

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

## **BAKALÁRSKA PRÁCA**

2021

Jakub Kudrna

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalárska práca

**Časozberná metóda vo filme *Boyhood***

Jakub Kudrna

Katedra divadelných a filmových štúdií

Vedúci práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Študijný program: Filmová studia – Žurnalistika

Olomouc 2021

## Prehlásenie

Prehlasujem, že som prácu *Časozberná metóda vo filme Boyhood* vypracoval samostatne, s použitím uvedených prameňov a literatúry. Ďalej prehlasujem, že táto diplomová práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Olomouci 21. 3. 2020 .....

## Podakovanie

Moje podakovanie patrí v prvom rade rodičom, bez ktorých by sa moje štúdium neuskutočnilo. Ďakujem pánovi Mgr. Milanovi Hainovi, Ph.D. za vedenie mojej práce, nekonečnú pomoc pri jej realizácii a inšpiráciu k štúdiu. Zároveň by som rád poďakoval celej KDFS, ale predovšetkým doc. Mgr. Lubošovi Ptáčkovi, Ph.D., Mgr. Petrovi Bilíkovi, Ph.D., Mgr. Veronike Klusákovej, Ph.D. za to, že premenili moje štúdium v tzv. life-changing experience.

# Obsah

1.	ÚVOD .....	6
1.1.	Téma a cieľ práce.....	6
1.2.	Vyhodnotenie prameňov a literatúry .....	9
2.	METODOLÓGIA.....	14
2.1.	Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru .....	14
2.2.	Neoformalizmus .....	17
3.	AUTORSKÁ OSOBNOSŤ RICHARDA LINKLATERA A JEHO TVORBA .....	22
4.	ŽÁNER COMING-OF-AGE .....	27
4.1.	Žáner podľa Altmana .....	27
4.2.	Coming-of-age film .....	29
4.3.	Boyhood ako žánrový film .....	32
5.	ČASOZBER VO FILME .....	34
5.1.	Využitie časozberu.....	34
5.2.	Časozber vo filme <i>Boyhood</i> a vzťah času syžetu, fabule a reálneho sveta .....	36
5.3.	Rola času v Linklaterovej tvorbe a vo filme <i>Boyhood</i> .....	38
6.	ŠPECIFICKÁ FORMA „BOYHOOD“ .....	41
7.	Záver.....	49
	Zoznam prameňov a literatúry .....	52
	Pramene .....	52
	Literatúra a internetové zdroje .....	53
	Zoznam príloh.....	57

# 1. Úvod

## 1.1. Téma a cieľ práce

Predmetom mojej bakalárskej práce je využitie časozberného prístupu vo filme *Boyhood* (2014) so zameraním na kontext a jeho postavenie v rámci žánru coming-of-age filmu. Za prapočiatok vzniku záujmu o napísanie tejto práce je možno považovať moment, kedy som videl *Boyhood*, režírovaný a napísaný Richardom Linklaterom, poprvýkrát, a bol som ním doslova uchvátený. Film sleduje osud jedného chlapca (a jeho rodiny) od veku šiestich do osemnástich rokov. V žánri coming-of-age\* stále nejde o nič ojedinelé, i keď naratívy týchto filmov sa zväčša spoliehajú na úzko vymedzené obdobia, ktoré rámcujú onú podstatnú zmenu – takmer až rituálne ponímaný proces „dospenia“ – ako napríklad jedny letné prázdniny, jeden víkend, jeden školský rok a podobne. *Boyhood* posúva žánrové konvencie ďalej a k znázorneniu chodu času využíva časozbernú metódu. Konkrétne to znamená, že každý jeden v syžete znázornený rok bol natočený v odpovedajúcom reálnom čase. Časozber, ako jeden z viacerých prostriedkov, je spôsob, akým Linklater stavia formu hraného filmu na hranicu s dokumentaristickým prístupom, čím potvrdzuje svoj autorský rukopis. Autorova fascinácia časom je ďalšou charakteristikou jeho tvorby, ako som zistil neskôr. Avšak ako divák, ktorý v predstihu nepoznal vlastnosti tohto filmu, okolnosti jeho vzniku a osobu režiséra, som vtedy zažil bezprecedentnú filmovú skúsenosť – a to je zároveň hlavnou otázkou môjho výskumu – čím to je, že je *Boyhood* tak výnimočný? Čím obohacuje a rozširuje coming-of-age žáner?

---

\*Takýto zápis sa bude vzťahovať k filmovému žánru. Formálnu podobu zápisu preberám z anglo-amerického literatúry, ktorá pracuje s týmto pojmom.

Výskumná otázka sa ale nerodila tak jednoducho, i keď som vedel, že sa chcem venovať výnimočnosti filmu *Boyhood*. Spočiatku som zamýšľal preskúmať použitie časozberu v rámci daného žánru. A tak som pomocou odbornej literatúry a vlastnej diváckej skúsenosti vykonal rešerš tohto poľa, výsledkom ktorého ale bolo, že *Boyhood* je jedinečným prípadom. Filmy, ktoré časozbernú metódu obdobne využívajú, nespĺňajú charakteristiky, vďaka ktorým by boli relevantné pre môj výskum (nemožno ich zaradiť do daného žánru, nie sú hraným filmom, nie sú filmom,...).

Preto som usúdil, že bude otázku nutné preformulovať a „otočiť“ smerom, ktorý preskúma takúto jedinečnosť filmu *Boyhood* s ohľadom na to, do akého žánru zapadá. O výnimočnosti filmu svedčí aj množstvo prestížnych cien, ktorými bol vyznamenaný. Zo šiestich nominácií Akadémie premenil síce len jednu (Patricia Arquette, vedľajšia herečka), no pýši sa Zlatými glóbusmi pre najlepší film, réžiu a vedľajšiu herečku, *Boyhood* získal 3 ceny BAFTA, ocenenie za réžiu na Berlinale, či ocenie film roku na festivale v San Sebastian.

Ďalšou z mojich motivácií pre napísanie tejto práce je vec čisto pragmatická a týkajúca sa výskumu ako takého. Téma, ktorú som si zvolil, ešte nebola nikým spracovaná. Neexistuje žiadna publikácia, ktorá by sa venovala tomuto filmu. Monografie venované osobe autora Richarda Linklatera vyšli ešte pred vydaním filmu *Boyhood*. V českom a slovenskom prostredí sa dokonca nepíše ani o Linklaterovi, s výnimkou jednej diplomovej práce.

K dosiahnutiu odpovedí na moje otázky budem postupovať podľa zvolenej metodológie, ktorú bližšie popíšem v samostatnej kapitole. Môj postup otvorím tým, že definujem, čo je to žáner. Následne popíšem žáner coming-of-age, ktorý aj napriek svojmu rozšíreniu, preukázateľnej histórii a vývinu nie je odbornou literatúrou až tak rozpoznávaný. K tomu mi pomôže teória žánru, konkrétne sémanticko-syntaktický prístup Ricka Altmana, vďaka ktorému je možné žáner coming-of-age vymedziť a obhájiť jeho existenciu i bez toho, aby bol ako termín podopretý odbornou literatúrou. Okrajovo, za účelom potrebného zasadenia sledovaného filmu do kontextu, sa vo svojej práci budem venovať Richardovi Linklaterovi a jeho dielu.

V druhej, analytickej časti, obrátim pozornosť na samotný film *Boyhood*, pomocou sémanticko-syntaktického prístupu ho zaradím do definovaného žánru. Bližšie preskúmam tému časozberu vo filme a budem sa snažiť odpovedať na to, čo tento pojem znamená. Mojm cieľom bude preskúmať jeho využitie a podrobne sa budem venovať jeho použitiu vo filme *Boyhood*. Následne využijem neoformalistickú teóriu, popísanú Kristin Thompsonovou a Davidom Bordwellom v ich knihe *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, ako metódu za účelom rozoznania význačných rysov filmu a jeho mechanizmov. Neoformalizmus zároveň pracuje s pojmom ozvláštnenie. To využijem na to, aby som v kombinácii s Altmanovým prístupom dokázal, ako *Boyhood* variuje a ozvlášťuje definovaný žáner – a vysvetlím tak, ako je možné, že *Boyhood* redefinuje divácku skúsenosť.

## 1.2. Vyhodnotenie prameňov a literatúry

Hlavným prameňom pre môj výskum je film *Boyhood*<sup>1</sup> na nosiči Blu-Ray. Ako podklad pre moju prácu poslúžia ďalšie filmy Richarda Linklatera a filmy rôznych tvorcov, ktoré spadajú spolu so snímkom *Boyhood* do žánrovej kategórie coming-of-age. K zberu informácií o filmoch som využil webstránky Česko-Slovenskej filmovej databázy<sup>2</sup> a IMDb.<sup>3</sup> Bibliografické informácie o jednotlivých snímkoch som čerpal rovnako z týchto dvoch internetových stránok. Pri písaní práce som pracoval so scenárom filmu *Boyhood*,<sup>4</sup> ktorý je voľne k dispozícii na Internete. Jedná sa o konečnú verziu literárneho scenáru.

K dôležitým radím aj sekundárne pramene v podobe video-esejí dostupných na Internete a pramene pochádzajúce z médií v podobe rozhovorov a podobne. Rozhovory s tvorcom boli pre moju prácu prínosné v tom, že mi pomohli lepšie porozumieť kontextu, v akom film *Boyhood* vznikol z pohľadu Linklaterovho prístupu k filmu. K takýmto rozhovorom patria interview s Richardom Linklaterom v magazíne *Off Camera*,<sup>5</sup> kde vysvetľuje svoju motiváciu pre užitie niektorých prostriedkov vo filme *Boyhood*, a popisuje vzťah jeho filmov k divákovi. Príspevok Richarda Linklatera vo videu *Richard Linklater on being a self-taught filmmaker*<sup>6</sup> uverejnenom na YouTube kanáli *filmschoolcomments* mi pomohol priblížiť osobnosť autora vďaka tomu, že sám popisuje svoje tvorcovské pozadie a začiatky, ktoré definovali, ako sa vyvinula jeho ďalšia tvorba.

---

<sup>1</sup> *Boyhood* [Film na nosiči BD]. Scenár a réžia Richard LINKLATER. USA, 2014.

<sup>2</sup> ČSFD [online]. [cit. 1.1.2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/>.

<sup>3</sup> IMDb [online]. [cit. 1.1.2021] Dostupné z: <https://www.imdb.com/>.

<sup>4</sup> LINKLATER, Richard. *Boyhood Screenplay*. In: Script Slug [online]. [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.scriptslug.com/script/boyhood-2014/>.

<sup>5</sup> Richard Linklater Explains How to Make a Film Relate to an Audience. In: Youtube [online]. 15.4.2016 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KQ-E6XaeE5o>. Kanál užívateľa theoffcamerashow.

<sup>6</sup> Richard Linklater on being a self-taught filmmaker. In: Youtube [online]. 25.7.2013. [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=5K\\_UAowTszU](https://www.youtube.com/watch?v=5K_UAowTszU). Kanál užívateľa filmschoolcomments.

V podobnom duchu sa nesie aj rozhovor pre *The Hollywood Reporter*.<sup>7</sup> Takisto som zužitkoval rozhovory s Richardom Linklaterom, ktoré sa venujú špecificky filmu *Boyhood*, akými sú jeho interview pre *Channel4*<sup>8</sup> alebo magazín *92Y*<sup>9</sup>. Prvý z uvedených je užitočný pre uvažovanie o naratívnej rovine filmu. Rozhovor pre *92Y* zahŕňa nielen Linklatera, ale aj herca Ellara Coltranea (Mason), a venuje sa hlavne otázkam produkcie. Video-eseje venujúce sa samotnému snímku *Boyhood*, ktoré pochádzajú často od amatérskych tvorcov, mi poskytli ďalšie postrehy a odhalili spojitosti, ktoré zohľadním vo svojej neoformalistickej analýze.

O Linklaterovi boli napísané tri ucelené monografie, publikované v rokoch 2008 až 2013, ktoré sa zaoberajú osobou autora a jeho tvorbou. Okrem toho ponúkajú tieto publikácie náhľad a bližšie štúdie jednotlivých filmov. V roku 2008 vyšla kniha *The Cinema of Richard Linklater*<sup>10</sup> od škótskeho autora Thomasa. A. Christieho, ktorá mapuje Linklaterovu tvorbu od jeho prvotiny *It's impossible to Learn to Plow by Reading Books* z roku 1988 až do roku 2006, kedy bol uvedený film *Fast Food Nation*. V roku 2011 vyšla publikácia v druhom vydaní, aktualizovaná o kapitoly venujúce sa filmom *Inning by Inning* a *Me and Orson Welles*. Druhou monografiou v poradí je kniha Davida. T. Johnsona s prostým názvom *Richard Linklater*,<sup>11</sup> vydaná v roku 2012. Zaujímavé na tejto knihe je, ako kladie dôraz na motív času v Linklaterovej tvorbe, keď hneď prvú kapitolu pomenováva „Time Is a Lie“. Tým naznačuje, ktorým smerom by sa ďalší výskum Linklaterovej tvorivej osobnosti mohol uberať. Koniec-koncov, aj moja práca sa sústreďí na časozber.

---

<sup>7</sup> Richard Linklater on Making Independent Movies. In: Youtube [online]. 14.12.2012 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hLI468VZsYU>. Kanál užívateľa The Hollywood Reporter.

<sup>8</sup> Richard Linklater on Boyhood. In: Youtube [online]. 9.7.2014 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=h-selLiYt94>. Kanál užívateľa Film4.

<sup>9</sup> Boyhood: A Conversation with Richard Linklater and Ellar Coltrane. In: Youtube [online]. 17.7.2014 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PeCMFBI9mVo>. Kanál užívateľa 92Y Plus.

<sup>10</sup> CHRISTIE, Thomas A. *The Cinema of Richard Linklater*. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2011.

<sup>11</sup> JOHNSON, David T. *Richard Linklater*. Champaign: University of Illinois, 2012.

Treťou komplexnou a ucelenou štúdiou Linklaterovej tvorby sa stala kniha *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run*<sup>12</sup> od Roba Stonea publikovaná v roku 2013. Oproti Johnsonovej knihe sa Stone nevenuje filmom jednotlivo, ale v rámci jednotlivých kapitol sa sústreďuje na isté aspekty Linklaterovej tvorby. Jeho tvorbu zároveň uvádza hlbšie do kontextu, v ktorom vznikala, viac berúc do úvahy celkový pohľad na americkú nezávislú scénu. Všetky tri uvedené publikácie však boli vydané pred uvedením filmu *Boyhood*, a tak dodnes neexistuje odborná práca, ktorá by sa mu komplexne venovala. Ostávajú tak „len“ podkladom pre bližšie poznanie osobnosti Richarda Linklatera.

*Boyhoodu* sa venuje Ryan Gilbey v rozhovore s Richardom Linklaterom pre magazín *Sight&Sound*,<sup>13</sup> v ktorom sa režisér mimo iného zaoberá práve časozberom. Filmu je venovaná aj kniha *Boyhood: Twelve Years on Film*,<sup>14</sup> ktorá má charakter tzv. behind-the-scenes, a je prevažne zbierkou fotografií z natáčania od Matta Lankesa. Jedná sa o skôr o populárnu, než odbornú publikáciu.

V českom prostredí neexistuje žiadna publikácia, ktorá by sa venovala Richardovi Linklaterovi alebo filmu *Boyhood*. Režisérovi je zasvätená jediná diplomová práca s názvom *Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilógii Richarda Linklatera*<sup>15</sup> od Zuzany Marešovej, ktorá sa sústreďí na dôležitý fenomén Linklaterovej tvorby, ktorým je čas. Meno režiséra sa však v diplomových prácach opakuje – ale len k tomu, aby poslúžilo ako príklad v inej oblasti záujmu. Prinajmenšom to však dokazuje relevanciu Linklaterovho mena.

---

<sup>12</sup> STONE, Rob. *The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run*. Wallflower Press, 2013.

<sup>13</sup> GILBEY, Ryan. *Richard Linklater*. *Sight & Sound*. 2014, 8.(24), 20-24.

<sup>14</sup> LANKES, Matt, Richard LINKLATER a Ethan HAWKE. *Boyhood: Twelve Years on Film*. Boyhood, Inc. and Ifc Productions, 2014.

<sup>15</sup> MAREŠOVÁ, Zuzana. *Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilógii Richarda Linklatera*. Olomouc, 2017. Magisterská diplomová práca. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelných a filmových štúdií. Vedúci práce: Mgr. Milan HAIN, Ph.D.

Takými to príkladmi sú napríklad zmienky o ňom v prácach *Road Movie*<sup>16</sup> Jakuba Hříba, *Kultovní dílo Kevina Smithe*<sup>17</sup> od Daniela Kocábka, či *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*<sup>18</sup> Lenky Petrlovej.

Čo sa týka žánru coming-of-age, zaujímavosťou je, že ho v odbornej literatúre takmer nie je možné nájsť. O strohú definíciu sa pokúsil kolektív autorov skôr didakticko-populárnej publikácie *AS Film Studies: The Essential Introduction*.<sup>19</sup> V ďalšej literatúre sa výraznejšie častejšie pracuje s obecnnejším pojmom „youth film“, teda mladícky film. To je pravdepodobne podmienené tým, že sa s fenoménom mladíckeho filmu (u anglo-amerických autorov) nakladá v prvom rade ako s fenoménom, ktorého pôvod môžeme hľadať v spoločnosti a premene Hollywoodu v 50. rokoch. Skôr než o presné žánrové vymedzenie ide autorom o preskúmanie obratu pozornosti hollywoodskeho filmu, v ktorom sa v hlavných rolách začali objavovať dospelávajúci mladí ľudia. Napríklad Thomas Doherty a jeho kniha (už vo svojom názve) pracuje s pojmom *teenpic*, a vymedzuje sa proti jeho uchopeniu ako žánru: „Podľa tradičného žánrového radenia sú „teenpics“ rovnako neuchopiteľné, ako ktorýkoľvek postmodernistický film, ktorý mieša žánre.“<sup>20</sup> Tento výrok dokladá príkladom filmu *King Creole (1958)* s Elvisom Presleym, o ktorom tvrdí, že môže byť muzikálom, rovnako tak ako aj krimi, rodinným melodramatom, či film-noir.

Ďalšie publikácie sú vo svojom prístupe podobné. Delenie na kapitoly je väčšinou motivované tematicky v okruhoch, ktoré sa opakujú (rock n' roll, zlá mládež, panenstvo, párty), žánrovo v sémantickej rovine (školský film) a pomerne konkrétne – slasher horror.

---

<sup>16</sup> HŘIB, Jakub. *Road movie*. Hradec Králové, 2018. Bakalárska práca. UHK, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby. Vedúci práce: Mgr. et MgA. Pavel Trnka

<sup>17</sup> KOCÁBEK, Daniel. *Kultovní dílo Kevina Smithe*. Praha, 2012. Bakalárska práca. AMU, Filmová a televizní fakulta. Vedúci práce: Jaroslav Pozzi.

<sup>18</sup> PETRLOVÁ, Lenka. *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*. Olomouc, 2016. Magisterská diplomová práca. UP, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií. Vedúci práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

<sup>19</sup> BENYAHIA, Sarah C., Freddie GAFFNEY a John WHITE. *AS Film Studies: The Essential Introduction*. Routledge, 2006.

<sup>20</sup> DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics*. Temple University Press, 2002, str. 11.

Najkomplexnejším dielom v tomto ohľade je *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*<sup>21</sup> od Timothyho Sharyho, ktorý radí filmy v podobnom duchu, no obdivuhodne presne a s veľkým množstvom príkladov. Shary sa vo svojej ďalšej knihe *Teen Movies: American Youth on Screen*<sup>22</sup> naďalej venuje rovnakému tématu, tentokrát ale ponúka rozfázovanie vývoja amerického „youth filmu“. Autorka Catherine Driscoll pracuje s pojmom *teen film*, a jej kniha *Teen Film: A Critical Introduction*<sup>23</sup> je prínosná v tom, že zohľadňuje aj neamerické kinematografie.

Vo svojej práci teda musím postupovať s obmedzenými možnosťami pri čerpaní z prameňov a literatúry. Jedná sa hlavne o nedostatočné pokrytie tém coming-of-age žánru a filmu *Boyhood* odbornou literatúrou. V slovenskom prostredí takáto literatúra absentuje a narozdiel od anglicky písanej, nepokrýva ani osobnosť Richarda Linklatera. K uchopeniu tvorcovského a produkčného pozadia za filmom *Boyhood* preto využívam aj bohatý zdroj internetových prameňov, ktoré neodborne, ale vecne sprostredkovávajú takéto informácie. Chýbajúcu literatúru o coming-of-age žánri som do určitej miery nahradil publikáciami venujúcimi sa heslám *teen pic*, *teen film* a *youth film*, ktoré aspoň v jednej rovine žáner coming-of-age rozoberajú. V tomto ohľade pokladám za veľmi užitočnú publikáciu *Generation Multiplex* od Timothyho Sharyho. Pre jej zameranosť na čas ako kľúčový aspekt Linklaterovej „Before trilógie“, považujem za dôležitú aj prácu Zuzany Marešovej *Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilógii Richarda Linklatera*.

---

<sup>21</sup> SHARY, Timothy. *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. University of Texas Press, 2002.

<sup>22</sup> SHARY, Timothy. *Teen Movies: American Youth on Screen*. Wallflower Press, 2005.

<sup>23</sup> DRISCOLL, Catherine. *Teen Film: A Critical Introduction*. Berg, 2011.

## 2. Metodológia

### 2.1. Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru

Vo svojej práci budem vychádzať z práce filmového teoretika Ricka Altmana. Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru popísal v rovnomennom texte preloženom do češtiny a publikovanom v časopise *Illuminace*,<sup>24</sup> a tiež vo svojej knihe *Film/Genre*.<sup>25</sup> Altman kritizuje filmových teoretikov a ich vzťah k žánru: „Žijí ve zdánlivě nekomplikovaném světě klasických opusů hollywoodské proveniencie a nepocítují potřebu otevřeně reflektovat předpoklady a základní premisy, z nichž ve své práci vycházejí. Proč se trápit teoretizováním, táže se americký pragmatismus, když není co řešit? Všichni přece žánr poznáme, když ho vidíme.“<sup>26</sup> Pri takomto prístupe dochádza k značným rozporom pri definíciách žánrov, či rozhodnutiach o zaradení/nezaradení filmov do určitého žánru. Altman rozlišuje tri konkrétne kontradikcie. Prvá z nich predstavuje rozpor medzi tautologickým vymedzením žánru (western je film, ktorý sa odohráva na americkom západe) a vymedzením na základe určitého kánonu, ktorý obsahuje filmy notoricky známe a zároveň zdanlivo vernejšie a plnšie predstavujúce daný žáner (*Zpívání v dešti* je viac muzikál ako *Zábava v Acapulku*, aj napriek tomu, že obsahuje piesne a syžet, ktorý ich prepojuje).<sup>27</sup>

Druhou kontradikciou je podľa Altmana ahistorické vnímanie žánru. Pokiaľ sa budú žánre považovať za platónske kategórie, nebude možné zlúčiť teóriu žánru s žánrovou históriou. Žánre sa podľa neho vyvíjajú rôzne, niektoré sú prebraté z iného média a ustália sa len s malými zmenami, iné žánre naopak neustále podliehajú zmenám ich paradigmatu.

---

<sup>24</sup> ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), s. 17–29.

<sup>25</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

<sup>26</sup> ALTMAN, 1989, s. 17.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 18.

Tretím problémom je dvojaké vnímanie role publika. V jednom prípade ide o tzv. rituálne pojetie, ktoré publiku prisudzuje určitú autonómiu, považuje ho za spoluautorov diela a ľudí za tých, ktorí rozhodujú o tom, aké žánre sa budú natáčať. Na druhej strane stojí predstava Hollywoodu ako ideologického nástroja, ktorý žánre „diktuje“: „Jestliže rituální pojetí chápe Hollywood v tom smyslu, že reaguje na společenský tlak a vyjadřuje tedy přání publika, ideologický přístup tvrdí, že Hollywood využívá energie diváků a jejich psychický vklad k tomu, aby diváky přilákal a dostal je tam, kam chce.“<sup>28</sup>

Altman teda predstavuje teóriu, ktorá by mala byť zárukou redukcie týchto kontradikcií, a mala by zaručiť jednoznačnejšie vymedzenie žánrov – vďaka čomu poslúži dobre ako metóda k rozhodovaniu o zaradení/nezaradení určitého filmu do konkrétneho žánru. Jeho teória predpokladá dva aspekty žánrovej kritiky – sémantický a syntaktický. I keď hranice medzi týmito aspektami je častokrát ťažké vymedziť, Altman zjednodušene ilustruje rozdiel medzi nimi nasledovne: „Sémantický přístup zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.“<sup>29</sup> V prípade westernu tak možno za jeho sémantické znaky považovať to, že jeho dej sa odohráva v druhej polovici 19. storočia na americkom Západe, vystupujú v ňom stereotypné postavy kovboja, šerifa a indiána, a pracuje s prvkami ako prach, pôda, voda, koža a iné. Za syntaktické rysy westernu je možno považovať dialektiku divokého západu (príroda – kultúra, jedinec – spoločnosť, staré – nové) tak, ako ju popísal Jim Kitses.<sup>30</sup> Podobný pohľad ponúka aj John Cawelti, ktorý western vníma cez vzťah hranice (medzi krajinami, či epochami, a vystupuje v ňom hrdina rozpoltený medzi dvoma hodnotovými systémami).<sup>31</sup>

Pokiaľ sú tieto dva prístupy využívané oddelene, z ich povahy vyplývajú zrejme problémy. Sémantický prístup je možné aplikovať na veľké množstvo filmov, ale má len malú explanačnú silu. Syntaktický prístup naopak umožňuje rozlíšiť charakteristické štruktúry žánru, ale nedokáže obsiahnuť väčšie množstvo filmov.

---

<sup>28</sup> Ibid., s. 21.

<sup>29</sup> Ibid., s. 22.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid., s. 21.

Ako riešenie tohto problému Altman navrhuje využitie sémanticko-syntaktického prístupu. Takýto prístup ponúka možnosť rozlišovať rôzne úrovne žánrovosti, ktorých opomenutie Altman kritizoval, a ako neduh (z pohľadu môjho výskumu) sa vyskytuje aj v literatúre, ktorá sa venuje mladíckemu filmu. Sémanticko-syntaktický prístup je teda pre moju prácu kľúčový, najmä so zreteľom na to, že pojem coming-of-age nie je v odbornej literatúre poriadne ukotvený. Vďaka nemu sa pokúsim tento žáner definovať a následne dokázať aj to, že film *Boyhood* patrí práve do neho. Z pohľadu metodológie ide zároveň aj o samokontrolný nástroj, ktorý mi pomôže predísť nesprávnemu zohľadneniu filmov nespádajúcich do skúmaného žánru. Príkladom môže byť film *Elephant (2003)*, ktorý vykazuje hľadané sémy (problémový tínedžer, škola), no z pohľadu syntaxu neobsahuje prvok dospievania. Opačným prípadom by bolo napríklad chybné uvažovanie o ságe *Godfather*, ak by sme sa sústredili výhradne na dospievanie postavy Al Pacina a jeho premenu. Pohľad na sémantický aspekt filmu (40. roky v USA, mafia, brutálne praktiky, peniaze, krv, zbrane) nám ale napovie, že o coming-of-age sa ťažko môže jednať.

Svoj sémanticko-syntaktický prístup Altman neskôr rozšíril vo svojej knihe *Film/Genre* o pragmatické hľadisko. V rámci neho zohľadňuje vplyv užívateľov diel na recepciu jednotlivých filmov. Rôzne publiká môžu v jednom filme rozoznávať rôzne sémantické a syntaktické prvky.<sup>32</sup> Takisto rozlične môžu vnímať samotné žánre. Podobne ako neoformalizmus, aj Altmanov prístup predpokladá znalosť kontextu a aktívneho diváka: jeho znalosť podobných textov, intertextovosť, kognitívnu aktivitu diváka a predvídanie schém.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> ALTMAN, Rick. *Film/Genre*, s. 207–210.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 83–84.

## 2.2. Neoformalizmus

Hlavná časť mojej práce sa bude opierať o neoformalistický prístup k filmovej analýze popísaný Davidom Bordwellom a Kristin Thompsonovou. Tá vo svojej eseji, ktorá v českom prostredí vyšla v časopise *Iluminace* pod názvom Neoformalistická analýza: Jeden prístup, mnoho metod,<sup>34</sup> popisuje rozdiel medzi prístupom a metódou. *Prístup* v tomto ponímaní predstavuje obecný súhrn predpokladov, s ktorými k analýze pristupujeme, a jeho dodržiavanie má cieľiť ku konzistentnosti v našej práci. Pre neoformalizmus potom platí, že sa jedná o estetický prístup, ktorý „diktuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu a tím se vyhýbá problému, který je vlastní typické sebepotvrzující metodě.“<sup>35</sup> Ďalej je nutné spomenúť, že neoformalistický prístup zohľadňuje históriu.

*Metóda* je v neoformalistickom ponímaní súborom postupov, ktoré teoretik využíva pri vlastnej analýze. Existujú dva typy prístupov – prístupy orientované na text a na samotný prístup. Thompsonová popisuje problém povinnej metódy, ktorá je vlastná druhému typu: „Předem vytvořené metody, aplikované jednoduše k demonstrativním účelům, často vedou k redukování komplexnosti filmu. Protože metoda existuje před výběrem filmu a před procesem analýzy, musejí být její předpoklady natolik široké, aby se hodily na každý film. Aby se každý film mohl přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za „stejný“, a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů. [...] Výsledkem potom je, že kritik vytváří dojem, že filmy jsou nudné a nezajímavé.“<sup>36</sup> Ako príklad takéhoto prístupu uvádza filmové teórie vychádzajúce z psychoanalýzy.

---

<sup>34</sup> THOMPSON, Kristin. Neoformalistická analýza: jeden prístup, mnoho metod. In *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5 – 36.

<sup>35</sup> *Ibd.*, s. 8.

<sup>36</sup> *Ibd.*, s. 6.

Navrhuje preto prístup sústrediaci sa na samotný text, ktorý v sebe má zabudovanú potrebu neustáleho sebaspochybňovania. Zároveň by nám každá analýza „měla něco říct nejen o filmu, o který právě jde, ale také o možnostech filmu jako umění.“<sup>37</sup>

### Povaha umeleckého diela

Neoformalizmus vychádza z učenia ruských formalistov, najmä Viktora Šklovského, od ktorého preberá výraz „*ozvláštnenie*“ (ostranenie). Formalisti rozlišovali medzi praktickým a nepraktickým (umeleckým) vnímaním. „Nepraktické vnímanie nám dovoľuje vidieť vše v umeleckom díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém nové kontextu jeví jako zvláštní.“<sup>38</sup> Šklovskij popísal úlohu umenia takto: „Technika umění spočívá v ozvlášťňování věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“<sup>39</sup> Z týchto predpokladov vychádza neoformalizmus, keď pracuje s pojmom *komplikovaná forma*. Úlohou teoretika je potom odhaliť schému takejto formy a vysvetliť, ako funguje v smere k divákovi. Medzi ďalšie rysy povahy umeleckého diela v neoformalistickom pojmí patrí odmietnutie duality formy a obsahu a predpoklad o aktívnom publiku, ktorý odmieta lineárny komunikačný model. Tieto predpoklady moja práca zohľadňuje, no kľúčovým prvkom pre mňa ostáva *ozvláštnenie*. Tento koncept mi pomôže zodpovedať otázku o tom, ako *Boyhood* redefinuje divácku skúsenosť v rámci daného žánru.

### Filmová forma

Filmovú formu delia neoformalisti na jej *štylistickú* a *naratívnu* rovinu. V línii naratívu potom rozlišujú medzi *syžetom* a *fabulou*. Takéto rozlíšenie sa stáva dôležitým prvkom mojej analýzy vzhľadom na dominantné prostriedky filmu *Boyhood*.

---

<sup>37</sup> Ibid., s. 7.

<sup>38</sup> Ibid., s. 11.

<sup>39</sup> Ibid.

Vo svojej analýze sa budem venovať hlavne naratívnej rovine filmu, ktorá nesie jeho dominantu, pričom štylistické prostriedky sú jej podriadené bez toho, aby boli akokoľvek excesívne. Takýto krok volím aj s prihliadnutím na celkovú tvorbu režiséra Richarda Linklatera, ktorého autorstvo a ozvlášťujúci prístup nachádzame v naratíve a témach, ktoré otvára (napr. čas).

## Význam

*Význam* Thompsonová nechápe ako konečný výsledok umeleckého diela, ale ako jeden z jeho formálnych komponentov.<sup>40</sup> Je možné rozlíšiť štyri druhy významov – *referenčný* a *explicitný*, ktoré existujú v denotatívnej rovine, *implicitný* a *symptomatický* v rovine konotácie. Referenčné významy sa vzťahujú k aspektom reálneho sveta. Abstraktnejšie myšlienky, ktoré nám film predkladá, nazývame explicitnými významami. Thompsonová používa príklad z filmu *Pravidla hry*: „Protože si generál ve filmu neustále stěžuje, že hodnoty vyšší třídy mizí, můžeme se domnívat, že tento film předkládá názor, že ona třída je na ústupu, jakožto jeden vzorec svého formálního systému.“<sup>41</sup> Ak chceme porozumieť konotatívnym významom, musíme zapojiť interpretáciu. V neoformalistickom ponímaní je však neradno pripisovať interpretácii kľúčový význam pri analýze. Interpretácia by sa pre teoretika pri jeho analýze mala stať jedným nástrojom z mnohých.<sup>42</sup> Príklad implicitného významu vysvetľuje Thompsonová na Antonioniho filme *Zatmění* (1962), o ktorom píše, že autor nám neukazuje 7 minút prázdnu ulicu len preto, že mu ide o ulice (referenčný). Neukazuje nám ju ani preto, že by nám chcel vysvetliť, že sa Vittoria ani Piero na schôdzku nedostavili (explicitný), ale skôr kvôli tomu, že nám chce odkázať niečo o sterilite ich vzťahu a potažmo modernej spoločnosti (implicitný). Symptomatický význam je potom „reflexe společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí.“ V takomto prípade spomíname aj neexplicitnú ideológiu filmu.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibd.*, s. 12.

<sup>41</sup> *Ibd.*

<sup>42</sup> *Ibd.*, s. 13.

<sup>43</sup> *Ibd.*, s. 12.

## Funkcia a motivácia

Ústredným cieľom teoretika je analýza *funkcie* a *motivácie*.<sup>44</sup> Vďaka nim môžeme porozumieť, ako jednotlivé prostriedky konštitujú formu. Tieto pojmy sú, podobne ako *ozvláštnenie*, prebraté od ruských formalistov. Jurij Tyňanov funkciu definoval ako „vzájemný vzťah každého prvku literárneho diela se všetkými ostatnými prvkami v tomto dieli a s celým literárnym systémom.“<sup>45</sup>

„Prostředky mají v uměleckých dílech své funkce, ale dílo musí také poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn. Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho *motivace*.“<sup>46</sup>

Thompsonová vo svojom texte popisuje, že neoformalizmus rozlišuje štyri druhy motivácie, a to kompozičnú, realistickú, transtextuálnu a umeleckú. *Kompozičná motivácia* ospravedlňuje prostriedky, ktoré sú nepostrádateľné pre konštrukciu naratívnej kauzality. Takto motivované prostriedky sú typické pre expozície, kedy nám naratív „podstrčuje“ dôležité informácie. *Realistickú motiváciu* film hľadá vtedy, keď sa obracia k aspektom reálneho sveta, aby ospravedlnil prítomnosť nejakého prostriedku – dosahuje tým hodnovernosti. *Transtextuálnu motiváciu* filmy využívajú vtedy, keď zaradenie určitého prostriedku priamo nesúvisí s daným dielom, ale odkazuje na diela iné, resp. sa spolieha na divákovu znalosť týchto diel, archetypov, konvencií a podobne. *Umelecká motivácia* sa podľa Thompsonovej čiastočne nachádza v každom prostriedku, pretože prispieva k vytvoreniu umelej – umeleckej formy. Avšak existujú prípady, kedy film potláča predchádzajúce tri motivácie, a vtedy do popredia vystupuje umelecká motivácia pre užitie určitého prostriedku za účelom dosiahnutia nejakej umeleckej ambície.<sup>47</sup> Vo svojej práci sa kvôli jej záujmu o žánrovosťou budem zvlášťne sústrediť na transtextuálnu motiváciu prostriedkov použitých vo filme *Boyhood*.

---

<sup>47</sup> *Ibd.*, s. 16.

<sup>45</sup> TYŇANOV Jurij, On Literary Evolution, In: L. Matejka, K. Pomorska (ed.), Readings in Russian Poetics, Cambridge, Mass. 1971, s. 78.

<sup>46</sup> THOMPSON, Kristin. 1998, s. 15.

<sup>47</sup> *Ibd.*, s. 16.

## Pozadie

Funkcie a motivácie filmu chápe neoformalizmus vždy historicky. Thompsonová to vo svojej eseji vysvetľuje nasledovne: „[...] film nemôžeme nikdy bráť ako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých zkušeností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti.“<sup>48</sup> Normy predchádzajúcej skúsenosti sa nazývajú pozadím. Vo svojej práci budem pracovať tak, že film *Boyhood* budem opierať o pozadie tvorené hollywoodskymi coming-of-age filmami produkovanými od 80. rokov. Takéto vymedzenie najlepšie odpovedá tomu, čo sa v súčasnosti považuje za film daného žánru, a svoju divácku skúsenosť s filmom *Boyhood* porovnávame práve s nimi. Pozadie zároveň okrajovo zohľadní filmy priamo nespádajúce do skúmanej množiny diel, ale dôležité práve pre ich rolu pozadia – keďže vo svojej práci skúmam využitie časozberu v hranom filme – je podstatné, aby som v nej zahrnul aj iné diela využívajúce časozbernú metódu, a tvoriace tak možnú divácku skúsenosť. Takýmito prípadmi sú filmové série, ktoré so žánrom coming-of-age priamo súvisia (Truffautov doinelovský cyklus, *Básníci* Dušana Kleina) alebo nesúvisia (*Harry Potter*), či prípady z dokumentaristickej oblasti (*Up* séria). Takto stanovený historický kontext prispeje k tomu, aby som odpovedal na svoju otázku, ako *Boyhood* prispieva k ozvláštneniu žánru coming-of-age.

## Dominanta

Jedná sa o „hlavní formální princip, jehož užívá dílo k organizaci prostředků do jednoho celku. **Dominanta** určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité.“<sup>49</sup> Tento koncept sa v neoformalistickej analýze využíva k preskúmaniu toho, akú formu nadobúda ozvláštnenie v konkrétnom diele. Dominanta v diele spája štylistické, naratívne a tematické roviny. So zreteľom na to som za dominantu pri mojej analýze zvolil časozberný aspekt filmu *Boyhood*. Takýto poznatok bude zároveň východiskom mojej analýzy, čo sa odráža aj v zvolených výskumných otázkach a hypotéze.

---

<sup>48</sup> Ibid., s. 18.

<sup>49</sup> Ibid., s. 35.

### 3. Autorská osobnosť Richarda Linklatera a jeho tvorba

V tejto kapitole preskúmam osobnosť Richarda Linklatera z perspektívy autorstva. Je to neopomenuteľná súčasť tejto práce z dvoch hlavných dôvodov. Jedným z nich je fakt, že Linklaterova tvorba sa výrazne obracia k jeho domovu – Texasu – a ponúka naň osobitý láskavý (alebo skôr láskavo zhovievavý) pohľad zmiešaný s priznaným patriotizmom. Z tohto dôvodu považujem za dôležité upriamiť pozornosť smerom k Linklaterovej biografii, aby bolo možné pochopiť jeden z pilierov jeho tvorby. A druhým dôvodom je uspokojenie mojej potreby ukotviť samotný *Boyhood* v kontexte autorovej tvorby tak, aby bolo možné identifikovať jednotlivé prvky jeho autorstva, keď budem v analytickej časti hodnotiť vzťah medzi žánrovosťou a autorstvom v tomto filme.

Linklater sa narodil v roku 1960 v texasskom Houstone a svoje detstvo prežil v Huntsville. Vo svojich mladíckych rokoch ale našiel zázemie v Austine, ku ktorému sa blízko vzťahuje vo viacerých svojich dielach. Linklater nikdy neštudoval film. Navštevoval síce Sam Houston State University v domácom Huntsville, kde dostal športové štipendium a miesto v univerzitnom baseballovom tíme, no po dvoch rokoch štúdia zanechal. K baseballu ale stále odkazujú jeho filmy. *Bad News Bears* z roku 2005 sa venujú sezóne juniorského baseballového tímu a v *Boyhood* je zas prítomná scéna zo skutočného baseballového zápasu, kde sa natáčalo s hercami filmu. Do Austinu sa presťahoval v prvej polovici 80-tych rokov, kde sa pohyboval v kruhu filmových nadšencov – študentov filmu na University of Texas. Sám sa však rozhodol pre cestu samovzdelávania a priznáva, že navštívil len niekoľko univerzitných prednášok. „Chcel som to robiť sám. Nechcel som, aby ma niekto súdil, a ja som bol od narodenia hanblivý. Viem, že by som tam nezapadol, pretože som bol vždy proti inštitučným systémom.“<sup>50</sup> Linklater pritom vychádzal z pozadia literárnej vedy, filozofie a divadla, a k filmu sa dostal až postupne. Začal sledovať až tri filmy denne, pričom jeho záujem púťali najmä európski tvorcovia ako Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Andrej Tarkovskij alebo Carl Theodor Dreyer.

---

<sup>50</sup> YouTube [online], 25.7.2013.

Filmy týchto autorov boli v 80-tych rokoch v USA (pred nástupom videa) pomerne ťažko dostupné, a dopyt po nich výrazne prevyšoval ich ponuku. Aj to viedlo k tomu, že spoluzaložil *Austin Film Society*, spoločnosť, ktorá napomáhala mladým tvorcom a rozvoju filmovému remeslu a auteurskej tradície v regióne.<sup>51</sup> Prvé krátke filmy natočil na Super 8 kameru, ktorú si kúpil z našetrených peňazí z brigád. Svoje prvotiny považuje za technické experimenty, na ktorých sa usiloval ovládnuť jednotlivé filmárske zručnosti ako strih, svetlo apod.. Za svoj prvý skutočný film považuje až *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* z roku 1988, ktorého názov odkazuje práve na spôsob, akým sa uchopil filmárskeho remesla.<sup>52</sup>

Detailný náhľad na Linklaterovu tvorbu ponúka David T. Johnson v jemu zasvätenej monografii, v ktorej postupne chronologicky analyzuje každý jeden film. V tejto kapitole mojej práce sa ale zameriavam len na výrazné rysy jeho tvorby a navrhmem členenie jeho filmografie, aby som pomohol ujasniť, aké miesto v nej zastáva *Boyhood*. Aj keď by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že kvôli tematickej, i štylistickej rôznosti nemajú jednotlivé diela medzi sebou žiadne spojitosti (Linklater natočil western, romantický, i animovaný film, aj rodinnú komédiu), nachádzajú sa medzi nimi viac, či menej zjavné prieniky. Keďže režisér natočil aj rýdzo autorské filmy, ale aj filmy, ktoré dominantne čerpajú z princípu žánrovosti, navrhujem rozdelenie jeho filmov na kanonické a nekanonické. Kanonickú časť jeho tvorby definuje to, že nesie výrazné známky Linklaterovho autorstva, spracováva opakujúce sa motívy jeho filmov, odohráva sa v prítomnosti a s určitou rezervou je možné prehlásiť, že sú zasadené do jedného sveta. Dôkazom existencie takéhoto domnelého sveta je výskyt Jesseho a Celine z *Before Sunrise* vo filme *Waking Life*, či odkaz na *Slacker* vo filme *Boyhood* prostredníctvom typovo špecifickej postavy. Podľa tohto kľúča do kanonickej časti Linklaterovej tvorby radím *It's Impossible*, *Slacker*, *Dazed and Confused*, *Before Sunrise*, *Suburbia*, *Waking Life*, *Tape*, *Before Sunset*, *Fast Food Nation*, *Before Midnight*, *Boyhood*, *Everybody Wants Some!!* a *Last Flag Flying*.

---

<sup>51</sup> JOHNSON, David T. *Richard Linklater*. Champaign: University of Illinois, 2012, s. 6.

<sup>52</sup> YouTube [online], 25.7.2013.

Hlavnými témami, ktoré korpus kanonických filmov spracováva, sú mladosť, plynutie času, predmestská kultúra a spoločensko-politická kritika konzumizmu a republikánskej strany. Mladosťou sa zaoberajú filmy *Slacker*, *Dazed and Confused*, *SubUrbia* (ktoré sú súčasne expresiou predmestského života), *Boyhood* a *Everybody Wants Some!!*, ktorý v tradícii nostalgických „teenpic“ filmov nadväzuje na *Dazed and Confused*. Fascináciu mladosťou Linklater vysvetľuje nasledovne: „Mám veľmi rád dvadsiatnikov, ktorí chcú robiť veci inak a objavujú, čo ich najviac baví.“<sup>53</sup> S tým súvisí aj jeho motivácia natočiť *Dazed and Confused*, o ktorom premýšľal už v čase, keď natáčal *Slacker*. Linklater sa vtedy rozhodol, že chce natočiť film o tínedžeroch, ktorí sa len vozia dokola a premýšľajú, čo by robili.<sup>54</sup>

Téma času výrazne prestupuje celou kanonickou tvorbou Richarda Linklatera. S časom zachádza ako s témou, ktorá sa vo filmoch objavuje, ale aj ako s formálnym nástrojom. Napríklad v *Before* trilógii sa už v názve jednotlivých filmov pracuje s deadlinom, ktorý rámcuje čas fabule. V *Tape* sa zas čas trvania syžetu zhoduje s uplynulým časom fabule. Naopak v *Boyhood* sa dvanásť rokov fabule scvrkáva do 160 minút syžetu prostredníctvom dlhého časozberu. Ambíciu experimentovať s plynutím času explicitne vyslovil prostredníctvom postavy Jesseho v *Before Sunrise*, ktorý popisuje, že by chcel natočiť seriál, ktorý by počas 365 dní sledoval vždy jeden celý deň jedného z 365 ľudí. Kritiku konzumizmu a republikánskej strany explicitne vyjadril filmom *Fast Food Nation*, ktorý zároveň typickým Linklaterovým štýlom ukazuje život na predmestí. Explicitná kritika republikánov sa objavuje taktiež v *Boyhood* (vyslovuje ju postava otca (Ethan Hawke)), implicitne ju možno nájsť aj v *SubUrbii* a vo filme *Last Flag Flying*, ktorý spochybňuje dôveru k vláde v presne vymedzenom období. Väčšinu diel charakterizuje osobitý štýl, ktorý Linklater vytvára za pomoci jeho dvorného kameramana Leea Daniela, charakteristický balansovaním medzi fikčným a dokumentaristickým prístupom.

---

<sup>53</sup> Ibd.

<sup>54</sup> Richard Linklater breaks down his career, from *Dazed and Confused* to *Boyhood*  
In: Youtube [online]. 15.8.2019 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=K5SmvHcgl8A>. Kanál používateľa Vanity Fair.

Linklater sa často spolieha na dlhé zábery, neprikrášený vizuál obracajúci pozornosť k autentickému prostrediu a obmedzuje napríklad umelé osvetlenie. Okrem záberov, ktoré sa venujú akcii a posúvajú dopredu naratív, sa v jeho filmoch vyskytujú tzv. obrázky, ktoré sú typické pre reportážne alebo dokumentaristické formáty.

Medzi „nekanonické“ filmy, ktoré sa výrazne odchyľujú od popísaných charakteristík, radím *Newton Boys*, *School of Rock*, *Bad News Bears*, *Scanner Darkly*, *Me and Orson Welles*, *Bernie* a jeho najnovší film *Where'd You Go, Bernadette* z roku 2019. *Newton Boys* je dominantne riadený princípom žánrovosti a čerpá z konvencií westernu a gangsterky. Pojítkom ku kanonickej tvorbe sú obľúbení herci Ethan Hawke a Matthew McConaughey. Filmy *School of Rock* a *Bad News Bears* sú rýdzo žánrovými filmami s cudzími scenármi, v ktorých bol Linklater angažovaný až neskôr ako režisér. Oba sa však venujú mládeži. *Scanner Darkly* je adaptáciou románu Philipa K. Dicka, ktorý sa tematicky len okrajovo zhoduje so záujmom kanonických Linklaterových filmov, no využíva animáciu digitálnou rotoskopiou, ktorú poznáme z Linklaterovho skoršieho filmu *Waking Life*. *Me and Orson Welles* je historický film natočený podľa cudzieho scenára, ale s Linklaterom ho spája tematika divadla, v ktorom režisér nachádza záľubu. *Bernie* a *Where'd You Go, Bernadette* sú konvenčnými žánrovými filmami s prvkami docu-drama (v prvom prípade) a docu-fiction (v druhom prípade), ktoré si Linklater vybral na základe zaujímavých príbehov ústredných postáv. Spojiť si ich s Linklaterom môžeme na základe ich dokumentaristického aspektu.

*Boyhood* je možné označiť za typický príklad Linklaterovej tvorby. Ukazuje do istej miery nostalgický príbeh dospievajúceho chlapca, ktorý by sa hypoteticky mohol objaviť vo filmoch *Dazed and Confused* alebo *Everybody Wants Some!!* Mason je mladík, ktorého popísal Linklater – chce robiť veci inak a snaží sa objaviť, čo ho baví najviac. Zároveň sa v ňom najvýraznejšie spomedzi všetkých diel pracuje s časom – nielenže sa jedná o bezprecedentný formálny experiment na poli fikčného filmu – ale čas sa v ňom objavuje explicitne, i implicitne ako téma. Spolu s tým, ako dospieva aj sám Linklater, sa premieňa aj jeho tvorba, a *Boyhood* (ktorý sa venuje nielen chlapčenstvu, ale aj rodičovstvu) je logickým premostením od mladických filmov k novšiemu *Last Flag Flying*, ktorý sa venuje mužom v neskorých päťdesiatych rokoch. Vďaka časozbernému prístupu film disponuje aj dokumentaristickým

aspektom. Ten sa vo filme prejavuje aj prítomnosťou autentických záberov skutočných udalostí, ktoré sa snímali v reálnom čase ich konania (baseballový zápas, polnočný predaj Harryho Pottera, omša) a typickými dokumentaristickými „obrázkami“.

## 4. Žáner coming-of-age

### 4.1. Žáner podľa Altmana

Rick Altman presadzuje sémanticko-syntaktický prístup, ktorý som popísal v metodologickej časti svojej práce. Okrem toho sa ešte pokúsil o všeobecnú charakteristiku hollywoodskych žánrov v deviatej kapitole jeho publikácie s názvom *American Film Musical*. Vymenováva v nej niekoľko atribútov, ktoré je možné vnímať ako jednu z možných definícií žánru:<sup>55</sup>

1. *Dualizmus a dvojohniskový naratív* – kladie dôraz na paralely medzi dvoma rovinami. Tým dochádza k zdôrazneniu podobností, či v opačnom prípade odlišností medzi týmito rovinami alebo svetmi.
2. *Opakovanie* – tvorí základ žánru, ktorý má za úlohu vytvárať variácie na existujúce témy, či už v intertextuálnej rovine, ale i v samotnom diele. Dosahuje to opakovaním istých kvalít a symbolov.
3. *Kumulácia* – Istý druh opakovania, ktorý prebieha vo vzťahoch k ostatným dielam v rámci jedného žánru. Viaceré diela takto *kumulujú* obecné témy, ktoré sa následne stávajú súčasťou žánrového celku.
4. *Predvídateľnosť* – Vzniká v reakcii na opakovanie a kumuláciu tématických a naratívnych prvkov, ale aj na užitie iných prostriedkov, napríklad hercov, ktorí pravidelne zobrazujú určitý typ postavy. Vďaka tomu môžu diváci tušiť, ako sa bude naratív filmu odvíjať.
5. *Nostalgia* – Žánrové filmy sa vracajú do určitej doby alebo na určité miesta. Ako príklad je možné uviesť western, ktorého znakom je, že sa odohráva v 19. storočí na americkom Západe, alebo práve coming-of-age film, ktorý sa vracia do obdobia dospievania a miest, akými sú napríklad škola, či susedstvo, v ktorom daná postava vyrástla.

---

<sup>55</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Pbk. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1989, s. 330.

6. *Symbolika* – Určuje ju kultúrny, spoločenský a politický kontext a okolnosti, za akých film vznikol. Snímky týmto spôsobom pomocou symboliky môžu poukazovať na dobové problémy. Častokrát sa stáva, že snímky takto zaujímajú určitý postoj.
7. *Funkčnosť* – Súvisí so symbolikou. Žánrové filmy poukazujú na problémy a ich funkčnosť znamená, že zároveň navrhujú riešenia týchto problémov alebo sa o to aspoň pokúšajú.

Tento popísaný koncept je pre mňa dôležitý pre to, aby som dokázal prítomnosť žánrových princípov v *Boyhood* tým, že budem schopný identifikovať jednotlivé aspekty v konkrétnych prípadoch vyskytujúcich sa v tomto filme. Altmanov koncept pre mňa zároveň slúži ako obhajoba právoplatnosti existencie žánru coming-of-age, s ktorým pracujem.

## 4.2. Coming-of-age film

O jediné odbornú definíciu tohto žánru sa pokúsil kolektív autorov v publikácii *AS Film Studies: The Essential Introduction*.<sup>56</sup> Coming-of-age film je v ich ponímaní **subžánrom**, najčastejšie obecnějšíeho *teen filmu*, ale konštatujú, že sa môže vyskytnúť naprieč spektrom rôznych iných žánrov. Nevedno však, o aký prístup k žánru sa autori tejto publikácie opierajú, a v tomto prípade ich tvrdenie naráža na rozpor medzi sémantickou a syntaktickou rovinou textu a samotným Altmanovým prístupom. Publikácia však uznáva, že sa v coming-of-age filme vyskytujú kódy a konvencie, vďaka ktorým je možné ho rozoznať. Ide o nasledovné atribúty:<sup>57</sup>

- Coming-of-age zachytáva obdobie prechodu od detstva k dospelosti, pre ktoré je charakteristická potreba rozhodovať sa o budúcnosti – v otázkach rodiny, priateľov, vzdelania, práce, sexuality a podobne.
- Časový rámec pre toto rozhodovacie obdobie je častokrát jasne vymedzený – ako napríklad jedno leto.
- Takéto filmy sa výraznejšie spoliehajú na dialóg a emócie, než na fyzickú akciu.
- Vek hlavných aktérov sa môže líšiť, ale väčšinou sa nachádzajú v strednej fáze puberty.
- Príbeh je častokrát rozprávaný ústrednou postavou v retrospektíve.
- Hlavnou postavou je väčšinou muž.

V sémantickej rovine môžeme film považovať za coming-of-age, pokiaľ jeho hlavnou postavou je dospelávajúci človek. Tvrdenie, že sa väčšinou jedná o muža, je platné, ale nie je podmienkou. Súčasné coming-of-age filmy sa navyše čoraz viac sústredia na LGBT postavy. Postavy sa venujú otázkam, ktoré sú vo filmoch predstavované ako témy, a sú nimi otázky spojené s budúcnosťou (škola, práca), sexualitou (prvá láska, strata panictva/panenstva), maskulinitou (postava nerda vs. jocka), či preberaním zodpovednosti.

---

<sup>56</sup> BENYAHIA, GAFFNEY, WHITE, 2006, s. 271.

<sup>57</sup> *Ibd.*

Filmy sa odohrávajú v opakujúcich sa niekoľkých prostrediach, akými sú najčastejšie škola, rodičovský dom, či susedstvo, v ktorom hlavná postava vyrastala. Menej častými, ale opakujúcimi sa prostrediami, sú letný tábor alebo špecifické miesto (skrýša, bunker), kde sa hlavná postava stretáva so svojimi kamarátmi. Medzi ďalšie opakujúce sa sémy patrí postava „múdrej“ dobrosrdečnej authority, ktorá hlavnú postavu prevádza procesom dospenia (postava otca (Ethan Hawke) v *Boyhood*, Dr. Kahna vo filme *Measure of a Man* (2018) alebo správcu parku Rockwella v *The Way Way Back* (2013)), i keď samé tieto postavy majú častokrát pochybný morálny kredit, či nevyriešenú minulosť. V mnohých filmoch sa vyskytuje séma osudného dievčaťa, či prvej lásky, kvôli ktorej má hlavná postava dospieť, či zmeniť svoj život k lepšiemu (postava Kristen Stewart v *Adventureland* (2009), či Emmy Watson v *The Perks of Being a Wallflower* (2012)). Takáto dievčenská postava býva často nepomerne atraktívnejšie vyzerajúca oproti tej hlavnej chlapčenskej. Rovnakú postavu si Kristen Stewart zahrála aj vo filme *Into the Wild* (2007), a ako prostriedok splňovala do istej miery rovnakú úlohu ako predchádzajúce postavy, no vďaka sémanticko-syntaktickému prístupu môžem tento film z korpusu skúmaných filmov vylúčiť. *Into the Wild* je z tohto pohľadu nemožné považovať za coming-of-age film, i keď v sebe tento aspekt zahŕňa. Sémantickú rovinu vymedzujem kvôli podobným prípadom takto konkrétne.

Zo syntaktického pohľadu sa o coming-of-age film môže jednať vtedy, ak jeho primárnym záujmom je znázornenie duality medzi detstvom a dospelosťou. V súvislosti s tým takéto filmy zobrazujú tranzíciu k dospelosti alebo aspoň posun týmto smerom. Väčšinou sa nejedná len o fyzické dospenie, ale najmä o prechod k dospelému uvažovaniu a prebratie určitých noriem správania. Vo väčšine prípadov je možné sledovať znázornenie protichodných síl a konfliktu rastúceho búriaceho sa ega a authority. Často sa opakujúci syntaktický motív coming-of-age filmu je aj protichodné pôsobenie „dobrého“ a „zlého“ vplyvu na hlavnú postavu. Naratív sa viac sústreďuje na dialógy, vzťahy a duševné prostredie hlavnej postavy, nie tak na jej akcie a zmeny v prostredí, ktoré ju obklopuje. Štruktúra coming-of-age filmov nezriedka zahŕňa nezdar v spomínanom procese (Charlie nedosiahne na vytúžený vzťah so Sam (Emma Watson) v *The Perks of Being a Wallflower*), čo však paradoxne vedie k skutočnejšiemu dospelému a uvedomeniu. Takéto uvedomenie v záveroch

coming-of-age filmov obvykle prináša ponaučenie, v tomto prípade explicitne vyslovené: „Prijmame len takú lásku, akú si myslíme, že si zaslúžime.“ Iný príklad pochádza z filmu *Stand By Me* (1986), ktorý sa končí preslovom jedného z hlavných hrdinov: „Už nikdy v živote som nemal takých priateľov, ako tých, ktorých som mal v dvanástich. Ježiši, má ich vôbec niekto?“

### 4.3. Boyhood ako žánrový film

Prirodzene sú na mieste hlasy, ktoré odmietajú označenie filmu *Boyhood* ako žánrového filmu. Hlavným argumentom v tomto prípade je autorská osobnosť Richarda Linklatera, ktorej sa budem venovať v ďalšej kapitole, a ktorá nás presvedča o tom, že formálnym princípom pri vzniku jeho filmov je autorstvo, a nie žánrovosť. Samotný Linklater sa od inštitucionálneho aspektu filmu dištancuje. Aj preto nie je možné čudovať sa, že symbolický a funkčný aspekt žánrovosti, ktorý popisuje Altman, nie je v *Boyhood* tak výrazný. V rozhovore pre *Off Camera* sa síce vyjadril, že chcel natočiť film o dospievaní chlapca, no tiež vysvetlil kľúč, podľa ktorého sa rozhodoval, ktoré prostriedky vo filme zahrnie. Linklater nevyberal nutne všetky „podstatné“ momenty v živote dospievajúceho chlapca, ale útržky vlastných spomienok, ktoré mu (samovoľne) utkveli v pamäti a pokladá ich za dôležité, a tie následne transformoval do jednotlivých obrazov. Existuje podľa neho zvláštna moc filmu, ktorá pôsobí na diváka, a ktorá mu umožní cítiť významnosť každého obrazu, pokiaľ je takýto obraz podnietený silným autorovým citom. Je preto vylúčené, že by bol *Boyhood* v produkčnej rovine založený na princípe žánrovosti. To však nepopiera možnosť spätne analyzovať prvky žánrovosti, ktoré sú v ňom prítomné. Pomôžem si pri tom atribútmi, ktoré popísal Rick Altman.

V *Boyhood* sa nám jasne ukazuje dualita a dvojohniskový naratív tým, že nerozpráva len príbeh Masona, ale aj jeho otca a predovšetkým matky. Rozličnosť sa pritom skrýva v reprezentácii detského a dospelého sveta. Na druhú stranu dospievanie tieto svety spája a ukazuje, že je to trvalý nekončiaci proces, ktorý dokáže zmiest aj „dospelých“. Film opakuje a kumuluje množstvo prostriedkov a vzorcov, ktoré som označil za charakteristické pre žáner coming-of-age. Deje sa tak najmä v sémantickej rovine. Pri uvažovaní o syntaxi nám nemôže uniknúť, že v tejto rovine sa film výraznejšie odchyľuje od pomyselnej žánrovej normy vďaka svojej voľnejšej štruktúre motivovanej umeleckými rozhodnutiami autora. Vďaka práci so žánrovými konvenciami je možné predvídať výskyt určitých prostriedkov (napr. že si Mason nájde dievča). Naopak, kvôli autorstvu sú niektoré divácke očakávania nenaplnené. Záver filmu neponúka žiadne rozuzlenie, hlavný hrdina neprekročil žiadny jednoznačný cieľ, ktorý by určil jeho dospelosť. V *Boyhood* je však prítomný silný vplyv

nostalgického atribútu žánrovosti. Ten môžeme sledovať aj v ďalších Linklaterových filmoch, ktoré sa vracajú do času mladosti – *Dazed and Confused*, *Suburbia* a *Everybody Wants Some!!* *Boyhood* exhibuje prostriedky napríklad v podobe popkultúrnych odkazov, ktoré priamo odkazujú na určité obdobia. Zároveň sa spolieha na nostalgické výjavy z prostredia rodinného kruhu, či zo školy, ktoré sú natoľko obecné, že sa s nimi môže divák jednoducho stotožniť. Žánrový atribút symboliky a funkčnosti pokladám za upozadený. Vo filme sa síce explicitne dozvedáme autorovu politickú orientáciu a k tomu pridruženú kritiku opozitnej strany, no tento aspekt nijak nesúvisí so žánrovosťou.

Celkovo vzaté, analýza žánrovosti a pohľad na sémanticko-syntaktické aspekty filmu *Boyhood* nám umožňujú o ňom uvažovať ako o coming-of-age filme. Film totiž sleduje osud dospievajúceho chlapca od veku 6 do 18 rokov, ktorý prekonáva prekážky v podobe rodinných problémov alebo šikany v škole a na ceste k dospelosti je konfrontovaný so svojou sexualitou, spochybnením svojej maskulinity, alkoholom a drogami. Z pohľadu syntaxu, vo filme je jasne prítomná dualita medzi detským a dospelým svetom, vzťahy medzi mladým a dospelou autoritou, či ku konvenčným žánrovým postavám. Podstatná časť jeho deja sa odohráva v Masonovom vnútornom svete a v zmene jeho postoja vo vzťahoch k ostatným postavám.

## 5. Časozber vo filme

Časozber je technika používaná v kinematografii a fotografii, ktorá dovoľuje zachytiť dlhotrvajúce udalosti tak, že snímková frekvencia záznamu je mnohonásobne nižšia oproti frekvencii prehrávaného záznamu. Zvyčajne zachytáva pohyb, ktorý je príliš pomalý na to, aby ho bolo možné zachytiť ľudským okom. V prípade použitia časozbernej metódy v klasickom hranom fikčnom filme sa s ňou nenarába ako s doslovným technickým pojmom, ale ako s jej voľnejším konotatívnym významom. V takomto prípade syžet filmu kumuluje trvanie fabule.

### 5.1. Využitie časozberu

Časozber sa vo filme najčastejšie využíva ako prostriedok, ktorý znázorňuje, že nejaká udalosť trvá dlhú dobu. Podobným spôsobom sa využíva aj v prípade, že chce film ukázať priebeh nejakého procesu. Takýto časozber obvykle zachytáva udalosti, ktoré sa v reálnom čase odohrajú v priebehu desiatok minút až niekoľkých hodín. Dobrým príkladom využitia takýchto postupov je osobnosť Vincea Gilligana, známeho predovšetkým ako autora seriálu *Breaking Bad* (2008). Seriál využíva časozber, aby ukázal napríklad dlhé čakanie jednej z hlavných postáv. Objavuje sa často aj ako vložený záber, ktorý pôsobí štýlovo excentricky, zachytáva krajinu s plynúcimi mrakmi alebo dopravu v meste, a svojím dokumentaristickým ladením prispieva k budovaniu domnejšej autentickosti. V Gilliganovom filme *El Camino* (2019), ktorý na *Breaking Bad* nadväzuje, sa objavuje časozberný záber precízneho prehľadávania bytu z „vtáčej perspektívy“, ktorý poukazuje na úplnosť a trvanie tohto náročného procesu.

Motiváciou a zmyslom využitia časozberu nie je len fyzický pohyb. Aj z uvedených príkladov je zrejmé, že nie vždy ide časozberu o zaznamenanie výsledku zmeny stavu, ale o samotný proces danej premeny – teda ide o akúsi dynamiku, ktorú je v nej možné hľadať. Takouto dynamikou je aj proces dospievania, ktorý je ústredným bodom coming-of-age filmov. Využitie časozberu v rozsahu niekoľkých rokov nie je vo filme bežné. V hraných filmoch sa na znázornenie rozdielu vo veku danej postavy používajú rozliční herci, ako tomu je napríklad vo filme *Probudím se včera* (2012), kde postavu učiteľa Petra hrá Filip Blažek

(súčasnosť) a Jiří Mádl (minulosť). Druhou možnosťou je použitie masiek a make-upu, ako tomu je napríklad vo filme *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) pri postave Brada Pitta. Zachytenie v reálnom čase starnúcich hercov v stopáži jedného filmu je veľmi ojedinelé. Obvykle sa to deje len pri filmových sériách, pri ktorých má každý jeden film vlastnú produkciu. Medzi najznámejšie príklady patrí séria o Harrym Potterovi, ktorá si počas niekoľkých rokov zachováva desiatky rovnakých hercov. V žánri coming-of-age môžeme nájsť napríklad Truffautovu ságu o Antoineovi Doinelovi, ktorej filmy sledujú hlavného protagonistu vo veku 13, 17, 24, 26 a 35 rokov. V podobnom duchu sa nesie aj nášmu prostrediu známejšia séria Básnikov Dušana Kleina, ktorá ukazuje životy Štěpána a Kendyho na gymnáziu, na vysokej škole, v prvom zamestnaní, pričom ďalej nasledujú ešte ďalšie tri filmy.

Rozsiahle časozbery v rámci stopáže jedného hraného filmu sú ojedinelými prípadmi. Je bezpečné tvrdiť, že Linklaterova produkcia *Boyhood* bola prvou svojho druhu a rozsahu, ktorej sa podarilo dosiahnuť tak komplexného a konzistentného výsledku. O niečo podobné sa pokúsil Michael Winterbottom s filmom *Everyday* (2012), keď natáčal život rodiny odlúčenej od otca (vo väzení) od roku 2007 do roku 2012. Nejedná sa však o coming-of-age film.

Časozberný prístup, ktorý obracia pozornosť na dospievanie, je omnoho častejší na poli dokumentárneho filmu a v TV produkcii. Najznámejším príkladom z domácej produkcie je tvorba Heleny Třeštíkovéj. Vo filme *René* (2008) sleduje Reného od jeho 17 rokov do veku 37 rokov. Podobne postupuje aj vo filme *Katka* (2009), v ktorom sleduje život narkomanky po dobu štrnástich rokov od roku 1996. Časozberný prístup využíva aj vo filme *Soukromý vesmír* (2011). Iným spôsobom sa časozberu venuje britský projekt tzv. „Up Series“. Vyberá si štrnásť osôb, ktoré spolu sleduje v jednom filme, a každý film je natáčaný s odstupom siedmich rokov. Séria začína filmom *Seven Up!* (1964), nasleduje *7 Plus Seven* (1970) a *21 Up* (1977), pričom týmto kľúčom postupuje dodnes.

## 5.2. Časozber vo filme *Boyhood* a vzťah času syžetu, fabule a reálneho sveta

Čas projekcie filmu *Boyhood* je 158 minút. Časozber do nich kumuluje udalosti, ktoré sa vo fabuli udiali počas dvanástich rokov. *Boyhood* je zároveň zvláštny tým, že čas vo fabuli sa rovná uplynulému reálnemu času v produkcii. Čo sa týka produkcie, tvorcovia a herci sa zišli v priebehu každého roku na natáčanie, kedy natočili niekoľko scén tvoriacich jednotlivé „kapitoly“ filmu. Pre lepšie pochopenie naratívnej štruktúry filmu a jej využitie časozberu som vypracoval segmentáciu syžetu filmu, k nájdeniu v prílohe.

Film nie je explicitne delený na kapitoly, nenachádzajú sa v ňom medzitulky, ani titulky orientujúce diváka v časopriestore. Dojem časozberu je vytváraný snímaním postáv s odstupom jedného roka – teda strihom, nie zrýchleným prehrávaním jedného záberu – ktorý je dostatočný na to, aby znázornil dynamiku dospievania, ale zároveň nie je príliš skokový. Dojem časozberu podporujú chýbajúce predely medzi jednotlivými kapitolami (rokmi) Masonovho života, čím film vytvára ilúziu sústavne plynúceho času. Linklater naopak využíva strih, aby podporil ilúziu a zmiatol diváka tým, že jednotlivé prechody medzi rôznymi obdobiami zámerne „maskuje“. Dobrý príklad tohto postupu ponúka predel medzi kapitolami 2005 a 2006. Na konci prvej z nich si jedna z postáv kupuje v obchode alkohol, pričom ďalšiu kapitolu uvádza záber na to, ako si rovnaká postava nalieva alkohol do pohára. Odhaliť takúto elipsu je možné až ďalším pozorným sledovaním, prípadne spätným premýšľaním o štruktúre videného, ktorá k takému počínaniu podnecuje. Film takýmto spôsobom diváka nabáda k aktívnej participácii na sledovaní a zároveň skryto demonštruje fúziu reálneho času s časom fabule.

Segmentácia syžetu ma priviedla k domnieniu, že *Boyhood* obsahuje dokopy jedenásť kapitol. Natáčal sa od roku 2002 (Mason vo veku 6 rokov) do roku 2013 (Mason vo veku 18 rokov), teda by mal zobrazovať dvanásť jednotlivých rokov. Prvá kapitola sa skutočne odohráva v roku 2002, no priamo ju nasleduje scéna, ktorá patrí až do roku 2004 (televízne noviny informujú o bitke o Fajullah, matka má na sebe tričko s nápisom „VOTE“, ktoré odkazuje k prezidentským voľbám v roku 2004). Kapitola z roku 2003 vo filme chýba.

Jednotlivé kapitoly majú najčastejšie dĺžku od 10 do 15 minút. Výnimku tvorí kapitola z roku 2005, ktorá trvá len 5 minút, avšak paradoxne zachytáva najdlhšie obdobie vo fabuli a v reálnom čase. Druhou výnimkou je posledná kapitola z roku 2013, ktorá vypĺňa záverečnú polhodinu syžetu filmu. Väčšina kapitol sa odohráva cez víkend počas dvoch dní, najčastejšie je to piatok a sobota – tieto dni sa častokrát zhodujú aj s dňami v reálnom čase. Zápasy MLB (z kapitoly 2006) sa odohrávajú cez víkend, polnočný predaj šiestej knihy Harryho Pottera (z kapitoly 2005) sa uskutočnil 16. júla 2005 – v sobotu. Všetky kapitoly sa odohrávajú v letnom období, preto predpokladám, že štáb sa stretával približne pravidelne v tomto čase v roku. Aj keď sa film môže na prvé zhladnutie javiť ako neštruktúrovaný sled jednotlivých obrazov, spomienok, či voľný prúd vedomia, segmentácia syžetu ukazuje aj to, že kapitoly sú podobne obsažné nielen čo sa týka ich dĺžky v jeho rámci, ale aj to, že sa skladajú z približne rovnakého počtu scén. Všetky kapitoly, s výnimkou jednej, obsahujú od šiestich do deviatich scén.

### 5.3. Rola času v Linklaterovej tvorbe a vo filme *Boyhood*

Čas je jedným z najvýraznejších prostriedkov, ktoré sa v Linklaterovej tvorbe opakujú. Jeho fascinácia časom ho vedie k tomu, že s ním vo svojich filmoch narába ako s formálnym prostriedkom a princípom a zároveň sa v nich objavuje ako téma. Čo sa týka kontextu, v ktorom o čase Linklater uvažuje, vo väčšine prípadov sa jedná o jeho údiv nad prítomným okamihom a jeho neuchopiteľnosťou a pominuteľnosťou. Spôsob, akým Linklater pracuje s časom, predznamenal už jeho prvotina *It's Impossible*. Film nemá tradičnú naratívnu linku a hlavná postava neprechádza výraznou premenou. Naopak, kamera hlavného aktéra sleduje v dlhých a pomalých záberoch sledujúce bežné aktivity, čakanie a cestovanie v dopravných prostriedkoch. Zuzana Marešová vo vzťahu k Linklaterovým filmom píše o naratívoch kontemplatívneho charakteru, ktoré nie sú vymedzené bodmi A a B. Za lepšie prirovnanie považuje bod A, kde sa začína, a následne sa pokračuje po priamke, kde koniec je v nedohľadne.<sup>58</sup> Dejovosť Linklaterových filmov často spočíva v ceste, na ktorú sa nevydávajú len jeho postavy, ale aj on sám ako režisér. Pre túto skutočnosť svedčí to, že jeho filmy nevyhnutne neukazujú výrazné premeny postáv, ale otvárajú nemálo tém. Režisér sa týmto spôsobom sám vydáva na cestu za poznaním a preskúmaním určitých okruhov, pričom film mu slúži ako médium k dosiahnutiu kontemplatívneho stavu. Absencia naratívneho cieľa (pomyselného bodu B v naratívne) v Linklaterových filmoch – zároveň čiastočne simulácia reálneho života – navádza diváka k tomu, aby sa uchýlil k prežívaniu prítomnosti. Podobne uvažuje aj David T. Johnson: „Kvôli chýbajúcemu naratívne cieľu, ako tomu je napríklad v *Its's Impossible*, sa musí divák uspokojiť s tým, čo mu je predostierané. Film predstavuje prítomný moment ako niečo nepredvídateľné, ako čosi neustále a postupne sa odhaľujúce, dokonca do istej miery tajomné.“<sup>59</sup> O nutnosti uchýlenia sa k prežívaniu v prítomnosti vedú rozhovory postavy Celine a Jesseho v *Before Sunrise*.

---

<sup>58</sup>MAREŠOVÁ, 2007, s. 45.

<sup>59</sup> JOHNSON, David T., 2012, s. 24.

Explicitne bola táto myšlienka vyjadrená postavou *Old Man Recording Thoughts* v *Slacker*: „Nespochybniteľná krása života tkvie v tom, že sa mu človek musí naprosto odovzdať, a on sa mu až spätne vyjasní a dostane zmysel.“ Ďalším príkladom fascinácie prítomnosťou je rozhovor dvoch žien vo filme *Waking Life*: „Je to podivný paradox. Prakticky som teraz najbližšie k smrti, ako som kedy bola, ale zároveň mám čoraz viac pocit, že mám všetok čas na svete. Keď som bola mladšia, cítila som zúfalstvo a túžbu po istote, že tam niekde je koniec cesty a ja sa tam musím dostať. [...] Že sa niekedy pred štyridsiatkou všetko usadí, a že keď sa tam dostanem, tak všetko skončí.“

Film *Boyhood* je v zmysle zaujatia časom zavŕšením predošlej Linklaterovej tvorby. Jedná sa o bezprecedentný experiment, ktorý zvláštnym spôsobom upravuje vzťah medzi časom reálnym, premietacím a časom fabule. Súvisí s tým jeho aspekt dokumentárnosti a pre Linklaterove naratívy typická nedejovosť. *Boyhood* je ukázkovým príkladom chýbajúceho naratívneho cieľa a posúvania sa po časovej priamke bez toho, aby sme videli na jej koniec. Film napokon aj končí aklimakticky, za to však demonštruje vyššie popísané rozhovorom Masona s dievčaťom: „– Vieš, ako všetci vravia, že máš zachytávať prítomný moment? Myslím, že je to naopak, a že ten moment zachytáva nás. – Viem. Je to nepretržité, tie momenty, je to... ako keby neustále bolo práve teraz.“ V záverečnej časti filmu sa navyše vyskytuje scéna s matkou, ktorá prežije psychické zrútenie, a pripomína rozhovor dvoch žien z *Waking Life*. Matka sa sťažuje na to, že čakala, že keď v dospelosti vychová deti a pošle ich na vysokú školu, tak „toho bude viac“. Namiesto toho sa „zrazu“ v prítomnom momente ocitá v situácii, ku ktorej po dlhý čas vzhliadala ako k určitému bodu, ktorý, kvôli tomu, že je signifikantný v rovine povahy jeho samotnej podstaty, tak zdanlivo musí byť signifikantný aj v prežívanej realite. Jej bezprostredne prežívaná a aktuálna realita sa ale zdá byť absolútne nezaujatá a ľahostajná bez toho, aby jej akokoľvek tú domnelú signifikanciu naznačovala. Jej neschopnosť zmieriť sa s touto ľahostajnosťou stále plynúceho a prítomného času v kontraste s nezastaviteľným ľudským starnutím ju napokon privádza k slzám. *Boyhood* ale nie je možné jednoznačne označiť za Linklaterov manifest nevyhnutného oddávania sa prítomnosti, nech je tento aspekt akokoľvek silný. Na naratívnu líniu *Boyhood* je možné nahliadať aj ako na reťazec spomienok. Linklater popisuje, že chcel natočiť film skladajúci sa

z jednotlivých *momentov*, ktorý by bolo možné interpretovať ako vizualizáciu pamäte „teraz“ mladého dospelého Masona. Coming-of-age filmy pritom podľa neho často zobrazujú udalosti, ktoré si on zo svojho detstva nepamätá. Preto sa vo svojom filme pokúsil zachytiť samotnú podstatu toho, čo si pamätá, skrz jednotlivé momenty, ktoré nemusia byť významné samé o sebe, no tvoria esenciu pamäti na detstvo tým, že v pamäti (z neznámeho dôvodu) utkveli.<sup>60</sup> Dojem spätného nahliadania na osobnú minulosť podporuje aj naratívna štruktúra filmu definovaná absenciou označenia jednotlivých elíps, maskovaním prechodov medzi obdobiami a následným splyvaním spomienok do seba. Nie je to prvýkrát, kedy Linklater pracoval s podvedomím. Vo filme *Waking Life* postupuje obdobne. Film simulujúci stav snenia sa nejasne pohybuje od myšlienky k myšlienke, klame strihom aj rozprávaním, pričom nikdy nie je jasné, ktorá scéna je bdelá, a ktorá naopak snová. Podobne na diváka pôsobí aj *Boyhood*, ktorý čo najnenápadnejšie posúva dejovú linku dopredu svojím predkladaním jednotlivých (nesúvisiacich) udalostí pôsobiacich ako utkvelé útržky pamäti hlavnej postavy.

---

<sup>60</sup> Richard Linklater on Boyhood. In: Youtube [online]. 9.7.2014 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=h-selLiYt94>. Kanál používateľa Film4.

## 6. Špecifická forma „*Boyhood*“

V predchádzajúcich kapitolách som vďaka pojednaniu o role času vo filme *Boyhood* načrtnol predstavu o zvláštnosti a jedinečnosti filmovej formy tohto filmu. Určil som, že jeho formálnou dominantou, ktorej sú podriadené jej ostatné prvky, je časozberná metóda, ktorú Linklater použil. Použitie časozberu, hraničiace s prístupom využívaným v dokumentaristickej kinematografii, je zároveň príčinou a dôsledkom výskytu zvláštneho spôsobu dramatickej výstavby naratívu, ktorý je typický tým, že v ňom chýba naratívny cieľ. Napriek tomu je sledovanie *Boyhood* pomerne pútavé a divácky prívetivé. Otázkou je preto, ako dokáže byť *Boyhood* formálne konzistentný a jednotný napriek tomu, že sa nespolieha na tradičné dramatické postupy výstavby naratívu a jeho dej sa zdanlivo neurčito rozprestiera v období dvanástich rokov.

Po preskúmaní naratívnej línie s využitím vypracovanej segmentácie syžetu sa ukazuje jej celková štruktúra. Keď sa zameriame na celkovú formu *Boyhood*, je možné sledovať, že sa len minimálne spolieha na kauzalitu, ktorá patrí medzi základné princípy klasickej dramatickej naratívnej výstavby. *Boyhood* síce pracuje s jednoduchou lineárnou dejovou linkou, no využíva ju len na ukotvenie jednotlivých epizód, ktoré exhibuje, v ich reálnom čase a v čase fabule. Najpresnejšie by bolo popísať *Boyhood* ako mozaiku skladajúcu sa zo spomínaných epizód, ktorá je usporiadaná a riadi sa logikou časovej osi. Znamená to, že prípadné vynechanie jednej epizódy by nemalo za následok kauzálnu deštrukciu nasledujúcich epizód v zmysle logiky, ale ani z pohľadu diváckej schopnosti rekonštruovať fabulu filmu. Ako príklad možno uviesť scénu zo siedmej kapitoly (príloha č. 1), v ktorej Mason trávi večer s kamarátmi v opustenom dome, kde pijú pivo a hádzu rezným kotúčom na maketu postavy. Táto scéna, ako väčšina ostatných, nemá z pohľadu kauzality žiadny význam. Nie je v nej predstavený žiadny prvok, ktorý by bol ďalej rozvíjaný alebo by sa opakoval na inom mieste vo filme. Dokonca sa v nej objavujú nové postavy, ktoré sa neskôr vo filme už nevyskytujú. Hromadné využitie scén, ktoré nenesú znaky kompozičnej motivácie, je viac typické pre dokumentaristický prístup, s ktorým sa autori usilujú o zachytenie vecí „tak, ako sú“. V hranom fikčnom filme je ale obdobný postup nevšedný. Jeho použitie a funkciu nepriamo popísal samotný Linklater: „Spoliehal som sa na kumulatívny efekt

procesu sledovania filmu. To, že keď investujete do jednotlivých postáv, tak ich spomienky by mohli byť rovnako dôležité ako tie, ktoré máme my sami. Hovorím o vklade v podobe tých malých momentov, ktoré by inak vo filme nemali čo hľadať – pretože neposúvajú dopredu postavy ani dej – a nie sú tým, čo vo filme musí byť. Ale práve tieto momenty sú podstatou môjho filmu.“<sup>61</sup> *Boyhood* teda hromadí jednotlivé scény, ktoré sú zdanlivo nesúvisiace kvôli upozadenej kauzalite naratívu, no spája ich dramaturgická premyslenosť pri výbere ich zaradenia do celku riadeného pevnou vnútornou štruktúrou popísanou v kapitole venovanej časozberu.

Pokiaľ chceme skúmať, ako *Boyhood* funguje na nižšej úrovni naratívu v rámci výstavby jednotlivých záberov a scén, je na mieste začať úvodnou sekvenciou. Do filmu nás uvádza prázdny čierny obraz, pričom pozornosť sa obracia na sprevádzajúcu skladbu *Yellow*. Pieseň skupiny *Coldplay* z roku 2000 je natoľko známa, že jej užitie si vyslúžilo kritiku za údajnú prvoplánovosť. No jej rozšírenie a jednoducho rozlíšiteľnú časovú ukotvenosť môžeme vnímať ako prostriedok, ktorým Linklater diváka jednoducho uvádza do času, a jeho umiestnenie na úplný začiatok filmu naznačuje mimo iného to, ako dôležitý bude jeho postup využívajúci jednotlivé prostriedky, vďaka ktorým sa s videným jednoducho divácky identifikujeme, a ktorý akcentuje silný nostalgický aspekt filmu. V prvom zábere sledujeme oblohu s oblakmi, pričom v nasledujúcom zábere sa dozvedáme, že ide o simulovaný subjektívny pohľad chlapca ležiaceho na trávniku. V priebehu prvých štyridsiatich sekúnd sa tak s najväčšou pravdepodobnosťou dozvedáme, kto bude hlavnou postavou filmu, aj základnú informáciu o naratíve, ktorý je prevažne subjektívny. Ďalší záber následne upravuje pre naratív základný vzťah medzi Masonom a jeho matkou. Ich jazda autom slúži ako súčasť tradičnej expozície, kedy sa konvenčnými prestrihmi medzi dvoma komunikujúcimi postavami dozvedáme ich základné charakterové vlastnosti s pozornosťou uprenou na Masona. Keď neskôr Mason trávi čas po škole so svojím kamarátom jazdením na bicykli a sprejovaním, do deja zasiahne Samantha (3:20), ktorá zavolá Masona na večeru.

---

<sup>61</sup> Ibd.

Nielenže je výskyt Samantha kompozičným motivátorom pre posun k nasledujúcej scéne, slúži nám tiež ako prostriedok pre samotnú expozíciu postavy Samantha. V krátkej chvíli sú nám tradičnou expozíciou predstavené ústredné tri postavy s výnimkou otca. Dozvedáme sa o nostalgickej povahe filmu – dobre známa, v konkrétnom čase ukotvená hudba (predzvest' toho, že film bude tento prvok popkultúrnych odkazov ďalej využívať). Z úvodných záberov je ďalej zrejmé, že sa nebude jednať o nijak výstredný snímok po štýlovej stránke, keďže im dominuje prirodzene pôsobiaci obraz ovládaný tradičným kontinuálnym strihom. Čo sa týka naratívu, je nám predstavené, že sa bude jednať o prevažne subjektívny, stredne komunikatívny, pohľad Masona. Subjektívny je do takej miery, že sleduje Masonovo konanie a môžeme uvažovať o tom, že implicitne nahliada na okolie a udalosti práve z jeho pohľadu. Jedná sa teda hlavne o percepčnú subjektivitu. Nikdy sa ale nedozvedáme Masonove myšlienky a názory, pokiaľ ich explicitne nevysloví. V tomto ohľade nachádzame v naratívne objektivitu a môžeme dôverovať tomu, čo je vo fyzickej podobe zobrazené – nejedná sa o nespoľahlivé rozprávanie. Z pohľadu sebauvedomenia naratívu sleduje *Boyhood* konvenčný hollywoodsky model, ktorý sa riadi princípom inklúzie diváka.

Pri bilancovaní je potom kľúčové uviesť, že Linklater sa v *Boyhood* spolieha na konvenčné postupy hollywoodskeho štúdiového filmu – či už je to linearita naratívu a jeho povaha v zmysle komunikatívnosti a sebauvedomenia, tradičný kontinuálny strih, realitu simulujúci vizuál bez štylistickej výstrednosti alebo spoliehanie na niektoré z ustálených dramatických postupov (napríklad tradičná expozícia s prevažne kompozične motivovanými prostriedkami). Uvedené postupy Linklater premyslene využíva k tomu, aby mu poslúžili ako formálna štruktúra, ktorú následne rozvíja a variuje svojím autorským štýlom. Dôvod využitia takýchto konvenčných postupov môžeme zároveň pokladať za odpoveď na otázku týkajúcu sa jednotnosti diela a jeho diváckej atraktívnosti. *Boyhood* využíva napríklad kontinuálny strih alebo princíp inklúzie so zámerom čo najviac vtiahnuť diváka do deja, resp. prinútiť diváka sa na základe vlastných skúseností a spomienok identifikovať s tým, čo mu je predostierané – v obecnej rovine je to príbeh dospelievajúceho (s ktorým sa dokáže identifikovať každý), a keď si *Boyhood* rozoberieme na jednotlivé scény, tak sa jedná o jednotlivé útržky životných situácií, ktoré sú natoľko obecné, že sa s nimi môže stotožniť (takmer) každý. Takáto téza je

potom podporená aj predošlou citáciou Linklatera, ktorá nepriamo vypovedá o tom, že jeho zámerom bola najmä inklúzia diváka. Ak sa v estetike pracuje s pojmom „scudzenia“, teda obsiahnutia akéhosi cudzorodého prvku v umeleckom diele s účelom vyrušenia diváckej recepcie, Linklater pracuje opačným smerom, keď v *Boyhood* ukazuje obecné a dobre známe až intímne situácie, ktoré sa ponúkajú k tomu, aby ich divák prijal za vlastné. Zaujímavým formálnym prostriedkom filmu je práca s účesmi. Meniace sa zostrihy Masona alebo matky slúžia divákovi ako vodítko alebo pomôcka pri orientácii v čase. Narastené vlasy prirodzene a dômyselne demonštrujú posun v čase a podsúvajú divákovi podstatné informácie pre jeho možnosť rekonštrukcie fabule. Zároveň ale ostáva povaha takýchto zmien ako formálneho prostriedku pre diváka skrytá, čím ďalej prehĺbuje jeho inklúziu a zdanlivú kontinuitu a bezprostrednosť naratívu. Jedná sa totiž o dokonale realisticky motivovaný prostriedok – keď sa jedná o formu založenú na časozbere zameranom na vývoj postavy, s týmto prostriedkom podvedome divácky (dopredu) počítame. Ďalším prostriedkom, ktorý uľahčuje divácku recepciu vo voľne štruktúrovanom naratíve, je dramatizácia v rámci jednotlivých epizód. Keďže syžet nepracuje so stanoveným naratívny cieľom a skôr sa zdanlivo svojvoľne posúva od jednej epizódy k druhej, je diváková pozornosť vedená k rozuzleniam práve nich. Niektoré sa pritom rozuzlenia dočkajú, iné neurčito vyšumia do ďalšej epizódy. Príkladom môže byť konflikt rodiny s druhým matkiným manželom, ktorý sa tesne drží tradičnej dramatickej štruktúry od expozície (matka stretáva muža v škole), cez krízu (muž zbije matku v garáži), až po katastrofu (matka s deťmi uteká z domu). Opačným príkladom môže byť konflikt rodiny s tretím manželom, ktorý je exponovaný (matka stretáva muža na školskej večeri), je v ňom naznačená kríza (agresívne vystupovanie muža voči Masonovi), no katastrofu, čiže rozuzlenie nám neukáže – o zrejme neharmonickom ukončení vzťahu sa dozvedáme až spätne.

Formálnu ustálenosť a divácku pútavosť buduje Linklater aj za pomoci žánrovosti, konkrétne pomocou konvencií žánru coming of age, ktorý som popísal v osobitnej kapitole. Je ale dôležité sa pozorne zamerať na to, ako sa prvky daného žánru vo filme *Boyhood* manifestujú. Najobecnejšou je úvaha o časovom zasadení filmu do minulosti (toto tvrdenie je paradoxne platné napriek tomu, že film v produkčnom čase zachytával prítomnosť), čo

súvisí s nostalgickým aspektom filmu – ten sa viaže napríklad na využitie určitých prvkov, ktoré sú úzko späté s konkrétnou dobou. Takýmito prvkami môžu byť fyzické predmety (herná konzola Wii, RipStik), popkultúrne odkazy (keď Samantha sleduje v aute videoklip Lady Gaga) alebo nediegetická hudba, ktorá na danú dobu nepriamo odkazuje (v scéne, kedy sa Mason vracia domov so svojimi spolužiakmi hrá skladba *Crank That* od Soulja Boy z roku 2007). Rovnako dôležité je aj zobrazenie momentov, ktoré sú dôležité pre sledovaný žáner – medzi ne patrí napríklad zachytenie situácií, s ktorými sa hlavná postava stretáva na svojej ceste k dospelosti prvýkrát v živote. V *Boyhood* tak pravdepodobne vidíme prvú Masonovu fascináciu ženským pohlavím (v scéne po tom, ako nastúpi do školy), či to, ako prvýkrát pred rodičmi priznáva užitie alkoholu a marihuany po jeho večernom návrate domov. Za archetypálne môžeme považovať aj scény, ktoré neskrývane čerpajú z iných coming of age filmov, pričom divácka reakcia podnietená ich sledovaním opäť vyvoláva nostalgický pocit. Takouto scénou je napríklad jazda autom, ktorá využíva dve klišé – v prvom prípade matka oddelí zápasiacich súrodencov na zadnom sedadle pomyselnou stenou, v druhom prípade padne zmienka o hre na to, kto vydrží dlhšie mlčať. Iným, ale rovnako ilustratívnym príkladom, je scéna, v ktorej sedia súrodenci s otcom pri stole, a po zahrešení musí otec deťom zaplatiť drobnú čiastku. Zaujímavým je v prípade *Boyhood* vykreslenie konfliktu medzi hlavnou postavou Masona a autoritou. Takýto konflikt je častokrát nosným námetom coming of age filmov (*The Breakfast Club* (1985) pracuje s hlavným motívom zápolenia žiakov s učiteľom). V *Boyhood* ho ale nenachádzame, ako tomu obvykle býva, vo vzťahu Masona k jeho rodičom – v tomto ohľade môžeme hovoriť o manifestujúcom Linklaterovom liberalizme a jeho liberálnom postoji k výchove – ale vo filme je stále výrazne prítomný. Nevôľa podriaďiť sa autoritám je jedna z Masonových charakterových vlastností a ukazuje sa výrazne naprieč celým filmom. Konflikt s učiteľom je načrtnutý v už spomenutej prvej scéne s matkou, prestupuje filmom až do scény, v ktorej učiteľ fotografie kára Masona v tmavej komore, a vzdor proti autorite je zvýraznený vo vzťahu Masona k nadriadenému v práci.

Keďže ale pracujem s označením „špecifická forma“, je potrebné stanoviť aj to, kde sa konvenčnosť formy a pohodlnosť v diváckej recepcii končí, a naopak, kde na ňu Linklater nadväzuje svojím autorstvom, a ako ním ozvlášťňuje divácku skúsenosť pri nahliadaní na

*Boyhood* ako na coming of age film. Jedným z prostriedkov, ktoré Linklater v tomto ohľade využíva, je jeho manipulácia s diváckymi očakávaniami v súvislosti so žánrovosťou. Aj keď sa *Boyhood* zámerne spolieha na širokú škálu sémantických konvencií a žánrovo archetypálnych vzorcov, pracuje s nimi skôr voľne a častokrát dochádza k tomu, že nie sú rozvinuté, prípadne je ich výsledný efekt pozmenený. Aj keď Mason zapadá do predstavy o typickej mužskej hlavnej postave coming of age filmu – introvert, s určitými črtami nerda, ktorý nie je príliš obľúbený, má oslabenú maskulinitu – a vo filme je naznačené, že sa v škole musí potýkať so šikanou (kapitola 7), tento motív vo filme nie je ďalej rozvinutý. A to aj napriek žánrovému očakávaniu, že sa zo šikany stane dramatický prostriedok, ktorý bude naratívom ďalej rozvíjaný. Podobné je to aj so záverom filmu, ktorý končí otvorene a neposkytuje dramatické rozuzlenie naratívnej línie a vzťahov, ktoré upravuje – význam je nutné spätne interpretovať a odvodiť ho na základe skúsenosti zo sledovania celého filmu, nenaskytuje sa nám explicitne v jeho závere.

So záverom filmu súvisí aj ojedinelá zvláštnosť v povahe naratívu, ktorá je svojou jedinečnosťou natoľko dôležitá, že je nutné ju spomenúť. V poslednej scéne (a zábere) filmu sa nachádza Mason s dievčaťom, sediac na zemi pri večernom výlete do prírody pod vplyvom marihuany, a debatujú, pre Linklatera typicky, o prežívaní v prítomnom čase. Po poslednej vyslovenej vete sa v scenári nachádza ešte jedna informácia: „*Usmejú sa na seba*“<sup>62</sup>, po ktorej už nenasleduje nič. Lenže po tom, ako si Mason s dievčaťom vymenia úsmevy, film pokračuje ďalej – postavy chvíľu hľadajú, zrejme v rozpakoch, nevedno kam, následne sa dievča pohľadom obracia na Masona, ten zrejme zacíti jej pohľad a otáča sa na ňu späť, no dievča sa zas hanblivo odvracia. Tento moment je zaujímavý z pohľadu, že takmer presne kopíruje scénu z Linklaterovho filmu *Before Sunrise* (1995), kde postavy Jesseho a Celine v obchode s platňami podobne rozpačito uhýbajú pohľadmi. No kamera v *Boyhood* beží stále ďalej, a po výmene rozpačitých pohľadov sa Mason rozhodne neustúpiť a počká, kým mu dievča pohľad opätuje.

---

<sup>62</sup> LINKLATER, Richard. *Boyhood Screenplay*. In: *Script Slug* [online]. [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.scriptslug.com/script/boyhood-2014/>.

Znovu sa na seba usmejú, no opäť k ničomu nedôjde a Mason len klopí svoju hlavu smerom k zemi. Zdá sa, že rozpačitosť v tento moment už nie je hraná a herci voľným štýlom „dohrávajú“ situáciu „za scenárom“. Film sa končí tým, že sa Masonov pohľad ustáli na kamere, čo je moment, ktorý pôsobí mimoriadne rušivo vo vzťahu k integrite a povahe naratívu. Kamera sa počas celého filmu zdá byť „neviditeľná“ a naratív bez vedomia samého seba. Keď sa ale Mason zadíva priamo do objektívu kamery (na diváka), porušuje tým pomyselnú štvrtú stenu medzi divákom a diegézou. V tento moment sa prirodzene vynára otázka, či bola scéna realizovaná takýmto spôsobom zámerne alebo ide o jej náhodné dohranie. Nie je to ale podstatné. Dôležité je autorské rozhodnutie, za ktoré môžeme považovať jej zaradenie, ktorému muselo predchádzať pozorné zváženie. Tento krátky moment je bohatým zdrojom pre rôznorodé interpretácie, no mojím zámerom bolo naň len poukázať a vyzdvihnúť jeho dôležitosť tým, že premyslene narúša integritu naratívu, a ozvláštňuje tak divácku skúsenosť.

Linklater formou manipuluje ďalej, do istej miery jej dáva podobu takzvanej inscenovanej reality. Tou rozumieme prístup zachytávajúci realitu, ktorá je ale čiastočne ovládaná scenárom. V prípade *Boyhood* sa zrejme jedná o rovnaký postup obrátený naruby – Linklater a jeho herci (najmä Patricia Arquette) v priebehu rokov čerpali zo svojich vlastných životov, a ich skúsenosti a prežitky dávali podobu voľne a postupne sa rozvíjajúcemu scenáru. S týmto prístupom súvisí aj rozhodnutie Richarda Linklatera zachytiť skutočné udalosti v reálnom čase (baseballový zápas, polnočný predaj Harryho Pottera 6, omša v kostole), ktoré majú za následok divácke vyrušenie – precitnutie spôsobené tým, že sa dívame na takmer dokumentaristické obrazy reality. Podobne pôsobia aj momenty, ktorých príkladom je scéna s postavou postihnutého chlapca Paula (kapitola 3). Aj keď táto scéna neplní v naratíve nijakú úlohu, jedná sa o typický prvok Linklaterovej tvorby, akúsi vsuvku, ktorá sa odvracia od naratívu a má prevažne observačný charakter.

Poslednou zo sledovaných zvláštností vo forme filmu *Boyhood* sa vrátim na úvod tejto kapitoly, v ktorom sa venujem chýbajúcej dramatisácii. Aj keď som už dokázal, že jej čiastočná absencia nemá vplyv na jednotnosť filmovej formy, je vhodné toto tvrdenie doplniť a rozvinúť ďalšími poznatkami. Je pri tom dôležité si uvedomiť, že zvláštna forma *Boyhood*

a ani Linklaterovo autorstvo s dramtizáciou, ako ju vníma tradičná hollywoodska kinematografia, nepracuje, resp. nie je jej stredobodom. Tým je v tomto prípade časozber, teda snaha Richarda Linklatera natočiť hraný film, ktorý by sledoval dospievanie chlapca v časovom úseku dvanástich rokov. Upozadenú dramatickú výstavbu naratívnej línie nahradzuje identifikácia diváka s hlavnou postavou. Tá poskytuje dostatočnú motiváciu pre zotrvanie v sledovaní. Film nám totiž predvádza momenty, ktoré sa exhibujú pre to, aby boli vychutnávané, a ich úlohou je prinútiť diváka si priať, aby nekončili – čím zároveň simulujú skutočné prežívanie. Linklater takto azda nalieha na diváka, vyzýva ho k prežívaniu prítomnosti bez ohliadania sa za tým, čo bolo alebo bude. Absentujúca dramtizácia je zároveň dôležitá v inom smere. Aj keď je vo filme upozadená, divák si ju pomyselne prináša so sebou vo forme diváckej skúsenosti. A paradoxne aj dramtizácia, ktorá vo filme nie je, je pre jeho formu podstatná a funguje ako dôležitá motivácia pre diváka v tom, aby sledoval film ďalej. Aj keď sa jedná o „obyčajný“ príbeh chlapca, ako diváci čakáme na to, kedy nastane jeho bod obratu, kedy dôjde k udalosti, v ktorej sa niečo zlomí. Zo skúsenosti vieme, že z chlapcov sa vo filmoch stávajú siroty, oni sami umierajú, či sú účastníkmi nešťastia. A takéto očakávania prispievajú k tomu, ako vo vzťahu s vnímanou filmovou formou budujeme novú skúsenosť z videného filmu.

## 7. Záver

V poslednej časti mojej práce sa zrejme nevyhnem tomu, aby jej text neobsahoval istú dávku sentimentu. V čase, keď ju píšem, je to presne osem mesiacov a dva dni od vytvorenia dokumentu v textovom editore. Je to pomerne dlhý čas na nie až tak dlhý text. Rád by som ale upozornil na to, že tento nenáhlivý postup, ktorým som text skladal po jednotlivých kapitolách dohromady, mi nakoniec poskytol neobyčajný odstup a snád' aj schopnosť naň kriticky nahliadať. Nebolo jednoduché sa k nemu opätovne vracieť, a preto som ho musel čítať znovu a znovu. Nielenže som si „cudzími“ očami všimol prešľapov, ktorých som sa dopustil, text vo mne podnecoval nové, ďalšie myšlienky, vďaka ktorým som v písaní práce zotrval.

Aj keď som sa pri písaní tejto práce nevybral kvôli zvolenej téme najjednoduchšou cestou, pomohol som si dôkladnou prípravou, ktorá trvala omnoho dlhšie ako spomínaných osem mesiacov. Dopredu som si vytvoril rešerš skúmaného poľa, a v súvislosti s tým bohatú divácku skúsenosť s filmami spadajúcich do žánru coming-of-age. Pozitívne hodnotím zvolenú metodológiu, ktorá mi umožnila dostatočne preskúmať oblasti záujmu mojej práce, a vďaka ktorej sa mi podarilo nájsť uspokojivé odpovede na výskumné otázky, ktoré som si stanovil. Čím je Boyhood tak výnimočný? A čím variuje žáner coming-of-age? V odpovedi na tieto otázky som tak musel preskúmať v prvom rade samotný žáner. K tomu mi poslúžil prístup, ktorého autorom je Rick Altman, a ktorý chápe žáner v jeho dvoch rovinách – sémantickej a syntactickej. Vďaka nemu sa mi podarilo definovať žáner, ktorý nie je odbornou literatúrou príliš rozpoznávaný. Jeho existenciu a právo na zakotvenosť som dokázal obhájiť dôsledným rozoznaním jednotlivých sémantických a syntaktických charakteristík zdieľaných množstvom filmov použitých ako príklady. Dôležitým aspektom v mojom uvažovaní o tomto žánri bolo kritické nahliadanie na literatúru, ktorá pracuje s pojmami „teen movie“, „teenpic“, či „youth cinema“, a ktorá svoje definície chápe výhradne sémanticky – to potom vytváralo určitú diskrepanciu v logike, akou som si vytváral širší korpus filmov, o ktorý by som opieral moje skúmanie filmu *Boyhood*. V mojej práci sa mi ale podarilo žáner uchopiť konkrétnejšie a obsažnejšie, práve vďaka rozšíreniu môjho uvažovania o kombináciu sémantickej a syntactickej roviny skúmaných filmov.

Ďalším krokom bolo priblížiť osobu a dielo Richarda Linklatera, pri ktorom som využil najmä bohatý zdroj cudzojazyčnej literatúry venovanej tomuto autorovi. Účelom tohto skúmania bolo nadobudnutie schopnosti zasadiť film *Boyhood* do kontextu celkového diela Richarda Linklatera. Kľúčovou pre moju prácu je neoformalistická teória popísaná Kristin Thompsonovou v jej eseji *Neoformalistická analýza: Jeden prístup, mnoho metod*. Neoformalizmus mi pomohol uchopiť samotnú povahu umeleckého diela, prepožičal som si z neho niekoľko pojmov, o ktoré som sa vo svojej práci opieral. Vo vzťahu k filmu som pracoval s pojmami forma, funkcia, motivácia, význam, ozvláštnenie a dominanta. Dominanta ako najcharakteristickejší prvok filmu, ktorému sú podriadené všetky ostatné prvky filmovej formy, má vo filme *Boyhood* podobu jeho časozbernej povahy. Preto som venoval zvláštnu kapitolu pojmu časozberu, pričom som preskúmal jeho využitie naprieč filmovou a televíznou tvorbou. Moje skúmanie ukázalo, že časozber je pomerne bežnou technikou a vo svojej práci uvádzam niekoľko rôznych prípadov, akými je časozber využívaný. Zaujímavosťou je, že vo veľkej časti prípadov je časozber vlastný televíznej tvorbe, menej prekvapivo potom tvorbe dokumentárnej. Tento poznatok je azda možné vysvetliť hlavne rozdielmi medzi povahami televíznej a filmovej produkcie. V hranom filme sa totiž časozberná metóda tohto typu využíva sporadicky, a v takomto rozsahu (12 rokov) pravdepodobne vôbec. Omnoho častejšie sa v hranom filme pracuje so simulovaným časozberom, prevažne za pomoci trikov, masiek, či prácou s obsadením. Toto skúmanie časozberu ma priviedlo k poznatku, že jeho použitie vo filme *Boyhood* môže byť skutočne považované za ozvlášťujúce divácku skúsenosť.

Hlavnú časť svojej práce som zasvätil skúmaniu toho, v čom sa *Boyhood* manifestuje ako film žánru coming-of-age. Tieto poznatky som staval do kontrastu s prejavujúcim sa autorstvom Richarda Linklatera. V tomto kroku som využil znalosti, ktoré som nadobudol štúdiom jeho filmov a jemu venovanej odbornej literatúry. Hlavnými vlastnosťami, ktorými film oplýva, a ktoré môžeme chápať ako znaky Linklaterovho autorstva, sú čiastočná dokumentarickosť, jeho observačná povaha, nostalgickosť a princíp inscenovanej reality. Hlavne posledný pojem z uvedených ma pri písaní tejto práce výrazne zaujal, a do môjho skúmania ako jediný z vymenovaných vstúpil až pri písaní práce. Jedná sa

o pomerne rozšírenú praktiku, ktorá ale nie je z odborného hľadiska dostatočne preskúmaná, a teda podnecuje prirodzenú zvedavosť a záujem. Vo viacerých prípadoch tento princíp využíva aj Richard Linklater v jeho ostatných filmoch, a preto by som sa nebránil ďalšiemu skúmaniu práve tejto oblasti. Moja práca môže zároveň pre tento prípad poslúžiť ako inšpirácia, či odrazový mostík pre skúmanie iných. Ďalším možným prípadom pre budúce skúmanie sa môže stať aj momentálne pripravovaný snímok Richarda Linklatera s avizovaným názvom *Apollo 10 ½: A Space Age Adventure*<sup>63</sup>, ktorý sa bude pravdepodobne blízko držať Linklaterovho „kánonu“ – má sa jednať o výrazne nostalgický snímok, ktorý by sme mohli zaradiť do žánru coming-of-age, ako som ho popísal v tejto práci, a ktorý využíva podobnú techniku animácie ako filmy *Scanner Darkly* a *Waking Life*.

Zamýšľané posolstvo tejto práce je ale nutné hľadať inde a vzdialene by mohlo korešpondovať s tým, čo Kristin Thompsonová považuje za úlohu filmového analytika. Moju prácu som sa snažil napísať tak, aby jej s trochou snahy porozumel každý, samozrejme bez toho, aby som spúšťal z jej vedeckých kritérií a ambícií. Mojm najväčším priáním ostáva, aby jej čítanie bavilo a privodilo niekomu pocit (azda aj intelektuálneho) potešenia. Mňa teší, že som sa pri písaní práce neuchýlil k žiadnym definitívnym interpretáciám, pretože práve po vzore Kristin Thompsonovej verím, že úlohou tejto práce nebolo nikomu vysvetliť „ako to dopadlo“, ale prispieť k výchove a rastu diváckeho citu jej čitateľa. Dúfam, že moja práca rozvíri niekoho záujem o film a premýšľanie o ňom, a verím, že v niekom prebudí nové otázky filmu sa týkajúce.

---

<sup>63</sup>IMDb [online]. [cit. 24.1.2021] Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt7978758/>.

## Zoznam prameňov a literatúry

### Pramene

#### Analyzovaný film:

#### Boyhood

USA, 2014, 158 min.

#### Réžia:

Richard Linklater

#### Scenár:

Richard Linklater

#### Kamera:

Lee Daniel, Shane F. Kelly

#### Strih:

Sandra Adair

#### Produkcia:

Sandra Adair, Caroline Kaplan, Richard Linklater, Kirsten McMurray, Vincent Palmo Jr., Jonathan Sehring, John Sloss, Cathleen Sutherland, Anne Walker-McBay

#### Hrajú:

Patricia Arquette, Ellar Coltrane, Lorelei Linklater, Ethan Hawke, Steven Chester Prince, Zoe Graham, Nick Krause, Evie Thompson, Tamara Jolaine, Merrilee McCommas, Jennifer Griffin, Chris Doubek, Libby Villari, Shane Graham, Marco Perella, Mona Lee Fultz, Andrea Chen, Johnny Walter, Jenni Tooley, Savannah Welch, Sam Dillon, Tom McTigue, Roland Ruiz, Bill Wise

**Blu-Ray:** Boyhood. Réžia Richard Linklater. USA, 2014, 158 min., Paramount. Blu-Ray vyd. 6.1.2015

## Literatúra

1. ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1
2. ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), s. 17 – 29.
3. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Pbk. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1989, s. 330, ISBN 9780253205148.
4. BENYAHIA, Sarah C., Freddie GAFFNEY a John WHITE. *AS Film Studies: The Essential Introduction*. Abingdon: Routledge, 2006. ISBN 0–415–39310–8.
5. *Boyhood: A Conversation with Richard Linklater and Ellar Coltrane*. In: Youtube [online]. 17.7.2014 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PeCMFBI9mVo>. Kanál užívateľa 92Y Plus.
6. CHRISTIE, Thomas A. *The Cinema of Richard Linklater*. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2011. ISBN 9781861712486.
7. ČSFD [online]. [cit. 1.1.2021] Dostupné z: <https://www.csfd.cz/>.
8. DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics*. Philadelphia: Temple University Press, 2002, str. 11. ISBN 1-56639-945-9.
9. DRISCOLL, Catherine. *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford: Berg, 2011. ISBN 9781847886873.

10. GILBEY, Ryan. Richard Linklater. *Sight & Sound*. 2014, 8.(24), s. 20 – 24. ISSN 0037-4806.
11. HŘIB, Jakub. *Road movie*. Hradec Králové, 2018. Bakalárska práca. UHK, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby. Vedúci práce: Mgr. et MgA. Pavel Trnka.
12. JOHNSON, David T. Richard Linklater. Champaign: University of Illinois, 2012. ISBN 978-0-252-03692-7.
13. KOCÁBEK, Daniel. *Kultovní dílo Kevina Smithe*. Praha, 2012. Bakalárska práca. AMU, Filmová a televizní fakulta. Vedúci práce: Jaroslav POZZI.
14. IMDb [online]. [cit. 1.1.2021] Dostupné z: <https://www.imdb.com/>.
15. LANKES, Matt, Richard LINKLATER a Ethan HAWKE. *Boyhood: Twelve Years on Film*. New York: Boyhood, Inc. and Ifc Productions, 2014. ISBN 9781477305416.
16. LINKLATER, Richard. *Boyhood Screenplay*. In: Script Slug [online]. [cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.scriptslug.com/script/boyhood-2014/>.
17. MAREŠOVÁ, Zuzana. *Láska zatížená časem: Čas a prostor v Before trilogii Richarda Linklatera*. Olomouc, 2017. Magisterská diplomová práca. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií. Vedúci práce: Mgr. Milan HAIN, Ph.D.
18. PETRLOVÁ, Lenka. *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti*. Olomouc, 2016. Magisterská diplomová práca. UP, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií. Vedúci práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

19. Richard Linklater breaks down his career, from Dazed and Confused to Boyhood  
In: Youtube [online]. 15.8.2019 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=K5SmvHcgl8A>. Kanál uživateľa Vanity Fair.
20. Richard Linklater Explains How to Make a Film Relate to an Audience.  
In: Youtube [online]. 15.4.2016 [cit. 2021-01-01]. Dostupné z:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KQ-E6XaeE5o>. Kanál uživateľa  
theoffcamerashow.
21. Richard Linklater on being a self-taught filmmaker. In: Youtube [online]. 25.7.2013.  
[cit. 2021-01-01]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=5K\\_UAowTszU](https://www.youtube.com/watch?v=5K_UAowTszU).  
Kanál uživateľa filmschoolcomments.
22. Richard Linklater on Boyhood. In: Youtube [online]. 9.7.2014 [cit. 2021-01-01].  
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=h-selLiYt94>. Kanál uživateľa Film4.
23. Richard Linklater on Making Independent Movies. In: Youtube [online]. 14.12.2012  
[cit. 2021-01-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hLI468VZsYU>.  
Kanál uživateľa The Hollywood Reporter .
24. SHARY, Timothy. Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary  
American Cinema. Austin: University of Texas Press, 2002. ISBN 0-292-77752-3.
25. SHARY, Timothy. Teen Movies: American Youth on Screen. New York: Wallflower  
Press, 2005. ISBN 9781904764496.
26. STONE, Rob. The Cinema of Richard Linklater: Walk, Don't Run. New York: Wallflower  
Press, 2013. ISBN 9780231165525.

27. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36.
28. TYŇANOV Jurij, On Literary Evolution, In: L. Matejka, K. Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass. 1971, s. 78.

## Zoznam príloh

### 1. Segmentácia syžetu

## Boyhood

### Kapitola I. – 2002

1. Matka vyzdvihuje Masona zo školy (piatok)
2. Mason trávi čas po škole
3. Večer doma hádka matky s nápadníkom
4. Ráno doma hádka Masona so Samanthou
5. Mason trávi voľno (sobota doobeda)
6. Večera
7. Večer v posteli
8. Sťahovanie

### Kapitola II. – 2004 (00:11:32)

1. Po presťahovaní v Houstone (doma)
2. Po presťahovaní v Houstone (škola)
3. U starej mamy sa deti stretávajú s otcom
4. Na bowlingu s otcom
5. Na večeri s otcom
6. S otcom doma
7. Matka v škole spoznáva profesora (Nápadníka 2)

### Kapitola III. – 2005 (00:25:02)

1. Doma u Nápadníka 2, po medových týždňoch
2. Na večeri s Nápadníkom 2
3. Deti cestou zo školy

4. Rodina trávi čas doma
5. Rodina na polnočnom vydaní Harryho Pottera 6
6. Na golfe s Nápadníkom 2
7. Nápadník 2 nakupuje alkohol

#### **Kapitola IV. – 2006 (00:31:56)**

1. Nápadník 2 pije alkohol a kritizuje deti za domáce práce
2. Nápadník 2 kritizuje ostatné deti
3. Otec odváža Masona a Samanthu autom
4. Deti trávia deň s otcom
5. Večer u otca
6. Mason s Otcom pred spaním
7. Nápadník 2 necháva Masona ostrihať dohola
8. Matka vezie Masona do školy
9. Mason v škole

#### **Kapitola V. – 2007 (00:49:37)**

1. Mason a nevlastný brat nachádzajú dobitú Matku po návrate zo školy
2. Nápadník 2 útočí pri večeri
3. Matka utiekla z domu, Nápadník 2 vypočúva deti
4. Deti vyberajú peniaze pre Nápadníka 2 v obchode s alkoholom
5. Matka, Mason, Samantha utekajú od Nápadníka 2
6. Matka s deťmi pobýva u Carol
7. Matka vezie deti do školy
8. Mason v škole

#### **Kapitola VI. – 2008 (1:01:36)**

1. Mason a Samantha roznášajú Obama cedule
2. Mason a Samantha na obede s Otcom

3. Mason s otcom na výlete

### **Kapitola VII. – 2009 (1:12:36)**

1. Šikana Masona v škole (štvrtej)
2. Mason ide s dievčaťom domov zo školy
3. Mason prichádza na Matkinu prednášku na univerzite
4. Matka sa doma háda so Samanthou, pretože nevyzdvihla Masona zo školy
5. Mason na párty s kamarátmi
6. Doma matka usporiada večeru pre svojich študentov

### **Kapitola VIII. – 2010 (1:26:52)**

1. Mason s kamarátmi prichádza neskoro večer domov (z párty?) – piatok
2. Otec si ráno berie deti
3. Cestou v aute „spor o auto“
4. Oslava narodenín u rodičov novej ženy
5. Cvičná strelba
6. Pesnička na terase večer
7. Omša s rodinou v kostole
8. S rodinou pri jazere

### **Kapitola IX. – 2011 (1:43:34)**

1. Mason v tmavej komore vyvoláva fotky
2. Doma u Nápadníka 3 večera
3. Mason na futbale plní domácu úlohu (fotku)
4. Houseparty
5. Mason nabaľuje dievča
6. Mason sa vracia neskoro domov

### **Kapitola X. – 2012 (1:54:19)**

1. Raňajky
2. Mason na brigáde v reštaurácii

3. Mason má s Otcom rozhovor po telefóne
4. V aute na výlete s frajerkou
5. Večer v bare so Samanthou
6. Mason o 3 ráno s frajerkou v reštaurácii
7. „Ráno“ v posteli na internáte

### **Kapitola XI. – 2013 (2:11:11)**

1. Mason v škole zbiera výstavu fotografií
2. Mason sa pred školou háda s Frajerkou
3. Mason sa s kamarátom vezie domov (absolvent)
4. Absolventská oslava doma
5. Mason s Otcom na koncerte
6. Matka je s deťmi v reštaurácii predtým, ako predajú dom
7. Mason sa balí a sťahuje
8. Mason prichádza na internát
9. Mason na výlete v prírode s kamarátmi

## ABSTRAKT

### NÁZOV:

Časozberná metóda vo filme *Boyhood*

### AUTOR:

Jakub Kudrna

### KATEDRA:

Katedra divadelných a filmových štúdií

### VEDÚCI PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

### ABSTRAKT:

Bakalárska diplomová práca sa venuje filmu *Boyhood* (2014) režiséra Richarda Linklatera, ktorý chápe ako film spadajúci do žánru coming-of-age. Identifikuje v ňom prvky tohto žánru opierajúc sa o sémanticko-syntaktický prístup k žánru po vzore Ricka Altmana. Práca ďalej špecifikuje postavenie žánrových postupov vedľa autorských tendencií filmu *Boyhood*, na čo využíva analýzu predošlej tvorby Richarda Linklatera. Ťažiskovým východiskom tejto práce je ale neoformalistický prístup popísaný Kristin Thompsonovou, vďaka ktorému práca identifikuje časozbernú metódu ako dominantu filmu. Práca potom skúma využitie časozberu naprieč filmovou a televíznou produkciou a kladie si za otázku, nakoľko je jeho použitie ozvláštňujúce pre daný žáner. Azda najvýznamnejší záver práce môžeme vyvodiť z výsledku analýzy formy *Boyhood*, ktorá odhalila využitie aspektov dokumentaristického prístupu, observácie a inscenovanej reality v hranom filme, ktoré považuje za súčasť autorského štýlu a ozvláštnenie daného žánru.

### KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Boyhood, Richard Linklater, časozber, časozberná metóda, žáner, coming-of-age film, neoformalizmus, Kristin Thompson, sémanticko-syntaktický prístup k žánru, Rick Altman

## **SUMMARY**

### **TITLE:**

The Use of Time-Lapse Technique in *Boyhood*

### **AUTHOR:**

Jakub Kudrna

### **DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

### **SUPERVISOR:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

### **ABSTRACT:**

The thesis is devoted to Richard Linklater's *Boyhood* (2014), which is recognized as a film fitting into the coming-of-age genre. It identifies elements of this genre using the syntactic/semantic approach to film genre described by Rick Altman. Moreover, the thesis specifies the role of genre patterns in comparison to auteur tendencies present in the film, which is achieved by conducting an analysis of the author's previous work. Although, it is thanks to the neoformalist approach presented by Kristin Thompson, that the thesis pivotal part can be dedicated to identifying film's dominant – the use of time-lapse technique. The thesis then carries out a research into film and television productions and questions to what extent does suchlike technique pose as a defamiliarizing element to the genre. Although, the most significant outcome of my analysis of *Boyhood* could be, perhaps, the finding of use of such aspects as of documentary approach, observation and inscenated reality, which are then considered to be a part of the author's style and posing defamiliarizing to the genre.

### **KEYWORDS:**

Boyhood, Richard Linklater, time-lapse, time-lapse technique, genre, coming-of-age film, neoformalism, Kristin Thompson, semantic/syntactic approach to film genre, Rick Altman