r. reciproční HS. HZ 241 je symbolický, patří Juanovi. HZ 242 je nespolehlivý, plyne z přesunu Juana na scéně, zatímco TR Cataliny se mění, jeho TR zůstává stejný. Všimněte si, že HZ s TR 5 v posledních dvou scénách způsobovaly NN.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
229	1	5	16	0
230	1	4	16	0
231	1	5	16	0
232	1	4	16	0
233	1	5	16	0
234	1	4	16	0
235	1	1	13	0

236	1	4	16	0
237	1	5	16	0
238	1	4	16	0
239	1	5	16	0
240	1	2	16	0
241	1	10	13	0
242	1	5	16	2
243	1	7	16	0
244	1	4	1	0

tabulka č. 11

Scéna 9

V této scéně probíhá dřevorubecký souboj mezi Ignaciem a Juanem. První HS obsahuje 3 HZ (250.-252.), ve kterých si věnují pohledy Paulina, Madalem a Cristina. Průběh souboje je řešen převážně NZ, o HZ se jedná, když jsou zobrazeny kmeny, do kterých tnou sekery, nebo když jsou zpoza ramene dřevorubce. Dochází k pohlédnutím a HZ přihlížejících (276), dokonce i v symbolickém modu (293, 295), záseky v kmeni odkazují na ženský pohlavní orgán. Při sekání Ignaciovi odletí odštěpek a spadne do Catalininy sukně, to je ukázáno v p. vícenásobné HS, dívá se Catalina, Madalem a znovu Catalina (300, 302, 304). Následuje čtyřzáběrová p. reciproční HS (307.-310.). V HZ 313, 316 se opakují HZ bez pohlédnutí, které proběhlo již dříve, proto jde o p. zpožděnou HS. Po skončení souboje scéna pokračuje deseti NZ. V HZ 336 vidíme Ignaciovu podanou ruku jako zakotvenou do hlediska Madalemy.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
245	0	.	.	0
246	0	.	.	0
247	0	.	.	0
248	0	.	.	0
249	0	.	.	0
250	1	5	16	0
251	1	4	16	0
252	1	4	16	0

253	0	.	.	0
254	0	.	.	0
255	0	.	.	0
256	0	.	.	0
257	0	.	.	0
258	0	.	.	0
259	0	.	.	0
260	0	.	.	0
261	0	.	.	0

262	1	7	5	0
263	0	.	.	0
264	0	.	.	0
265	0	.	.	0
266	1	9	1	0
267	0	.	.	0
268	1	7	3	0
269	0	.	.	0
270	0	.	.	0
271	1	2	1	0
272	0	.	.	0
273	1	2	3	0
274	0	.	.	0
275	0	.	.	0
276	1	1	2	0
277	0	.	.	0
278	0	.	.	0
279	0	.	.	0
280	0	.	.	0
281	0	.	.	0
282	0	.	.	0
283	1	7	2	0
284	0	.	.	0
285	1	7	9	0
286	1	2	9	0
287	1	2	5	0
288	0	.	.	0
289	0	.	.	0
290	0	.	.	0
291	0	.	.	0
292	0	.	.	0
293	1	10	3	0
294	0	.	.	0
295	1	10	3	0
296	0	.	.	0
297	1	4	3	0
298	1	7	13	0
299	0	.	.	0
300	1	1	11	0
301	0	.	.	0
302	1	5	11	0
303	0	.	.	0

tabulka č. 12

304	1	4	12	0
305	0	.	.	0
306	0	.	.	0
307	1	4	15	0
308	1	5	15	0
309	1	4	15	0
310	1	5	15	0
311	1	4	1	0
312	0	.	.	0
313	1	2	5	0
314	1	7	13	0
315	0	.	.	0
316	1	2	5	0
317	1	7	13	0
318	0	.	.	0
319	0	.	.	0
320	0	.	.	0
321	1	4	1	0
322	0	.	.	0
323	1	2	5	0
324	1	7	13	0
325	1	4	2	0
326	0	.	.	0
327	0	.	.	0
328	0	.	.	0
329	0	.	.	0
330	0	.	.	0
331	0	.	.	0
332	0	.	.	0
333	0	.	.	0
334	0	.	.	0
335	0	.	.	0
336	1	2	14	0
337	1	4	2	0
338	0	.	.	0
339	0	.	.	0
340	0	.	7	0
341	0	.	.	0

Scéna 10

10. scéna je složena ze tří jízd, první zobrazuje krávu a následně klesá k zemi, kterou zabírají i další dva záběry. Pravděpodobně se jedná o HZ, ale ve filmu nebude řečeno, komu patří, proto se jedná o r. otevřenou HS. Zároveň si není možno představit, jak vypadá stvoření, kterému tyto HZ patří, proto jej považují za OF.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
342	1	1	8	1
343	1	1	8	1
344	1	1	8	1

tabulka č. 13

Scéna 11

Další scéna jízdou navazuje na předchozí, Manuel s Cristinou zde staví slaměnou postavu. HZ 351 je nespolehlivý, protože nevíme jistě, jestli patří Cristině. HZ 360 symbolicky ukazuje Cristiny nohy, tedy její strach, že o ně přijde. Catalina posléze sleduje příjezd Ignacia, její HZ (372) však obsahuje rozhovor, který nemůže slyšet, proto jde o NN. Cristina přijíždí s Ignaciem na koni, to způsobuje NN v HZ 376, 380, 382, protože nevíme, jestli se dívá jen Ignacio. Scéna končí omylným filtrem patřícím Manuelovi (HZ 391), který se dívá do oka krávy, TR je poprvé ve filmu 6, z místa objektu.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
345	0	.	.	0
346	0	.	.	0
347	0	.	.	0
348	0	.	.	0
349	0	.	.	0
350	0	.	.	0
351	1	1	1	2
352	0	.	.	0
353	0	.	.	0
354	0	.	.	0
355	0	.	.	0
356	0	.	.	0
357	0	.	.	0
358	0	.	.	0
359	0	.	.	0
360	1	10	1	0
361	0	.	.	0
362	0	.	.	0
363	0	.	.	0

364	0	.	.	0
365	1	7	12	0
366	0	.	.	0
367	0	.	.	0
368	1	4	1	0
369	0	.	.	0
370	1	4	3	0
371	0	.	.	0
372	1	4	1	2
373	0	.	.	0
374	0	.	.	0
375	0	.	.	0
376	1	2	1	2
377	0	.	.	0
378	1	4	9	0
379	1	4	9	0
380	1	5	5	2
381	0	.	.	0
382	1	4	15	2
383	1	4	15	0

384	1	4	15	0
385	0	.	.	0
386	1	4	16	0
387	1	4	16	0

tabulka č. 14

388	0	.	.	0
389	1	2	2	0
390	0	.	.	0
391	1	6	1	1

Scéna 12

V této scéně Catalina mluví s Paulinou a poté i s Juanem. Neděje se zde nic překvapivého, ke konci rozhovoru se jen změní reciproční HS z p. na r.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
392	0	.	.	0
393	1	4	3	0
394	0	.	.	0
395	0	.	.	0
396	1	4	3	0
397	0	.	.	0
398	1	4	3	0

tabulka č. 15

399	0	.	.	0
400	1	5	15	0
401	1	4	15	0
402	1	5	15	0
403	0	.	.	0
404	1	5	16	0
405	1	4	16	0

Scéna 13

Scéna se otevírá osmi HZ z pohledu Juana, z nichž poslední dva jsou jen zvukové. Juan v nich seká dřevo a poté v rozčilení vrhá sekeru do lesa. Těchto šest HZ (406.-412.) je symbolických, odkazují na baskickou legendu o Basa-Juanovi. HZ 413 a 414 jsou jen zvukové (sekání), obraz je určen názorem. HZ 419 je OF, protože patří sekeře, která nemůže vidět. Catalina se běží podívat, jestli sekera nezasáhla Ignacia, který ji ohrozí sekerou. HZ 427 je znovu OF sekery. Následují výměny pohledů mezi Ignaciem a Catalinou, které jsou v HZ 439 přerušeny OF, který patří neznámému tvorů (v literatuře charakterizovanému jako divočák, v příběhu je o něm zmínka prostřednictvím pastí) z 10. scény, tento OF pokračuje v HZ 442 a 443.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
406	1	10	6	0
407	1	10	6	0
408	1	10	6	0
409	1	10	6	0
410	1	10	6	0
411	1	10	6	0
412	1	10	6	0
413	2	0	6	2
414	2	0	6	2

415	0	.	.	0
416	1	2	1	0
417	0	.	.	0
418	1	4	1	0
419	1	1	1	1
420	0	.	.	0
421	0	.	.	0
422	0	.	.	0
423	0	.	.	0
424	1	2	6	0

425	0	.	.	0
426	1	5	1	0
427	1	1	1	1
428	0	.	.	0
429	0	.	.	0
430	1	4	16	0
431	1	5	16	0
432	1	4	16	0
433	1	5	16	0
434	1	2	16	0

tabulka č. 16

435	1	2	9	0
436	0	.	.	0
437	1	4	16	0
438	1	9	16	0
439	1	1	8	1
440	1	2	16	0
441	1	9	16	0
442	1	1	8	1
443	1	1	8	1

Scéna 14

V této scéně je jen jeden HZ, a to ten první z hlediska Madalemy. Probíhá zde porod krávy.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
444	1	2	2	0
445	0	.	.	0
446	0	.	.	0
447	0	.	.	0
448	0	.	.	0

tabulka č. 17

449	0	.	.	0
450	0	.	.	0
451	0	.	.	0
452	0	.	.	0
453	0	.	.	0
454	0	.	.	0

Scéna 15

Děj se přesouvá o deset let dopředu, Catalina s Peruem přichází k Juanovi z vycházky. Většina scény probíhá v HZ v r. reciproční HS, která je přerušena třemi HZ v p. zakotvené HS (465, 479, 482)

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
455	0	.	.	0
456	0	.	.	0
457	1	4	1	0
458	0	.	.	0
459	0	.	.	0
460	0	.	.	0
461	0	.	.	0
462	1	4	1	0
463	0	.	.	0
464	1	5	16	0
465	1	4	13	0
466	1	4	16	0
467	1	5	16	0
468	1	4	16	0
469	1	5	16	0

470	1	2	16	0
471	1	4	16	0
472	1	5	16	0
473	1	2	16	0
474	1	5	16	0
475	1	4	16	0
476	1	2	16	0
477	1	5	16	0
478	1	4	16	0
479	1	4	13	0
480	1	4	16	0
481	1	5	16	0
482	1	4	13	0
483	1	2	16	0
484	1	4	16	0
485	1	5	16	0

486	1	3	16	0
487	1	5	16	0

tabulka č. 18

Scéna 16

Peru jde do lesa, kde je ohrožen pastí na divočáka a potká Manuela s Cristinou. HZ 496 je OF sekery. V HZ 502 se Manuel s Cristinou dívají směrem k lesu, ale místo zobrazené pastí vidí Perua. HZ 508, 509, 512, 513 jsou nespolehlivé, protože nevíme, komu z těch tří patří. Poslední HZ je přechod do nové scény, kterou Manuel nemůže vidět, proto jde o OF.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
488	0	.	.	0
489	0	.	.	0
490	1	1	3	0
491	0	.	.	0
492	1	1	3	0
493	0	.	.	0
494	0	.	.	0
495	0	.	.	0
496	1	1	3	1
497	0	.	.	0
498	0	.	.	0
499	0	.	.	0
500	0	.	.	0
501	0	.	.	0
502	1	10	3	2

tabulka č. 19

503	0	.	.	0
504	1	4	3	2
505	0	.	.	0
506	0	.	.	0
507	0	.	.	0
508	1	4	9	2
509	1	4	9	2
510	0	.	.	0
511	0	.	.	0
512	1	4	9	2
513	1	4	9	2
514	0	.	.	0
515	0	.	.	0
516	0	.	.	0
517	0	.	.	0

Scéna 17

Ignacio se vrací s další trofejí, automobilem. HZ zde až pro záběr 544 patří Madalemě. Poté se skrze kameru dívá Manuel (546, 547), jde o kruhovou roztmívačku, tedy podobný záběr, jakým se dříve díval do oka krávy, tentokrát není omylný. HZ 550, 552 a 554 jsou nespolehlivé z důvodu více osob, které se dívají, stejně tak HZ 566 a 568.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
518	1	10	1	1
519	0	.	.	0
520	0	.	.	0
521	0	.	.	0
522	0	.	.	0
523	0	.	.	0

524	0	.	.	0
525	0	.	.	0
526	0	.	.	0
527	0	.	.	0
528	1	4	4	0
529	0	.	.	0
530	1	4	4	0

531	0	.	.	0
532	1	4	9	0
533	1	4	15	0
534	1	2	15	0
535	0	.	.	0
536	0	.	.	0
537	0	.	.	0
538	1	4	3	0
539	1	4	13	0
540	1	4	3	0
541	0	.	.	0
542	1	8	3	0
543	0	.	.	0
544	1	4	11	0
545	0	.	.	0
546	1	1	9	0
547	1	6	9	0
548	0	.	.	0
549	0	.	.	0
550	1	1	3	2

tabulka č. 20

551	0	.	.	0
552	1	4	3	2
553	0	.	.	0
554	1	4	12	2
555	0	.	.	0
556	0	.	.	0
557	1	4	2	0
558	0	.	.	0
559	0	.	.	0
560	1	7	1	0
561	0	.	.	0
562	1	7	1	0
563	0	.	.	0
564	0	.	.	0
565	0	.	.	0
566	1	4	3	2
567	0	.	.	0
568	1	4	1	2

Scéna 18

Odehrává se v pokoji, kde spí Catalina a Peru, Catalina na Ignaciovo znamení odchází. Poslední HZ (582) patří Juanovi, který do něj v jeho konci vejde.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
569	0	.	.	0
570	1	1	1	0
571	0	.	.	0
572	1	4	1	0
573	0	.	.	0
574	0	.	.	0
575	1	1	3	0

tabulka č. 21

576	0	.	.	0
577	0	.	.	0
578	0	.	.	0
579	0	.	.	0
580	1	1	3	0
581	0	.	.	0
582	1	7	2	0

Scéna 19

Představuje jízdu v automobilu přerušeny nespolehlivým HZ (584) na krávu - nevíme, kdo se dívá.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
583	0	.	.	0
584	1	1	3	2
585	0	.	.	0

tabulka č. 22

Scéna 20

Catalina se vrací do pokoje, kde čeká Juan. HZ 589 je nespolehlivý, protože po jeho skončení je už Catalina oblečená. Následuje hádka mezi Catalinou a Juanem v p. reciproční HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
586	0	.	.	0
587	1	1	3	0
588	0	.	.	0
589	1	4	3	2
590	0	.	.	0
591	1	4	15	0
592	1	4	15	0
593	1	5	15	0
594	1	4	15	0
595	1	2	15	0
596	1	2	15	0

tabulka č. 23

597	1	2	15	0
598	1	2	15	0
599	0	.	.	0
600	1	2	15	0
601	0	.	.	0
602	1	5	9	0
603	1	2	9	0
604	0	.	.	0
605	1	5	3	0
606	0	.	.	0
607	1	5	15	0
608	1	4	15	0

Scéna 21

Scéna začíná OF (609) kamery zabírající fotografované, za kameru se přichází postavit Manuel. Zbytek scény je řešen v p. pokračující HS z pohledu Manuela, kamery (OF) a Perua.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
609	1	2	10	1
610	0	.	.	0
611	1	8	9	0
612	1	10	13	0
613	1	4	9	0
614	1	4	9	0
615	1	4	9	0
616	1	4	9	0
617	0	.	.	0
618	1	4	9	0
619	1	10	13	0
620	1	8	9	0

tabulka č. 24

621	1	4	9	0
622	1	8	9	0
623	1	4	9	0
624	0	.	.	0
625	1	2	9	1
626	0	.	.	0
627	1	4	9	1
628	1	4	9	1
629	1	4	9	1
630	0	.	.	0
631	1	1	9	0
632	1	6	9	0
633	1	1	9	0

Scéna 22

První dva záběry (634, 635) jsou z pohledu Perua stejně jako na konci minulé scény, přitom ten první je OF, jelikož Peru nemůže vidět měsíc. Také zbytek HZ je zprostředkován kamerou s TR 1.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
634	1	1	10	1
635	1	1	10	0
636	0	.	.	0
637	1	1	3	0
638	0	.	.	0
639	1	1	3	0
640	0	.	.	0

tabulka č. 25

641	1	1	1	0
642	0	.	.	0
643	1	1	2	0
644	0	.	.	0
645	1	1	3	0
646	0	.	.	0
647	1	1	1	0

Scéna 23

Odehrává se kolem slaměné figury ve stejném složení postav jako v předchozí scéně.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
648	0	.	.	0
649	0	.	.	0
650	0	.	.	0
651	1	2	1	0
652	0	.	.	0
653	1	4	3	0
654	0	.	.	0
655	1	4	3	0
656	0	.	.	0
657	0	.	.	0

tabulka č. 26

658	0	.	.	0
659	1	1	2	0
660	0	.	.	0
661	1	5	16	0
662	1	4	16	0
663	1	5	16	0
664	1	4	16	0
665	1	5	16	0
666	1	4	16	0
667	1	4	5	0

Scéna 24

Obsahuje jeden záběr (668), a to HZ patřící neznámému stvoření.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
668	1	1	8	1

tabulka č. 27

Scéna 25

Manuel zde seká kopyta, přibíhá Madalem a Cristina, hádka probíhá jen v NZ.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
669	0	.	.	0
670	1	4	2	0
671	0	.	.	0
672	1	4	1	0
673	0	.	.	0
674	1	1	3	0

675	0	.	.	0
676	1	4	3	0
677	0	.	.	0
678	0	.	.	0
679	1	4	3	0
680	0	.	.	0
681	1	4	3	0

682	0	.	.	0
683	0	.	.	0
684	0	.	.	0
685	0	.	.	0
686	0	.	.	0
687	0	.	.	0
688	0	.	.	0
689	0	.	.	0
690	0	.	.	0
691	0	.	.	0

tabulka č. 28

692	0	.	.	0
693	0	.	.	0
694	0	.	.	0
695	0	.	.	0
696	0	.	.	0
697	0	.	.	0
698	0	.	.	0
699	0	.	.	0
700	0	.	.	0

Scéna 26

Peru hledá svou matku, zatímco Cristina s Manuelem se zbavují nakaženého kravského masa. V HZ 719 až 728 vede Peru rozhovor s Juanem. Následuje honička, která je zprostředkována i Peruovými HZ (734.-736. a 738). V HZ 742 je NN, protože se domnívám, že Peru není v dostatečné blízkosti, aby mohl past vidět. HZ 746 až 753 ukazují rozhovor mezi Peruem a Cristinou, poslední z nich je nespolehlivý, Peru se mezitím přemístí na jiné místo. HZ 765 označují OF, způsobuje to tzv. dolly zoom, Peru ovšem takto ve skutečnosti (příběhu) nemůže vidět.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
701	0	.	.	0
702	0	.	.	0
703	0	.	.	0
704	0	.	.	0
705	1	2	3	0
706	0	.	.	0
707	0	.	.	0
708	1	2	3	0
709	0	.	.	0
710	0	.	.	0
711	0	.	.	0
712	1	5	15	0
713	1	4	15	0
714	1	5	15	0
715	0	.	.	0
716	1	5	2	0
717	0	.	.	0
718	0	.	.	0
719	1	5	16	0
720	1	4	16	0

721	1	5	16	0
722	1	4	16	0
723	1	5	16	0
724	1	4	16	0
725	1	5	16	0
726	1	4	16	0
727	1	5	16	0
728	1	4	16	0
729	0	.	.	0
730	0	.	.	0
731	0	.	.	0
732	0	.	.	0
733	0	.	.	0
734	1	2	9	0
735	1	2	9	0
736	1	2	9	0
737	0	.	.	0
738	1	2	9	0
739	0	.	.	0
740	1	1	3	0
741	0	.	.	0

742	1	4	3	2
743	0	.	.	0
744	0	.	.	0
745	0	.	.	0
746	1	5	16	0
747	1	1	16	0
748	1	5	16	0
749	1	1	16	0
750	1	5	16	0
751	1	1	16	0
752	1	5	16	0
753	1	1	16	2
754	0	.	.	0

tabulka č. 29

755	1	4	15	0
756	1	5	15	0
757	1	4	15	0
758	1	5	15	0
759	1	4	15	0
760	1	5	15	0
761	0	.	.	0
762	1	4	11	0
763	0	.	.	0
764	1	4	15	0
765	1	5	15	1
766	1	4	15	0

Scéna 27

V této scéně je nastíněn přechod z roku 1915, Peruova odchodu, do roku 1936, začátku španělské občanské války. Je líčen prostřednictvím dopisů, které si Cristina a Peru posílají, a jejich předčítáním skrze voice-over. Vyskytuje se zde devět čistě zvukových HZ. Objevují se také tři HZ znázorňující myšlenky Cristiny (780, 782, 784), které ve voice-overu slyšíme, a tři HZ divočáka v r. otevřené HS (786, 788, 791).

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
767	0	.	.	0
768	0	.	.	0
769	2	0	9	2
770	2	0	9	2
771	2	0	9	2
772	2	0	9	2
773	0	.	.	0
774	2	0	2	2
775	0	.	.	0
776	2	0	9	2
777	2	0	9	2
778	2	0	9	2
779	0	.	.	0
780	1	10	1	0

tabulka č. 30

781	0	.	.	0
782	1	10	9	0
783	2	0	9	2
784	1	10	9	0
785	0	.	.	0
786	1	1	8	0
787	0	.	.	0
788	1	1	8	0
789	0	.	.	0
790	0	.	.	0
791	1	1	8	0
792	0	.	.	0
793	0	.	.	0
794	1	2	5	0

Scéna 28

Cristina s Madalemou sečou trávu, Cristina má pocit, že se na ní někdo dívá, to je ztvárněno v HZ 798. Když prochází houštinami, někdo se na ní dívá (HZ 802, 805), ale nezjistíme, kdo. V symbolickém HZ 809 vidíme její údiv. První dva

pohledy, které si Peru s Cristinou vymění, jsou OF, protože je znovu použita technika dolly zoomu. Přechod do další scény je řešen symbolickým obrazem krávy, který vidí Cristina i Peru.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
795	0	.	.	0
796	0	.	.	0
797	1	1	9	0
798	1	10	9	0
799	1	4	9	0
800	0	.	.	0
801	0	.	.	0
802	1	1	8	0
803	0	.	.	0
804	1	4	3	0
805	1	1	8	0
806	0	.	.	0
807	1	1	3	0
808	0	.	.	0

tabulka č. 31

809	1	10	3	0
810	0	.	.	0
811	1	4	15	1
812	1	4	15	1
813	1	4	15	0
814	1	4	15	0
815	1	4	15	0
816	1	4	15	0
817	1	4	15	0
818	1	4	15	0
819	1	4	15	0
820	1	4	15	0
821	1	4	15	0
822	1	4	15	0

Scéna 29

Peru s Cristinou spolu na statku mluví, většina HZ v této scéně je řešena reciproční HS, z nichž dva mají TR 3 (HZ 843, 848), protože se jeden z nich nedívá. V HZ 855 nevíme jistě, komu patří.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
823	1	10	11	0
824	0	.	.	0
825	1	4	15	0
826	1	5	15	0
827	0	.	.	0
828	0	.	.	0
829	1	4	2	0
830	0	.	.	0
831	1	4	3	0
832	0	.	.	0
833	1	4	1	0
834	0	.	.	0
835	1	5	15	0
836	1	4	15	0
837	1	5	15	0
838	1	4	15	0
839	0	.	.	0

840	1	4	16	0
841	1	5	16	0
842	1	4	13	0
843	1	3	16	0
844	1	5	16	0
845	1	4	16	0
846	1	5	16	0
847	1	4	16	0
848	1	3	16	0
849	1	4	16	0
850	1	5	16	0
851	1	4	16	0
852	1	5	16	0
853	1	4	13	0
854	1	2	16	0
855	1	4	3	2
856	0	.	.	0
857	0	.	.	0

858	1	4	16	0
859	1	4	16	0
860	1	4	16	0
861	1	4	16	0

tabulka č. 32

862	1	4	16	0
863	1	4	16	0
864	0	.	.	0
865	0	.	.	0

Scéna 30

Scéna v noci zachycující Perua, jak si prohlíží Cristinin pokoj. Úvodní i poslední záběr je podobný – obraz (866, 886), ovšem jen první je filtrovaný.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
866	1	4	2	0
867	0	.	.	0
868	1	1	9	0
869	1	4	9	0
870	0	.	.	0
871	0	.	.	0
872	1	4	2	0
873	0	.	.	0
874	0	.	.	0
875	1	4	3	0

tabulka č. 33

876	0	.	.	0
877	1	4	3	0
878	0	.	.	0
879	1	4	3	0
880	0	.	.	0
881	1	4	1	0
882	0	.	.	0
883	0	.	.	0
884	1	1	1	0
885	0	.	.	0
886	0	.	.	0

Scéna 31

Ráno přijíždí vojáci. Cristina a Peru se procházejí před statkem, Madelem je sleduje. V HZ 898 nevíme, kdo se dívá. HZ 901 je vícenásobné hledisko sdílené Peruem a Madalemou. Podobný případ je i v HZ 910, kde přesně nevíme, kdo vidí vojáka na koni.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
887	1	4	16	0
888	1	5	16	0
889	1	4	16	0
890	1	5	16	0
891	1	4	16	0
892	1	4	2	0
893	0	.	.	0
894	1	4	1	0
895	0	.	.	0
896	0	.	.	0
897	0	.	.	0
898	1	4	3	2
899	0	.	.	0
900	1	4	9	0

tabulka č. 34

901	1	4	12	0
902	0	.	.	0
903	1	4	3	0
904	0	.	.	0
905	1	4	1	0
906	0	.	.	0
907	1	4	5	0
908	0	.	.	0
909	0	.	.	0
910	1	4	12	2
911	0	.	.	0
912	1	4	3	0
913	0	.	.	0
914	1	4	1	0

Scéna 32

Peru s Cristinou vchází do lesa, kde se odehraje souboj. Jelikož jdou dva, nejde s jistotou rozpoznat vlastnictví HZ (920, 922, 932-934). Cristina nejdříve Perua vezme za ruku (HZ 930) a pak, když se objeví Lucas (Ilegorriho syn), ho pustí (HZ 936). Souboj probíhá převážně v NZ, zajímavý je výskyt dvou r. uzavřených HS (začínají HZ 958 a 971), dosud ve filmu téměř neviděných.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP				
915	0	.	.	0	942	0	.	0
916	0	.	.	0	943	0	.	0
917	0	.	.	0	944	0	.	0
918	0	.	.	0	945	0	.	0
919	0	.	.	0	946	0	.	0
920	1	4	1	2	947	0	.	0
921	0	.	.	0	948	0	.	0
922	1	1	3	2	949	1	8	1
923	0	.	.	0	950	0	.	0
924	0	.	.	0	951	0	.	0
925	0	.	.	0	952	0	.	0
926	0	.	.	0	953	0	.	0
927	1	2	3	0	954	0	.	0
928	0	.	.	0	955	0	.	0
929	1	2	1	0	956	0	.	0
930	1	10	3	0	957	0	.	0
931	0	.	.	0	958	1	4	4
932	1	4	12	2	959	0	.	0
933	1	4	12	2	960	1	4	4
934	1	4	12	2	961	0	.	0
935	0	.	.	0	962	0	.	0
936	1	10	5	0	963	1	4	1
937	0	.	.	0	964	0	.	0
938	1	2	15	0	965	0	.	0
939	1	2	15	0	966	0	.	0
940	0	.	.	0	967	0	.	0
941	0	.	.	0				

tabulka č. 35

Scéna 33

Začíná HZ s NN (968), Peru se totiž neřívá skrze hledáček. V jedné z nejdelších recipročních HS se nachází pět OF (987.-991.), z Cristininých úst jdou slyšet mouchy. Peru je zajat. Další OF se vyskytnou při jízdě kamery, když si Peru vyměňuje pohled s Juanem (1056, 1057). V záběru 1100 vidíme pohlédnutí kravského oka, které je následováno až HZ 1105. HZ 1104 a 1106 jsou do této p.

zpožděné HS zakotveny. U HZ 1104 nevíme, kdo (jestli vůbec) ho vidí, u HZ 1105 také netušíme, jestli jej kráva opravdu vidí a HZ 1106 je pouze zvukový.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
968	1	1	2	2
969	0	.	.	0
970	0	.	.	0
971	1	4	4	0
972	0	.	.	0
973	1	4	4	0
974	0	.	.	0
975	0	.	.	0
976	1	5	15	0
977	1	4	15	0
978	1	5	15	0
979	0	.	.	0
980	0	.	.	0
981	1	2	2	0
982	1	2	13	0
983	1	2	15	0
984	1	2	15	0
985	1	2	15	0
986	1	2	15	0
987	1	2	15	1
988	1	4	13	1
989	1	2	15	1
990	1	4	13	1
991	1	2	15	1
992	1	2	15	0
993	1	2	15	0
994	1	2	15	0
995	1	2	15	0
996	1	2	15	0
997	1	2	15	0
998	1	2	15	0
999	1	2	15	0
1000	1	2	15	0
1001	1	2	15	0
1002	1	2	15	0
1003	1	2	15	0
1004	1	2	15	0
1005	1	2	15	0
1006	1	2	15	0
1007	1	5	2	0
1008	0	.	.	0
1009	1	5	15	0

1010	1	4	15	0
1011	1	5	15	0
1012	1	4	15	0
1013	1	5	15	0
1014	1	4	15	0
1015	1	5	15	0
1016	1	4	15	0
1017	1	5	15	0
1018	1	4	15	0
1019	1	5	15	0
1020	1	4	15	0
1021	1	5	15	0
1022	1	2	15	0
1023	0	.	.	0
1024	0	.	.	0
1025	1	2	1	0
1026	1	1	13	0
1027	0	.	.	0
1028	1	2	1	0
1029	0	.	.	0
1030	1	1	1	0
1031	0	.	.	0
1032	1	5	15	0
1033	1	4	15	0
1034	1	5	15	0
1035	1	4	15	0
1036	1	5	15	0
1037	1	4	15	0
1038	1	1	13	0
1039	1	4	15	0
1040	1	5	15	0
1041	1	4	15	0
1042	1	5	15	0
1043	1	4	15	0
1044	1	5	15	0
1045	0	.	.	0
1046	1	1	3	0
1047	0	.	.	0
1048	1	1	3	0
1049	0	.	.	0
1050	1	5	3	0
1051	0	.	.	0
1052	0	.	.	0

1053	1	4	3	0
1054	0	.	.	0
1055	1	4	15	0
1056	1	5	15	1
1057	1	4	15	1
1058	1	5	15	0
1059	1	4	15	0
1060	0	.	.	0
1061	1	2	2	0
1062	0	.	.	0
1063	0	.	.	0
1064	0	.	.	0
1065	0	.	.	0
1066	0	.	.	0
1067	0	.	.	0
1068	0	.	.	0
1069	0	.	.	0
1070	0	.	.	0
1071	1	4	15	0
1072	1	5	15	0
1073	0	.	.	0
1074	0	.	.	0
1075	0	.	.	0
1076	0	.	.	0
1077	1	4	3	0
1078	0	.	.	0
1079	1	4	1	2
1080	1	4	9	0

1081	1	1	9	0
1082	0	.	.	0
1083	1	8	1	0
1084	0	.	.	0
1085	0	.	.	0
1086	0	.	.	0
1087	0	.	.	0
1088	0	.	.	0
1089	1	4	15	0
1090	1	5	15	0
1091	1	4	15	0
1092	1	5	15	0
1093	0	.	.	0
1094	1	2	2	0
1095	0	.	.	0
1096	1	1	3	0
1097	0	.	.	0
1098	1	1	3	0
1099	0	.	.	0
1100	0	.	.	0
1101	0	.	.	0
1102	1	4	3	2
1103	0	.	.	0
1104	1	1	14	2
1105	1	5	5	2
1106	2	0	13	2

tabulka č. 36

2.1.2 Analýza statistických dat

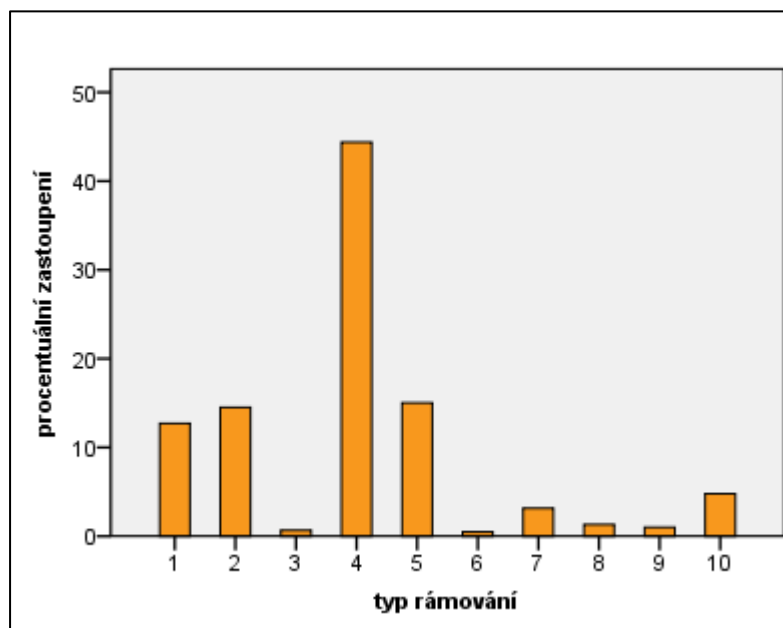
Na grafu č. 1 vidíme procentuální zastoupení jednotlivých typů záběrů. Film obsahuje 500 NZ a 606 HZ, z nichž 12 je pouze zvukových. Zhruba 55% záběrů je tedy hlediskových. Jelikož zatím není s čím srovnávat, nelze říct zda se jedná o velké zastoupení.



graf č. 1

Typy rámování (graf č. 2)

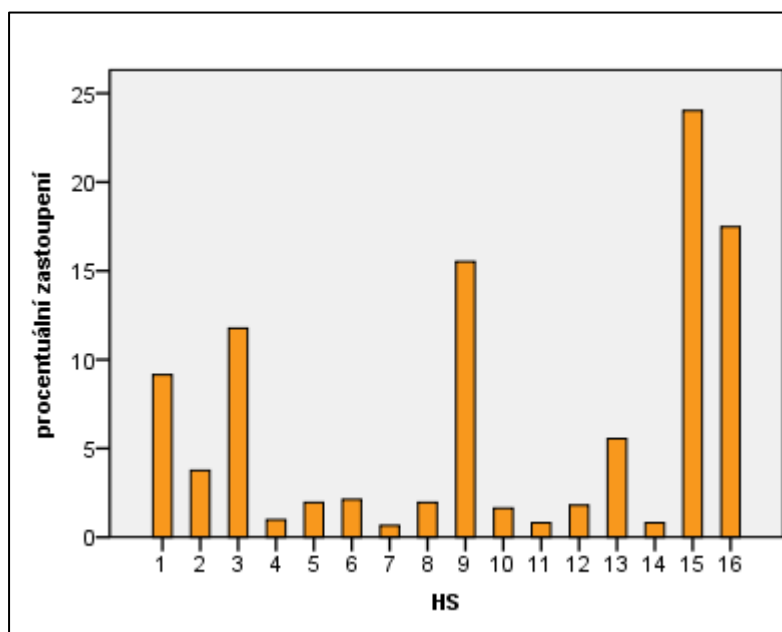
Nejčastější TR je 4. typ, je to způsobeno jeho častým užitím v recipročních HS. Poměrně časté je využití 7. TR, který tvoří 3% všech HZ (nejčastěji v zakotvené HS), zejména díky sekvencím, kde se seká dřevo. Velké zastoupení má TR 10 s pěti procenty, nejedná se o flashbacky nebo flashforwardy, ale spíše o záběry symbolizující stav mysli subjektu. 10. TR tvoří skoro polovinu zpožděných HS. Častý je i 1. a 2. TR, nelze však říct, jestli je to neobvyklé. Zajímavá je kombinace 1. TR a p. uzavřené HS, tvoří totiž zhruba 4% všech HZ (viz tabulka č. 37).



graf č. 2

Hlediskové struktury (graf č. 3)

Velkou účast na počtu HZ mají reciproční HS, které svou souvislou délkou zpravidla předčí všechny ostatní struktury. Konkrétně je oběma recipročními HS tvořeno 42% všech HZ. Nejčastější TR v reciproční HS je 4, tedy eyeline match záběr, následovaný 5. TR, jeho zrcadlovým protějškem. Zanedbatelný není ani TR 2 a jeho převážné obsazení ve více narativně stabilní prospektivní struktuře (viz tabulka č. 37). Častá je i pokračující HS v stabilnější variantě. Poměrně frekventovaná je i vnořená HS, jelikož je vždy závislá na jiné struktuře (většinou reciproční). Klasické i uzavřené HS tvoří shodně zhruba 13% všech HZ. Ve většině HS dominuje 4. TR, kromě zpožděných a otevřených HS, kde je užit spíše 1. TR. První TR konkuruje čtvrtému také v p. uzavřené HS.



graf č. 3

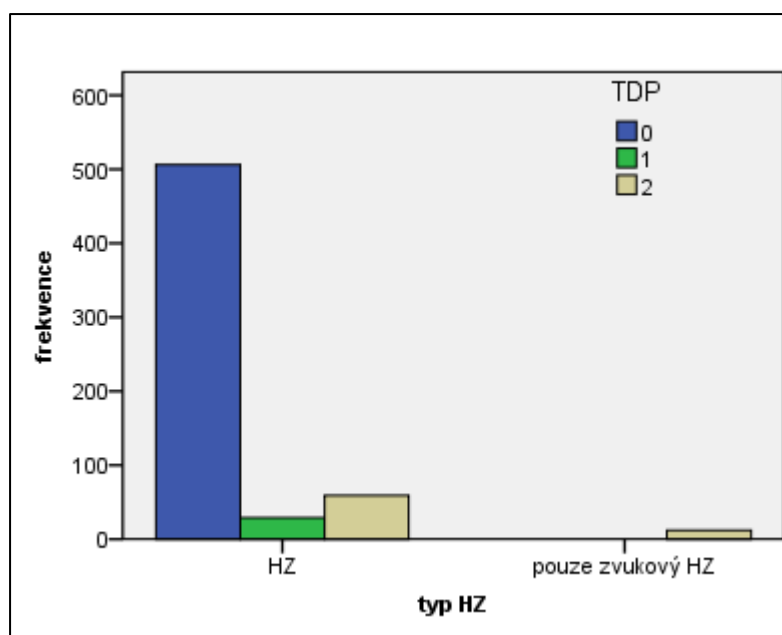
		TR										Celk.	
		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10
HS	1	0	9	9	0	23	1	1	2	2	4	5	56
	2	1	4	5	0	8	2	0	3	0	0	0	23
	3	0	22	5	0	36	2	0	1	1	0	5	72
	4	0	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	6
	5	0	0	5	0	2	2	0	1	0	0	2	12
	6	2	2	1	0	0	0	0	0	0	0	8	13
	8	0	12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
	9	8	10	12	0	53	1	2	2	3	0	4	95

10	0	2	3	0	1	0	0	3	0	0	1	10
11	0	1	0	0	2	1	0	0	0	0	1	5
12	0	0	0	0	8	0	0	1	0	0	0	9
13	1	3	1	0	13	8	0	5	0	0	3	34
14	0	1	1	0	3	0	0	0	0	0	0	5
15	0	7	38	1	63	36	0	0	2	0	0	147
16	0	4	8	3	51	38	0	1	0	2	0	107
Celk.	12	77	88	4	269	91	3	19	8	6	29	606

tabulka č. 37 – vztah HS a TR⁵⁰

Typy diskurzivní prezentace (graf č. 4)

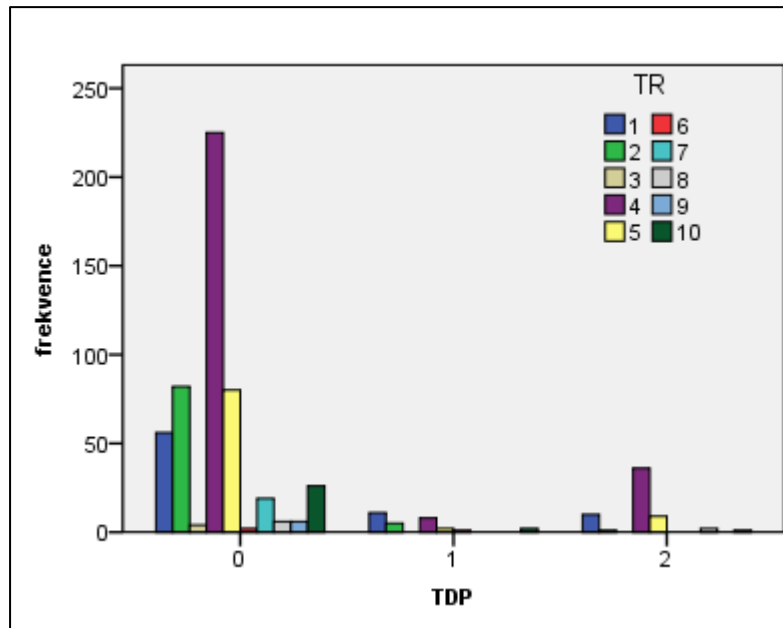
9% všech záběrů ve filmu je buď omylným filtrem (2,6%) nebo nespolehlivou narací (6,4%)⁵¹. V HZ obsazují OF a NN 16,5%. Nejčastější TR u OF je první (11) a čtvrtý (8), NN je nadpoloviční většinou vyjadřována čtvrtým TR (36) (viz graf č. 5). Co se týká HS, největší výskyt OF mají poměrně vyrovnaně p. reciproční (8), r. otevřená (7) a p. klasická (5) HS, u NN pak vévodí p. pokračující (21) HS (graf č. 6). Ve filmu dominantní reciproční HS tvoří zhruba třetinu všech OF a zhruba pětinu všech NN.



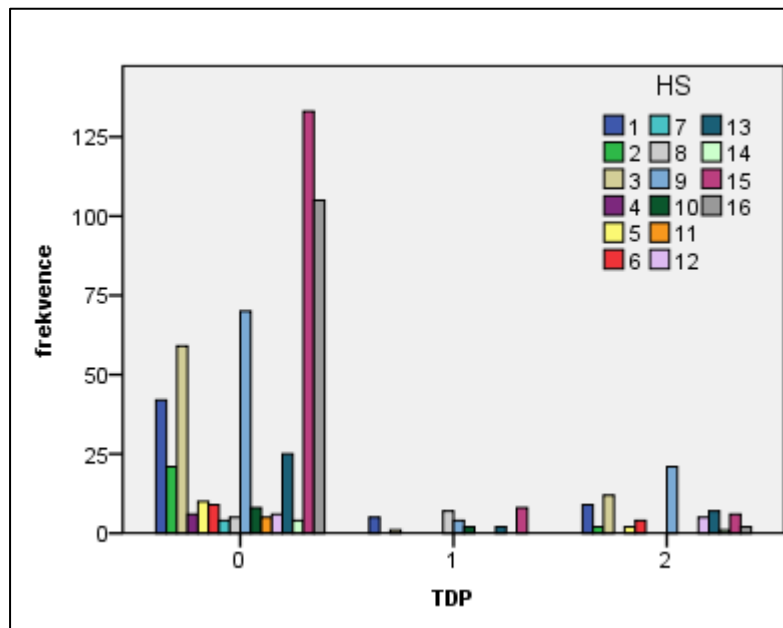
graf č. 4

50 TR 0 značí pouze zvukové HZ.

51 Všechny pouze zvukové HZ ve filmu jsou nespolehlivé.

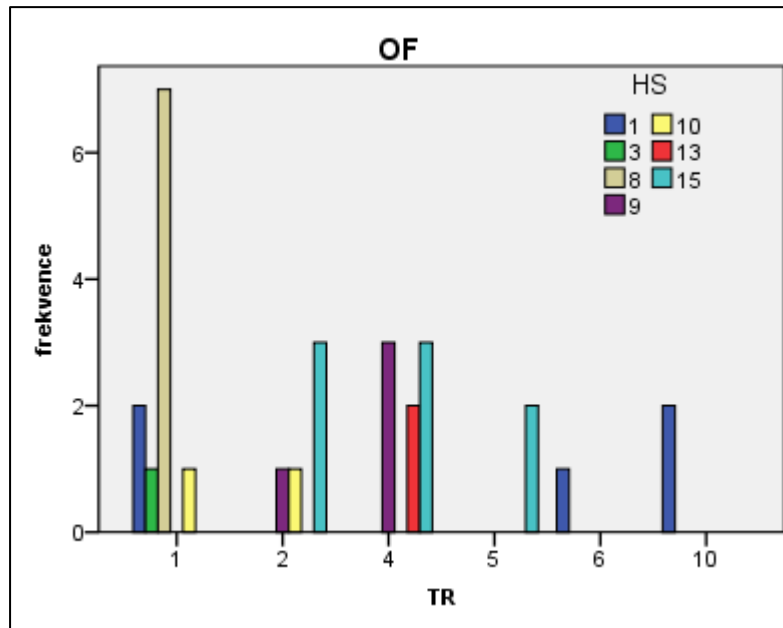


graf č. 5 – vztah TR a TDP

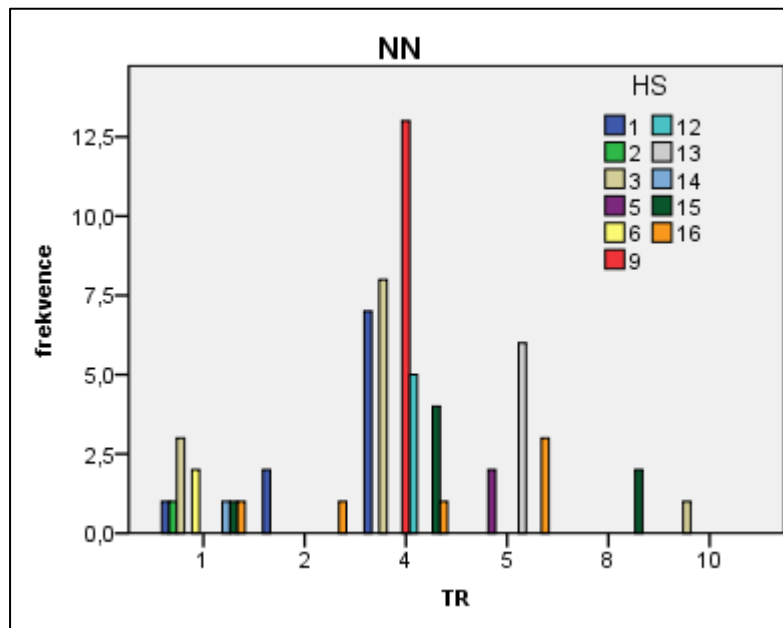


graf č. 6 – vztah HS a TDP

Pokud budeme hledat spojitosti mezi TR a HS při OF (graf č. 7), zjistíme, že zhruba čtvrtina všech OF (7) je tvořena 1. TR v r. otevřené HS, tedy pohledem neznámého stvoření. Při NN se v šestině (13) případů shodnou 4. TR a p. pokračující HS (graf č. 8).



graf č. 7 – HS a TR při OF



graf č. 8 – HS a TR při OF

2.2 Milenci ze severního pólu (Los amantes del Circulo Polar, 1998)

2.2.1 Rozbor záběrů

Scéna 1

Titulková scéna obsahuje 20 NZ zobrazujících trosky letadla a oddělených od sebe prolínačkami. Tabulku proto neuvádím. Na rozdíl od *Krav* se jedná o mnohem pasivnější úvod.

Scéna 2

Začíná třemi HZ v r. pokračující HS (21.-23.). Ana odhazuje noviny a utíká pronásledována Ottem. Tento útěk je zprostředkován nespolehlivě z Ottova hlediska, který ji nemůže vidět, protože se ocitá minimálně 50m za ní. Ana přiběhne do pokoje a v jejích očích vidíme mužský obličej (HZ 33, 35), jde tedy o 6. TR a zároveň o OF, protože se v pokoji nikdo nenachází.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
21	1	1	10	0
22	1	1	10	0
23	1	1	10	0
24	0	.	.	0
25	1	1	1	0
26	1	10	4	2
27	0	.	.	0

tabulka č. 38

28	1	10	4	2
29	0	.	.	0
30	1	10	4	2
31	0	.	.	0
32	0	.	.	0
33	1	6	3	1
34	0	.	.	0
35	1	6	1	1

Scéna 3

Začíná titulkem vymezujícím Ottovu vzpomínku. HZ 37 a 38 patří d. Ottovi, ovšem zatím ještě nevíme, že je to jeho hlas, takže záběry spadají do r. zpožděné HS. V nespolehlivém HZ 42 vidíme letící míč z hlediska ml. Otty, ale následující HZ 43 ukazuje, že se na míč nedívá, protože už sleduje jeho dopad. NZ 47 je zatmívačka do bíla, která se ve filmu bude objevovat často. Otto pronásleduje Anu do lesa a pak, během výměny pohledů (55.-58.), znovu vstoupí voice-over d. Otty. Pohled ml. Otty doprovázený voice-overem d. Otty charakterizují jako nespolehlivý HZ, HS nechávám reciproční, i když se vlastně dívá i d. Otto. Po dalším vyprávění d. Otty se pohled vrací zpět do lesa (HZ 63), kde d. Otto spolu s Anou vidí ml. Ottu, jde o OF i NN zároveň, Ana nemůže slyšet jeho hlas a d. Otto nemůže vidět sám sebe. Tento typ diskurzivní prezentace značím trojkou.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
36	0	.	.	0
37	1	10	8	0
38	1	10	8	0
39	0	.	.	0
40	0	.	.	0
41	0	.	.	0
42	1	1	3	2
43	1	5	3	0
44	0	.	.	0

45	0	.	.	0
46	0	.	.	0
47	0	.	.	0
48	1	1	4	0
49	0	.	.	0
50	1	1	4	0
51	0	.	.	0
52	1	1	4	0
53	0	.	.	0
54	1	5	4	0

55	1	4	15	0
56	1	4	15	2
57	1	4	15	0
58	1	4	15	2
59	1	10	9	0

tabulka č. 39

60	1	10	9	0
61	1	10	9	0
62	1	10	9	0
63	1	4	15	3
64	1	4	15	0

Scéna 4

První záběr obsahuje symbolicky Ottovu (ml.) myšlenku, stejně tak HZ 70, který ukazuje Ottovu matku připravující jídlo, jde o OF, Otto na ni sice myslí, ale nemůže vědět, co přesně dělá.

Následuje další Ottova vzpomínka, která by mohla být samostatnou scénou. Její úvodní záběr (HZ 80) značím ještě jako hledisko, ale jakmile je zobrazen Otto a jeho matka, jedná se už podle mě o NZ. HZ 83 je nespolehlivý, protože jej nemůžeme jednoznačně připsat Ottovi.

Pokračuje scéna jízdy v autě, málem dojde ke srážce, v HZ 89 znovu nejde říct, jestli patří Ottovi nebo oběma.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
65	1	10	2	0
66	0	.	.	0
67	0	.	.	0
68	0	.	.	0
69	0	.	.	0
70	1	10	1	1
71	0	.	.	0
72	0	.	.	0
73	1	4	3	0
74	0	.	.	0
75	1	4	4	0
76	0	.	.	0
77	1	4	4	0
78	0	.	.	0
79	1	5	9	0
80	1	10	9	0
81	0	.	.	0
82	0	.	.	0

tabulka č. 40

83	1	4	1	2
84	0	.	.	0
85	1	1	1	0
86	0	.	.	0
87	0	.	.	0
88	0	.	.	0
89	1	1	1	2
90	0	.	.	0
91	0	.	.	0
92	1	4	15	0
93	1	5	15	0
94	1	4	15	0
95	0	.	.	0
96	0	.	.	0
97	0	.	.	0
98	1	4	15	0
99	1	5	15	0
100	1	4	15	0

Scéna 5

Scéna v Ottově pokoji, obsahuje poměrně hodně (7) HZ v p. uzavřené HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
101	0	.	.	0
102	0	.	.	0
103	1	4	3	0
104	0	.	.	0
105	1	1	3	0
106	0	.	.	0
107	1	1	3	0
108	0	.	.	0
109	1	1	3	0
110	0	.	.	0
111	1	1	3	0
112	0	.	.	0

tabulka č. 41

113	1	1	3	0
114	0	.	.	0
115	0	.	.	0
116	1	1	3	0
117	0	.	.	0
118	1	2	15	0
119	1	4	15	0
120	1	2	15	0
121	1	4	15	0
122	1	2	15	0
123	0	.	.	0
124	0	.	.	0

Scéna 6

D. Otto řídí letadlo a sleduje krajinu, HZ 126 a 128 jsou však nespolehlivé, směřují jinam, než kam se Otto ve skutečnosti dívá. HZ 129 ukazuje indikátor stavu nádrže s benzínem a je symbolický. I když víme, že patří Ottovi, není ukázáno jeho pohlednutí, proto jej zařazujeme do r. otevřené HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
125	0	.	.	0
126	1	3	4	2
127	0	.	.	0
128	1	3	4	2
129	1	10	8	0
130	0	.	.	0

tabulka č. 42

Scéna 7

Probíhá nejdříve ve třídě, Otto poté odejde na záchod a hází na dvůr vlaštoky. HZ 137, ve kterém slyšíme d. Ottu, je znovu omylný, protože zobrazuje ml. Ottu. HZ 143 a 145 jsou nespolehlivé, můžou totiž patřit více lidem, HZ 150 je nespolehlivý taktéž, jelikož se Otto dívá jiným směrem.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
131	0	.	.	0
132	1	4	3	0
133	0	.	.	0
134	0	.	.	0
135	0	.	.	0
136	0	.	.	0
137	1	10	6	1

138	0	.	.	0
139	0	.	.	0
140	0	.	.	0
141	0	.	.	0
142	1	1	15	0
143	1	4	15	2
144	1	1	15	0
145	1	4	15	2

146	1	1	15	0
147	0	.	.	0
148	0	.	.	0
149	1	1	9	0
150	1	3	9	2
151	0	.	.	0
152	1	1	15	0
153	1	4	15	0
154	0	.	.	0
155	0	.	.	0
156	0	.	.	0
157	0	.	.	0
158	0	.	.	0
159	0	.	.	0
160	0	.	.	0

tabulka č. 43

161	0	.	.	0
162	0	.	.	0
163	0	.	.	0
164	0	.	.	0
165	0	.	.	0
166	0	.	.	0
167	0	.	.	0
168	0	.	.	0
169	0	.	.	0
170	0	.	.	0
171	0	.	.	0
172	0	.	.	0
173	0	.	.	0
174	0	.	.	0

Scéna 8

Po škole na Otta čeká otec, Otto zahlédne Anu, která stejně jako on krčí vlašťovku a schovává ji, HZ 187 symbolizuje jejich vzájemnost, kterou Otto cítí.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
175	0	.	.	0
176	1	1	3	0
177	0	.	.	0
178	1	1	3	0
179	0	.	.	0
180	1	1	3	0
181	0	.	.	0

tabulka č. 44

182	1	1	15	0
183	1	2	15	0
184	1	2	15	0
185	1	2	15	0
186	1	4	13	0
187	1	10	13	0
188	0	.	.	0
189	1	4	3	0
190	0	.	.	0

Scéna 9

Začíná pouze zvukovým HZ, d. Otto je v letadle a předkládá další vzpomínku, HZ 196 zobrazující ml. Otta je proto OF. Následující záběr je sdílen oběma, takže se jedná jen o NN (ml. Otto nemůže slyšet hlas svého staršího já). HZ 210 je také nespolehlivý, protože když později uvidíme Aninu vzpomínku, Otto se bude dívat hned na ni.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
191	2	0	1	2
192	1	2	1	0
193	1	4	13	0
194	1	2	1	0

195	1	4	13	0
196	1	10	9	1
197	1	1	3	2
198	0	.	.	0
199	1	4	3	0

200	0	.	.	0
201	1	4	3	0
202	0	.	.	0
203	1	1	3	0
204	0	.	.	0
205	1	1	3	0

tabulka č. 45

206	0	.	.	0
207	0	.	.	0
208	1	1	1	0
209	0	.	.	0
210	1	1	1	2

Scéna 10

Svůj náhled na minulost podává d. Ana. HZ 212 až 218 patří jí, jelikož ji slyšíme ve zvukové složce, a v záběrech 214 až 218 i postavám v její vzpomínce, což způsobuje NN a když je zobrazena mladá Ana, tak i OF. Voice-over je pak přítomný i v HZ 222 až 224 a HZ 231 až 235, když HZ s voice-overem není s nikým sdílen, má TR 10, jinak přebírá TR od postav. V HZ 228 se objevuje OF při pozorování Anina pádu Ottem. HZ 240 až 244 patří otci Any, jelikož nikdy nebude ukázáno jeho pohlédnutí, jedná se o r. otevřenou HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
211	0	.	.	0
212	1	10	6	0
213	1	10	6	1
214	1	4	15	2
215	1	5	15	3
216	1	4	15	2
217	1	5	15	3
218	1	4	15	2
219	1	5	15	0
220	1	4	15	0
221	1	5	15	0
222	1	10	6	0
223	1	10	6	0
224	1	4	16	2
225	1	1	16	0
226	1	4	16	0
227	1	4	9	0

tabulka č. 46

228	1	4	9	1
229	0	.	.	0
230	1	5	16	0
231	1	4	16	2
232	1	5	16	3
233	1	4	16	2
234	1	10	6	1
235	1	4	16	2
236	1	5	16	0
237	1	2	16	2
238	0	.	.	0
239	1	2	1	0
240	1	1	8	0
241	1	10	13	0
242	1	1	13	0
243	1	1	8	0
244	1	1	13	1

Scéna 11

Další scéna začíná Aniným voice-overem a nevyhne se jeho kolizím se záběry na mladou Anu (HZ 246, 248, 258, 260). V HZ 254 se dívají matka i dcera, proto NN. Scéna se přesouvá do auta, vidíme očima mladé a slyšíme myšlenku dospělé Any (HZ 266, nebo také v HZ 259). HZ 279 označují NN, protože v Ottově

vzpomínce se Otto nejdříve podíval na otce a Aninu matku a až poté na Anu. Nespolehlivé jsou i HZ 289 a 290, u prvního zjišťujeme, že se Ana ve skutečnosti nedívala, v druhém se zase dívají oba rodičové, takže jej nelze jednoznačně přiřadit. Následují poměrně dlouhé reciproční HS s TR 8 a 9 (HZ 294 a 308), ke konci v doprovodu voice-overu způsobujícím OF a NN. V následujících nespolehlivých HZ dochází k nejednoznačnosti původu nejdříve bez voice-overu (HZ 318, 326), a poté i s ním (HZ 320), nespolehlivost HZ 321, 323 a 327 je způsobena už jen voice-overem. HZ 330 je pouze zvukový.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
245	1	10	6	0
246	1	10	6	1
247	1	1	15	0
248	1	4	15	3
249	1	5	15	0
250	1	4	15	0
251	1	1	13	0
252	1	4	15	0
253	0	.	.	0
254	1	4	3	2
255	0	.	.	0
256	0	.	.	0
257	1	4	11	0
258	1	10	6	1
259	1	4	3	2
260	1	10	6	1
261	1	4	15	0
262	1	1	15	0
263	1	4	15	0
264	0	.	.	0
265	1	4	1	0
266	1	1	2	2
267	0	.	.	0
268	1	1	9	0
269	1	1	9	0
270	0	.	.	0
271	1	1	3	0
272	0	.	.	0
273	1	1	3	0
274	0	.	.	0
275	1	5	3	0
276	0	.	.	0
277	1	1	3	0

278	0	.	.	0
279	1	4	3	2
280	0	.	.	0
281	1	4	11	0
282	0	.	.	0
283	1	4	16	0
284	1	4	16	0
285	1	4	16	0
286	1	4	13	0
287	1	8	2	0
288	0	.	.	0
289	1	2	15	2
290	1	1	15	2
291	0	.	.	0
292	0	.	.	0
293	0	.	.	0
294	1	8	15	0
295	1	9	15	0
296	1	8	15	0
297	1	9	15	0
298	1	8	15	0
299	1	9	15	0
300	1	8	15	0
301	1	9	15	0
302	1	8	15	0
303	0	.	.	0
304	1	9	16	3
305	1	8	16	0
306	1	9	16	3
307	1	8	16	2
308	1	9	16	3
309	1	2	15	0
310	1	4	15	0
311	1	2	15	0

312	1	4	9	0
313	0	.	.	0
314	1	9	1	0
315	0	.	.	0
316	1	5	15	0
317	1	4	15	0
318	1	5	15	2
319	0	.	.	0
320	1	4	1	3
321	1	1	13	2

tabulka č. 47

322	1	10	6	0
323	1	9	16	3
324	1	8	16	0
325	1	2	16	0
326	1	5	16	2
327	1	9	16	1
328	1	2	9	0
329	1	1	9	0
330	2	0	9	2
331	1	1	9	0

Scéna 12

V této scéně dochází hned ke třem časovým posunům, jen jeden se ovšem promítne do nespolehlivosti HZ. Scéna probíhá znovu v autě, první posun nastává v NZ 345, druhý v NZ 348 a třetí v HZ 360, tento HZ sice patří stejné postavě (Anině matce), ale až o několik let později.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
332	0	.	.	0
333	0	.	.	0
334	1	4	16	0
335	1	5	16	2
336	1	4	16	0
337	0	.	.	0
338	1	9	16	0
339	1	8	16	0
340	1	9	16	0
341	1	10	6	1
342	0	.	.	0
343	1	1	3	0
344	0	.	.	0
345	0	.	.	0
346	0	.	.	0
347	0	.	.	0
348	0	.	.	0
349	0	.	.	0
350	0	.	.	0
351	0	.	.	0
352	0	.	.	0
353	0	.	.	0
354	1	1	16	0
355	1	1	16	3
356	0	.	.	0
357	1	1	2	0

358	1	1	13	0
359	0	.	.	0
360	1	1	13	2
361	0	.	.	0
362	1	1	16	0
363	1	4	16	0
364	1	1	16	0
365	0	.	.	0
366	1	1	3	0
367	0	.	.	0
368	1	1	3	0
369	0	.	.	0
370	1	1	3	0
371	0	.	.	0
372	1	1	3	0
373	0	.	.	0
374	1	1	3	0
375	0	.	.	0
376	1	1	9	0
377	1	3	9	0
378	1	3	9	0
379	0	.	.	0
380	1	1	9	0
381	1	3	9	0
382	0	.	.	0
383	1	8	1	0
384	0	.	.	0

tabulka č. 48

Scéna 13

Vidíme přicházet Ottu k domu jeho otce, se kterým bydlí i Ana, vypráví d. Otto, proto jde v prvních dvou HZ o OF. HZ 390 je nespolehlivý kvůli tomu, že se Otto mezitím pohnul. Následující záběr je omylný i nespolehlivý, protože je nejdříve z Ottova hlediska, ale následně přejde v názor vypravěče doprovázený voice-overem. V HZ 393 už slyšíme hlas ml. Otta.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
385	1	10	5	1
386	1	10	5	1
387	0	.	.	0
388	0	.	.	0
389	0	.	.	0
390	1	1	9	2
391	1	2	9	3
392	0	.	.	0
393	1	1	1	0

tabulka č. 49

Scéna 14

Vypráví Ana, ale v rámci jejího vyprávění i Otto. HZ doprovázené Aniným voice-overem jsou 395, 396, 412 a 418. NN způsobená více pozorujícími je v HZ 397 a 413. V HZ 399 se přechází na Ottovo vyprávění skrze Aninu představivost, naznačuje to nájezd na Aninu hlavu v 2. TR, kvůli kterému jej označují jako NN. Záběry 400 až 411 obsahují Ottovo vyprávění, NN v nich znamená, že Anino hledisko je sdílené i s postavami ve vyprávění. HZ 412 se vrací na Anu, která filtrovala předchozí záběry a je doprovázen voice-over jejího staršího já, které rámuje celou tuto scénu.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
394	0	.	.	0
395	1	1	16	2
396	1	5	16	3
397	1	4	16	2
398	0	.	.	0
399	1	2	10	2
400	1	10	10	0
401	1	5	15	0
402	1	4	15	0
403	1	4	15	2

404	1	4	15	2
405	1	10	9	0
406	1	10	9	0
407	0	.	.	0
408	1	10	9	0
409	1	1	3	2
410	1	10	9	0
411	1	1	1	2
412	1	5	16	3
413	1	4	16	2
414	0	.	.	0

415	1	1	3	0
416	0	.	.	0
417	0	.	.	0

tabulka č. 50

418	1	10	6	1
419	0	.	.	0

Scéna 15

Jde o Ottovo vyprávění, které prostřednictvím voice-overu způsobuje nespolehlivost ve třech HZ. V HZ 431 jde i o OF, protože vidíme ml. Otta. Podruhé slyšíme jeho hlas, když sdílí hledisko se svým mladým já v HZ 435. O symbolickém záběru na soba v HZ 436 nelze říct, jestli patří ml. nebo d. Ottovi.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
420	0	.	.	0
421	0	.	.	0
422	1	1	1	0
423	1	4	10	0
424	1	4	10	0
425	0	.	.	0
426	1	1	11	0
427	0	.	.	0
428	1	9	15	0
429	1	4	15	0
430	1	9	15	0
431	1	4	15	3
432	1	9	15	0
433	1	4	15	0
434	0	.	.	0
435	1	4	9	2
436	1	10	9	2

tabulka č. 51

437	0	.	.	0
438	1	1	3	0
439	0	.	.	0
440	0	.	.	0
441	1	1	3	0
442	0	.	.	0
443	1	1	3	0
444	0	.	.	0
445	1	4	15	0
446	1	9	15	0
447	0	.	.	0
448	1	4	15	0
449	1	9	15	0
450	0	.	.	0
451	0	.	.	0
452	0	.	.	0

Scéna 16

Otto se stěhuje ke svému otci. V konverzaci po jeho příchodu se docela komplikovaně mění TR i HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
453	1	2	2	0
454	1	2	13	0
455	0	.	.	0
456	0	.	.	0
457	1	2	1	0
458	1	1	13	0
459	1	2	9	0

tabulka č. 52

460	1	5	15	0
461	1	4	15	0
462	1	1	9	0
463	1	2	15	0
464	1	1	15	0
465	1	2	15	0
466	1	1	13	0

Scéna 17

První záběr je OF, protože patří fotoaparátu (HZ 478, 483 také), další dva záběry zase nespolehlivé (stejně i HZ 474 a 477), prezentují totiž nejednoznačný pohled (dívá se více lidí). HZ 473 je nespolehlivý, jelikož Ana předčítá, co je na vzkazu napsáno.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
467	1	1	2	1
468	1	4	9	2
469	1	4	9	2
470	0	.	.	0
471	1	1	3	0
472	0	.	.	0
473	1	1	1	2
474	1	1	5	2
475	1	1	2	0

tabulka č. 53

476	0	.	.	0
477	1	1	16	2
478	1	1	16	1
479	0	.	.	0
480	1	1	3	0
481	0	.	.	0
482	1	4	15	0
483	1	1	15	1
484	1	4	15	0

Scéna 18

Otto přijde přes okno za Anou do pokoje a dá jí vzkaz, když se vrátí do svého, Ana kupodivu leží v jeho posteli. Kromě prvního jsou všechny HZ v této scéně v p. uzavřené HS. HZ 513, 515 a 522 symbolizují Ottovu touhu.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
485	1	4	2	0
486	0	.	.	0
487	0	.	.	0
488	1	1	3	0
489	0	.	.	0
490	1	1	3	0
491	0	.	.	0
492	1	2	3	0
493	0	.	.	0
494	1	2	3	0
495	0	.	.	0
496	1	2	3	0
497	0	.	.	0
498	1	1	3	0
499	0	.	.	0
500	1	1	3	0
501	0	.	.	0
502	1	1	3	0
503	0	.	.	0
504	1	2	3	0

505	0	.	.	0
506	1	2	3	0
507	0	.	.	0
508	0	.	.	0
509	1	1	3	0
510	0	.	.	0
511	1	4	3	0
512	0	.	.	0
513	1	10	3	0
514	0	.	.	0
515	1	10	3	0
516	0	.	.	0
517	0	.	.	0
518	0	.	.	0
519	0	.	.	0
520	0	.	.	0
521	0	.	.	0
522	1	10	3	0
523	0	.	.	0
524	0	.	.	0
525	0	.	.	0

526	0	.	.	0
527	0	.	.	0

tabulka č. 54

Scéna 19

První záběr je hlediskový a naznačuje, že se posunul čas příběhu, je označen jako nespolehlivý, protože se dívá více lidí a není dáno pohlednutí, aby sledujícího specifikovalo. Otto přichází do bytu své matky, kde vyrůstal, a objeví ji mrtvou. Záběr 531 působí, jako by Otta sledovala jeho matka, která je ovšem mrtvá, označuji jej jako OF. V NZ 549 se Otto vrací do bytu a následující záběry ukazující ml. Otta (550, 552, 555 a další) jsou pravděpodobně projekcí jeho strachu z dětství (nebo jeho dětinského strachu). HZ ve vnořené HS patří ml. i d. Ottovi. V HZ 566 pořád předpokládám, že se dívá i ml. Otto, i když jeho pohlednutí není zobrazeno, v předcházejícím NZ se totiž d. Otto odvrátil, aby neviděl.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
528	1	1	8	2
529	0	.	.	0
530	0	.	.	0
531	1	4	16	1
532	1	4	16	0
533	0	.	.	0
534	0	.	.	0
535	0	.	.	0
536	1	1	3	0
537	0	.	.	0
538	0	.	.	0
539	0	.	.	0
540	1	2	9	0
541	1	1	9	0
542	0	.	.	0
543	1	1	3	0
544	0	.	.	0
545	1	4	3	0
546	0	.	.	0
547	1	4	3	0

tabulka č. 55

548	0	.	.	0
549	0	.	.	0
550	1	10	3	1
551	0	.	.	0
552	1	10	3	1
553	0	.	.	0
554	1	1	11	0
555	1	10	9	1
556	1	1	13	0
557	1	10	9	1
558	1	1	13	0
559	1	10	9	1
560	1	1	13	0
561	1	10	9	1
562	1	1	13	0
563	1	10	9	1
564	1	1	13	0
565	0	.	.	0
566	1	1	12	1
567	0	.	.	0

Scéna 20

Ukazuje Ottovu vzpomínku na společný čas s matkou.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
568	1	5	16	0

569	1	4	16	0
570	1	5	16	0
571	1	4	16	0
572	1	5	16	0
573	1	4	16	0
574	0	.	.	0

tabulka č. 56

Scéna 21

Nachází se v krematoriu, poslední záběr je nejspíše myšlenkovým HZ, ovšem nevíme přesně, jestli patří Ottovi nebo jeho otci, proto jej značím NN.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
575	0	.	.	0
576	1	1	3	0
577	0	.	.	0
578	1	1	3	0
579	0	.	.	0
580	1	10	1	2

tabulka č. 57

Scéna 22

Otto s Anou jedou na saních, naberou rychlost, ale zatímco Ana odskočí, Otto jede dál a naráží do stromu. HZ 599 ukazuje jeho pád nereálně a proto jej řadím k OF. Následuje Ottův sen, ve kterém ho muž v medvědí kožešině odnáší do srubu, kde se proměňuje ve své mladé já a stará se o něj Ana. HZ 607.-610. doprovází Ottův voice-over.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
581	0	.	.	0
582	1	2	1	0
583	0	.	.	0
584	0	.	.	0
585	1	1	3	0
586	0	.	.	0
587	1	1	3	0
588	0	.	.	0
589	1	1	9	0
590	1	2	9	0
591	1	1	9	0
592	0	.	.	0
593	1	1	3	0
594	0	.	.	0
595	1	1	1	0

596	0	.	.	0
597	0	.	.	0
598	0	.	.	0
599	1	1	3	1
600	0	.	.	0
601	0	.	.	0
602	0	.	.	0
603	1	1	3	0
604	0	.	.	0
605	1	1	3	0
606	0	.	.	0
607	1	2	16	3
608	1	2	16	2
609	1	2	16	3
610	1	2	16	2
611	0	.	.	0

612	1	1	1	0
613	0	.	.	0
614	0	.	.	0
615	1	1	1	0
616	0	.	.	0
617	1	2	6	0
618	0	.	.	0
619	0	.	.	0

tabulka č. 58

620	1	2	1	0
621	1	2	15	0
622	1	5	15	0
623	1	4	15	0
624	1	5	15	0
625	1	4	15	0
626	1	5	15	0

Scéna 23

Vracíme se k Anině vyprávění, v HZ 628 až 633 je přítomen její voice-over. HZ 632 a 633 působí, že jsou v reciproční struktuře, ale ve skutečnosti se nacházejí na jiném místě, takže jsou jenom obrazy v Anině mysli. HZ 671 je nespolehlivý z toho důvodu, že Ana opustí své místo pozorovatele. V posledním HZ Anina vzpomínka plynule přechází do další scény.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
627	0	.	.	0
628	1	1	16	2
629	1	5	16	3
630	1	10	6	0
631	1	10	6	1
632	1	10	6	1
633	1	10	6	0
634	1	4	9	0
635	1	4	9	0
636	1	5	15	0
637	1	4	15	0
638	1	5	15	0
639	1	4	15	0
640	1	5	15	0
641	1	4	15	0
642	1	5	15	0
643	1	4	15	0
644	1	5	15	0
645	0	.	.	0
646	0	.	.	0
647	0	.	.	0
648	0	.	.	0
649	0	.	.	0

tabulka č. 59

650	0	.	.	0
651	0	.	.	0
652	0	.	.	0
653	1	10	6	1
654	0	.	.	0
655	1	1	3	0
656	0	.	.	0
657	0	.	.	0
658	0	.	.	0
659	1	4	3	0
660	0	.	.	0
661	0	.	.	0
662	0	.	.	0
663	0	.	.	0
664	0	.	.	0
665	1	1	3	0
666	0	.	.	0
667	1	1	3	0
668	0	.	.	0
669	1	1	3	0
670	0	.	.	0
671	1	1	1	2
672	1	10	6	1

Scéna 24

Scéna začíná slovním verbálním můstkem z předchozí scény na kožené srdce. Ana, Otto, Olga (její matka) jsou na nákupu dárku pro Ottovu matku. HZ patří převážně prodavačce, která je obsluhuje. V HZ 687 se podívají Ana i Otto, proto NN. V HZ 698 se mění rámování, prodavačka se totiž přesunula. Poté přijde Álvaro Midelman, který Olze nabídne práci. HZ obsahujícím jeho tvář předchází nejednoznačné pohlédnutí (dívají se tři), jde tedy o NN. HZ 729 je nespolehlivý z důvodu hlasu reportáže z další scény, kterou Álvaro nemůže slyšet. HZ 730 znovu patří více lidem a navíc není dáno pohlédnutí, takže jej značím jako NN.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
673	1	10	6	1
674	0	.	.	0
675	1	1	3	0
676	0	.	.	0
677	1	1	9	0
678	1	1	9	0
679	0	.	.	0
680	0	.	.	0
681	0	.	.	0
682	0	.	.	0
683	1	4	3	0
684	0	.	.	0
685	0	.	.	0
686	1	4	3	0
687	1	4	13	2
688	1	4	3	0
689	0	.	.	0
690	1	4	3	0
691	0	.	.	0
692	1	4	3	0
693	1	4	13	0
694	1	4	3	0
695	0	.	.	0
696	0	.	.	0
697	0	.	.	0
698	1	8	3	0
699	0	.	.	0
700	1	8	15	0
701	1	5	15	0
702	0	.	.	0

tabulka č. 60

703	0	.	.	0
704	1	5	16	0
705	1	4	16	0
706	1	5	16	0
707	1	4	16	0
708	1	5	16	0
709	1	4	16	0
710	1	5	16	0
711	1	4	16	0
712	0	.	.	0
713	1	8	4	0
714	0	.	.	0
715	1	8	4	0
716	1	4	16	0
717	1	5	16	2
718	1	4	16	0
719	1	5	16	2
720	1	4	16	0
721	1	5	16	2
722	1	4	16	0
723	0	.	.	0
724	1	4	16	2
725	1	4	16	0
726	1	5	16	2
727	1	4	16	0
728	1	5	16	2
729	1	4	16	2
730	1	2	8	2

Scéna 25

Ana s Ottem potkají na ulici Olgu s Álvarem, Otto se před nimi běží schovat do obchodu. V HZ 733 pohlednutí patří oběma, ale při návratu do NZ zjišťujeme, že se dívá jen Ana. V HZ 739 se reciproční HS přeorientuje na Anu a Olgu. V HZ 753 je Anin voice-over, který uvádí vzpomínku v další scéně.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
731	0	.	.	0
732	0	.	.	0
733	1	4	3	2
734	0	.	.	0
735	1	2	15	0
736	1	4	15	0
737	1	2	15	0
738	1	4	15	0
739	1	2	15	0
740	1	2	15	0
741	1	2	15	0
742	1	2	15	0

tabulka č. 61

743	1	2	15	0
744	1	2	15	0
745	1	2	15	0
746	1	2	15	0
747	1	2	15	0
748	1	2	15	0
749	1	2	15	0
750	1	2	15	0
751	1	2	15	0
752	1	2	15	0
753	1	4	15	3
754	1	2	15	0

Scéna 26

Anina jednozáběrová vzpomínka (HZ 755) na pohřeb Ottovy matky je následována vzpomínkou na Ottovu nehodu na saních. V reciproční HS (775.-778.), kde na Anu padají saně, jsou záběry z pohledu saní samozřejmě omylné. V HZ 792 Ana odběhne z pozice svého hlediska a vznikne nespolehlivý HZ. Při konverzaci s bezvědomým Ottem jsou jeho první dva HZ (794, 796), než se probudí, nespolehlivé. Scéna znovu končí voice-overem přemostujícím vzpomínku do další scény.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
755	1	10	6	0
756	1	10	6	1
757	1	1	3	0
758	0	.	.	0
759	1	1	3	0
760	0	.	.	0
761	1	1	3	0
762	0	.	.	0
763	0	.	.	0
764	1	1	3	0
765	0	.	.	0
766	1	1	3	0

767	0	.	.	0
768	0	.	.	0
769	0	.	.	0
770	0	.	.	0
771	0	.	.	0
772	0	.	.	0
773	0	.	.	0
774	0	.	.	0
775	1	4	15	0
776	1	1	15	1
777	1	4	15	0
778	1	1	15	1
779	0	.	.	0
780	0	.	.	0

781	1	1	3	0
782	0	.	.	0
783	0	.	.	0
784	1	4	3	0
785	0	.	.	0
786	1	4	3	0
787	0	.	.	0
788	0	.	.	0
789	0	.	.	0
790	1	1	3	0
791	0	.	.	0
792	1	1	1	2
793	0	.	.	0

tabulka č. 62

794	1	2	15	2
795	1	2	15	0
796	1	2	15	2
797	1	2	15	0
798	1	2	15	0
799	1	2	15	0
800	0	.	.	0
801	0	.	.	0
802	0	.	.	0
803	1	2	15	0
804	1	2	15	0
805	1	2	15	0
806	1	2	15	2

Scéna 27

Podobná scéna tu již byla, rodiče Any hledají Otta, ale ani jim ani Aně se to nepodaří. HZ 809 je omylný, protože obsahuje pro lidské vnímání nemožnou jízdu.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
807	1	10	6	1
808	1	2	15	0
809	1	4	15	1
810	1	2	15	0
811	1	4	15	0
812	1	2	15	0
813	1	4	15	0

tabulka č. 63

814	0	.	.	0
815	0	.	.	0
816	1	1	3	0
817	0	.	.	0
818	1	10	6	1
819	1	2	9	0
820	1	2	9	0
821	0	.	.	0
822	1	1	1	0

Scéna 28

Ukazuje příchod Otta do nového bytu a prostřednictvím symbolického záběru na kožené srdce se přenáší k Aně v paralelním čase. Jedná se stále o vzpomínku, což dokazuje voice-over v HZ 826.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
823	0	.	.	0
824	1	1	1	0
825	0	.	.	0
826	1	1	3	2
827	0	.	.	0
828	0	.	.	0
829	1	1	2	0

tabulka č. 64

Scéna 29

Scéna se nachází na Plaza Mayor v Madridě, Otto a Ana se míjí stejně náhodně, jako se seznámili, ale ve svých vzpomínkách o tom neví (HZ 832 až 835).

ČZ	TZ	TR	HS	TDP					
830	0	.	.	0	847	1	4	3	0
831	0	.	.	0	848	0	.	.	0
832	1	10	6	1	849	0	.	.	0
833	1	10	5	1	850	1	1	1	0
834	1	10	6	1	851	0	.	.	0
835	1	10	5	1	852	0	.	.	0
836	0	.	.	0	853	0	.	.	0
837	0	.	.	0	854	0	.	.	0
838	0	.	.	0	855	1	1	1	0
839	1	1	11	0	856	0	.	.	0
840	0	.	.	0	857	1	1	6	0
841	0	.	.	0	858	0	.	.	0
842	1	4	3	0	859	0	.	.	0
843	0	.	.	0	860	1	1	1	0
844	1	4	3	0	861	0	.	.	0
845	0	.	.	0	862	0	.	.	0
846	0	.	.	0	863	0	.	.	0

tabulka č. 65

Scéna 30

Otto vzpomíná, jak se dostal k práci letce a jak byl na návštěvě za svým otcem, ta je zabrána dlouhou reciproční HS se proměnlivým TR.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP					
864	2	0	9	2	880	1	2	15	0
865	1	10	9	0	881	1	2	15	0
866	1	10	9	1	882	1	2	15	0
867	0	.	.	0	883	1	2	15	0
868	0	.	.	0	884	1	2	15	0
869	1	1	3	0	885	1	2	15	0
870	0	.	.	0	886	1	2	15	0
871	0	.	.	0	887	1	2	15	0
872	1	4	15	0	888	1	2	15	0
873	1	2	15	0	889	1	5	15	0
874	1	2	15	0	890	1	4	15	0
875	1	2	15	0	891	1	5	15	0
876	1	2	15	0	892	1	4	15	0
877	1	2	15	0	893	1	5	15	0
878	1	2	15	0	894	1	4	15	0
879	1	2	15	0	895	1	5	15	0
					896	1	2	15	0

897	1	2	15	0
898	1	2	15	0
899	1	2	15	0
900	1	2	15	0
901	1	2	15	0

tabulka č. 66

902	1	4	15	0
903	1	5	15	0
904	1	4	15	0
905	1	5	15	0

Scéna 31

Ana je učitelkou, v hodině někdo hodí vlaštovku, což jí připomene dětství. V NZ 913 vidíme její pohlednutí, na které navazuje až HZ 915. HZ 921 je OF, pohyb v něm naznačený neodpovídá lidskému pohybu.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
906	0	.	.	0
907	1	1	16	0
908	1	1	16	0
909	1	1	16	0
910	0	.	.	0
911	0	.	.	0
912	1	1	3	0
913	0	.	.	0
914	0	.	.	0
915	1	1	5	0
916	0	.	.	0
917	1	1	4	0
918	0	.	.	0
919	1	1	4	0
920	0	.	.	0
921	1	4	4	1
922	0	.	.	0

tabulka č. 67

923	1	4	15	0
924	1	5	15	0
925	1	4	15	0
926	1	5	15	0
927	1	4	15	0
928	1	5	15	0
929	1	4	15	0
930	1	4	15	0
931	1	4	15	0
932	1	4	15	0
933	1	1	13	0
934	1	5	16	0
935	1	4	16	0
936	1	5	16	0
937	1	4	16	0
938	0	.	.	0

Scéna 32

Ottovy milenky si prohlíží v r. vícenásobné HS fotku jeho matky (HZ 939).

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
939	1	4	12	0
940	0	.	.	0
941	0	.	.	0
942	0	.	.	0
943	0	.	.	0
944	1	4	1	0

tabulka č. 68

Scéna 33

Ana navštívuje Ottova otce, v pokračující HS (HZ 951 až 953) sleduje fotku, která byla vyfocena, ještě když byla mladá, ale nyní jsou na ní dospělí herci, proto HZ označují jako NN.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
945	1	2	2	0
946	0	.	.	0
947	1	1	3	0
948	0	.	.	0
949	1	1	3	0
950	0	.	.	0
951	1	1	9	2
952	1	4	9	2
953	1	4	9	2
954	0	.	.	0

tabulka č. 69

Scéna 34

Ana je u své matky, aby ji požádala o peníze, Álvaro jí doporučí srub ve Finsku patřící jeho otci.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
955	0	.	.	0
956	0	.	.	0
957	0	.	.	0
958	0	.	.	0
959	1	2	15	0
960	1	2	15	0
961	0	.	.	0
962	1	5	15	0
963	1	4	15	0
964	1	5	15	0
965	1	4	15	0
966	1	2	15	0
967	0	.	.	0
968	1	4	15	0
969	1	5	15	0
970	1	4	15	0
971	1	5	15	0
972	1	4	15	0

tabulka č. 70

Scéna 35

Ana cestuje letadlem a z okna vidí letadlo, které řídí Otto.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
973	0	.	.	0
974	1	1	3	0
975	0	.	.	0
976	0	.	.	0
977	1	1	3	0
978	0	.	.	0

979	0	.	.	0
980	1	1	3	0
981	0	.	.	0

tabulka č. 71

Scéna 36

Scéna je rozsáhlá, protože obsahuje pokračování vyprávění o německém letci Ottovi. Otto je u svého otce a spolu sledují televizi, to způsobuje NN v HZ 985 a 987. Při rozbalování dopisu slyšíme hlas Otty, který vzpomíná (HZ 993 až 996, 1003, 1011). Otto se odebere do svého pokoje a čte dopis, který mu poslala Ana z Finska. Jelikož nevidíme, jak Ana dopis čte, zařazují její voice-over do r. otevřené HS. Otto její hlas neslyší, proto jsou jeho HZ s doprovodem voice-overu nespolehlivé. Otto vizualizuje Anino vyprávění v 1. TR, který patří jemu i letci, hlas Any neslyší ani jeden. Dlouho vidíme jen nohy letce, proto HZ, které mu patří a ve kterých není voice-over Any, také označují NN (HZ 1021, 1027-28, 1030). HZ 1036-39 obsahují mimo voice-over i pohyb kamery, který je omylný.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
982	0	.	.	0
983	1	4	4	0
984	0	.	.	0
985	1	1	4	2
986	0	.	.	0
987	1	1	4	2
988	0	.	.	0
989	1	1	3	0
990	0	.	.	0
991	0	.	.	0
992	1	1	3	0
993	1	10	5	1
994	1	1	3	2
995	1	10	5	1
996	1	4	9	2
997	1	4	9	0
998	0	.	.	0
999	1	1	3	0
1000	0	.	.	0
1001	1	1	3	0
1002	0	.	.	0
1003	1	1	3	2
1004	0	.	.	0
1005	1	4	3	0
1006	0	.	.	0

1007	1	1	3	0
1008	0	.	.	0
1009	1	1	3	0
1010	0	.	.	0
1011	1	1	3	2
1012	0	.	.	0
1013	0	.	.	0
1014	0	.	.	0
1015	2	0	8	2
1016	1	1	3	2
1017	2	0	8	2
1018	1	1	3	2
1019	2	0	8	2
1020	2	0	8	2
1021	1	1	4	2
1022	0	.	.	0
1023	1	1	4	2
1024	0	.	.	0
1025	1	1	4	2
1026	0	.	.	0
1027	1	1	9	2
1028	1	1	9	2
1029	1	10	8	0
1030	1	1	3	2
1031	0	.	.	0
1032	1	1	3	2

1033	0	.	.	0
1034	1	1	3	2
1035	0	.	.	0
1036	1	2	15	3

tabulka č. 72

1037	1	4	15	3
1038	1	5	15	3
1039	1	4	15	3
1040	1	5	15	0

Scéna 37

Ana mluví s Álvaroovým otcem a tedy nevlastním dědou. Vyskytují se zde dva záběry s voice-overem, a to HZ 1059 a 1060.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1041	0	.	.	0
1042	0	.	.	0
1043	1	1	3	0
1044	1	1	13	0
1045	0	.	.	0
1046	1	3	15	0
1047	1	4	15	0
1048	1	5	15	0
1049	1	1	13	0
1050	1	5	15	0
1051	1	4	15	0
1052	1	5	15	0
1053	1	3	15	0
1054	1	5	15	0
1055	1	4	15	0
1056	0	.	.	0
1057	1	1	3	0
1058	0	.	.	0
1059	1	1	14	2
1060	1	3	16	3
1061	1	4	16	0
1062	1	5	16	0
1063	1	1	13	0
1064	1	5	16	0
1065	1	4	16	0

tabulka č. 73

1066	1	5	16	0
1067	1	4	16	0
1068	1	5	16	0
1069	1	4	16	0
1070	0	.	.	0
1071	1	5	16	0
1072	1	4	16	0
1073	1	5	16	0
1074	1	4	16	0
1075	1	5	16	0
1076	1	4	13	0
1077	1	5	16	0
1078	1	4	16	0
1079	1	5	16	0
1080	0	.	.	0
1081	1	4	16	0
1082	0	.	.	0
1083	1	5	16	0
1084	1	4	16	0
1085	1	5	16	0
1086	1	4	16	0
1087	1	5	16	0
1088	1	2	16	0

Scéna 38

Ana přijíždí do srubu a prohlíží jej, přichází Aki, místní rodák, kterého za ní poslal německý Otto. Když se Ana poprvé podívá na obraz soba, kamera se hýbe, i když Ana sama ne, to považuji za OF. V HZ 1111 až 1114 je přítomný voice-over.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1089	0	.	.	0

1090	1	1	3	0
1091	0	.	.	0

1092	1	1	3	0
1093	0	.	.	0
1094	1	1	1	0
1095	0	.	.	0
1096	0	.	.	0
1097	0	.	.	0
1098	1	1	3	1
1099	0	.	.	0
1100	1	1	3	0
1101	0	.	.	0
1102	1	1	3	0
1103	0	.	.	0
1104	1	1	3	0
1105	0	.	.	0
1106	0	.	.	0
1107	0	.	.	0
1108	1	1	3	0
1109	0	.	.	0

tabulka č. 74

1110	1	4	3	0
1111	1	10	6	1
1112	1	1	3	2
1113	1	10	6	1
1114	1	1	3	2
1115	0	.	.	0
1116	1	1	15	0
1117	1	5	15	0
1118	1	4	15	0
1119	1	5	15	0
1120	1	4	15	0
1121	1	5	15	0
1122	1	4	15	0
1123	1	5	15	0
1124	1	4	15	0
1125	0	.	.	0

Scéna 39

Aně přijde balík a v něm videokazeta od matky. Při přebírání pošty si Ana v duchu přeje, aby jí něco přišlo, jde o pouze zvukový HZ, který zároveň odkrývá hlas Any ze vzpomínek, které jsme zatím slyšeli. Sledování videa formálně odpovídá reciproční HS, ale jelikož Olga Anu nevidí, nemůže jí být přiřazeno hledisko (i když je možné, že si při jeho natáčení připadala, jakoby s ní mluvila).

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1126	1	10	6	1
1127	2	0	1	2
1128	1	2	3	0
1129	0	.	.	0
1130	1	2	9	0
1131	1	4	9	0
1132	0	.	.	0
1133	1	1	3	0
1134	0	.	.	0
1135	1	4	3	0
1136	0	.	.	0
1137	1	4	3	0
1138	0	.	.	0
1139	1	4	3	0
1140	0	.	.	0
1141	1	4	3	0

tabulka č. 75

1142	0	.	.	0
1143	1	4	3	0
1144	0	.	.	0
1145	1	4	3	0
1146	0	.	.	0
1147	1	4	3	0
1148	0	.	.	0
1149	1	4	3	0
1150	0	.	.	0
1151	1	4	3	0
1152	0	.	.	0
1153	1	4	3	0
1154	0	.	.	0
1155	1	4	3	0
1156	0	.	.	0
1157	1	4	3	0
1158	0	.	.	0

Scéna 40

Otto přelétá nad jezerem, u kterého Ana bydlí. Ana zahlédne jeho letadlo, když se koupe. Otto se katapultuje z letadla a zůstává zavěšený v korunách stromů. Ana se upravuje a má tušení, že letadlo řídí Otto. V HZ 1183 se vidí v zrcadle a poté se ohlédne za sebe, její filtr je omylný, kamera se totiž lehce hýbe. V HZ 1193 dochází k narušení uzavřené HS, Ana se ve druhém A záběru už nedívá. HZ 1206 a 1209 jsme viděli již na začátku vyprávění, zatímco ty Aniny budou vysvětleny pohlednutím, ty Ottovy nikoliv (HZ 1207 a 1209). Ana se ráno probudí a běží naproti pošťače, když zjistí, že havarovalo poštovní letadlo, odjíždí s ní do města (NZ 1215). Otto je ze stromu vyproštěn Akim, zjišťuje, že Ana bydlí u jezera a že jela do města.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1159	0	.	.	0
1160	1	3	4	0
1161	0	.	.	0
1162	1	3	4	0
1163	1	2	5	0
1164	1	4	13	0
1165	0	.	.	0
1166	1	2	3	0
1167	0	.	.	0
1168	1	1	3	0
1169	0	.	.	0
1170	1	1	9	0
1171	1	4	9	0
1172	0	.	.	0
1173	0	.	.	0
1174	1	1	3	0
1175	0	.	.	0
1176	0	.	.	0
1177	0	.	.	0
1178	0	.	.	0
1179	0	.	.	0
1180	0	.	.	0
1181	0	.	.	0
1182	0	.	.	0
1183	1	5	9	0
1184	1	1	9	1
1185	0	.	.	0
1186	0	.	.	0
1187	0	.	.	0

1188	0	.	.	0
1189	0	.	.	0
1190	0	.	.	0
1191	1	1	3	2
1192	0	.	.	0
1193	1	1	1	0
1194	0	.	.	0
1195	0	.	.	0
1196	1	1	3	0
1197	1	2	2	0
1198	0	.	.	0
1199	0	.	.	0
1200	1	1	1	0
1201	1	1	4	0
1202	0	.	.	0
1203	1	4	4	0
1204	0	.	.	0
1205	0	.	.	0
1206	1	1	1	0
1207	1	1	8	0
1208	1	1	5	0
1209	1	1	8	0
1210	0	.	.	0
1211	0	.	.	0
1212	1	2	3	0
1213	0	.	.	0
1214	0	.	.	0
1215	0	.	.	0
1216	0	.	.	0
1217	1	1	3	0

1218	0	.	.	0
1219	1	1	3	0
1220	0	.	.	0
1221	0	.	.	0
1222	1	1	3	0
1223	0	.	.	0
1224	1	1	3	0
1225	0	.	.	0
1226	1	1	9	0
1227	1	1	9	0
1228	1	1	9	0
1229	0	.	.	0
1230	1	1	3	0
1231	0	.	.	0
1232	0	.	.	0
1233	1	1	3	0
1234	0	.	.	0
1235	1	1	3	0
1236	0	.	.	0
1237	1	1	3	0
1238	0	.	.	0
1239	1	1	3	0
1240	0	.	.	0
1241	1	4	9	0
1242	1	2	9	0
1243	0	.	.	0
1244	1	2	15	0
1245	1	5	15	0
1246	1	2	15	0
1247	1	5	15	0

tabulka č. 76

1248	1	2	15	0
1249	1	5	15	0
1250	1	2	15	0
1251	1	5	15	0
1252	1	2	15	0
1253	1	5	15	0
1254	1	2	15	0
1255	1	2	9	0
1256	0	.	.	0
1257	1	4	15	0
1258	1	5	15	0
1259	1	4	15	0
1260	0	.	.	0
1261	0	.	.	0
1262	1	1	3	0
1263	0	.	.	0
1264	1	4	3	0
1265	0	.	.	0
1266	0	.	.	0
1267	1	5	16	0
1268	1	4	16	0
1269	1	5	16	0
1270	1	4	16	0
1271	1	5	16	0
1272	0	.	.	0
1273	1	1	2	0
1274	0	.	.	0
1275	1	1	3	0

Scéna 41

Ana přijíždí do města a pročítá noviny, opakují se HZ na noviny z druhé scény. Následuje záběr na její upřeně oči (NZ 1293), v další scéně však zjišťujeme, že ji přešel autobus, a tudíž už nic nevidí. Záběry, které následují po tomto (1294.-1312.), by tak měly být z hlediska mrtvé Any, ale jelikož to v této scéně ještě nevíme, řadím je k NZ. HZ 1313 ukazuje Otta v Aniných očích, v návaznosti na předchozí záběry se jedná o OF, stejně jako v druhé scéně.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1276	0	.	.	0
1277	0	.	.	0
1278	1	1	3	0

1279	0	.	.	0
1280	1	1	3	0
1281	0	.	.	0
1282	1	1	3	0

1283	0	.	.	0
1284	0	.	.	0
1285	1	4	3	0
1286	0	.	.	0
1287	1	1	3	0
1288	0	.	.	0
1289	1	1	3	0
1290	0	.	.	0
1291	1	1	9	0
1292	1	1	9	0
1293	0	.	7	0
1294	0	.	.	0
1295	0	.	.	0
1296	0	.	.	0
1297	0	.	.	0
1298	0	.	.	0

1299	0	.	.	0
1300	0	.	.	0
1301	0	.	.	0
1302	0	.	.	0
1303	0	.	.	0
1304	0	.	.	0
1305	0	.	.	0
1306	0	.	.	0
1307	0	.	.	0
1308	0	.	.	0
1309	0	.	.	0
1310	0	.	.	0
1311	0	.	.	0
1312	0	.	.	0
1313	1	6	1	1

tabulka č. 77

Scéna 42

Otto přijíždí do města, tato scéna se odehrává paralelně s tou předchozí. Ve druhé scéně byly tyto dvě smíchány do sebe. V HZ 1331 je narušena uzavřená HS, Otto se v druhém A záběru dívá jinam. HZ 1336 předchází dvojité pohlédnutí v jediném záběru, proto jej řadím k vícenásobné HS. Otto se dívá, jak je Ana sražena autobusem (HZ 1337-39 a 1341), jenom první z nich ovšem není OF, Ana totiž v těch ostatních klouže po vozovce, což popírá fyzikální zákony. Otto k ní přibíhá a nevěří, že je mrtvá, proto zavírá oči (HZ 1352) a znovu je otevírá, jakoby se chtěl probudit ze snu nebo jakoby věřil, že tím může změnit realitu tak, jak to udělala předchozí scéna. Poslední HZ filmu je OF a připomíná HZ skrze kravské oko z *Krav*.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
1314	0	.	.	0
1315	1	1	4	0
1316	0	.	.	0
1317	1	1	4	0
1318	0	.	.	0
1319	0	.	.	0
1320	0	.	.	0
1321	0	.	.	0
1322	1	1	1	0
1323	0	.	.	0
1324	0	.	.	0
1325	1	1	1	0

1326	0	.	.	0
1327	1	1	2	0
1328	0	.	.	0
1329	0	.	.	0
1330	0	.	.	0
1331	1	1	3	2
1332	0	.	.	0
1333	1	4	3	0
1334	1	4	13	0
1335	1	4	3	0
1336	1	4	11	0
1337	1	4	9	0
1338	1	4	9	1

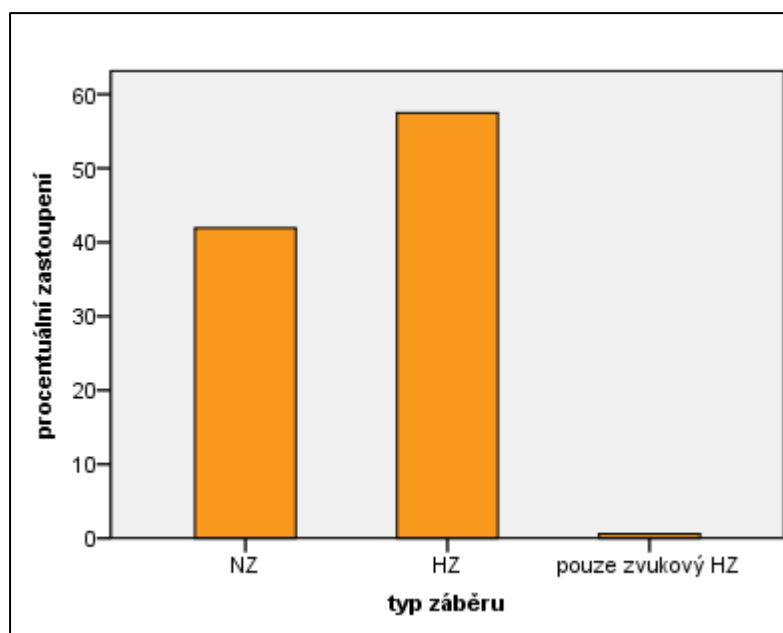
1339	1	4	9	1
1340	0	.	.	0
1341	1	4	3	1
1342	0	.	.	0
1343	0	.	.	0
1344	1	1	3	0
1345	0	.	.	0
1346	1	1	3	0
1347	0	.	.	0
1348	1	1	3	0

1349	0	.	.	0
1350	1	1	3	0
1351	0	.	.	0
1352	1	1	3	0
1353	0	.	.	0
1354	1	1	1	1
1355	0	.	.	0

tabulka č. 78

2.2.2 Analýza statistických dat

Nejdříve znovu ukážu procentuální zastoupení jednotlivých typů záběrů. Ve filmu je 568 NZ a 779 HZ, 8 záběrů má pouze zvukový filtr, i když film obsahuje spoustu záběrů s voice-overem. *Milenci* mají ještě větší zastoupení HZ než *Krávy*, a to asi o tři procenta (58,1%).

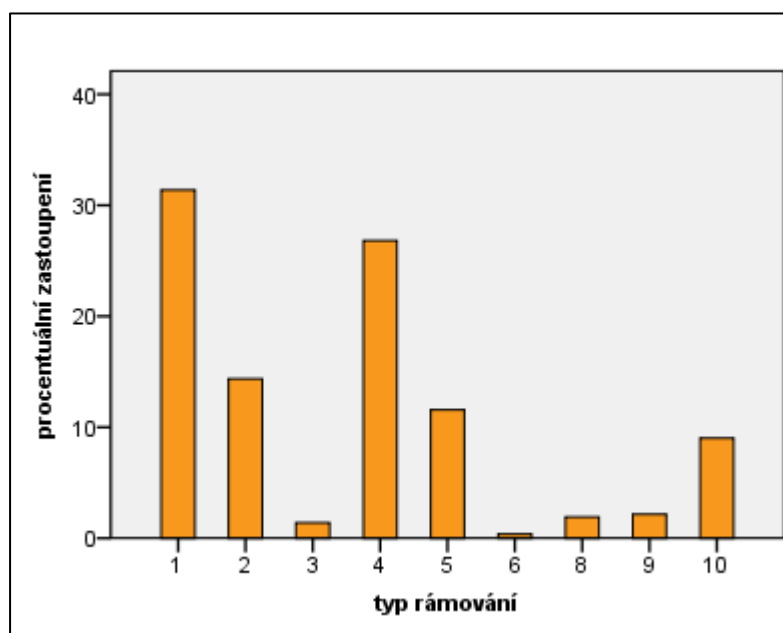


graf č. 9

Typy rámování

Nejčastějším typem rámování je tentokrát TR 1 (31,4%), který má skoro o pět procent více záznamů než TR 4 (26,8%), což byl nejčastější TR u *Krav*. Může za to nejspíše nárůst výskytu p. uzavřených HS, jelikož v kombinaci s ní tvoří 1. TR 15% všech HZ. TR 2 má v *Milencích* stejný podíl jako v *Krávách*, v *Milencích* se však častěji vyskytuje ve spojení s p. reciproční HS, dohromady tvoří skoro 10% všech HZ. Vůbec se zde však neobjevuje TR 7, jehož výskyt byl v *Krávách* značný. Už v průběhu analýzy bylo jasné, že kvůli retrospektivně vyprávěným scénám bude

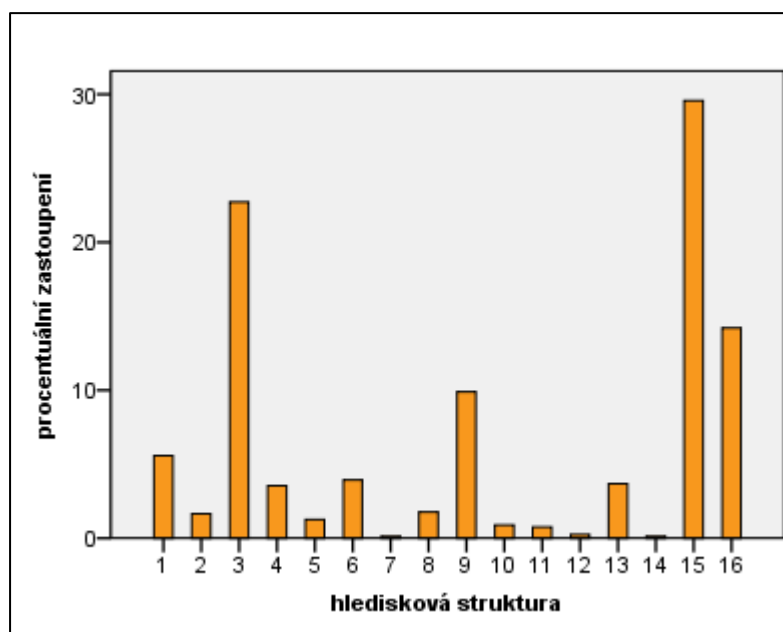
počet HZ s TR 10 vyšší. Nakonec je jich procentuálně dvakrát více, záběry s tímto rámováním mají devítiprocentní podíl na všech HZ a nejčastěji se vyskytují v r. zpožděné HS.



graf č. 10

Hlediskové struktury

Nejčastější HS jsou znovu reciproční, a to ve velmi podobném poměru vůči ostatní HS (43,8%), oproti *Krávám* je však častější více narativně stabilní prospektivní HS. Výše už byl zmíněn nárůst p. uzavřených HS, ty zde tvoří o 10% více HZ, než tomu bylo v *Krávách*. Tento zvýšený podíl je nejvíce na úkor p. pokračující HS, která má zhruba o třetinu (6%) méně prostoru, a dále i p. klasické HS (o dvě pětiny méně). Díky vzpomínkovým HZ je v *Milencích* také dvakrát větší výskyt r. zpožděných HS. Znatelné je i snížení podílu ne příliš častých zakotvených HS, kterých oproti *Krávám* o třetinu ubylo.



graf č. 11

		TR										celk.
		0	1	2	3	4	5	6	8	9	10	
HS	1	2	26	6	0	4	0	2	1	1	2	44
	2	0	7	3	0	1	0	0	1	0	1	13
	3	0	118	8	0	44	2	1	1	0	5	179
	4	0	13	0	4	5	1	0	2	0	3	28
	5	0	3	1	0	0	0	0	0	0	6	10
	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	29	31
	8	4	5	1	0	0	0	0	0	0	4	14
	9	2	24	10	4	18	2	0	0	0	18	78
	10	0	3	1	0	2	0	0	0	0	1	7
	11	0	3	0	0	3	0	0	0	0	0	6
	12	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2
	13	0	17	1	0	9	0	0	0	0	2	29
	14	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
	15	0	13	74	2	80	49	0	6	9	0	233
	16	0	12	7	1	44	37	0	4	7	0	112
celk.		8	247	113	11	211	91	3	15	17	71	787

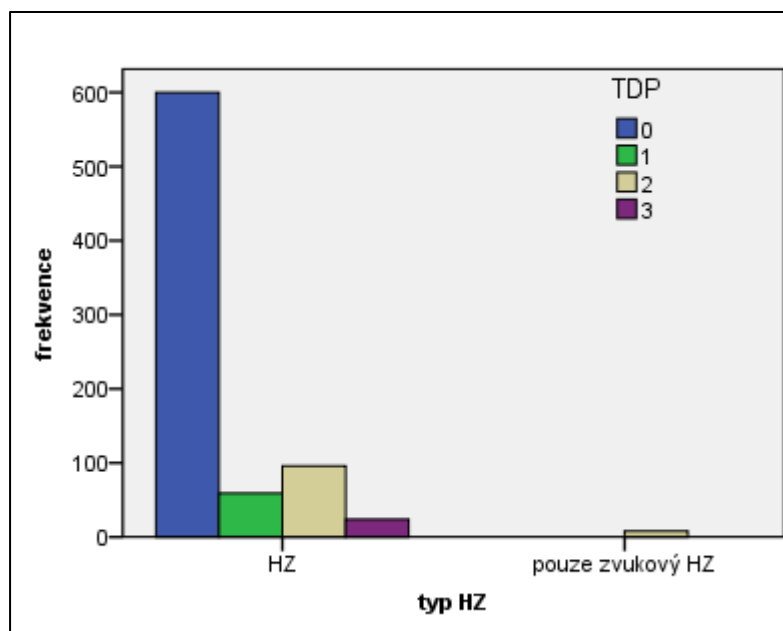
tabulka č. 79 – vztah HS a TR⁵²

Typy diskurzivní prezentace

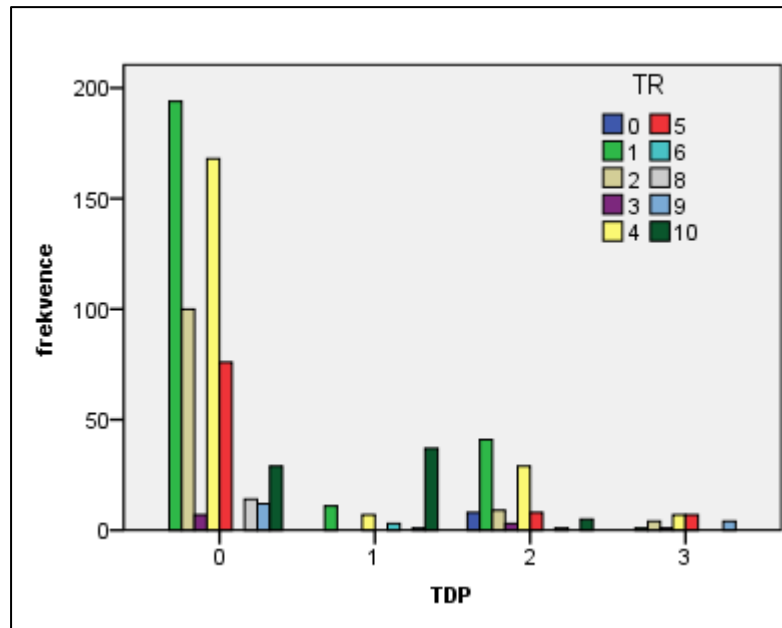
Zhruba sedmina (13,8%) všech záběrů a skoro čtvrtina (23,8%) všech HZ je nedůvěryhodných, což je u obou případů asi o třetinu větší četnost než v případě

⁵² TR 0 značí pouze zvukové HZ.

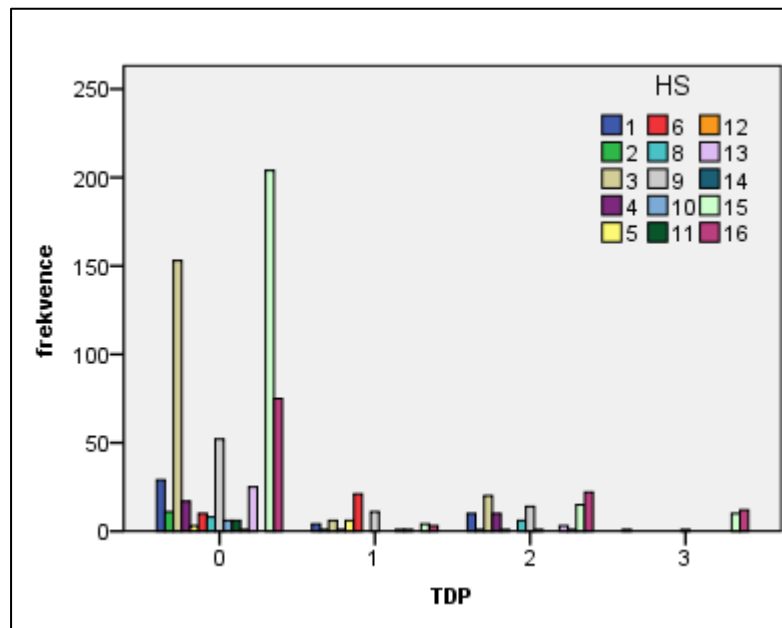
Krav. OF zaujímají v HZ 7,5%, NN 13,2% a jejich kombinace, která se v *Krávách* vůbec neobjevila, pak 3%. Nejfrekventovanější TR s OF je desátý typ (37), který tvoří skoro dvě třetiny všech OF, jedná se o záběry ve scénách, kde je zobrazena postava, která scénu zároveň vypráví. Při NN se často (dvě třetiny všech záběrů s NN) objevuje TR 1 (41) a 4 (29). Většinu záběrů s NN způsobuje přítomnost voice-overu, jenž nepatří člověku, který se v záběru dívá. Nejpoužívanější HS s OF je r. zpožděná a všech jejích jednadvacet případů je realizováno s TR 10. NN je nejčastější v r. reciproční HS (22) a p. uzavřené HS (20), tyto HS se objevují ve 41% nespolehlivých záběrů. HZ s OF a zároveň NN se vyskytují téměř výhradně v recipročních HS s TR 2, 4, 5, 9 (viz graf č. 15).



graf č. 12

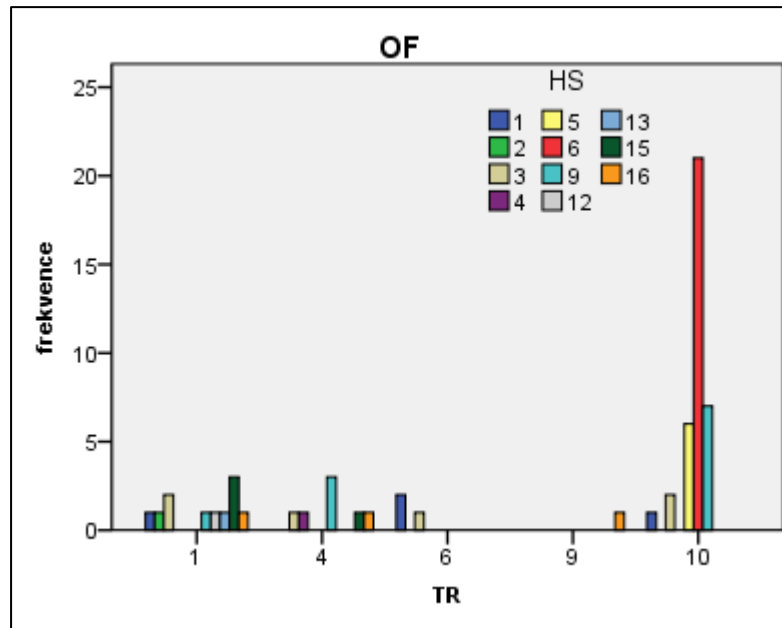


graf č. 13 – vztah TR a TDP

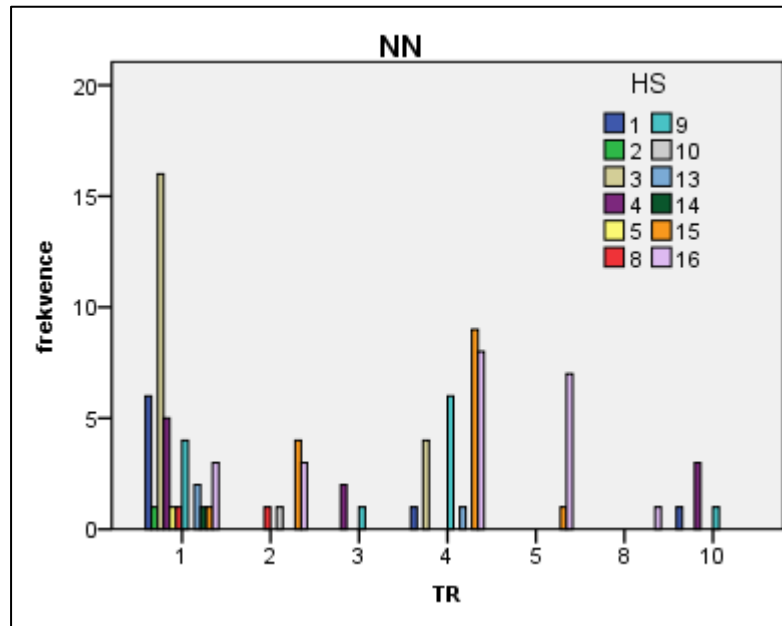


graf č. 14 – vztah HS a TDP

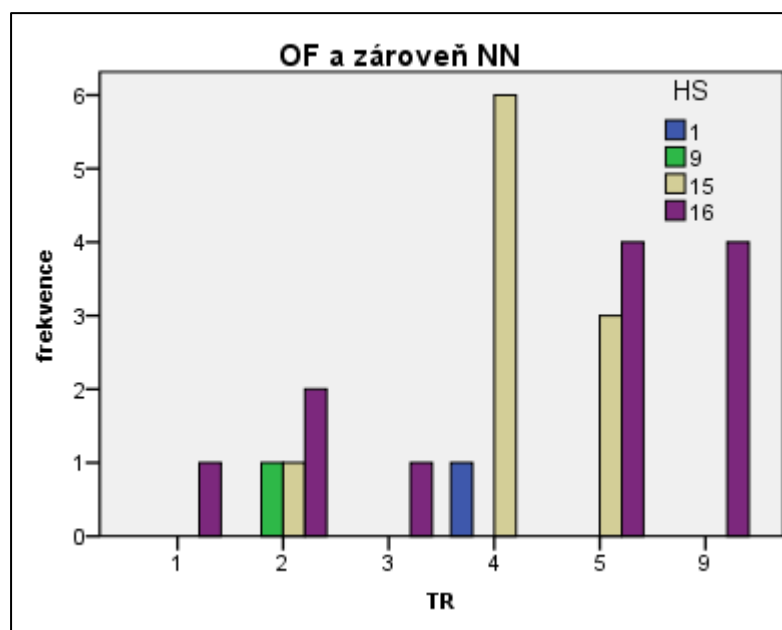
Už výše bylo řečeno, že nejvíce OF se nachází v HZ s TR 10, nejčastěji pak v r. zpožděné HS, což lze zřetelně vidět na grafu č. 13. Nejvíce nespolehlivých záběrů se vyskytuje ve 4. TR a p. uzavřené HS, tedy nejfrekventovanější kombinaci TR a HS v celém filmu (graf č. 14).



graf č. 15 – HS a TR při OF



graf č. 16 – HS a TR při NN



graf č. 17 – HS a TR při OF a zároveň NN

2.3 Poslední noc v Římě (Habitación en Roma, 2010)

2.3.1 Rozbor záběrů

Scéna 1

První téměř pětiminutový záběr naznačuje změnu Medemova stylu. Dvě ženy (Alba a Natasha) přicházejí na hotelový pokoj. Většina HZ je v reciproční HS, přičemž se poměrně rovnoměrně střídají obě její varianty. Několikrát se objevuje NN, v HZ 45, 52 a 70 nevíme, jestli se Natasha skutečně dívá. HZ 66, 95 a 97 jsou nespolehlivé z toho důvodu, že dívající se má zavřené oči. V HZ 102 je narušená uzavřená struktura, Natasha už má v dalším NZ nasazenou podprsenku. HZ 119 je omylný kvůli pohybu kamery, sama Natasha se totiž nepohybuje.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP	
1	0	.	.	0	13
2	0	.	.	0	14
3	1	4	15	0	15
4	1	5	15	0	16
5	1	4	15	0	17
6	1	5	15	0	18
7	1	4	15	0	19
8	1	5	15	0	20
9	1	4	15	0	21
10	0	.	.	0	22
11	0	.	.	0	23
12	0	.	.	0	24
					25

26	1	4	15	0
27	1	2	15	0
28	1	4	15	0
29	1	2	15	0
30	1	4	15	0
31	1	2	15	0
32	1	4	13	0
33	1	3	16	0
34	1	1	13	0
35	1	1	16	0
36	1	3	16	0
37	0	.	.	0
38	1	4	15	0
39	1	2	15	0
40	1	4	15	0
41	1	3	15	0
42	1	4	15	0
43	1	3	15	0
44	1	4	13	0
45	1	2	16	2
46	0	.	.	0
47	1	3	16	0
48	1	4	16	0
49	1	5	16	0
50	1	4	16	0
51	1	5	16	0
52	1	3	16	2
53	1	5	16	0
54	1	4	16	0
55	1	3	16	0
56	1	3	16	0
57	1	5	16	0
58	1	4	16	0
59	1	5	16	0
60	1	4	16	0
61	1	5	16	0
62	1	4	16	0
63	1	5	16	0
64	1	8	13	0
65	1	3	16	0
66	1	2	16	2
67	1	2	16	0
68	1	2	16	0
69	1	2	16	0
70	1	2	16	2
71	1	2	14	0

72	1	2	16	0
73	1	8	13	0
74	1	8	16	0
75	1	2	16	0
76	1	2	16	0
77	1	5	16	0
78	1	2	16	0
79	1	5	16	0
80	1	2	16	0
81	1	5	16	0
82	1	4	16	0
83	1	5	16	0
84	0	.	.	0
85	0	.	.	0
86	0	.	.	0
87	0	.	.	0
88	0	.	.	0
89	0	.	.	0
90	0	.	.	0
91	1	2	15	0
92	1	2	15	0
93	1	2	15	0
94	1	2	15	0
95	1	2	15	2
96	1	2	15	0
97	1	2	15	2
98	0	.	.	0
99	1	2	3	0
100	0	.	.	0
101	0	.	.	0
102	1	9	3	2
103	0	.	.	0
104	0	.	.	0
105	1	2	4	0
106	0	.	.	0
107	1	2	4	0
108	0	.	.	0
109	0	.	.	0
110	1	2	3	0
111	0	.	.	0
112	1	2	3	0
113	0	.	.	0
114	1	9	3	0
115	0	.	.	0
116	0	.	.	0
117	1	1	2	0

118	0	.	.	0
119	1	1	3	1
120	0	.	.	0

tabulka č. 80

121	0	.	.	0
122	0	.	.	0
123	0	.	.	0

Scéna 2

Film se snaží navodit dojem plynulosti, proto je hranice mezi první a druhou scénou záležitostí interpretace. Tyto scény může dělit jedna nebo klidně 10 minut. Alba je probuzena zvoněním Natashina mobilu, Natasha poté klepe na dveře, aby si jej vyzvedla. Během jejich konverzace projde chodbou hoteliér Max, to způsobuje zajímavou spleť TR a HS (155.-177.). V HZ 164 (Alba) a 166 (Max) se nejdříve Natasha a poté Alba nedívá, což způsobuje NN. Při prohlížení mapy není vždy jasné, komu HZ patří, proto jsou takové HZ nespolehlivé (183, 190, 192). Sekvence soulože obsahuje jen tři HZ, k tomu dva z toho ve zpožděné HS, což potvrzuje spíše voyerský přístup vypravěče. Když Alba vypráví příběh o své dceři, TR často přechází z obvyklých TR na třetí, který je deviantní. Nespolehlivě odvyprávěné jsou i záběry na internetovou mapu, kromě dvou případů (HZ 351, 353) nikdy nevíme přesně, komu patří. Max přijde na pokoj a vznikne podobná situace jako s mapami, obě ženy jej sledují, málokdy (HZ 469, 471, 476) je však jasno, které z nich HZ patří. HZ 479 je druhým případem OF ve filmu, patří Maxovi a předpovídá jeho odchod. V záběrech 512 až 522 se obě ženy znovu dostávají k počítači a opakují se výskyty nespolehlivé narace. U HZ 564 si nemůžeme být jisti, zda Alba obraz viděla. Při další sexuální scéně dochází k výměně pohledů v HZ 611 až 616, jsou zde deviantní TR, protože kamera sekvenci snímá ze stejného místa. Sledování videa na mobilu je řešeno stejnou formou jako sledování obrazovky počítače, znovu způsobuje NN. V záběrech 714 až 721 se vyskytují záběrové elipsy, narativní postup, který se v předchozích analyzovaných filmech nevyskytoval. HZ 731 a 733 ukazují obrazovku počítače. Následuje rozsáhlá reciproční HS (HZ 736 až 852) s několika HZ ve vnořené HS představujícími dívání se na internet. HZ 785 je nespolehlivý jiným způsobem než ostatní, dochází zde k porušení struktury, vidíme Natashino pohlédnutí a objekt (Albu), ale v dalším HZ patřícím Albě zjišťujeme, že už se Natasha nedívá. HZ 854, 856 a 860 patří Natashe pozorující se v zrcadle, v posledním z nich se mění r. zpožděná HS na p., protože jsme Natashu viděli z pohledu Alby.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
----	----	----	----	-----

124	0	.	.	0
-----	---	---	---	---

125	1	1	3	0
126	0	.	.	0
127	1	1	3	0
128	0	.	.	0
129	1	2	3	0
130	0	.	.	0
131	0	.	.	0
132	0	.	.	0
133	0	.	.	0
134	1	4	3	0
135	0	.	.	0
136	0	.	.	0
137	0	.	.	0
138	1	1	3	0
139	0	.	.	0
140	1	5	15	0
141	1	2	15	0
142	1	5	15	0
143	1	2	15	0
144	1	5	15	0
145	1	2	15	0
146	1	5	15	0
147	1	2	13	0
148	1	5	15	0
149	1	4	15	0
150	1	5	15	0
151	1	4	15	0
152	1	2	15	0
153	1	4	15	0
154	1	2	15	0
155	0	.	.	0
156	1	5	3	0
157	0	.	.	0
158	1	5	9	0
159	1	1	9	0
160	1	5	2	0
161	0	.	.	0
162	1	4	16	0
163	1	5	16	0
164	1	4	12	2
165	1	5	11	0
166	1	4	11	2
167	1	3	15	0
168	1	5	11	0
169	0	.	.	0
170	1	9	12	0

171	0	.	.	0
172	1	5	5	0
173	1	4	11	0
174	1	5	11	0
175	1	5	11	0
176	1	8	10	0
177	1	4	5	0
178	0	.	.	0
179	0	.	.	0
180	0	.	.	0
181	1	2	3	0
182	0	.	.	0
183	1	5	3	2
184	0	.	.	0
185	1	5	3	0
186	0	.	.	0
187	1	4	9	0
188	1	4	9	0
189	0	.	.	0
190	1	4	3	2
191	0	.	.	0
192	1	5	3	2
193	0	.	7	0
194	1	5	2	0
195	0	.	.	0
196	0	.	.	0
197	0	.	.	0
198	0	.	.	0
199	0	.	.	0
200	0	.	.	0
201	1	2	15	0
202	1	2	15	0
203	0	.	.	0
204	1	2	15	0
205	1	7	14	0
206	1	2	15	0
207	0	.	.	0
208	0	.	.	0
209	0	.	.	0
210	0	.	.	0
211	0	.	.	0
212	0	.	.	0
213	0	.	.	0
214	0	.	.	0
215	0	.	.	0
216	0	.	.	0

217	0	.	.	0
218	0	.	.	0
219	0	.	.	0
220	1	1	6	0
221	0	.	.	0
222	0	.	.	0
223	0	.	.	0
224	1	4	6	0
225	0	.	.	0
226	0	.	.	0
227	0	.	.	0
228	0	.	.	0
229	1	2	2	0
230	0	.	.	0
231	0	.	.	0
232	0	.	.	0
233	0	.	.	0
234	1	2	3	0
235	0	.	.	0
236	1	2	3	0
237	0	.	.	0
238	1	2	3	0
239	0	.	.	0
240	1	2	3	0
241	0	.	.	0
242	0	.	.	0
243	0	.	.	0
244	0	.	.	0
245	0	.	.	0
246	0	.	.	0
247	0	.	.	0
248	0	.	.	0
249	0	.	.	0
250	1	1	3	0
251	0	.	.	0
252	1	1	9	0
253	1	5	9	0
254	1	4	15	0
255	1	5	15	0
256	0	.	.	0
257	1	1	1	0
258	0	.	.	0
259	1	3	15	0
260	1	4	15	0
261	1	2	15	0
262	1	4	15	0

263	1	2	9	0
264	1	2	9	0
265	0	.	.	0
266	1	4	16	0
267	1	5	16	0
268	1	4	16	0
269	1	3	16	0
270	1	4	16	0
271	1	3	16	0
272	1	4	16	0
273	1	3	16	0
274	1	4	16	0
275	1	2	16	0
276	1	5	16	0
277	1	2	16	0
278	1	5	16	0
279	1	3	16	0
280	0	.	.	0
281	1	3	16	0
282	0	.	.	0
283	1	3	15	0
284	1	3	15	0
285	1	3	15	0
286	0	.	.	0
287	1	4	15	0
288	1	3	15	0
289	0	.	.	0
290	0	.	.	0
291	0	.	.	0
292	0	.	.	0
293	0	.	.	0
294	1	2	3	0
295	0	.	.	0
296	1	4	3	0
297	0	.	.	0
298	0	.	.	0
299	1	2	11	0
300	0	.	.	0
301	0	.	.	0
302	1	4	5	0
303	1	4	3	0
304	0	.	.	0
305	1	1	3	0
306	0	.	.	0
307	0	.	.	0
308	1	1	9	0

309	1	1	9	0
310	0	.	.	0
311	1	4	3	2
312	0	.	.	0
313	1	4	3	2
314	0	.	.	0
315	1	4	9	2
316	1	4	9	2
317	0	.	.	0
318	1	4	3	2
319	0	.	.	0
320	0	.	.	0
321	0	.	.	0
322	0	.	.	0
323	0	.	.	0
324	1	4	15	0
325	1	5	15	0
326	1	3	15	0
327	1	5	15	0
328	1	3	15	0
329	1	5	15	0
330	1	3	15	0
331	1	5	15	0
332	1	3	15	0
333	1	5	15	0
334	1	4	15	0
335	1	5	15	0
336	1	4	15	0
337	0	.	.	0
338	0	.	.	0
339	1	4	3	2
340	0	.	.	0
341	1	4	3	2
342	0	.	.	0
343	1	4	3	2
344	0	.	.	0
345	1	4	3	2
346	0	.	.	0
347	1	4	3	2
348	0	.	.	0
349	1	4	3	2
350	0	.	.	0
351	1	4	3	0
352	0	.	.	0
353	1	4	3	0
354	0	.	.	0

355	0	.	.	0
356	0	.	.	0
357	0	.	.	0
358	0	.	.	0
359	1	2	16	0
360	1	2	16	0
361	1	2	16	0
362	1	2	16	0
363	1	2	16	0
364	1	2	16	0
365	1	9	16	0
366	1	4	16	0
367	0	.	.	0
368	1	4	3	0
369	0	.	.	0
370	1	2	15	0
371	1	5	15	0
372	1	2	15	0
373	1	3	15	0
374	0	.	.	0
375	1	2	15	0
376	1	5	15	0
377	1	4	15	0
378	1	5	15	0
379	1	2	15	0
380	1	5	15	0
381	1	2	15	0
382	1	5	15	0
383	1	2	15	0
384	1	5	15	0
385	1	2	15	0
386	1	5	15	0
387	1	4	15	0
388	1	5	15	0
389	1	4	15	0
390	1	2	15	0
391	1	4	15	0
392	1	2	15	0
393	1	5	15	0
394	1	2	15	0
395	1	5	15	0
396	1	3	15	0
397	1	5	15	0
398	1	2	15	0
399	1	5	15	0
400	1	2	15	0

401	1	5	15	0
402	1	5	15	0
403	0	.	.	0
404	1	2	14	0
405	1	4	16	0
406	1	5	16	0
407	1	4	16	0
408	1	3	16	0
409	1	4	13	0
410	1	3	16	0
411	1	4	16	0
412	0	.	.	0
413	0	.	.	0
414	1	5	16	0
415	1	3	16	0
416	0	.	.	0
417	1	5	15	0
418	1	2	15	0
419	0	.	.	0
420	1	2	15	0
421	1	2	15	0
422	1	2	15	0
423	1	2	15	0
424	1	2	15	0
425	1	2	15	0
426	1	2	15	0
427	1	2	15	0
428	1	2	15	0
429	1	2	15	0
430	1	2	15	0
431	1	2	15	0
432	1	2	15	0
433	1	2	15	0
434	1	2	15	0
435	1	2	15	0
436	0	.	.	0
437	1	2	15	0
438	1	2	15	0
439	1	2	15	0
440	1	2	15	0
441	1	2	15	0
442	1	3	15	0
443	1	3	15	0
444	1	1	13	0
445	1	3	15	0
446	1	5	13	0

447	1	3	15	0
448	1	5	13	0
449	1	3	15	0
450	1	2	15	0
451	1	3	15	0
452	0	.	.	0
453	1	3	15	0
454	1	2	15	0
455	0	.	.	0
456	1	2	16	0
457	1	4	16	2
458	1	4	16	0
459	1	5	16	2
460	1	4	16	0
461	1	5	16	2
462	1	4	16	0
463	1	5	16	2
464	1	4	16	0
465	1	5	16	2
466	1	4	16	0
467	1	5	16	2
468	1	4	16	0
469	1	5	16	0
470	1	4	16	0
471	1	5	16	0
472	1	4	16	0
473	0	.	.	0
474	1	2	15	2
475	1	4	15	0
476	1	5	15	0
477	1	4	15	0
478	1	5	15	2
479	1	1	13	1
480	1	5	15	2
481	1	4	15	0
482	1	5	15	2
483	0	.	.	0
484	1	2	15	0
485	1	4	15	0
486	1	2	15	0
487	0	.	.	0
488	1	4	3	0
489	1	1	13	0
490	1	4	3	0
491	0	.	.	0
492	0	.	.	0

493	1	1	3	0
494	0	.	.	0
495	0	.	.	0
496	0	.	.	0
497	1	1	3	0
498	0	.	.	0
499	0	.	.	0
500	1	5	16	0
501	1	4	16	0
502	1	3	16	0
503	0	.	.	0
504	0	.	.	0
505	1	5	15	0
506	1	2	15	0
507	1	5	15	0
508	1	2	15	0
509	0	.	.	0
510	1	5	15	0
511	1	2	15	0
512	1	5	15	0
513	1	4	15	0
514	1	5	15	0
515	1	4	15	0
516	0	.	.	0
517	1	1	3	0
518	1	7	13	0
519	0	.	.	0
520	0	.	.	0
521	1	1	3	0
522	0	.	.	0
523	1	4	3	2
524	0	.	.	0
525	1	4	3	2
526	0	.	.	0
527	1	4	3	2
528	0	.	.	0
529	1	4	3	2
530	0	.	.	0
531	1	4	3	2
532	0	.	.	0
533	0	.	.	0
534	0	.	.	0
535	1	2	2	0
536	0	.	.	0
537	0	.	.	0
538	1	2	15	0

539	1	7	9	0
540	1	5	9	0
541	0	.	.	0
542	1	5	3	0
543	0	.	.	0
544	1	7	3	0
545	0	.	.	0
546	1	7	15	0
547	1	2	15	0
548	1	2	15	0
549	1	2	15	0
550	1	2	15	0
551	1	2	15	0
552	1	2	15	0
553	1	2	15	0
554	1	2	15	0
555	1	3	15	0
556	1	2	15	0
557	1	2	15	0
558	1	2	15	0
559	1	3	15	0
560	1	2	15	0
561	0	.	.	0
562	1	5	3	0
563	0	.	.	0
564	1	4	2	2
565	0	.	.	0
566	0	.	.	0
567	1	1	3	0
568	0	.	.	0
569	1	5	15	0
570	1	4	15	0
571	1	5	15	0
572	1	4	15	0
573	0	.	.	0
574	0	.	.	0
575	0	.	.	0
576	0	.	.	0
577	0	.	.	0
578	0	.	.	0
579	0	.	.	0
580	0	.	.	0
581	0	.	.	0
582	1	5	10	0
583	1	5	10	0
584	1	4	16	0

585	1	5	16	0
586	1	4	16	0
587	1	5	9	0
588	1	5	9	0
589	1	4	16	0
590	1	5	16	0
591	1	4	14	0
592	1	4	16	0
593	0	.	.	0
594	1	4	16	0
595	1	5	16	0
596	1	4	16	0
597	1	5	16	0
598	1	4	16	0
599	0	.	.	0
600	0	.	.	0
601	0	.	.	0
602	0	.	.	0
603	0	.	.	0
604	1	1	11	0
605	0	.	.	0
606	1	4	11	0
607	0	.	.	0
608	0	.	.	0
609	0	.	.	0
610	0	.	.	0
611	1	9	15	0
612	1	8	15	0
613	1	3	15	0
614	1	8	15	0
615	1	3	15	0
616	1	8	15	0
617	0	.	.	0
618	0	.	.	0
619	0	.	.	0
620	0	.	.	0
621	0	.	.	0
622	0	.	.	0
623	0	.	.	0
624	0	.	.	0
625	0	.	.	0
626	0	.	.	0
627	0	.	.	0
628	0	.	.	0
629	0	.	.	0
630	0	.	.	0

631	0	.	.	0
632	0	.	.	0
633	0	.	.	0
634	0	.	.	0
635	0	.	.	0
636	0	.	.	0
637	0	.	.	0
638	0	.	.	0
639	1	4	3	0
640	0	.	.	0
641	1	4	15	0
642	1	4	15	0
643	1	4	15	0
644	1	5	15	0
645	1	4	15	0
646	1	5	15	0
647	1	4	15	0
648	1	5	15	0
649	1	4	15	0
650	1	5	15	0
651	1	4	15	0
652	1	5	15	0
653	1	4	15	0
654	1	5	15	0
655	1	4	15	0
656	1	3	15	0
657	1	4	3	0
658	0	.	.	0
659	1	3	15	0
660	1	5	15	0
661	1	4	15	0
662	1	5	15	0
663	1	4	15	0
664	1	5	15	0
665	1	4	15	0
666	1	5	15	0
667	1	4	15	0
668	1	5	15	0
669	1	4	15	0
670	1	5	15	0
671	0	.	.	0
672	1	5	15	0
673	1	2	15	0
674	1	5	15	0
675	1	2	15	0
676	1	5	15	0

677	1	2	15	0
678	1	5	15	0
679	1	3	15	0
680	1	5	15	0
681	1	2	15	0
682	1	5	15	0
683	1	2	15	0
684	1	5	15	0
685	1	3	15	0
686	1	4	15	0
687	0	.	.	0
688	0	.	.	0
689	0	.	.	0
690	0	.	.	0
691	1	2	3	0
692	0	.	.	0
693	0	.	.	0
694	1	4	3	2
695	0	.	.	0
696	1	4	3	2
697	0	.	.	0
698	1	4	3	2
699	0	.	.	0
700	1	4	3	2
701	0	.	.	0
702	1	4	3	2
703	0	.	.	0
704	1	4	3	2
705	0	.	.	0
706	1	4	3	2
707	0	.	.	0
708	1	4	3	0
709	0	.	.	0
710	1	4	3	2
711	0	.	.	0
712	0	.	.	0
713	0	.	.	0
714	0	.	.	0
715	0	.	.	0
716	0	.	.	0
717	0	.	.	0
718	0	.	.	0
719	0	.	.	0
720	0	.	.	0
721	0	.	.	0
722	0	.	.	0

723	0	.	.	0
724	0	.	.	0
725	1	5	15	0
726	1	4	15	0
727	1	5	15	0
728	1	4	15	0
729	1	1	13	0
730	0	.	.	0
731	1	1	3	2
732	0	.	.	0
733	1	1	3	2
734	0	.	.	0
735	0	.	.	0
736	1	2	15	0
737	1	2	15	0
738	1	2	15	0
739	1	2	15	0
740	1	2	15	0
741	1	2	15	0
742	1	2	15	0
743	1	2	15	0
744	1	2	15	0
745	1	2	15	0
746	1	2	15	0
747	1	2	15	0
748	1	2	15	0
749	1	2	15	0
750	1	2	15	0
751	1	2	15	0
752	1	2	15	0
753	1	2	15	0
754	1	2	15	0
755	1	2	15	0
756	1	2	15	0
757	1	2	15	0
758	1	4	13	2
759	1	2	15	0
760	1	4	13	2
761	1	2	15	0
762	1	4	13	2
763	1	2	15	0
764	1	2	15	0
765	1	2	15	0
766	1	2	15	0
767	1	4	13	2
768	1	2	15	0

769	1	2	15	0
770	1	2	15	0
771	1	2	15	0
772	1	2	15	0
773	1	2	15	0
774	1	2	15	0
775	1	2	15	0
776	1	2	15	0
777	1	2	15	0
778	1	2	15	0
779	1	2	15	0
780	1	2	15	0
781	1	2	15	0
782	1	2	15	0
783	1	2	15	0
784	1	2	15	0
785	1	4	15	2
786	1	5	15	0
787	1	3	15	0
788	1	2	15	0
789	1	4	15	0
790	1	2	15	0
791	1	3	15	0
792	1	3	15	0
793	1	3	15	0
794	1	5	15	0
795	1	4	15	0
796	1	3	15	0
797	1	1	13	0
798	1	2	15	0
799	1	2	15	0
800	1	2	15	0
801	1	2	15	0
802	1	2	15	0
803	1	2	15	0
804	1	2	15	0
805	1	2	15	0
806	1	2	15	0
807	1	4	13	0
808	1	2	15	0
809	1	2	15	0
810	1	2	15	0
811	1	2	15	0
812	1	2	15	0
813	1	2	15	0
814	1	2	15	0

815	1	2	15	0
816	1	2	15	0
817	1	2	15	0
818	1	5	15	0
819	1	2	15	0
820	1	5	15	0
821	1	2	15	0
822	1	5	15	0
823	1	2	15	0
824	1	3	15	0
825	1	2	15	0
826	1	5	15	0
827	1	2	15	0
828	1	4	13	2
829	1	3	15	0
830	1	5	15	0
831	1	4	15	0
832	1	3	15	0
833	1	4	15	0
834	1	5	15	0
835	1	4	15	0
836	1	5	15	0
837	1	4	15	0
838	1	2	15	0
839	1	4	15	0
840	1	2	15	0
841	1	1	13	0
842	1	2	15	0
843	1	4	15	0
844	1	2	15	0
845	1	4	15	0
846	1	2	15	0
847	1	3	15	0
848	1	3	15	0
849	1	4	15	0
850	1	3	15	0
851	1	3	15	0
852	1	2	15	0
853	0	.	.	0
854	1	2	6	0
855	0	.	.	0
856	1	2	6	0
857	0	.	.	0
858	1	1	3	0
859	0	.	.	0
860	1	2	5	0

861	0	.	.	0
862	1	1	3	0

tabulka č. 81

863	0	.	.	0
-----	---	---	---	---

Scéna 3

Odehrává se ve sprše a je řešena převážně NZ. NN plyne znovu z toho důvodu, že se dívají obě ženy. Poslední záběr je OF, snímá obraz Amora, začne však rotovat, což Alba nejspíše nedělá (nelze to však říci jednoznačně, jedná se totiž o klasickou HS).

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
864	0	.	.	0
865	0	.	.	0
866	0	.	.	0
867	0	.	.	0
868	0	.	.	0
869	0	.	.	0
870	0	.	.	0
871	0	.	.	0
872	0	.	.	0
873	0	.	.	0
874	0	.	.	0
875	0	.	.	0
876	1	1	3	2
877	0	.	.	0
878	0	.	.	0
879	0	.	.	0
880	0	.	.	0
881	0	.	.	0
882	0	.	.	0
883	1	2	6	0
884	0	.	.	0
885	0	.	.	0
886	0	.	.	0
887	0	.	.	0
888	0	.	.	0
889	0	.	.	0

tabulka č. 82

890	0	.	.	0
891	0	.	.	0
892	0	.	.	0
893	0	.	.	0
894	0	.	.	0
895	0	.	.	0
896	0	.	.	0
897	0	.	.	0
898	0	.	.	0
899	0	.	.	0
900	0	.	.	0
901	0	.	.	0
902	0	.	.	0
903	1	1	3	2
904	0	.	.	0
905	0	.	.	0
906	1	4	3	2
907	0	.	.	0
908	1	4	3	2
909	0	.	.	0
910	1	4	3	2
911	0	.	.	0
912	1	4	3	0
913	0	.	.	0
914	1	4	1	1

Scéna 4

Ženy se přesouvají na balkón a sledují východ slunce, záběry zpoza obou žen (HZ 936, 938, 942) jsou nespolehlivé. NZ 982 obsahuje pohlednutí, ale objekt (nebe) není zobrazeno. Max přinese snídani, což znovu způsobí HZ (993, 995) ve vícenásobné HS. Po chvíli konverzace se ženy snaží zjistit, jestli mají zůstat spolu,

zavírají oči a posouvají ruce po stole (1060.-1083.). Tato činnost je prezentována nespolehlivě, jsou ukazována hlediska postav, které nic vidět nemohou. Následuje další rozhovor, tentokrát se ženy často neřívají tam, kam směřuje kamera, zvláště v pasáži záběrů 1118 až 1129. Potom se ženy přesouvají do koupelny, v záběrech 1140 až 1147 vidíme, jak Alba pokládá kartáček ve vlastním HZ (1140) a odplivuje si už v HZ Natashy (1142), poté vidíme vnořené hledisko Alby, v němž si Natasha bere kartáček (1143), další pohled na Albu (HZ 1144) tudíž musí být nespolehlivý, protože Natasha se mezitím musela podívat na kartáček, když ho brala, to potvrzuje HZ 1146 zpoza Natashina obličeje i HZ 1147 zpoza jejího ramene. V NZ 1160 je pečlivá vnitrozáběrová kompozice, která díky zrcadlu a přestřování dokáže střídat pohlednutí obou žen i objekty těchto pohlednutí. HZ 1165, 1167, 1169, 1171 náleží Albě, která má závrať, nejedná se o OF, protože názorové mezizáběry napovídají, že jí není dobře. Omylný je až Albin pohybující se HZ na obraz (1179). HZ 1190 je nespolehlivý, patří Natashe, která se v něm v jeho průběhu objeví. Natasha položí Albu do vany, následuje šest omylných záběrů, Alba je v nich probodnuta Amorovým šípem, první dva (HZ 1195, 1197) patří jen Albě, zbytek už oběma. HZ 1221 má označení nespolehlivý z důvodu Albiných zavřených očí, HZ 1232 pak kvůli narativní zkratce způsobující narušení uzavřené HS.

ČZ	TZ	TR	HS	TDP
915	0	.	.	0
916	1	4	16	0
917	1	5	16	0
918	1	4	16	0
919	1	5	16	0
920	1	4	16	0
921	1	5	16	0
922	1	4	16	0
923	1	5	16	0
924	1	4	16	0
925	1	5	16	0
926	1	4	16	0
927	0	.	.	0
928	0	.	.	0
929	1	4	3	2
930	0	.	.	0
931	1	1	4	0
932	0	.	.	0
933	1	1	4	0

934	0	.	.	0
935	1	1	3	0
936	1	2	4	2
937	0	.	.	0
938	1	2	4	2
939	0	.	.	0
940	0	.	.	0
941	0	.	.	0
942	1	2	4	2
943	0	.	.	0
944	0	.	.	0
945	0	.	.	0
946	0	.	.	0
947	0	.	.	0
948	1	4	1	2
949	1	4	2	0
950	0	.	.	0
951	0	.	.	0
952	0	.	.	0
953	0	.	.	0
954	1	2	15	0

955	1	2	15	0
956	1	2	15	0
957	1	2	15	0
958	1	2	15	0
959	1	2	15	0
960	1	2	15	0
961	1	2	15	0
962	1	2	15	0
963	1	2	15	0
964	1	2	15	0
965	1	2	15	0
966	1	2	15	0
967	1	2	15	0
968	1	2	15	0
969	1	2	15	0
970	1	2	15	0
971	1	2	15	0
972	1	2	15	0
973	1	2	15	0
974	0	.	.	0
975	0	.	.	0
976	0	.	.	0
977	0	.	.	0
978	0	.	.	0
979	0	.	.	0
980	0	.	.	0
981	0	.	.	0
982	0	.	7	0
983	0	.	.	0
984	0	.	.	0
985	0	.	.	0
986	0	.	.	0
987	0	.	.	0
988	1	1	3	0
989	0	.	.	0
990	0	.	.	0
991	0	.	.	0
992	0	.	.	0
993	1	8	11	0
994	0	.	.	0
995	1	3	11	0
996	1	8	16	0
997	1	9	16	0
998	0	.	.	0
999	1	9	15	0
1000	1	9	13	0

1001	0	.	.	0
1002	1	5	15	0
1003	1	4	15	0
1004	1	3	15	0
1005	1	8	13	0
1006	0	.	.	0
1007	0	.	.	0
1008	0	.	.	0
1009	0	.	.	0
1010	0	.	.	0
1011	1	2	15	0
1012	1	3	15	0
1013	1	2	15	0
1014	1	1	13	0
1015	1	2	15	0
1016	1	2	15	0
1017	1	3	15	0
1018	1	2	15	0
1019	1	2	15	0
1020	1	2	15	0
1021	1	2	15	0
1022	1	2	15	0
1023	1	2	15	0
1024	1	2	15	0
1025	1	2	15	0
1026	1	2	15	0
1027	1	2	15	0
1028	1	2	15	0
1029	1	2	15	0
1030	1	2	15	0
1031	1	2	15	0
1032	1	2	15	0
1033	1	2	15	0
1034	1	2	15	0
1035	1	2	15	0
1036	1	2	15	0
1037	1	2	15	0
1038	1	2	15	0
1039	1	2	15	0
1040	1	2	15	0
1041	1	2	15	0
1042	1	2	15	0
1043	1	2	15	0
1044	1	3	15	0
1045	1	2	15	0
1046	1	3	15	0

1047	1	2	15	0
1048	1	2	15	0
1049	1	3	15	0
1050	1	2	15	0
1051	1	2	15	0
1052	1	2	15	0
1053	1	2	15	0
1054	1	2	15	0
1055	1	3	15	0
1056	1	2	15	0
1057	1	2	15	0
1058	1	2	15	0
1059	1	2	15	0
1060	1	2	15	2
1061	1	2	15	2
1062	1	2	15	2
1063	1	2	15	2
1064	1	2	15	0
1065	1	2	15	2
1066	0	.	.	0
1067	1	2	5	2
1068	0	.	.	0
1069	1	2	5	2
1070	0	.	.	0
1071	1	2	5	2
1072	0	.	.	0
1073	1	2	5	2
1074	0	.	.	0
1075	1	2	5	2
1076	0	.	.	0
1077	0	.	.	0
1078	1	5	5	2
1079	0	.	.	0
1080	0	.	.	0
1081	1	4	5	2
1082	1	1	3	0
1083	1	4	5	2
1084	1	1	9	0
1085	1	2	9	0
1086	1	2	15	0
1087	0	.	.	0
1088	1	4	15	0
1089	1	5	15	0
1090	1	4	15	0
1091	1	5	15	0
1092	1	3	15	0

1093	1	5	15	0
1094	1	4	15	0
1095	1	5	15	0
1096	1	4	15	0
1097	1	5	15	0
1098	1	4	15	0
1099	1	5	15	0
1100	1	4	15	0
1101	1	5	15	0
1102	1	4	15	0
1103	1	5	15	0
1104	1	4	15	0
1105	1	5	15	0
1106	1	4	15	2
1107	0	.	.	0
1108	1	2	15	0
1109	1	8	13	0
1110	1	3	16	0
1111	1	3	16	0
1112	1	4	16	0
1113	1	2	16	0
1114	1	4	16	0
1115	1	2	16	0
1116	1	3	16	0
1117	0	.	.	0
1118	1	3	15	0
1119	1	2	15	0
1120	1	3	15	0
1121	1	2	15	0
1122	1	3	15	0
1123	1	3	15	0
1124	1	3	15	0
1125	1	2	15	0
1126	1	3	15	0
1127	1	3	15	0
1128	1	3	15	0
1129	1	2	13	0
1130	0	.	.	0
1131	1	2	1	0
1132	1	2	5	0
1133	0	.	.	0
1134	0	.	.	0
1135	0	.	.	0
1136	0	.	.	0
1137	0	.	.	0
1138	0	.	.	0

1139	0	.	.	0
1140	1	1	3	0
1141	0	.	.	0
1142	1	1	3	0
1143	1	1	13	0
1144	1	1	3	2
1145	1	1	13	0
1146	1	7	13	0
1147	1	2	2	0
1148	0	.	.	0
1149	1	3	16	0
1150	1	3	16	0
1151	1	2	16	0
1152	1	4	16	0
1153	1	2	16	0
1154	1	3	16	0
1155	1	2	16	0
1156	0	.	.	0
1157	1	2	15	0
1158	1	4	15	0
1159	1	2	15	0
1160	0	.	.	0
1161	1	9	16	0
1162	1	4	16	0
1163	1	9	16	0
1164	1	3	16	0
1165	1	10	4	0
1166	0	.	.	0
1167	1	10	4	0
1168	0	.	.	0
1169	1	10	4	0
1170	0	.	.	0
1171	1	10	4	0
1172	0	.	.	0
1173	0	.	.	0
1174	0	.	.	0
1175	0	.	.	0
1176	1	8	15	0
1177	1	5	15	0
1178	1	8	15	0
1179	1	4	13	1
1180	0	.	.	0
1181	0	.	.	0
1182	0	.	.	0
1183	0	.	.	0
1184	0	.	.	0

1185	0	.	.	0
1186	1	8	15	0
1187	1	5	15	0
1188	1	8	15	0
1189	1	5	15	0
1190	1	8	15	2
1191	0	.	.	0
1192	0	.	.	0
1193	0	.	.	0
1194	0	.	.	0
1195	1	10	3	1
1196	0	.	.	0
1197	1	10	3	1
1198	0	.	.	0
1199	1	10	9	1
1200	1	10	9	1
1201	0	.	.	0
1202	1	10	9	1
1203	1	10	9	1
1204	0	.	.	0
1205	1	5	16	0
1206	1	4	16	0
1207	1	5	16	0
1208	1	4	16	0
1209	1	5	16	0
1210	1	4	16	0
1211	1	5	16	0
1212	1	4	16	0
1213	1	5	16	0
1214	1	4	16	0
1215	1	5	16	0
1216	1	4	16	0
1217	1	5	16	0
1218	1	4	16	0
1219	1	5	16	0
1220	1	4	16	0
1221	1	5	16	2
1222	1	4	16	0
1223	0	.	.	0
1224	0	.	.	0
1225	0	.	.	0
1226	0	.	.	0
1227	0	.	.	0
1228	0	.	.	0
1229	0	.	.	0
1230	0	.	.	0

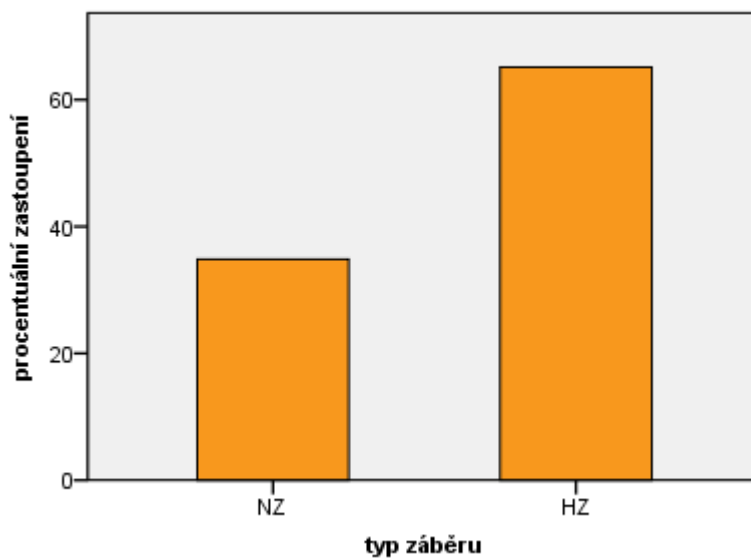
1231	0	.	.	0
1232	1	2	3	2
1233	0	.	.	0
1234	0	.	.	0
1235	0	.	.	0
1236	0	.	.	0
1237	0	.	.	0
1238	0	.	.	0
1239	0	.	.	0
1240	0	.	.	0
1241	0	.	.	0
1242	0	.	.	0

tabulka č. 83

1243	0	.	.	0
1244	0	.	.	0
1245	0	.	.	0
1246	0	.	.	0
1247	0	.	.	0
1248	0	.	.	0
1249	0	.	.	0
1250	0	.	.	0
1251	0	.	.	0
1252	0	.	.	0
1253	0	.	.	0
1254	0	.	.	0

2.3.2 Analýza statistických dat

V *Poslední noci* je ze všech tří filmů největší procentuální zastoupení HZ (65,2%). Názorové záběry zde však mají znatelně větší průměrnou délku než HZ.

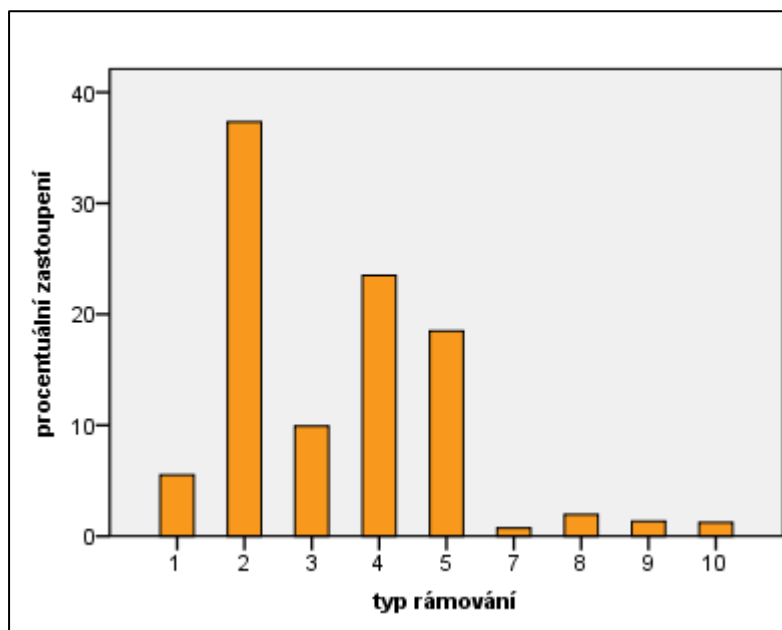


graf č. 18

Typy rámování

Nejpočetnější TR v *Poslední noci* je 2. typ, který tvoří 37% všech HZ a téměř čtvrtinu všech záběrů, přičemž tři čtvrtiny záběrů s TR 2 jsou v p. reciproční HS, tato kombinace je shodná pro 28,6% všech HZ. 4. TR tu je ze všech analyzovaných filmů nejméně frekventovaný, což je způsobeno jeho vyrovnaným střídáním s 5. TR. Výrazný je výskyt deviantního 3. TR, který byl v ostatních dvou filmech téměř nepřítomný. Je způsoben častým uhýbáním pohledu během

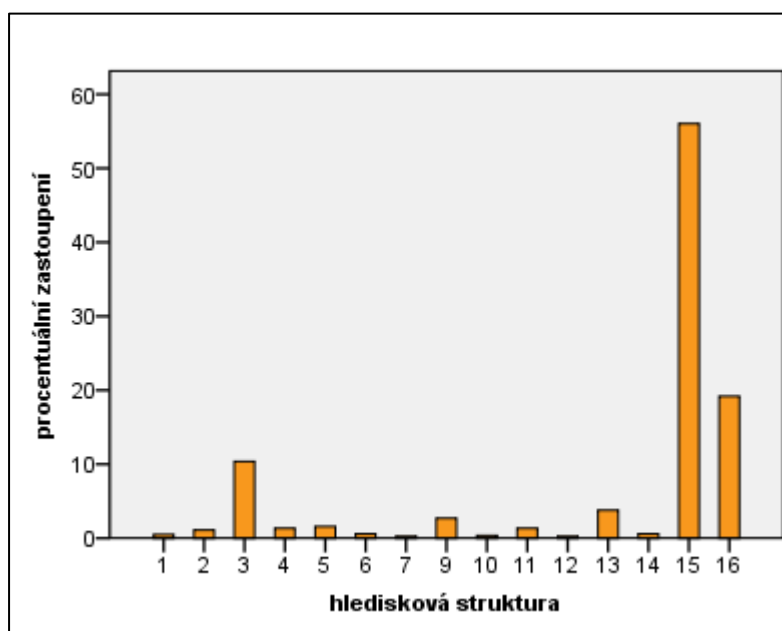
konverzace. Pokles zaznamenal 1. TR kvůli jeho nahrazení 2. TR, může za to velké množství dialogů, ve kterých se 1. TR téměř nevyskytuje.



graf č. 19

Hlediskové struktury

Poslední noci dominují reciproční HS, jejichž součástí jsou tři čtvrtiny HZ. Oproti předchozím filmům se téměř vůbec neobjevují klasické HS, které zde nemají ani dvě procenta. Vůbec se nevyskytuje r. otevřená HS, což svědčí o větší stabilitě narativu, stejně jako obстойné zastoupení p. uzavřené HS.



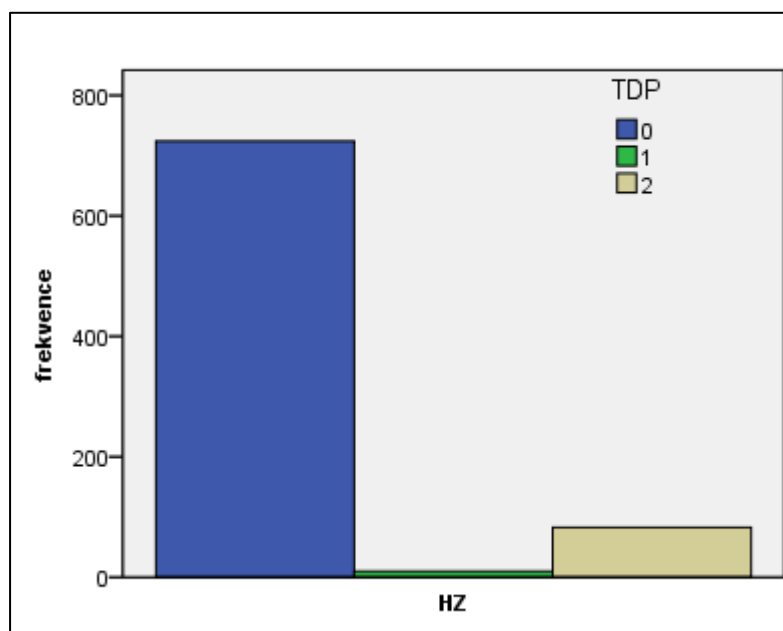
graf č. 20

		TR								celk.	
		1	2	3	4	5	7	8	9		10
HS	1	1	1	0	2	0	0	0	0	0	4
	2	1	4	0	2	2	0	0	0	0	9
	3	23	12	0	39	6	1	0	2	2	85
	4	2	5	0	0	0	0	0	0	4	11
	5	0	7	0	4	2	0	0	0	0	13
	6	1	3	0	1	0	0	0	0	0	5
	9	5	3	0	4	5	1	0	0	4	22
	10	0	0	0	0	2	0	1	0	0	3
	11	1	1	1	3	4	0	1	0	0	11
	12	0	0	0	1	0	0	0	1	0	2
	13	10	2	0	10	2	2	4	1	0	31
	14	0	2	0	1	0	1	0	1	0	5
	15	0	234	57	72	85	1	8	2	0	459
	16	1	31	23	53	43	0	2	4	0	157
celk.		45	305	81	192	151	6	16	11	10	817

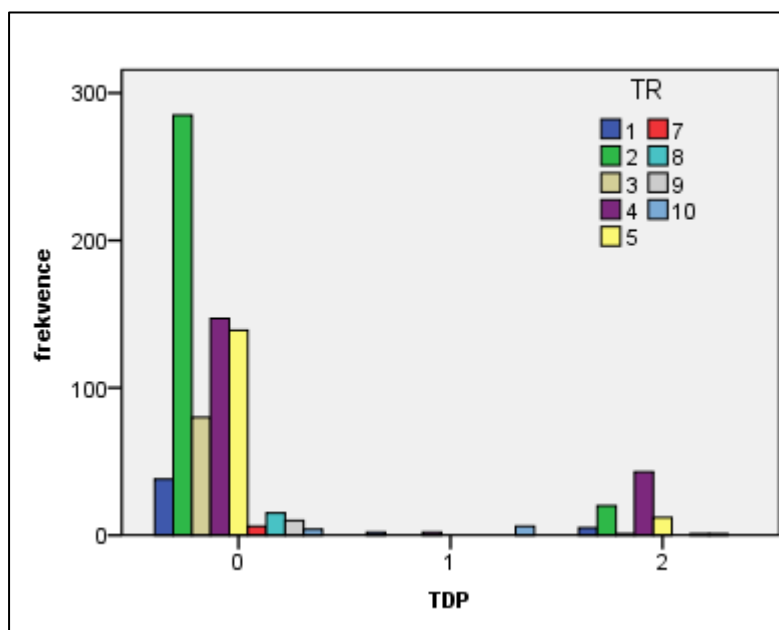
tabulka č. 84 – vztah HS a TR

Typy diskurzivní prezentace

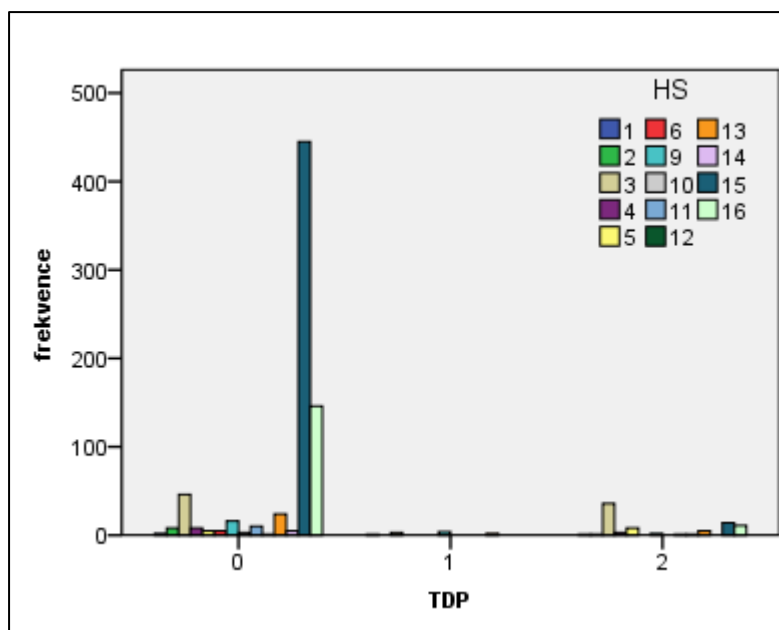
Film obsahuje 93 nedůvěryhodných záběrů (11,4% všech HZ), z nichž valná část jsou NN (83), OF (10) se vyskytují okrajově, většina z nich je nakupená až v poslední scéně. Většina nespolehlivých HZ se nachází v p. uzavřené struktuře s TR 4, tyto HZ jsou ze sekvencí sledování internetu či videa oběma hlavními postavami a předchází jim neurčité pohlédnutí (podívají se obě).



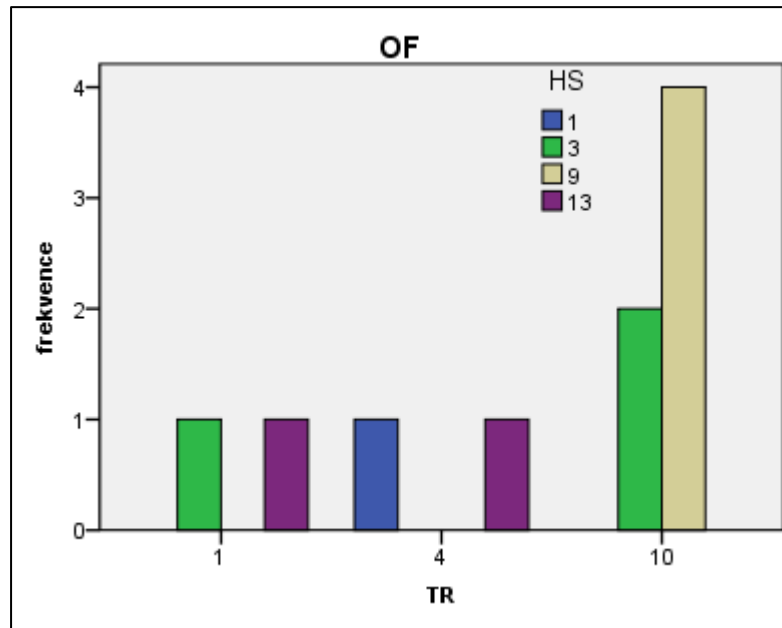
graf č. 21



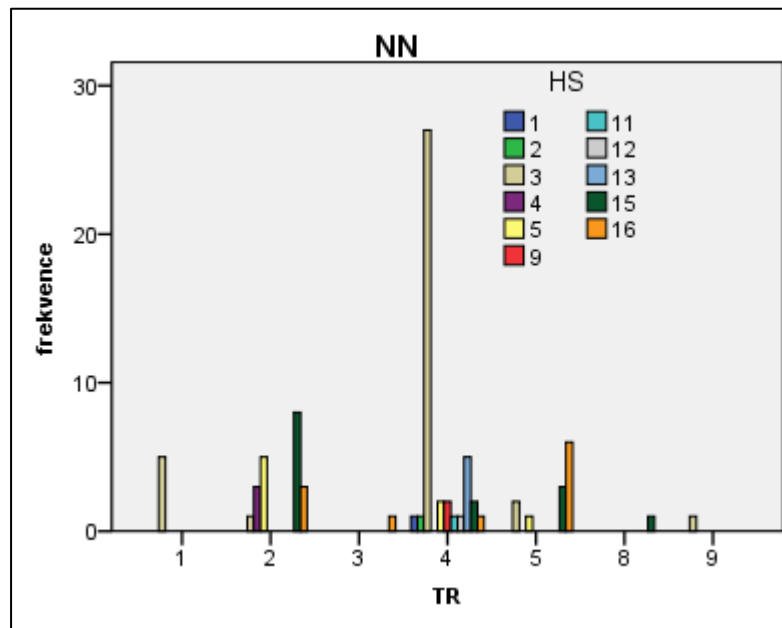
graf č. 22 – vztah TR a TDP



graf č. 23 – vztah HS a TDP



graf č. 24 – HS a TR při OF



graf č. 25 – HS a TR při NN

2.4 Interpretace statistických dat

„Cílem kvantitativního výzkumu je testování hypotéz.“⁵³ Podkladem pro základní hypotézu práce byla všeobecně uznávaná autorská teorie, tedy v jednoduchosti fakt, že ve filmech stejného autora je přítomný určitý rukopis, individuální styl, a to nejen na tematické, ale i formální rovině. Proto jsem se rozhodl zjistit, jestli existují styčné body mezi těmito rovinami. Hypotéza by mohla znít: „Jestliže se v autorově tvorbě opakují určité tematické motivy, je možné, že se

⁵³ DISMAN, s. 286.

budou opakovat i prvky formální.“ Zároveň však lze očekávat, že autorova tvorba se bude časem pozměňovat, ať už z interních (osobních, rodinných) nebo externích důvodů. Tyto interní a externí hranice jsem se pokusil vymezit výběrem filmů. Autorův rukopis byl ustanoven v *Krávách*, Medem získal finanční možnosti a důvěru produkční společnosti, která chtěla revitalizovat španělskou kinematografii (Sogetel). Další dva filmy vznikaly pod křídlem stejné společnosti, *Země* dokonce s dvojnásobným rozpočtem díky úspěchu *Zrzavé veverky*. Nebyla však příliš komerčně úspěšná a další Medemův film proto vznikl v koprodukcii. Scénář *Milenců ze severního pólu* vznikl po smrti Medemova otce, které navíc předcházela rozvod s jeho ženou. *Milenci* měli mezinárodní úspěch, stejně jako následující film, *Sex a Lucía*. Polemika kolem politicky angažovaného dokumentárního filmu *La Pelota vasca. La piel contra la piedra* způsobila velká očekávání od Medemova dalšího filmu. V *Chaotické Aně* se snažil vypořádat jednak se smrtí své sestry a jednak s nepřátelským přijetím jeho dokumentu některými španělskými kritiky. S posledním filmem širší kritická recepce Medemovy tvorby utichá, tematické obměňování hry osudu, které začalo v *Milencích*, a obsese sexem, táhnoucí se od *Luciy*, se zde zadržávají na mrtvém bodě jednoho hotelového pokoje. Medemovy filmy/narativy jsou propojeny tématy lásky a osudu, přičemž jsou s nimi neodbytně spojeny motivy lži a alternativních světů. Otázkou tedy zůstává, jestli jsou narativní témata a jim přiřazené motivy nějakým způsobem manifestovány i na formální úrovni filmového média a v jaké míře se tomu děje u vybraných filmů. Na to se budu snažit odpovědět na základě statistických dat poskytnutých analýzou hlediskových záběrů.

2.4.1 Typ záběru

Počet HZ není příliš reprezentativním ukazatelem rozdílu mezi filmy. Všechny tři třeba mají nadpoloviční většinu HZ, ale neexistuje zde např. přímá úměra mezi počtem HZ a počtem nedůvěryhodných záběrů. Naopak film s největším počtem HZ (*Poslední noc*) má nejméně nedůvěryhodných záběrů. Technika voice-overu je použita jen v prvních dvou filmech. Pouze zvukových HZ je pomálu, jedině v *Krávách* jsou však nezbytné, ve scéně 27 se za pomoci voice-overu daří přejít období několika let. *Milenci* kvůli nelineárnosti příběhu hojně využívají voice-overu, který si podmaňuje i vizuální složku záběru. Tato praktika produkuje velké množství OF i NN, což může vést ke zkreslení při hodnocení

těchto kategorií. *Poslední noc* voice-overu neobsahuje, což jen dokládá její celkovou formální konvenčnost, je v ní však relativizována objektivita NZ.

2.4.2 Typy rámování

Všeobecně nejčastějším TR ve vybraných filmech je eyeline match záběr, tedy čtvrtý TR. Oproti prvnímu a druhému TR, dalším často frekventovaným TR, je nejméně subjektivní, což vyhovuje *Krávám*, které nemají jasně vymezené hlavní postavy. V *Krávách* je také v nejvyšší míře využit 7. TR, což nejspíše souvisí s tím, že se zde více zohledňují objekty než subjekty. Děje se tak pravděpodobně za účelem toho, aby mohl být jeden subjekt přiřazen co nejvíce objektům. 7. TR v *Krávách* představují záběry na kmeny, do kterých se tne, často ve vnořené HS, což zvětšuje objektivizaci. Tyto záběry patří dřevorubcům, ale mohou být přiřazeny i přihlížejícím. Celý narativ je však navíc nabouráván a jeho vnímání narušováno jakýmisi časoprostorovými děrami skrze oko krávy nebo oko kamery. Proto při interpretaci existuje tendence připisovat některé HZ (především ty s OF a NN) těmto dvěma subjektům. Souvisí s tím i větší symboličnost záběrů (TR 10) oproti dalším dvěma filmům. Záběry na Manuelovu ruku ve druhé scéně a na držící ruce Perua a Cristiny v předposlední scéně nesymbolizují jen jejich momentální pocity, ale mohou být viděny skrze subjekt, který zachycuje všechny generace. Onen subjekt může být, pokud jej budeme hledat uvnitř příběhu, bílá mytická kráva, pravděpodobněji však toto hodnotící stanovisko zaujímá implikovaný autor. K tomuto přesvědčení mě vede poslední záběr filmu, tedy kombinace NZ s HZ ve voice-overu, který nejdříve naznačuje, že předchozí záběr sledovala kráva, ale poté se přesouvá k dřavému pařezu, tedy zdroji něčeho mytického a nepochopitelného, čímž může přeneseně být i implikovaný autor *Krav*.

V *Milencích* převládá 1. TR, který dokládá intenci implikovaného autora nedovolit milencům, podle ideologie lásky, splynout v jedno. Většina HZ náleží vždy pouze jedné z hlavních postav, která je nucena vyprávět příběh ze svého pohledu, protože tento příběh nemá šťastný konec, který by spojoval jejich subjekty (i když opakující se scéna ze začátku filmu se snaží o jeho iluzi). *Milenci* silně tematizují osud a náhodu, jakým jsou jednotlivé životy propojeny, a to prostřednictvím analogického příběhu o německém pilotovi. Tento příběh je stejně jako vzpomínky hrdinů vyprávěn ve voice-overu, takže dovoluje větší propojenost těchto časově i prostorově oddělených osudů. Kvůli tomu se ve filmu objevuje

nejvíce záběrů s TR 10, tentokrát však namísto symbolické funkce, kterou lze chápat jako vypravěčův komentář, zprostředkovává samotný příběh.

Poslední noc oproti předchozím filmům není narativně komplikovaná, důraz se přesouvá na prezentaci chování postav příběhu, ve filmové formě tedy na herectví. Dominantní zastoupení má TR 2, ve filmu většinou umístěn za ramenem jedné z hlavních postav, tedy relativně subjektivní TR. Je zde téměř potlačena veškerá subjektivita, což nedokládá jen minimální výskyt 1. TR, ale i relativně vysoký podíl HZ s TR 3⁵⁴, ve filmu se to projevuje uhýbáním pohledu během konverzace bez přerušení HS, které by mohlo následovat (například užitím vnořené HS). Volba takových TR vede k myšlence, že jedinou subjektivitou jsou NZ, které patří pokoji⁵⁵ nebo ještě vyššímu vědomí jako je bůh. Tato interpretace je podpořena tematizací vševědoucnosti formou internetové mapy. Na konci filmu je záběr oddalující umístění pokoje na mapě světa a končí zobrazením celé planety, která je však převrácená oproti konvenčnímu zobrazování na mapách, nabízí tedy obrácený pohled na svět, což může metaforicky znamenat boží pohled.

2.4.3 Hlediskové struktury

Z HS převládají ve všech filmech ty reciproční, jelikož zabírají rozhovory, které předávají nejvíce příběhových informací. *Krávám* se daří nejúspěšněji redukovat jejich nadvládu a zároveň mají největší rozptyl v procentuálním zastoupení jednotlivých HS, obsahují tak z vybraných filmů nejmenší podíl stabilních HS, za které považuji uzavřené a reciproční HS. To jen potvrzuje domněnku, že určité HZ nemají pevně stanoveného nositele. Proto se například v p. pokračující HS objevuje velké množství HZ s NN. Také zpožděné, otevřené a vnořené HS znesnadňují interpretaci narativu. Rozložením HS se film snaží přenést důraz z příběhové linie spíše na zachycení mnohvrstevnatosti prostoru příběhu, a to právě díky zmnoženým juxtaponovaným subjektivitám, které nestabilní HS umožňují. Tento prostor totiž slouží jako obraz Baskicka, ze kterého Medem pochází.

54 Podobný vliv mají i TR 8 a 9.

55 Proto se může jako mylný jevit český překlad názvu filmu, který nezdůrazňuje místo příběhu, jako název původní, ale příběh samotný.

Oproti *Krávám* staví *Milenci* převážně na stabilních HS, jelikož zde jde o postihnutí paralely mezi příběhy a ty proto nesmí být relativizovány⁵⁶. Nestabilitu narativu způsobují jen přechody mezi přítomností příběhu a vzpomínkou postavy, do které je navíc vřazován analogický příběh. To se podepisuje na tom, že více než polovina HZ s NN se vyskytuje ve stabilních HS (uzavřené a reciproční).

Poslední noc využívá téměř výhradně stabilních HS, a tudíž nedovoluje přílišné zapojení subjektivity postav příběhu do jeho prezentace. To umožňuje přesun pozornosti na nepozorovanou entitu, která ovládá nebo modifikuje NZ. V průběhu příběhu se projevuje při dlouhých jízdách a záběrových elipsách. Jako deus ex machina pak působí propíchnutí Alby šípem v závěrečné scéně.

2.4.4 Typy diskurzivní prezentace

Z dvou typů nedůvěryhodnosti se pro interpretaci analyzovaných filmů ukázala jako vypovídající pouze omylná filtrace. Bohužel to je i důsledkem omylného posuzování nespolehlivé narace v případě ukázání více míst (1. element), kdy jsem jako nespolehlivé považoval i pohlédnutí dvou osob stejným směrem, přestože nespolehlivé je pouze pohlédnutí každé osoby jiným směrem, jak to ve své teorii navrhl Branigan. Takových případů NN je ve filmech poměrně hodně, přitom má každý film jejich různé procentuální zastoupení. Tím se zkresluje reprezentativní hodnota celkového počtu NN v jednotlivých filmech. Tento omyl jsem si uvědomil až na konci práce a jeho náprava by obsahovala časově náročné hledání a prepisování chybných interpretací. Přesto jsem přesvědčen, že by správná interpretace NN nenabídla tolik vodítek při hledání spojitostí s tématem filmu jako OF. NN slouží většinou jenom k ozvláštění nebo zkomplikování rekonstrukce události divákem. Např. v *Krávách*, když Ignacio v lese pronásleduje Catalinu, dojde ke změně hlediska z Ignaciova na Catalinino, která je naznačena jen ve zvukové složce. Tématu slouží NN nejvíce v *Milencích*, kde vzpomínky Otta a Any líčí stejné události jinak, aby naznačila nejednoznačnost události a zároveň pomíjivost vzpomínek.

Omylná filtrace

V *Krávách* je méně omylných filtrů než v *Milencích*, tyto záběry jsou však v *Krávách* mnohem ikoničtější, protože s sebou pro diváka nesou změnu vizuální

56 Film také podle zběžného hodnocení obsahuje více vnitrozáběrových montáží než Krávy.

percepce (dolly zoom, kruhová roztmívačka) nebo tajemství jejich nositele. OF zde nabourávají časoprostor, aniž by ovlivnily chování postav, čímž vyvolávají dojem magického reálna.

V *Milencích* omylná filtrace většinou plyne ze zobrazování mladšího já starším já ve vzpomínkových záběrech doprovázených voice-overem. Tyto záběry jsou narativně stabilnější než ty v *Krávách*, jediný interpretační problém je způsoben druhou scénou filmu, která míchá percepce dvou hlavních postav dohromady, přičemž jedna (Ana) už je mrtvá, což je naznačeno v HZ s OF, ve kterém jde v odrazu Anina oka vidět Otto a který vidíme v průběhu filmu třikrát. Až ten třetí záběr (a zároveň poslední záběr filmu) je však uveden v souvislost příběhu. Tento omylný filtr tak slouží k vytvoření hádanky, která je na konci filmu rozluštěna, ovšem umožňuje také zacyklení příběhu, na konci filmu se příběh může znovu přesunout na konec druhé scény.⁵⁷ Dochází tedy znovu k nabourání času, tentokrát ne za účelem mytizace prostoru jako v *Krávách*, ale s ohledem na opakující se lidské osudy.

U OF v *Poslední noci* je diskutabilní, komu doopravdy patří a jestli jimi vůbec jsou, je jich totiž pouze deset a mimo šesti, které jsou typologicky NZ, ale ukazují nereálnou událost (šíp zabodnutý v Albě), všechny ukazují obrazy. Tyto čtyři OF zřejmě odkazují na propojenost postav s nějakým vyšším vědomím. Toto vyšší vědomí pak, zdá se, narušuje vypravěčovu prezentaci příběhu, tedy NZ. K této změně hlediska dochází pravděpodobně při jízdách po pokojí nebo při záběrových elipsách, zvláště pak v poslední scéně, kdy Alba nejdříve dostane zavrať a následně je ve vaně probodnuta šípem neznámého původu. Obě postavy však na tuto situaci reagují, jako by byla reálná, proto jsem také tyto záběry označil jako jejich OF. S připuštěním existence dalšího vědomí však tento záběr patří jemu, a to bez omylné filtrace. Ve filmu je tak znovu tematizována nadčasovost a opakování lidských osudů a také přítomnost vyššího vševědoucího vědomí, které je sleduje, a to pomocí motivu obrazu, ukazujícího historické události, nebo motivu internetu jako téměř vševědoucího zdroje poznání.

57 Tato technika psaní příběhu je naznačena v následujícím Medemově filmu postavou spisovatele Lorenza.

Závěr

Pojmy v názvu práce, vypravěč a hledisko, nejsou kategoricky rovnoprávné, hledisko vždy náleží vypravěči nebo postavě. Podle Seymoura Chatmana je však i hledisko postavy v narativu prezentováno vypravěčem jako zdrojem diskurzivní prezentace. Proto veškeré zmatení, které s sebou mohou filmy Julia Medema nést, plyne z nespolehlivé prezentace příběhu vypravěčem a především jeho vysvětlení percepce postav, které mohou ve světě, který prezentuje, být běžné a smysluplné, nebo naopak nepochopitelné. Divák většinou nemá čas přemýšlet nad zdrojem iracionálnosti ve filmu, aby nezmeškal vývoj příběhu. Proto se práce zabývala detailní analýzou hlediskových záběrů postav. Čtenář této práce se tak může zaměřit na problematiku pasáže filmů a zhodnotit relevanci svých interpretací.

Zároveň však i metoda, kterou jsem zvolil, tedy kvantitativní analýza, vybízí k posouzení jejího přínosu, či potenciálu. Během práce nebylo příliš jasné, jestli statistická data, která jsem pomocí rozboru jednotlivých záběrů sbíral, budou mít nějakou vypovídající hodnotu, zvláště pro člověka, který vybrané filmy neviděl. Sám si nejsem příliš jistý, nakolik je má interpretace statistických dat dána znalostí vybraných filmů a nakolik statistická data ovlivnila mé vnímání filmů. Řekl bych, že to bude poměrně vyrovnané. Rozhodně nelze říci, že bych převládajícím hodnotám v daných kategoriích prvoplánově přiřazoval významy. Vyskytlo se i pár nesrovnalostí způsobených neodzkoušeností metody, především chybné posouzení jednoho typu nespolehlivé narace.

Obecně lze říci, že množství hlediskových záběrů ani množství nedůvěryhodných záběrů neneslo příliš reprezentativní hodnotu. U nedůvěryhodných záběrů, zvláště u omylných filtrů, je třeba se spíše přiklánět k jejich jednotlivým kvalitám a hledat mezi nimi spojitosti. Naopak množství výskytu jednotlivých typů rámování a hlediskových struktur souvislosti mezi formou a tématem vidět umožňovalo, čemuž pomohla i možnost přihlídnout k ostatním analyzovaným filmům.

Vývoj Medemovy tvorby směřoval od tematizace prostoru, odkud pochází, a hledáním úniku z něj v *Krávách* přes uzavření se do cyklického prostoru lásky v *Milencích ze severního pólu* k metafyzickému rozjímání nad „nic neskrývajícími“ lidskými těly v *Poslední noci v Římě*, což pokaždé znamenalo změnu v přístupu k

narativu i k narativní filmové formě. Nakolik je tato forma autorská však bude možno odpovědět až při podobné analýze filmů dalších význačných režisérů poslední doby.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

Vacas (Krávy, 1992)

La Ardilla roja (Zrzavá veverka, 1993)

Tierra (Země, 1996)

Los Amantes del Círculo Polar (Milenci ze severního pólu, 1998)

Lucía y el sexo (Sex a Lucía, 2001)

Caótica Ana (Chaotická Ana, 2007)

Habitación en Roma (Poslední noc v Římě, 2010)

Literatura

BRANIGAN, Edward. The Point-of-View Shot. In NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods 2*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1985, s. 672-691. ISBN 0-520-05409-1.

CALLENBACH, Ernest. Film style and technology: History and analysis. *Film Quarterly*. [online] 1985, roč. 38, č. 4, s. 45-50. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0015-1386. Dostupný z: <http://www.jstor.org/stable/1212412>.

COVEY, Bill. Book reviews. *Style*. [online] 1990, roč. 24, č. 1, s. 159-161. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0039-4238. Dostupný z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9606211492&lang=cs&site=ehost-live>.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele*. 3. vyd., 3. dotisk. Praha : Karolinum, 2005. 374 s. ISBN 80-246-0139-7.

EBERWEIN, Robert T. First-Person Cinema. *Literature Film Quarterly*. [online] 1981, roč. 9, č. 2, s. 135-137. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0090-4260. Dostupný z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=6904202&lang=cs&site=ehost-live>.

EVANS, Jo: *Julio Medem*. London : Grant & Cutler Ltd, 2007. 126 s. Critical guides to Spanish and Latin American texts and films. ISBN 9780729304511.

HOLLAND, Jonathan. Room in Rome. *Variety*. [online] 2010, vol. CDXVIII, č. 13, s. 34, 36. [cit. 7. 4. 2014] ISSN 0042-2738. Dostupný z: <http://fiac.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?PQID=2038732311&jid=006/0000336&id=004/0373935&year=2010&area=index>.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno : Host, 2008. 328 s. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny : rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

KUBÍČEK, Tomáš. Danajské dary pana Bootha. *Aluze : časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. [online] Olomouc : Filozofická fakulta UP, 2007, roč. 11, č. 2, s. 38-41. [cit. 12. 3. 2014] ISSN 1212.5547. Dostupný z: http://aluze.cz/2007_02/07_Komentar_ke_studii_Booth_Kubicek.pdf.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Filmový mág Julio Medem. *A2 kulturní čtrnáctideník*. [online] Praha : Společnost Kulturní týdeník A2, 2008, roč. 4, č. 30. [citováno 9. 3. 2014] ISSN 1801-4542. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/30/filmovy-mag-julio-medem/>.

PURCELL, J. M. Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film (Book Review). *Journal of Aesthetics & Art Criticism*. [online] 1980, roč. 38, č. 3, s. 347-349. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0021-8529. Dostupný z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=513698972&lang=cs&site=ehost-live>.

SALT, Barry. Statistical style analysis of motion pictures. *Film Quarterly*. [online] 1974, roč. 28, č. 1, s. 13-22. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0015-1386. Dostupný z: <http://www.jstor.org/stable/1211438>.

SESONSKE, Alexander. Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View by George M. Wilson. *Film Quarterly*. [online] 1987, roč. 40, č. 4, s. 52-54. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0015-1386. Dostupný z: <http://www.jstor.org/stable/1212265>.

SMITH, Paul Julian. Chaotic Ana. *Film Quarterly*. [online] Los Angeles, 2008, roč. 61, č. 2, s. 30-34. [cit. 7. 4. 2014] ISSN 0015-1386. Dostupný z: <http://fiarf.chadwyck.com/fulltext/showpdf.do?uid=11986&UID=palacky&PQID=1409991061&jid=000/0000142>.

STONE, Rob. *Julio Medem*. Manchester : Manchester University Press, 2012. 236 s. Spanish and Latin American Film Makers. ISBN 9781847791894.

TOMASULO, Frank P. Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*. [online] 1987, roč. 45, s. 309-312. [cit. 11. 3. 2014] ISSN 0021-8529. Dostupný z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=asu&AN=505486583&lanl=cs&site=ehost-live>.

Seznam tabulek

tabulka č. 1 – typ záběru (TZ)	21
tabulka č. 2 - hlediskové struktury (HS).....	21
tabulka č. 3 – typ diskurzivní prezentace (TDP)	22
tabulka č. 4	23
tabulka č. 5	25
tabulka č. 6	25
tabulka č. 7	27
tabulka č. 8	28
tabulka č. 9	29
tabulka č. 10	29
tabulka č. 11	30
tabulka č. 12	31
tabulka č. 13	32
tabulka č. 14	33
tabulka č. 15	33
tabulka č. 16	34
tabulka č. 17	34
tabulka č. 18	35
tabulka č. 19	35
tabulka č. 20	36
tabulka č. 21	36
tabulka č. 22	36
tabulka č. 23	37
tabulka č. 24	37
tabulka č. 25	38
tabulka č. 26	38
tabulka č. 27	38
tabulka č. 28	39
tabulka č. 29	40
tabulka č. 30	40
tabulka č. 31	41
tabulka č. 32	42

tabulka č. 33	42
tabulka č. 34	42
tabulka č. 35	43
tabulka č. 36	45
tabulka č. 37 – vztah HS a TR.....	48
tabulka č. 39	51
tabulka č. 40	52
tabulka č. 41	52
tabulka č. 42	53
tabulka č. 43	53
tabulka č. 44	54
tabulka č. 45	54
tabulka č. 46	55
tabulka č. 47	55
tabulka č. 48	57
tabulka č. 49	58
tabulka č. 50	58
tabulka č. 51	59
tabulka č. 52	59
tabulka č. 53	59
tabulka č. 54	60
tabulka č. 55	61
tabulka č. 56	61
tabulka č. 57	62
tabulka č. 58	62
tabulka č. 59	63
tabulka č. 60	63
tabulka č. 61	64
tabulka č. 62	65
tabulka č. 63	66
tabulka č. 64	66
tabulka č. 65	66
tabulka č. 66	67
tabulka č. 67	68

tabulka č. 68	68
tabulka č. 69	68
tabulka č. 70	69
tabulka č. 71	69
tabulka č. 72	70
tabulka č. 73	71
tabulka č. 74	71
tabulka č. 75	72
tabulka č. 76	72
tabulka č. 77	74
tabulka č. 78	75
tabulka č. 79	76
tabulka č. 80 – vztah HS a TR.....	78
tabulka č. 81	84
tabulka č. 82	93
tabulka č. 83	93
tabulka č. 84	98
tabulka č. 85 – vztah HS a TR.....	100

Seznam grafů

graf č. 1	46
graf č. 2	47
graf č. 3	47
graf č. 4	48
graf č. 5 – vztah TR a TDP	49
graf č. 6 – vztah HS a TDP	49
graf č. 7 – HS a TR při OF	50
graf č. 8 – HS a TR při OF	50
graf č. 9	76
graf č. 10	77
graf č. 11	78
graf č. 12	79
graf č. 13 – vztah TR a TDP	80
graf č. 14 – vztah HS a TDP	80
graf č. 15 – HS a TR při OF	81
graf č. 16 – HS a TR při NN	81
graf č. 17 – HS a TR při OF a zároveň NN	82
graf č. 18	98
graf č. 19	99
graf č. 20	99
graf č. 21	101
graf č. 22 – vztah TR a TDP	101
graf č. 23 – vztah HS a TDP	101
graf č. 24 – HS a TR při OF	102
graf č. 25 – HS a TR při NN	102

Seznam schémat

schéma č. 1	17
-------------------	----