

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Neoformalistická analýza filmu *Roma*  
(2018)**

Martina Stachovičová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová  
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Neoformalistická analýza filmu Roma* (2018) vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vedení mé bakalářské práce.

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>5</b>
1. 1. Struktura a cíle práce .....	7
<b>2. VYHODNOCENÍ LITERATURY .....</b>	<b>8</b>
<b>3. METODOLOGIE.....</b>	<b>10</b>
3. 1. Neoformalismus .....	10
3. 2. Role diváka a proces vnímání .....	11
3. 3. Ozvláštnění a význam .....	12
3. 4. Funkce a motivace prostředků.....	13
3. 5. Syžet, fabule, vyprávění a dominanta .....	14
<b>4. NARATIVNÍ ANALÝZA .....</b>	<b>16</b>
4. 1. Děj, postavy a hlavní témata .....	16
4. 1. 1. Expozice .....	19
4. 1. 2. Vývoj syžetu.....	21
4. 1. 3. Vyvrcholení .....	23
4. 1. 4. Závěr.....	23
4. 1. 5. Hlavní téma .....	25
4. 2. Rozsah informací a komunikativnost.....	26
4. 3. Hloubka informací.....	29
<b>5. STYLOVÁ ANALÝZA.....</b>	<b>30</b>
5. 1. Mizanscéna .....	30
5. 1. 1. Prostředí.....	30

5. 1. 2. Kostýmy .....	33
5. 1. 3. Osvětlování a barva .....	34
5. 1. 4. Herectví .....	39
5. 2. Kamera .....	41
5. 2. 1. Rámování.....	41
5. 2. 2. Pohyb.....	46
5. 3. Střih .....	47
5. 3. 1. Vztahy mezi záběry .....	48
5. 4. Zvuk.....	49
5. 5. Parametrická narace.....	51
5. 5. 1. Opakující se prvky a vzorce .....	52
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>54</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>57</b>

## Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá neoformalistickou analýzou autorského snímku *Roma* od mexického režiséra Alfonse Cuaróna. Film měl svou premiéru na konci srpna roku 2018 na Filmovém festivalu v Benátkách, kde byl oceněn Zlatým lvem za nejlepší film. Po úspěchu v Benátkách se stala *Roma* jak u diváků, tak kritiků vysoce ceněným filmem, čemuž nasvědčovala i řada nominací na filmové ceny. Cuarón se na filmu nepodílel pouze jako režisér, ale zároveň na sebe převzal úlohu kameramana, scenáristy a částečně i střihače a producenta, což ve finále vedlo k vytvoření vsutku osobitého autorského díla po všech jeho stránkách.

Režisérovy předchozí snímky se rovněž těšily značnému úspěchu a divácké oblibě. Do toho žebříčku lze tak zařadit díla jako road movie *Mexická jízda* (2001), zfilmování třetího dílu knihy J. K. Rowlingové *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (2004), postapokalyptický sci-fi film *Potomci lidí* (2006) či Akademií ceněná *Gravitace* (2013), která předdeslala sukces i *Romě* o pět let později.

Alfonso Cuarón se snímkem zvítězil celkem ve třech kategoriích při udílení 91. ročníku cen Oscarů. Kromě ceny za nejlepší režii si rovněž odnesl zlatou sošku za nejlepší kameru. Taktéž získal ocenění i v kategorii za nejlepší cizojazyčný film roku, což bylo poněkud nezvyklé, neboť oproti zbylým čtyřem zahraničním filmům ze stejné sekce soutěžila *Roma* i s dalšími nominovanými filmy v již předešle zmíněných kategoriích. Na Zlatých glóbech snímek rovněž zvítězil v kategorii nejlepší zahraniční film a ocenění za nejlepší režii získal i sám Cuarón.<sup>1</sup> Je tedy zcela oprávněné tvrdit, že se *Roma* stala jedním z nejlépe kriticky hodnocených a úspěšnějších snímků za rok 2018.

Od konce listopadu téhož roku začal být film postupně uváděn mezinárodně do kin. V polovině prosince se do pozice jednoho z hlavních distributorů zařadila i předplatitelská internetová televize Netflix, která tímto způsobem napomohla tomu, že se film o něco rychleji rozšířil i mezi online diváky. Možnost snímek

---

<sup>1</sup> Roma (2018). In: *IMDb* [online]. 2020 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards?ref_=tt_awd).

bezprostředně zhlédnout právě na této VOD platformě poté vedla k vlastnímu impulsu věnovat se filmu důkladněji a podrobit jej tak detailnější analýze a zkoumání.

## 1. 1. Struktura a cíle práce

Text práce je koncipován do tří větších celků s podkapitolami, které samotný text dále doplňují a rozšiřují. První část se věnuje užití konkrétní metodologie, pomocí které budu vybraný snímek analyzovat. V první kapitole tedy popíši nejpodstatnější znaky a principy neoformalismu, jak jej definovali američtí teoretici Kristin Thompsonová s Davidem Bordwellem.

Druhá kapitola je věnovaná samotné analýze, kdy se nejprve zaměřím na narativní výstavbu snímku, kam spadá definování syžetu a fabule, zobrazený rozsah informací, kauzální vztahy, hlavní témata a celkový vývoj vyprávění. Součástí je rovněž i vypracovaná segmentace syžetu, která strukturu vyprávění více zpřehlední.

Ve třetí a zároveň nejrozsáhlejší kapitole následně analyzuji snímek z jeho stylistické stránky, neboť právě dle mé výchozí teze hraje styl v daném filmu nejvýznamnější roli. Postupně rozeberu jednotlivé prvky týkající se mizanscény, kamery, střihu a zvuku. Taktéž zmíním aspekty parametrické narace a text dále doplním rozborem opakujících se vzorců a prvků. Při rozboru vyprávěcích a stylistických strategií vycházím především z knihy *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, od již výše zmíněných filmových teoretiků Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.<sup>2</sup>

Cílem bakalářské práce je provést komplexní neoformalistickou analýzu a na základě rozboru jednotlivých narativních a stylových složek nalézt nejpodstatnější prvek, jenž filmu dominuje a který má silný esteticko-percepční účinek na diváka.

---

<sup>2</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.



## 2. Vyhodnocení literatury

Samotný film nebyl v českém prostředí podroben rozsáhlejší a hlubší analýze a nebyla o něm napsána prozatím žádná akademická práce, což je způsobeno, že se jedná o relativně nedávno distribuovaný snímek. Již napsané diplomové práce se spíše jen okrajově dotýkají či zmiňují tvorbu Alfonse Cuaróna v rámci filmového kontextu určitého období.<sup>3</sup> Existuje však četná řada jak tištěných, tak i internetových článků a recenzí, které se snaží film reflektovat.

Série několika kritik vyšla i na začátku roku 2019 ve dvouměsíčníku *Cinepur*. Petr Fischer ve své recenzi „Máma, táta a Alfonso Cuarón“ zmiňuje, že je film rekonstrukcí obrazu režisérova dětství a každá sekvence v něm je proložena silnou emocí, kterou však Cuarón představuje zcela nenásilnou formou.<sup>4</sup> Ve druhé recenzi „Paměť jako popraskaná zeď“ píše Vít Schmarc o intimitě filmu, která vyvěrá z osobních vzpomínek režiséra, jenž snímek připravoval s několikarokním předstihem. Rovněž zmiňuje důležitou funkci kamery, která na sebe bere úlohu tichého pozorovatele veškerého dění.<sup>5</sup>

V článku „Roma: Memories of Mexico“ nacházejícím se na oficiálním webu měsíčníku *American Cinematographer* se Mark Dillon zabývá snímkem po scénografické stránce, kde osvětluje specifika užití zvolené barvy a popisuje technické vymoženosti snímající kamery.<sup>6</sup> Na článek se v textu konkrétně odkazují v podkapitolách zabývající se barvou a kamerou, kdy se zmiňují o technických parametrech a využitých postupech.

Další australský online magazín *Senses of Cinema* nabízí stať Césara Albarrána-Torrese „The fluids of Roma: necropolitics and class in Cuarón’s cinematic memoir“, která se zabývá prvkem vody či kapaliny, jenž je určitou metaforou pro dělení rasy

---

<sup>3</sup> Například diplomová práce BcA. Tomáše Martinka z roku 2019 se zabývá analýzou oscarových snímků kameramana Emmanuela Lubezkiho, který s Cuarónem úzce spolupracuje. MARTINEK, Tomáš. Emmanuel Lubezki a jeho spolupráce s režiséry Terencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem Inárrituem a Alfonsem Cuarónem [online]. Zlín, 2019 [cit. 2020-03-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/oskvtr/>. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Martin Štěpánek.

<sup>4</sup> FISCHER, Petr. Máma, táta a Alfonso Cuarón. *Cinepur*. 2019, (121), 41–42.

<sup>5</sup> SCHMARC, Vít. Paměť jako popraskaná zeď. *Cinepur*. 2019, (121), 43–44.

<sup>6</sup> DILLON, Mark. Roma: Memories of Mexico. In: *The American Society of Cinematographers* [online]. 2019 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>.

a společenské třídy. Tato tekutina se stává symbolickým nositelem řady významů, které děj posouvají dopředu.<sup>7</sup>

Kristopher Tapley sepsal online článek „Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind ‘Roma’“ do amerického filmového magazínu *Variety*, ve kterém popisuje především kontext filmu. Jsou v něm tedy zmíněny detailní informace z Cuarónova dětství, jeho vzpomínky a zážitky, které do filmu chtěl reflektovat.<sup>8</sup> Z článku převážně čerpám dílčí informace týkající se produkčního kontextu, které jsou pro dílo určující.

Výše zmíněné články nenabízí odbornou a komplexní analýzu snímku, stanou se však značnou oporou převážně v části práce, kdy budu film analyzovat z jeho stylistické stránky. Navážu na ně především v podkapitolách zabývajících se osvětlováním, kamerou a střihem. Rovněž z nich čerpám informace týkající se režisérových záměrů a podnětů k natočení zkoumaného filmu.

---

<sup>7</sup> ALBARRÁN-TORRES, César. The fluids of Roma: necropolitics and class in Cuarón’s cinematic memoir. In: *Senses of Cinema* [online]. 2019 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2019/feature-articles/the-fluids-of-roma-necropolitics-and-class-in-cuarons-cinematic-memoir/>.

<sup>8</sup> TAPLEY, Kristopher. Alfonso Cuarón Digs Deep Into His Childhood for ‘Roma’. In: *Variety* [online]. 2018 [cit. 28.03.2020]. Dostupné z: <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>.

### 3. Metodologie

Metodologickým východiskem se pro následnou analýzu snímku *Roma* stane neoformalistický přístup, jenž je blíže popsán v knize *Breaking the Glass Armor*,<sup>9</sup> jejíž autorkou je Kristin Thompsonová. První část publikace „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“<sup>10</sup> byla přeložena do češtiny a vydána v periodiku *Illuminace* roku 1998, tato studie se tak stane mou primární metodologickou oporou. Při analýze narativních a stylových prvků vycházím z již zmiňované knihy *Umění filmu* od dvojice autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.<sup>11</sup> Rovněž se budu v analýze opírat i o Radomíra D. Kokeše a jeho přístup k filmové analýze představený v knize *Rozbor filmu*,<sup>12</sup> z části taktéž o publikaci *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella.<sup>13</sup>

#### 3. 1. Neoformalismus

Jak předesílá Kristin Thompsonová již v úvodní větě první kapitoly *Breaking the Glass Armor*, každou analýzu musí zaštitřovat určitý přístup a vhodně zvolená metoda.<sup>14</sup> Thompsonová obecně upozorňuje na problematiku užití již předefinované metody, která se tak stává prototypním východiskem při analyzování všech filmů, což poté v závěru vede k dojmu, že si jsou všechny analýzy podobné. Vymezuje se tedy vůči schématu, kdy se nejprve zvolí metoda a až poté se přejde k volbě vyhovujícího filmu. Dle Thompsonové by to mělo být naopak, tedy zvolit si nejprve film, který nás svým způsobem zaujal a teprve na základě vyvolaných otázek, jež nám daný film předkládá, začít s analýzou. Flexibilitnost a užití přístupu pro jakýkoliv snímek jsou tedy hlavními rysy neoformalismu. Tento přístup nám však striktně nepřekládá žádné ustanovené metodické vzorce, nýbrž pouhé všeobecné předpoklady

---

<sup>9</sup> THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1988. ISBN 0691067244.

<sup>10</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36.

<sup>11</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2.

<sup>12</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.

<sup>13</sup> BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10174-6.

<sup>14</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s. 5.

o výstavbě děl jako takových.<sup>15</sup> Cílem neoformalismu je nalézt prvek, jenž činí dílo zajímavým či atypickým.

### 3. 2. Role diváka a proces vnímání

Neoformalistický přístup se vymezuje vůči komunikačnímu modelu umění,<sup>16</sup> který sestává ze tří složek – vysílající, médium a příjemce. Princip schématu je následující: tvůrce (jakožto vysílající) přenáší skrze své dílo (médium) určité významy divákovi, který je nečině přijímá. Thompsonová rovněž zmiňuje obecné funkce umění, jehož cílem má být dle tradičních kritik především užitečnost. V opozici stojí tzv. umění pro umění, které v nás má vyvolat určité reakce a umění samotné slouží čistě jen k našemu vlastnímu potěšení. Ruší literární formalisté, ze kterých neoformalismus vychází, rozdělují percepci na *praktickou* (každodenní poznávací procesy) a *estetickou*, kdy je kladen důraz především na estetickou rovinu, neboť právě ta nutí diváka se aktivně zapojovat do procesu vnímání.

Při analýze často vycházíme ze svých předchozích zkušeností, jež vytváří určité normy vnímání. Neoformalismus takové normy označuje pojmem pozadí a jsou závislé na historickém kontextu. Pozadí se dále člení na tři kategorie, a sice na každodenní znalosti, znalosti jiných děl a užití díla k praktickým účelům. Určitý film tak může být vnímán v každém desetiletí zcela odlišně, kdy je nutné brát v potaz i již zmíněný kontext dané doby.<sup>17</sup>

Jak bylo předloženo výše, divák není pouhým pasivním pozorovatelem, ale aktivně se zapojuje do čtení daného díla. Během tohoto procesu prožívá řadu aktivit, které Thompsonová dělí opět do čtyř skupin.<sup>18</sup> První jsou *fyzilogické* procesy, jež jsou zautomatizované a divák je nedokáže vnitřně sám ovládat (např. vnímání barev a zvuku). Druhým typem jsou *podvědomé* procesy odehrávající se v divákově mysli a jsou rovněž takřka automatizované, neboť na ně pozorovatel neupíná svou pozornost a hlouběji nad nimi neuvažuje (rozpoznávání postav a předmětů,

---

<sup>15</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s. 7.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 22.

formálních prostředků atd.). *Vědomé* procesy jsou ty nejpodstatnější a nejdůležitější, jelikož nás přímo vyzývají k naší vlastní aktivitě, kdy se snažíme dílo pochopit a porozumět mu, stejně jako nás nutí pokládat si různé otázky, vytvářet hypotézy a významy si dále interpretovat. Poslední *nevědomé* procesy, kdy se Thompsonová odkazuje především na užití metody psychoanalýzy, jsou pro neoformalismus spíše „nadbytečným konstruktem“.<sup>19</sup>

### 3. 3. Ozvláštnění a význam

Dalším stěžejním termínem pro neoformalismus je tzv. *ozvláštnění*, které je spjato s vnímáním.<sup>20</sup> Právě ono ozvláštnění, jež se objeví v uměleckém díle, nás vytrhává z každodenního rutinního života a zaběhnutého způsobu vnímání (proces automatizace). Thompsonová nezapomíná rovněž upozorňovat na stále se opakující prvky, které se postupně mohou stát konvenčními a ztratit svou prvotní zvláštnost. Ozvlášťující prvek by měl být obsažen v každém uměleckém díle, jelikož se díky němu odlišuje od ostatních děl.

Thompsonová dále hovoří o *významu*, který nemá být finálním výsledkem díla, ale slouží jako formální nástroj. V textu píše celkem o čtyřech druzích významu, které rovněž napomáhají k určitému ozvláštnění. Prvním z nich je *referenční* význam, který zahrnuje vše, co může divák vidět a slyšet a odkazuje se ke skutečnému světu. *Explicitní* význam může zahrnovat obecnou myšlenku díla a divák si na základě zobrazených událostí skládá jednotlivé části do jednoho celku. Třetí *implicitní* význam již souvisí s divákovou aktivní účastí a nutí ho si určité nevyřčené nejasnosti v díle dále interpretovat, jde tedy čistě o subjektivní náhled do nitra díla. Interpretace je obecně jedním z důležitých prvků při analyzování. Poslední *symptomatický* význam se vztahuje většinou k určité ideologii či je odrazem konkrétních společenských hodnot a doby, do níž je dílo zrovna zasazeno.<sup>21</sup> Nejpříznačnějším významem je tedy ten implicitní, neboť podněcuje diváka k jeho vlastní aktivitě nad dílem uvažovat.

---

<sup>19</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s 23.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 12.

### 3. 4. Funkce a motivace prostředků

*Prostředky* a jejich celková struktura jsou taktéž jedny z mnoha aspektů, jež se podílí na procesu ozvláštňení. Prostředkem se myslí jakýkoliv formální prvek hrající v díle určitou roli (pohyby kamery, kostým atp.) a lze jej dále analyzovat na základě jeho funkce a motivace.<sup>22</sup> *Funkce* prostředku se stává důležitým elementem k pochopení díla a jeho kvalit. Samotná funkce je závislá na kontextu díla, neboť jeden určitý prostředek může obsahovat více funkcí najednou (v opozici stojí tzv. funkční ekvivalenty = různé prostředky, jedna funkce).

*Motivace* pak označuje způsob, respektive důvod, za jakým účelem byl daný prostředek do díla vložen a proč. Motivace lze dále rozdělit na čtyři kategorie.<sup>23</sup> *Kompoziční* motivace je podstatná pro vyprávění, neboť nám většinou předkládá zásadní informaci pro budoucí vývoj událostí. *Realistická* motivace je naopak determinovaná zkušenostmi, které si odnášíme z reálného světa. Přiklání se spíše k určitým představám o realitě, než aby se snažila o její přímou imitaci. *Transtextuální* motivace je přímočarým odkazem již na dílo existující a prostředek je tak závislý na znalostech, které divák získal na základě předchozích zkušeností. V určitých případech si tvůrci záměrně pohrávají s diváckým očekáváním, aby narušili zaběhnutý vzorec a vnesli tak do struktury již několikrát zmiňované ozvláštňení. Posledním typem je motivace *umělecká*, kterou by měl nést každý prostředek, mnohdy je upozaděna předchozími motivacemi, avšak dokáže fungovat i sama o sobě (např. parametrická forma). Může docházet rovněž k postupnému odhalování, kdy se do popředí staví samotná funkce daného prostředku.

Neoformalismus dále operuje se dvěma důležitými termíny, a to komplikovanou formou a odkládáním.<sup>24</sup> *Komplikovaná forma* znesnadňuje divákovu chápání díla a ztěžuje mu proces vnímání pomocí prostředků a vzniklých vztahů mezi nimi. Takové formy poté vedou k vytváření zmiňovaných *odkladů*, jejichž primární funkcí je oddalovat závěr příběhu, tyto prostředky nalezneme u většiny uměleckých děl. Proces odboček a všemožného odklání se od hlavního děje označuje Thompsonová za *stupňovitou konstrukci*, která je dále provázána dvěma motivy – závaznými

---

<sup>22</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s. 14.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 30.

a volnými.<sup>25</sup> *Motivy závazné* jsou pro celkový kontext díla nutnou součástí a vedou nás k finálnímu rozřešení příběhu. *Volné motivy* pak slouží jen jako podpůrné akce doplňující hlavní narativní linii. Thompsonová rovněž konstatuje, že během filmu může docházet k záměrnému prolnutí těchto dvou motivů, které se zprvu mohou jevit jako volné, ale nakonec se promění v motivy závazné a pro děj zásadní.

### 3. 5. Syžet, fabule, vyprávění a dominanta

Při analýze narativního filmu se vychází z postupů, jež definovali ruští formalisté. *Fabule* a *syžet* jsou neodmyslitelnými pojmy, které se s analyzováním filmů pojí.<sup>26</sup> Syžet je souhrnné označení pro soubor všech událostí uspořádaných v díle. Určité události se mohou ve filmu předložit například pomocí flashbacků či flashforwardů, čímž se vymaňují z chronologického uspořádání. Fabule pak označuje veškeré již chronologicky seřazené kauzální události, které si divák sestavuje sám. Rovněž zobrazuje i takové události, které syžet explicitně nezobrazuje. Thompsonová pak dále uvádí dva pojmy, dle kterých lze syžet analyzovat, a sice pomocí *proairetických* a *hermeneutických* aspektů vyprávění. Podstatnou úlohou těchto dvou linií je, že podněcují diváka k aktivnímu vnímání. Thompsonová je popisuje následovně: „*Proairetický aspekt vyprávění je řetěz kauzalit, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena další. Hermeneutická linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace.*“<sup>27</sup>

Důležitým prvkem se stávají rovněž i postavy, jakožto hlavní hybatelé děje s charakteristickými rysy a funkcemi pro dané vyprávění. Samotný pojem *vyprávění* či *narace* je v textu definován jako „*proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace.*“<sup>28</sup> Při analyzování vyprávění se lze obrátit i k vlastnostem blíže popsány Davidem Bordwellem. Jedná se informovanost vyprávění, vědomí sebe sama a komunikativnost.<sup>29</sup> *Informovanost* je svázána s fabulí a její mírou předložených informací. Mnohé z nich se mohou divákovi úmyslně

---

<sup>25</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s. 31.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>29</sup> THOMPSONOVÁ, cit. 10, s. 34.

zatajit, jako je tomu například u detektivek. K informovanosti se rovněž pojí i hloubka a rozsah informací o postavách a jejich duševních stavech. Dále je to *vědomí sebe sama*, kdy dílo přímo oslovuje diváky za pomoci různých formálních prvků (ať už promluvou postav či specifickým snímáním kamery určitého objektu, který je odhalen pouze divákovi a ne postavě). *Komunikativnost* se na rozdíl od informovanosti liší tím, že vyprávění konkrétní informaci publiku neodhalí a úmyslně ji skrývá. Toho se například využívá především v dramaticky vyhocených momentech, které mají u diváka vyvolat napětí.

Podstatným formálním principem neoformalistické analýzy se však stává *dominanta* určující, jaké ozvlášťující prostředky budou postaveny do popředí díla a které naopak více upozaděny. Objevení této dominanty se poté stává primárním východiskem samotné analýzy. Mým cílem bude nalézt příznačnou dominantu, která dílem prostupuje. Na základě této metodologie rovněž aplikuji popsání termíny na dané jevy, které podrobím rozboru jak v naratologické, tak i ve stylové části analýzy mé práce.



## 4. Narativní analýza

Jak jsem avizovala v úvodní kapitole práce, první část analýzy bude nejdříve věnována komplexní narativní výstavbě snímku. V následujících podkapitolách se zprvu zaměřím na postavy a děj samotný, čímž tak provedu nástin segmentace syžetu, objasním kauzální vztahy ve vyprávění a určím stěžejní témata příběhu. Dále se pak budu zabírat vývojovými vzorci a motivy, následně rozsahem a hloubkou informací, jež nám jsou ve snímku předloženy.

### 4. 1. Děj, postavy a hlavní témata

Film *Roma* se odehrává ve stejnojmenné čtvrti hlavního města Mexika, kdy sledujeme příběh mladé dívky Cleo, jež pracuje jako hospodyně u nejmenované středostavovské rodiny. Snímek nás však primárně neodkazuje pouze na jednodílnou životní linii hlavní hrdinky, ale postihuje i rodinné strasti, vzájemné vztahy a vazby, jež mezi služebnou a členy domácnosti existují. Dále se jedná o reflexi tehdejší politické situace a nepokojů a v neposlední řadě je snímek i jednou velkou niternou sondou do režisérova dětství. Níže uvádím schéma souhrnné segmentace sloužící jako přehledný výčet zásadních sekvencí, ke kterým se poté v textu budu opakovaně vracet.

**T – ÚVODNÍ TITULKY:** Vlévající se voda na podlahové kachle.

#### 1. ÚVOD

- a. Cleo umyje podlahu, poté odchází na toaletu a přechází do domu.
- b. Následuje úklid prvního patra a po vyzvání Adely odchází vyzvednout Pepeho.
- c. Cleo vyzvedává Pepeho ze školky a oba se vrací zpět domů.

#### 2. DŮM

- a. Cleo a Pepeho vítá pes Borrás a následuje telefonní hovor s Fermínem.
- b. Rozhovor mezi Cleo a Adelou v kuchyni o Fermínovi.

- c. Přichází zbytek dětí s babičkou, později také Sofie, která dětem oznamuje, že otec Antonio odjíždí na nějaký čas na konferenci do Kanady.

### **3. DŮM – STŘECHA**

- a. Cleo pere prádlo a u toho soustavně se zpěvákem zpívá píseň z rádia.
- b. Na střechu přijdou Paco a Pepe, kteří si hrají s umělými zbraněmi.
- c. Cleo záměrně hraje s Pepem hru „na mrtvoly“, oba poté leží na světlíku a povídají si.

### **4. DŮM – PŘÍJEZDOVÁ CHODBA**

- a. Slyšíme troubení a hudbu z auta, domů přijíždí Antonio.
- b. Sekvence pokračuje několika různými záběry, které zobrazují proces parkování, a střídají se záběry na zbytek rodiny čekající u vchodu.

### **5. DŮM – OBÝVÁK**

- a. Rodina společně sleduje televizi.
- b. Cleo jde poté uložit děti do postelí. V pozadí lze slyšet hádající se rodiče.

### **6. MĚSTO**

- a. Služebné utíkají ulicí, doběhnou k bistru, kde se naobědvají.
- b. Do podniku je přijdou vyzvednout Ramón (Adelin přítel) s Fermínem a všichni odcházejí společně do kina.
- c. Cleo a Fermín se poté odtrhnou a stráví spolu čas v hotelovém pokoji.

### **7. DŮM – ULICE**

- a. Loučení se s Antoniem, který odjíždí.
- b. Na Sofii doléhá úzkost z Antoniova odchodu, což vyústí v to, že vyhubuje Cleo za opakovaný nepořádek po Borrassovi.

### **8. KINO**

- a. Cleo oznámí Fermínovi, že je s ním těhotná.
- b. Po konci projekce ho hledá. Fermín se však vzdálil a beze slova odešel.

### **9. DŮM**

- a. Sofia dětem oznámí, že na svátky odjedou ke strýčkovi a dalším blízkým přátelům, jelikož se Antonio ještě „zdržel“ na konferenci.

- b. Cleo naopak oznámí Sofii, že je těhotná a má obavy, aby ji Sofia nevyhodila. Sofia ji nakonec zaveze do nemocnice na vyšetření.

#### **10. NEMOCNICE**

- a. Cleo se nechá vyšetřit a sděluje lékařce informace o svém intimním životě.
- b. Po prohlídce se jde podívat na novorozeňata. Během sledování dojde k malému zemětřesení.

#### **11. HACIENDA**

- a. Rodina přijede na sídlo, Cleo se přivítá s Benitou.
- b. Následuje oslava Silvestra, kdy spatřujeme rozdíly mezi nižší a vyšší vrstvou.
- c. Večírek je přerušen požárem v lese.

#### **12. MĚSTO**

- a. Cleo před kinem uvidí Antonia s jinou ženou.
- b. Záběr z kina – film s astronauty.

#### **13. SLUM**

- a. S pomocí Ramóna najde Cleo Fermína na hřišti, jak se učí bojovému umění s ostatními muži.
- b. Fermín nenarozené dítě razantně odmítá.

#### **14. DŮM**

- a. Situace se začíná vyhrocovat, Sofia udeří Paca, děti začínají být nervózní, různě dovádějí a hádají se mezi sebou.
- b. Příjezd Sofie, která v podnapilém stavu neobratně parkuje auto.

#### **15. OBCHOD**

- a. Cleo s Teresou vybírají postýlku pro budoucí novorozeně.
- b. V ulicích vypukne chaos a do obchodu vniknou ozbrojenci. Mezi nimi je i Fermín, který míří na Cleo zbraní.
- c. Cleo praskne plodová voda a je odvezena do nemocnice.

#### **16. NEMOCNICE**

- a. Cleo má velké bolesti, potká Antonia, nastanou komplikace a hrdinka je odvezena na separátní porodní sál.
- b. Scéna s porodem, kdy se dítě narodí mrtvé.

## 17. DŮM

- a. Několik krátkých záběrů na různé části domu.
- b. Sofie přijede novým autem a zmíní se o výletu, na který pozve i Cleo.

## 18. VERACRUZ

- a. Příjezd k pláži. Cleo oznámí, že neumí plavat. Poté přejezd do kempu.
- b. Sofia dětem při večeři oznámí, že se k nim otec už domů nevrátí.
- c. Cleo s rodinou jí zmrzlinu, v pozadí se koná svatba.

## 19. PLÁŽ

- a. Cleo dostane na starost pohlídat děti.
- b. Sofi a Paco se začnou topit v moři.
- c. Cleo se vydává do moře a následně vytahuje děti z vody.
- d. Všichni se objímají. Cleo oznámí, že své zemřelé dítě nechtěla.

## 20. DŮM

- a. Rodinu s Cleo vítá babička a Adela.
- b. Vidíme chybějící police a zpřeházené pokoje.
- c. Cleo odchází na střechu vyprat špinavé prádlo z výletu, konec.

## Z – ZÁVĚREČNÉ TITULKY

### 4. 1. 1. Expozice

Podle úvodní části syžetu, kterou Bordwell s Thompsonovou v knize *Umění filmu* označují pod pojmem *expoziční*, snímek předkládá základní informace o fabuli a postavách, zároveň v nás má také vyvolat prvotní očekávání vůči syžetu samotnému.<sup>30</sup> Film započiná úvodními titulky paralelně s dlouhým statickým záběrem na podlahové kachle, na které je postupně vylévána voda. Kamera nám vzápětí odhaluje první postavu Cleodegarii Gutiérrez, zkráceně pouze Cleo. Divák na základě této informace předpokládá, že se bude jednat o protagonistku, neboť kamera první minuty zachycuje pouze ji. Stejný postup je použit i pro prostor, kdy usuzujeme, že díky výskytu v expoziční se středobodem dění stane právě onen dům, ve kterém vidíme Cleo uklízet. Na základě úkonů vykonávaných Cleo, jako je například mytí podlahy a použití venkovní toalety namísto té, která se nachází v interiéru domu,

---

<sup>30</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 124.

můžeme definovat sociální status či povolání hrdinky.<sup>31</sup> Ženský hlas ji během úklidu také explicitně osloví „služebná“, čímž se divákovi potvrdí jeho domněnky.

Postupně se začínáme seznamovat i s dalšími postavami, konkrétně se všemi členy rodiny, kdy jsou nám nejdříve představeny děti, počínaje nejmladším Pepem. Toña, Paca a Sofi přiveze řidič společně s jejich babičkou Teresou. Nejmladší sourozenci Pepe a Sofi mají ke Cleo nejvřelejší citový vztah. Ta si s nimi často povídá, zpívá jim ukolébavky, pečuje o ně apod. Často se také objímají, čímž vyjadřují své city a děti Cleo vnímají zároveň i jako chůvu, a nejen jako služebnou. Poté se objeví i jejich matka Sofia, a nakonec také otec Antonio, jenž pracuje jako doktor. Na první pohled se zdá, že rodina žije harmonický život, domněnku vyvrátí další sekvence, kdy vidíme a slyšíme rozhovor manželů, kteří mají mezi sebou rozepře. Další představenou postavou je druhá služebná Adela, jež je zároveň i dobrou kamarádkou Cleo. Té patřil i hlas v začátku filmu, neboť se ukáže, že tak Cleo oslovuje záměrně. Děvčata spolu sdílejí jeden pokoj, také společně tráví volný čas a navštěvují různé podniky ve městě, chodí do kina apod. Adela se zmíní o postavě Fermína, do kterého je hlavní hrdinka zamilovaná, ačkoliv tvrdí, že jsou pouze kamarádi. Později divák zjišťuje, že jsou skutečně milenci. Nutno také zmínit i domácího mazlíčka, psa Borrased, který hraje ve snímku podstatnou úlohu, a to konkrétně ve vztahu k vizuální stránce, kdy se určité situace s ním opakují stále dokola. Konceptu opakování se budu v práci zabývat více podrobněji a vrátím se k němu v textu později.

Postavy jsou odhalovány popořadě, tedy od protagonistky, kolem které se odvíjí primární narativní linka, po postavy vedlejší, figurující jako podstatní hybatelé děje. Expozici tedy lze vymezit od úvodní titulkové sekvence po část prvního zvratu, za který lze považovat zjištění, že je Cleo neplánovaně těhotná se svým milencem Fermínem. Ten se však se situací neztotožnil, ačkoliv jí tvrdil opak, poté se tiše vytratí. Stejně tak je to i s druhou paralelní linií zabývající se nikdy neuskutečněným návratem otce Antonia ze služební cesty z Québecu a plány matky vzít rodinu na Vánoce ke strýčkovi. Z afektovaného chování Sofie v momentu loučení se s Antoniem lze usoudit, že již sama vycítila neobvyklé chování a určité napětí v jejich vztahu. V expoziční se tedy divák dozvídá nejpodstatnější informace

---

<sup>31</sup> S touto společenskou diferenciací se ve filmu pracuje často, přesto není vztah mezi Cleo a zbytkem rodiny od sebe tak striktně oddělený, naopak je velmi vřelý.

narativu, v tomto případě nastolení mileneckého vztahu Cleo s Fermínem a manželské problémy mezi Sofií a Antoniem. Setkává se s hlavními postavami a událostmi, které jsou pro fabuli stěžejní a bude se jich týkat i vývoj narativních linií, které film dále rozpracovává.

#### 4. 1. 2. Vývoj syžetu

Následující část děje se přesunula k rodině na haciendu mimo město. Začíná se objevovat větší množství postav, kam patří především rodinní známí s jejich dětmi a taktéž další kamarádka Cleo, služebná Benita. Při bujaré oslavě Silvestru lze opět vymezit rozdíly mezi střední třídou představenou zaměstnavateli a nižší třídou zaměstnanců. Patrné je to již z vizuálu, kdy se večírek rodinných příslušníků odehrává v patře sídla, zatímco oslavu nového roku zapíjejí zaměstnanci dole v přízemí. Podobné je to i v případě vypuknutí požáru a snahy zaměstnanců oheň co nejrychleji uhasit, zatímco jejich nadřízení nejeví o situaci zájem, potácí se okolo se sklenicí šumivého vína v ruce a odpočítávají zbývající sekundy do půlnoci. Tato epizoda fungovala jako samostatný segment, který v dalších částech narativu nehraje důraznější roli a v ději se na něj dále nenavazuje. Podobnou funkci má i návštěva v nemocnici (segment 10b), kde divák získal další informace, které sloužily k prohloubení charakteristiky protagonistky a k lepšímu pochopení následných kauzálních vztahů.

Děni se následně přesune zpět do města k běžnému způsobu života, který nás v důsledku zachycených událostí utvrzuje v mnoha domněnkách a očekáváních, které jsme mohli díky vědomým procesům predikovat. Sem patří například potvrzení hypotézy o případné nevěře Antonia. Tato skutečnost poté přiměla hrdinku jednat, na základě čehož si uvědomila důležitosti vzájemného vztahu s Fermínem. V důsledku předchozí zkušenosti, která se v příběhu odehrála dříve (8b), avšak divák již může předpokládat a odhadovat, že pokus o znovunavrácení se k Fermínovi bude pouze marnou snahou. Dané hypotézy se v závěru skutečně stvrdily, neboť Fermín zcela odmítl jemu nově připsanou sociální roli otce a rovněž bezdůvodně zavrhl i samotnou hrdinku.

Stejně jako divákovi, tak i matce Sofii se potvrdily domněnky o pravdivé nevěře Antonia. Tyto podněty poté zapříčiňují i narůstající napětí mezi členy domácnosti (14a). Jedním z dalších stěžejních faktorů odehrávajících se na pozadí příběhu, přesto zasahující do života postav, je i tehdejší politická situace, která zásadně ovlivní další průběh událostí ve vyprávění. Uskutečněná demonstrace zdůrazňuje přesah do reality historie Mexika, jelikož vychází a je rekonstrukcí skutečné historické události z léta roku 1971, jež je známá pod názvem *El Halconazo*. Stalo se tak během křesťanského Corpus Christi festivalu, při jehož konání došlo k masakru a násilným vraždám až 120 obětí.<sup>32</sup> Režisér tím explicitně poukázal na tehdejší brutalitu, která se promítla i do snímku a jeho vyprávění, dramatický moment v obchodě (15b) následně způsobil předčasný porod prvorodičky.

Díky Sofiiným konexím, získaných Antoniovým působením v nemocnici, tak mohla být Cleo přednostně hospitalizovaná. V těchto momentech se divák může identifikovat s vypjatou situací, ve které jde o život nejen hrdince, ale i jejímu dítěti. Na chirurgickém sále sledujeme dvě paralelně se odehrávající situace. Zatímco v té první se doktorka Vélezová snaží ošetřit vyděšenou Cleo, druhý plán zachycuje resuscitaci novorozeně. Na základě absence dětského pláče lze usoudit, že se dítě narodilo již mrtvé, což potvrdí pediatr. Společně s Cleo pak ve dlouhém záběru přihlížíme tragické události. Vážnou atmosféru následně podtrhuje moment, kdy Cleo souhlasí s prvním a posledním pochováním těla dcery.

Celá scéna může u diváka vyvolat řadu pocitů. Můžeme pociťovat jistou lítost vůči hrdince, případně se s ní identifikovat na základě našich vlastních zkušeností a pochopit ji. Dochází tak k emočnímu vcítění se do situací, kterými si protagonistka prošla. Chování Cleo, zobrazené mlčením a distancí od okolí, vypovídá o tom, že ji ztráta dítěte zasáhla. Ačkoliv se již dříve smířila s faktem, že s Fermínem společnou budoucnost nikdy nevybudují, záchytným bodem a nadějí vztahu byla jejich dcera. Starostlivost a péče o ještě nenarozeného potomka nenasvědčovaly tomu, že by si Cleo dítě ponechat nechtěla. Pravdu divák získá až v závěru snímku.

---

<sup>32</sup> TORREALBA, Isabel. Roma and Mexico's Corpus Christi student massacre: "El Halconazo," explained. In: *Slate Magazine* [online]. 2018 [cit. 03.04.2020]. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2018/11/roma-corpus-christi-student-massacre-el-halconazo.html>.

### **4. 1. 3. Vyvrcholení**

Výlet do Veracruz slouží jako určité rozptýlení nejen pro děti a Sofii, ale i pro zdrcenou Cleo. Právě na tomto místě dojde ke katarzi protagonistky. Až v cílové destinaci Sofia oznámí dětem pravý důvod jejich výletu (18b), čímž na základě podobnosti mezi ženami je možné identifikovat společné vzorce, konkrétně v motivu ztráty, ať už ve smyslu partnera nebo dítěte. Navzájem tak dojdou k pochopení svých strastí, což lze doložit scénou 18c. Cleo a Sofia si vymění krátký pohled z očí do očí, dle kterého lze vydedukovat, že obě cítí stejnou zášť k cizím novomanželům. Tento moment je zlomový, jelikož postavy zaujímají odlišný postoj k lásce a manželství, vzhledem nově získaným životním zkušenostem. Ačkoliv se ženy od sebe liší věkem a sociální třídou, spojuje je vzájemná pospolitost a vnitřní pohnutky k ženské soudružnosti a vzájemné podpory, o čemž svědčí i vrcholná scéna u moře v segmentu 19.

Cleo si je zcela vědoma, že záchrana tonoucích se dětí pro ni může být fatální, a že by se i ona sama mohla ve vlnách utopit. Po úspěšné záchraně se celá rodina semkne dohromady, nejen vizuálně, ale i emočně, ve smyslu většího ztvrzeného citového pouta. Jedná se o moment, kdy jedno pouhé objetí znázorňuje vzájemnou podporu a toleranci a zároveň tenčí hranice mezi sociálními a pracovními vrstvami. Nejedná se již o vztah pouze mezi ženami, ale stejné emoce vnímají a prožívají i děti. Pozornost se obrací na Cleo, které rodina slovně vyjádří, jak moc pro ně znamená. Sekvence je závěrečným klimaxem a zdůrazňuje silné prožitky a zároveň očištění. Jak se zmiňuje Bordwell s Thompsonovou, vyvrcholení příběhu s sebou rovněž přináší i určité emocionální uspokojení. Toto uspokojení však nepřichází v podobě závěrečného urovnání problému mezi páry a jejich šťastnému shledání, závěrečnou katarzí naopak procházejí primárně samotné postavy.

### **4. 1. 4. Závěr**

Ze záběrů, které jednotlivě snímají členy rodiny, lze vyčíst, že všichni nad něčím uvažují, zpětně si přehrávají proběhlé situace a přemýšlí, co bude nyní. Po příjezdu si všímáme viditelných změn, které se odehrály během jejich nepřítomnosti (20b).



Každé z dětí na změny reaguje jinak. Cleo jde plnit své povinnosti týkající se domácnosti s touhou se svěřit Adele. Snímek končí statickým záběrem, téměř totožným s úvodem filmu. Závěrečný dialog mezi Adelou a Cleou vede k setkání se děvčat, aby si mohla sdělit veškeré zážitky. Adela jde nakoupit a Cleo odchází na střechu.

V tento moment lze očekávat, že děj bude pokračovat. Tak se však nestane a objevují se závěrečné titulky. Je otázkou, zda divák považuje takovýto konec za plně uzavřený. Stále může predikovat či hádat, jaký osud bude mít rodina s Cleo, zda zůstanou v domě či se odstěhují, zda se obě ženy znovu zamilují a jejich život bude opět harmonický. Na základě takového konce a pokládáním si otázek vede vyprávění k divácké aktivitě, nutí jej dílo dále interpretovat a uvažovat o něm. Obecně však lze považovat vyprávění za uzavřené, neboť nám byly zodpovězeny důležité otázky nastoleny v expozici.

Syžetový vývojový vzorec prostupuje motiv hledání, ať už se jedná o milence a otce rodiny, dále východisek z obtížných životních situací, nešťastné lásky a hledání naděje, že se vše zase obrátí k lepšímu. Nalezení řešení či zodpovězení otázek vede k finálnímu rozuzlení. I když Cleo Fermína nakonec znovu najde a bude mít možnost si s ním promluvit, sama zjistí, že ztratil zájem nejen o ni, ale i o dítě. Paralela je patrná i v linii Sofie, která se snaží najít svého muže a vyptává se na něj u kolegů v nemocnici. Nakonec též zjistí, že vyměnil rodinný život za milenkou. Obě ženy se smířily, že už své partnery nezískají nazpět. Přes všechny prožité problémy našly hodnotu sebe sama a vnitřní sílu se se situacemi vypořádat. Uvědomily si své priority a vyhodnotily, že dokážou zpříma čelit budoucím okolnostem. V rámci narativu tak dochází i k vývoji charakteru hlavních ženských postav, jelikož Sofia změnila práci, která ji bude víc bavit, bude se dál starat a vychovávat čtyři děti a bere vše jako nový začátek. Jak ona sama tvrdí, bude to „nové dobrodružství“. Cleo se osobností posunula rovněž dál. V začátku vztahu s Fermínem působila hrdinka naivně a nezkušeně, role matky ji však změnila, kdy se na základě předchozích situací týkající se vztahů poučila, získala nové zkušenosti a vnitřně dospěla.

#### 4. 1. 5. Hlavní téma

Syžetová zápletka není ve své výstavbě nikterak komplikovaná. Svou každodenností *Roma* reflektuje režisérovy vzpomínky na jeho dětství, zobrazuje totožné situace, jež se v jeho životě skutečně odehrály, a proto je nutné tuto rovinu brát v potaz. Témat a motivů je ve snímku vícero, ať už je to životní ztráta dítěte i partnerů, odmítnutí sociální role otce, znovunalezení vlastních hodnot a identity ženských hrdinek, důraz na rodinnou pospolitost a třídní rozdíly. Za stěžejní téma považují motiv lásky, jež prostupuje jednotlivými segmenty, kdy film nabízí různé úhly pohledu a představuje nám její formy, které podrobněji popisují v textu níže.

Primárně se jedná o partnerskou lásku stávající se příčinou kauzálních událostí. V případě Cleo jde o čirou zamilovanost či zalíbení k Fermínovi mající důsledky pro celý film. Ve spojitosti s láskou je absence dlouhotrvajícího partnerského svazku spíše povrchní a prchavá, zatímco vztah mezi Sofií a Antoniem je již plně vybudovaný a je stvrzen společnou domácností a rodinou. Na což navazuje téma mateřské lásky, kdy Sofia staví děti do popředí, změní práci, aby s nimi mohla trávit více času. V případě Cleo je mateřský vztah patrný po celou dobu, jelikož se o děti stará a ony ji přijímají jako součást rodiny. Nejvíce patrná mateřská vazba je však až v okamžiku při ztrátě dcery, a možné ztrátě Sofi a Paca. Ačkoliv děti nejsou se služebnou příbuzní, jsou vztahy mezi nimi velice srdečné a opěťované, což platí i pro sounáležitost mezi Sofií a Cleo. V neposlední řadě lze lásku označit i na rovině přátelství, což dokládají Cleo s Adelou, kdy si děvčata mezi sebou sdělují životní příhody, ať už více osobní (ztráta dítěte, partneři) nebo každodenní (jídlo, cvičení a rodina), zároveň spolu tráví i volný čas mimo zaměstnání (návštěva kina).

Pokud se přesuneme na rovinu autora, téma lásky je přítomno především ve vazbě k domovu. Sentimentálními průniky zpět do míst, kde Cuarón se svou rodinou bydlel a byl svědkem proběhlých událostí, se chtěl režisér znovu navrátit k ranným vzpomínkám, jež chtěl ve snímku zvěčnit. Film odkazuje na jeho blízký vztah se služebnou Libo či reflektuje odchod Cuarónova otce od rodiny.<sup>33</sup> Na snímek lze tedy

---

<sup>33</sup> TAPLEY, cit. 8.

nahlížet jako na samostatný kompaktní celek srozumitelný i bez znalostí týkající se jeho vzniku, zároveň jej lze však i chápat jako režisérovu intimní zповěď.

## 4. 2. Rozsah informací a komunikativnost

V publikaci *Umění filmu* píše Bordwell s Thompsonovou ohledně rozsahu informací o různých typech narací, které se mohou v průběhu proměňovat. *Omezená narace* je většinou vázaná na hlavní postavu a veškeré informace se divák dozvídá společně s ní. Taktéž zmiňují, že může docházet k vzájemnému propojení, neboť žádný film nemá čistě omezenou či ryze neomezenou naraci.<sup>34</sup> Omezená narace je přímo spojená s Cleo jakožto s protagonistkou, jelikož je součástí většiny scén a informace se dozvídáme společně s ní – příkladem může být odhalení otcovy nevěry, kdy ho vidíme s cizí ženou stejně jako Cleo.

Omezenost rozsahu informací je přítomná i v syžetu, kdy nám nejsou sice explicitně řečeny, ale je možné si je logicky vyvodit, jako je tomu u sociálního zařazení postav, kdy můžeme například na základě způsobu oblékání či užívání dopravních prostředků odlišovat jejich sociální status. Jednoduchost syžetu se promítá i do určité střídmosti v poskytování informací. Nejdůležitější informační hodnotu nesou dialogy, po kterých následují vyprávěcí postupy mizanscény, o kterých bude řeč níže. Divák díky nim získává přehled v naraci a umožňují mu pochopit nastolené kauzální vztahy, stejně jako usazení v čase, jelikož po celou dobu projekce není poskytnut nediegetický materiál ve smyslu titulků, který by zmiňoval konkrétní rok. Tento údaj je však poskytnut v segmentu 11b, kdy Benita přeje Cleo šťastný nový rok 1971. Omezenost narace doplňuje záměrný odklad informací, jelikož syžet se zdá být v určitých okamžicích ozvláštněn záměrnou nekomunikativností, jako je tomu u segmentu 19d. Toto sdělení zároveň působí jako osvobození a definitivní uzavření složité životní etapy, kterou si musela Cleo projít. Informace v závěru filmu může změnit divákův postoj k protagonistce, jelikož se dovídáme její niterní pohnutku, čímž mohlo dojít k potvrzení hypotéz či k jejich vyvrácení. Tím, že se narativ soustředí na služebnou pohybující se napříč domácností, se tak můžeme stát i svědky neúplných konverzací, jako je tomu v segmentu 9b.

---

<sup>34</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 127–128.

V rámci tohoto segmentu, kdy Cleo odnáší Sofii a Terese čaj, zaslechne útržek neurčitěho rozhovoru pravděpodobně vztahující se k otci a jeho nevěře. Skutečnost se následně dovídáme až v segmentu 12a. Stejně jako Cleo, tak i divák, má určitá tušení, která se potvrdí až později, čímž se opět navracíme ke konstatování o důležitosti dialogů, jakožto stěžejním zdrojem informací o času a postavách. Narativ zároveň nezobrazuje veškeré části fabule, pracuje s výpustkami, na jejichž základě celkový čas pouze odhadujeme. Čas fabule není zmíněn, odhaduji ho na 10 měsíců, neboť je zobrazeno devítiměsíční těhotenství Cleo. Začátek děje je zasazen na podzim a končit může zhruba v druhé polovině června roku 1971, jelikož měla Cleo termín porodu na konci zmíněného měsíce, avšak porodila předčasně.<sup>35</sup>

Doplňující informace rozšiřující narativ, týkající se konkrétně postav, divák zjišťuje až v průběhu. Příkladem je Sofiino povolání, o kterém se divák dozvídá až ke konci filmu. Postava matky se, na rozdíl od otce, objevuje ve snímku mnohem frekventovaněji, přesto se Antoniovo povolání dozvídáme hned v úvodu. Tento fakt je však uzpůsoben syžetu, aby bylo pro diváka čitelnější pochopit rodinnou situaci a skrývanou nevěru.<sup>36</sup> U postavy Cleo se bližší a intimnější informace dozvídáme postupně, což je patrné ve scéně její návštěvy na gynekologické prohlídce s doktorkou zjišťující její bližší informace o zdravotním stavu a sexuálním životě. Zde dochází ke konkretizaci omezené narace, jelikož společně s Cleo se sice dozvídáme informace o světě kolem ní (např. rodiny, nevěry, osud Fermína), avšak ne o její osobě, tudíž se obracíme opět k dialogům. Scéna v nemocnici nasvědčuje, že byl Fermín jejím prvním sexuálním partnerem a lze předpokládat, že se jednalo i o jejich první společné sexuální zkušenosti (6c), která zapříčinila neplánované otěhotnění. Sdělení týkající se přímo jejího soukromého života umožňuje divákovi více pochopit minulost protagonistky a zároveň porozumět reakcím nejen na konkrétní události, ale i na primární kauzální situaci.

---

<sup>35</sup> Dle scénáře děj oficiálně začíná ve čtvrtek 3. září a končí v pondělí 28. června. Rovněž je zmíněn i věk postav a další náležitosti, které ve filmu explicitně nezazní, jako jsou např. podrobnosti o prostoru. Více: GROBAR, Matt. Read Alfonso Cuarón's Script For 'Roma' In Full. In: *Deadline* [online]. 2018 [cit. 25.05.2020]. Dostupné z: <https://deadline.com/2018/12/roma-alfonso-cuaron-oscars-netflix-screenplay-exclusive-1202522546/>.

<sup>36</sup> Otcovo zaměstnání je důvodem jeho časté nepřítomnosti, proto je pro snímek informace relevantnější než zjištění povolání matky, která pracuje jako biochemička.

Narativ rovněž pracuje s určitými vodítky, která jsou patrná teprve až po opakovaném zhlédnutí, kdy jejich přítomnost nabývá na významu. Může se jednat o nepatrné a zpočátku nesnadně pozorovatelné náznaky, které se pojí buď přímo k ději, kauzálním vztahům nebo postavám a pomáhají predikovat nastávající situace.

Jedním z vodítek je například konverzace v bistru La Casa Del Pavo mezi Cleo a Adelou, kdy děvčata hovoří o svých bývalých láskách a Adela popisuje situaci s Moisesem, který jí posílal zamilované dopisy vyznávající lásku. Ona však poté zjistila, že tytéž dopisy posílal i ostatním slečnám. V daný moment do restaurace dorazí Adelin přítel Ramón společně s Fermínem. Ze vzájemného rozhovoru lze vyvodit, že Adela predikovala osud hrozící Cleo, který se nakonec potvrdil. Dalším příkladem je Fermín a jeho záliba v bojovém umění, čehož jsme si mohli povšimnout ve scéně, kdy jsou s Cleo v pokoji. Fermín si z koupelny vezme závěsnou tyč a nahý s ní předvádí různé bojové chvaty. Moment je důležitý pro budoucí pochopení děje, neboť Cleo poté Fermína nalezne ve slumu společně s dalšími muži, kteří se účastní hromadného nácviku bojového umění. Pokud je divák obeznámen i s historickým kontextem, může v tomto ohledu nalézt určité spojitosti. Jak jsme se později ve snímku mohli přesvědčit, Fermín se stal jedním ze členů skupiny tzv. Los Halcones, jež útočili na studenty během stávkou, kdy tito vládou trénovaní bojovníci používali při útoku bambusové tyče.<sup>37</sup> Pokud si divák dohromady spojí souvislosti se společenským děním, může tak nalézat paralelu s následujícím výskytem Fermína ve zmíněném hnutí.

Podobná situace se týká i postavy profesora Zoveka, kterého vidíme na obrazovce televizoru v bistru (6a). Během dialogu záběr v televizi zachycuje Zoveka snažícího se utáhnout dvě auta i s pasažéry pomocí řetězu v ústech. Nejdříve se pasáž v televizi jeví jako zdánlivě nedůležitá kulisa pro rozhovor, v druhé polovině se však znovu Zovek objeví, když trénuje mladé muže k boji, čímž dojde k jeho konkretizaci. Objevují se i metaforická vodítka určující předzvěsti následujících událostí, jako je rozbitý hrnek, kterým si měla Cleo připít na zdraví svého dítěte. Ten se však kvůli neopatrnosti jedné ze zaměstnankyň, jež do Cleo omylem narazí, roztříští o zem.

---

<sup>37</sup> DOYLE, Kate. The Corpus Christi Massacre. In: *The National Security Archive* [online]. 2003 [cit. 7.04.2020]. Dostupné z: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>.

Situace pak předikuje nešťastný závěr spojený s úmrtím dítěte. Zdůrazněn je opět kontext divácké znalosti filmu vycházející z předešlého zhlednutí snímku, kdy jsou nám informace v náznacích nevědomě podsouvány a až v závěru divák vyhodnocuje návaznosti týkající se budoucích příčin a jejich následků.

### **4. 3. Hloubka informací**

Bordwell s Thompsonovou v kapitole o hloubce informací operují s pojmy objektivita a subjektivita, kdy může docházet k jejich vzájemné prostupnosti.<sup>38</sup> *Roma* disponuje především objektivní narací, což znamená, že divákovi je prezentováno viděné a slyšené postavami. Nepracuje se s percepční subjektivitou, jelikož jednotlivé obrazy sledujeme z pohledu třetího nezúčastněného pozorovatele. Využití tohoto postupu zamezuje proniknout do mentální subjektivity postav. Ve snímku se neobjevují flashbacky či flashforwardy a vyprávění je chronologické. Stejně tak není přítomná role vševědoucího vypravěče ve vztahu k postavám či vnitřní hlasy hrdinů, které by nám více osvětlovaly sledované situace. Objektivitu podporuje využití filmového vypravěče v podobě kamery. Podrobněji se stylovým prvkům budu věnovat v další části analýzy. Na rozdíl od rozsahu informací, které nám více přibližují diegetický svět, je hloubka informací spíše upozaděná a nechává tak prostor pro divákovu interpretaci.

---

<sup>38</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 129.

## 5. Stylová analýza

V druhé části analýzy se komplexněji zaměřím na filmový styl snímku. Oproti narativní struktuře je *Roma* mnohem výraznější zejména ve své stylistické výstavbě, která celistvě utváří celkovou formu snímku. V následujících podkapitolách se budu věnovat rozboru mizanscény, dále pak provedu analýzu kamery, střihu a zvuku. Rovněž připojím část týkající se parametrické narace, kdy nejdříve objasním základní principy tohoto typu vyprávění a následně popíšu, jak jsou dané aspekty aplikovány ve filmu. Rozeberu prvky, jež se ve filmu několikrát opakují a zaměřím se na jejich funkci či význam.

### 5. 1. Mizanscéna

Pojem mizanscéna souhrnně označuje vše, co může divák ve filmovém obraze vidět, tudíž aspekty, jako jsou kostýmy, prostředí, osvětlení, samotné herectví, které podrobím analýze v textu níže. Mnohé scény si zapamatujeme právě na základě mizanscény daného díla.<sup>39</sup> Radomír Kokeš také zmiňuje, že se filmový styl rovněž vztahuje k určitým konvenčním vzorcům, kterým musejí tvůrci mnohdy čelit.<sup>40</sup> Ačkoliv snímek může vyvolávat určitá očekávání, netradiční užití stylových prvků je může narušit.

#### 5. 1. 1. Prostředí

Jak již bylo zmíněno výše, *Roma* vychází ze skutečných vzpomínek režiséra Alfonse Cuaróna, což hraje významnou roli pro celý snímek a jeho zhotovení, kdy je děj primárně zasazen do čtvrti Roma v Mexico City. Režisér trval na požadavku, aby natáčení probíhalo přibližně na podobných lokacích, kde jako dítě vyrůstal. Proto se většina externích záběrů natáčela přes ulici, ve které stál původní dům rodiny

---

<sup>39</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 159.

<sup>40</sup> KOKEŠ, cit. 12, s. 27–28.

Cuaróna.<sup>41</sup> Natačelo se buďto na autentických místech (budova kina), avšak s nutnými úpravami, aby byla zachována i vizuální podoba odpovídající dané době, anebo se naopak prostředí vybuďovalo zcela uměle (např. části městských ulic).<sup>42</sup>

Rodinný dům je primárním dějištěm filmu a odehrává se v něm většina narativu.<sup>43</sup> Svědčí o tom již první záběry expozice, kdy hlavní hrdinka mlčky provede diváka skrze celý dům během své každodenní úklidové rutiny. Úvodní sekvence nabízí prvotní informace o postavě a na základě spatřeného prostředí i její sociální postavení, což je např. scéna s toaletou, o které jsem psala již v předešlé kapitole. Na základě rekvizit a počtu pokojů lze odhadnout, kolik členů celkem příbytek obývá a jaký je zhruba jejich věk. Ledabyly pohozené hračky různě po prvním patře vypovídají, že se v domě nachází děti, což potvrzuje Cleo odnášející oblečení z dětských pokojů, které kamera postupně zachycuje. Na základě těchto úvodních záběrů lze definovat i další postavy stěžejní pro narativ, jako jsou rodiče. Rekvizity v domě se mohou rovněž odkazovat i k jejich vzdělání a gramotnosti, čemuž nasvědčuje i množství knih v místnostech. Dle noblesnějšího vybavení můžeme rovněž určit i zámožnější sociální postavení rodiny, což stojí v opozitu k rozpadajícím se chatrčím ve vesnickém slumu, ve kterých žijí lidé z nižší vrstvy.

Zasazení do prostor rovněž definuje i sociální odlišnost mezi služebnou a zbytkem rodiny, o které jsem se zmiňovala již dříve. Ačkoliv Cleo a Adela bydlí na stejné parcele jako rodina, příbytek děvčat je jasně oddělen od zbytku domu vlastním vchodem a schodištěm. Na rozdíl od prostorných pokojů v domě, služebné sdílí pouze jednu místnost, která multifunkčně slouží jako ložnice, prádelna a zároveň i jako místo odpočinku. Malá komůrka funguje i jako úložné místo pro již nepotřebné věci v domácnosti, leč se v ní nachází i pár osobních předmětů, které patří jen děvčatům (budík, šperky, rádio, kosmetické přípravky). Místnost díky tomu působí více zdomácněle a privátně. Přesto, že má Cleo s rodinou blízký vztah, stále tak obývá jiné prostory, výrazně skromnější a málo prostorné.

---

<sup>41</sup> Po uveřejnění snímku se stala ulice Tepeji s číslem popisným 22 frekventovaně navštěvovaným místem mnoha filmových nadšenců, kteří tak mají možnost vidět skutečný dům, jehož venkovní podoba se využila především k externím záběrům z ulice.

<sup>42</sup> MEDD, James. Where was Roma filmed?. In: *The website of Condé Nast Traveller Magazine* [online]. 2020 [cit. 7.05.2020]. Dostupné z: <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-roma-filmed>.

<sup>43</sup> Segmenty 1–5, 7, 9, 14, 17, 20.



Diferenciace je zjevná i v sekvencích při oslavě nového roku, kdy si divák všímá dvou jasně oddělených mikrosvětů mezi vlivnými zaměstnavateli a chudšími zaměstnanci, což se odráží i v použití rekvizit. Večírek střední vrstvy probíhá za hlasité hudby znějící z gramofonu, obývací pokoj je hojně a tematicky vyzdoben, na stolech se nachází láhve s drahým alkoholem, hosté jsou usazeni na pohovkách Chesterfield a popíjejí sekty z broušených křišťálových sklenic. Oslavy zaměstnanců jsou naopak doprovázeny živou hudbou, sedí u dřevěných stolů s židlemi a připíjí si na zdraví tradičním mexickým nápojem octli z prostých keramických hrníčků. Prostředí vždy zřetelně odlišuje, zda se jedná o kruhy vyšší či nižší vrstvy (honosné sídlo ve srovnání se slumem). Cleo, jakožto průvodce narativu, průběžně prostupuje oběma „světy“, což dokládá odlišnost jednání postav, jako je tomu u sekvencí na haciendě, kde střední třída oslavuje, zatímco personál hasí požár.

Prostředí lze tudíž rozdělit na dvě hlavní jednotky, a sice dům jakožto primární centrum pro vyprávění, následně výskyt dalších prostorů, které plní epizodickou roli (obchod s nábytkem) nebo se opakují, avšak ne tak často (budovy kin). Z pohledu hlavní postavy dům představuje místo výkonu práce a povinností spojených s chodem domácnosti. Zbylé prostory, především v první polovině filmu, slouží pro odreagování se a jako místa pro osobní vyžití a zábavu, kam patří kino či bistro. Později si můžeme všimnout, jak si každý takový prostor vytváří vlastní atmosféru a jsou s ním spojeny určité emoce, které postavy v daném momentu prožívají. Ve slumu to jsou pocity naděje a zklamání týkající se Fermína, v obchodu s nábytkem naopak strach Cleo, v nemocnici následně napětí a smutek.

Pokud si srovnáme rodinný dům na začátku a na konci filmu, atmosféra v něm se značně změní. Na počátku lze z místa vycítit vřelou a ryze rodinnou atmosféru, pohodu jak mezi členy rodiny, tak i hospodyněmi (segment 5). S nastávající kolizí se podoba prostoru mění, což se promítá i do vybavení. Postupem příběhu se zprvu klidného místa stává prostor hromadící vztek, což se promítá i do jednání postav mající tendence z domu uniknout jinam a zároveň se oprostit i od určitých vzpomínek (především u postavy Sofie a s tím spojený odjezd do Veracruz). V závěru snímku prošel prostor největší změnou. Když se Sofia s dětmi vrací z výletu zpět domů, vidíme už jen položené knihy na podlaze namísto v policích, které si Antonio z domu odvezl. Nové přeorganizování pokojů pak zaznamenává skutečnost svědčící o

odpoutání se od minulosti a vzpomínek postav, což vede k obnově a zcela novému začátku.

### 5. 1. 2. Kostýmy

Stejně jako se zasazení do konkrétního místa odkazuje k autentičnosti lokace, podobnou úlohu plní i zvolené kostýmy, aby co nejvíce korespondovaly danému období příběhu. Na základě dobových fotografií se Cuarón snažil vybírat co nejvěrnější oblečení, jež by odpovídalo módě nosící se v 70. letech.<sup>44</sup> Kostýmy dotváří postavy, definují jejich sociální status a jsou gendrově diferenciované. Lze sledovat odlišnosti ve vybraných modelech, kdy jsou postavy ze střední vrstvy oděny do noblesnějších a výstřednějších obleků a rób, jako tomu bylo při oslavách na haciendě, zatímco pracující vrstva je charakterizována jednodušším a střídmejším stylem oblékání.

Signifikantním prvkem je odlišnost v kostýmech služebných, kdy se tematická rovina rozdílných vrstev a postavení promítla i do této složky. Jak Cleo, tak i Adela jsou odlišeny jednou částí oděvu, a sice typickou krátkou, krajkovanou zástěrou. Kus oblečení definuje jejich podřízené postavení v pracovní hierarchii a z části ho můžeme označit za objektivní korelát. U postavy Cleo se však rovina v druhé polovině filmu začíná stírat a na hrdince už zástěru nevidíme. Zástěru nenosí od momentu, kdy porodila. Odstranění této části pracovního oblečení metaforicky znázorňuje ztrátu povinnosti, která se vážala k nenarozenému dítěti.

Obecně ve filmu platí, že ženské postavy nosí převážně sukně či šaty, pouze v ojedinělých případech vidíme ženy oblečené do kalhot. Cleo nosí sukni ke kolenům a k tomu top s krátkým rukávem, zatímco kalhoty má pouze v části, kdy se rodina rozhodla strávit Vánoce a Silvestra se svými nejbližšími mimo město. Rovněž záleží i na okolnostech, tudíž když Cleo pracuje, na sobě má spíše nenápadnější oblečení bez vzorů, neboť při úklidu a dalších obdobných úkonech na sebe nepotřebuje nijak upozorňovat. Naopak když se nachází mimo dům, volí o něco výraznější oděv s decentními doplňky, které si nemá během prací v domácnosti možnost obléci.

---

<sup>44</sup> *Cesta do Romy* [Camino a Roma] [dokument]. Režie Andres CLARIOND. Mexiko, 2020.

Větší změna je patrná u Sofie, která střídá šaty i kalhoty. Výchylka může odrážet její emoční rozpoložení uzpůsobené trable v manželství a vede postavu k tomu, aby na sebe převzala i úlohu otce, který od rodiny odešel. Toto převzetí sociální role tak vedlo i k jisté změně v oblékání, a proto Sofia upřednostnila kalhoty. Šaty má naopak oblečené v sekvencích, kdy jde doprovodit Cleo do nemocnice, při oslavě Silvestru a po koupi nového auta.

Kostýmy dvou mužských postav taktéž definují jejich sociální postavení, v případě Antonia se jedná o oblek nebo lékařský plášť, což mu udává třídní a profesní status. Více prostoru je věnováno Fermínovi, ať už jeho nahotě či neformálnímu oblečení. Obnažení jeho postavy je jedinou explicitní výjimkou, atletické tělo je sebereflexí vlastní maskulinity a nebojácnosti, kterými postava oplývá a společně se cvičením s tyčí dokazuje před Cleo svou sílu a neohroženost. Stejný obraz se zobrazuje i při hromadném výcviku na hřišti. Při prvním setkání páru má na sobě Fermín krátké světlé triko s potiskem. Totožné tričko má oblečené i v momentu posledního nečekaného shledání. Na potisku se nachází dvě objímající se postavy ve velkém srdci a u nich je v překladu napsáno „Láska je... pamatuj na svůj první polibek.“, což v první části predikuje nastávající události jejich vztahu, v závěru poté paradoxně poukazuje na jeho neúspěch.

Zatímco kostýmy mají význam ve spojitosti s hlavními postavami procházející vývojem, u charakterů, které jsou neměnné, je pouze doplňují. Příkladem je kostým babičky Teresy, která nosí dlouhé černé šaty. Z detailnějšího hlediska se na příznačnost kostýmů už nelze více zaměřit z důvodu chybějící barvy, která by mohla postavy více specifikovat a dotvořit jejich charakter. Co se týká líčení a make-upu, snaží se působit přirozeně a neviditelně. I navzdory absence barvy se však zdá, že u ženských postav bylo použito minimálního, naturalistického líčení, čímž se od sebe ženy navzájem neodlišují.

### **5. 1. 3. Osvětlování a barva**

Osvětlování je společně s barvou nepostradatelným prvkem, vzájemně se doplňují a vytváří dynamiku příznačnou pro daný snímek. Vzhledem tomu, že se v *Romě* uplatňují odstíny šedé, svícení hraje významnou roli, ve smyslu zdůraznění kontrastu

světlých a tmavých ploch. Na světlých površích dopadající světlo zcela rozzáří daný objekt, ve tmavých částech pak více prohloubí prostor. Hra světla a stínů je proto intenzivnější, než kdyby byl film barevný. Kvůli omezenosti barevné palety je ale složitější odhadnout, v jaké míře se na danou scénu použilo světlo přirozené či umělé nebo kombinace obou.

Scény jsou stavěny do dvou světelných kontrastů, které jsou díky několika odstínům šedé divákovi oku zřetelnější a více v nich vynikají objekty. Ostré, jasné a přirozené světlo je většinou při externích záběrech v ulicích a na větších prostranstvích, kam se řadí i scéna ve slumu, kdy přímé sluneční paprsky osvětlují výcvik mladých bojovníků. Jejich stíny pak dopadají v symetrických liniích na prašnou zem, což dotváří celkovou estetickou kompozici daných záběrů. Paprsky slunce lze i zpozorovat v záběrech na profesora Zoveka, kdy se světlo láme přímo v čočkách kamery (obr. 1). Podobné využití je i ve scéně na pláži, kdy se slunce nachází za zády postav, kamera stojí proti němu, kvůli čemuž postavám vidíme hůř do obličeje a vnímáme jejich obrysy (obr. 2).



Obr. 1



Obr. 2

Využití jasného světla je výrazné i v nemocničním prostředí, což podporují bílé stěny a přítomní lékaři odění do bílých plášťů, čímž se obraz ještě více opticky rozjasní. Zvýšený jas je rovněž zapříčiněn i denní dobou, tudíž do místností proudí přirozené denní světlo, které lze společně s umělým osvětlením ze zářivek na stropěch označit za high-key. V tomto stylu je osvětlena sekvence, kdy jde Cleo poprvé na prohlídku (obr. 3). Naopak ve scéně, kdy se Cleo nachází na porodním sále, stojí světelné podmínky v opozitu a místnost je osvětlena s důrazem na stíny (obr. 4). V místnosti se nenachází žádná okna a použité světlo se soustředí na prvky, které mají být ve scéně zvýrazněny. Lampa, jakožto hlavní světelný zdroj, odděluje scénu na dva plány, kdy se v každém z nich odehrává jiná akce. V prvním zaostřeném plánu se jedna z lamp nachází vpravo a osvětluje dolní část těla rodičky. Druhá lampa stojí v pozadí a osvětluje lůžko, na kterém je resuscitováno dítě. Lékaři stojí v protisvětle a nejsou vůbec nasvíceni, oproti dítěti a hrdince. Zdůrazněný druhý plán upoutává pozornost svou důležitostí, je však rozostřený a divák se nemůže na akci plně soustředit, čímž jsme na rozdíl od protagonistky, ve smyslu percepce, limitováni. Naopak se soustředíme na obličej Cleo, respektive její mimiku, kdy na ni dopadá slabé horní doplňkové světlo, které s následným příchodem doktora zesílí a projasní její tvář, neboť se dějová akce přesunula z pozadí zpět do prvního plánu.



Obr. 3



Obr. 4

Ostrý přechod světla a stínu je patrný také v momentu, kdy Fermín leží na posteli a snaží se ke Cleo více přiblížit (obr. 5). Kamera snímá jeho tvář osvětlenou pouze bočním světlem dopadajícím výhradně na jeho pravou část obličeje (viděno z divákova pohledu), zatímco levou stranu těla vidíme zcela ve tmě, což může značit určitou intimitu či abstraktněji i vlastnost, prozatím nepoznanou „temnou stranu“ Fermína, která se v průběhu narativu osvětlí nejen Cleo, ale i divákovi. Protisvětlo zářící z koupelny v závěru scény vytvoří Fermínovu siluetu. Obdobně je to i ve scéně, kdy se Sofia vrací večer domů opilá a Cleo ji vyhlíží. Při rozhovoru se světlo soustředí vyloženě jen na Cleo, kdežto Sofiina tvář stojí ve stínu (obr. 6b).



Obr. 5

Dalším diegetickým zdrojem světla je následně i filmová projekce v kině, ke které je přidáno doplňkové světlo, neboť tváře postav nejsou z jedné strany zcela zahaleny stínem, ale zároveň na ně dopadá slabé postranní osvětlení. Město je osvětleno všudypřítomnými pouličními neony, které vrhají světlo na ulice a rovněž i na výkladní skříně obchodů a podniků pod nimi.

V rámci prostor domova je díky světlíku zřetelně a nezávisle osvětleno schodiště v domě buďto dopadajícím denním světlem anebo v noci uměle z lustru. Schodiště se tak stává výrazným středobodem domu, jelikož ve vztahu ke zbylým, méně osvětleným místnostem, je jeho dominantní osvětlení nezávislé na denní době. Opačného postupu se používá v pokoji služebných, osvětleném pouze jednou žárovkou, což s množstvím uskladněných předmětů evokuje pocit ještě větší stísněnosti.

Osvětlování plynule přechází z kontrastních low-key sekvencí do high-key v návaznosti na absenci barevné palety, čímž je divák odkázán na vnímání několika stupně šedé v různých intenzitách. Barva formuje a dotváří mnohé aspekty a dokáže nám více charakterizovat postavy, objekty, rekvizity, nálady apod. Utvořit si určitou představu o barvě však lze za pomoci zkušenosti z divákového běžného života, jelikož si dokáže zformovat představu o základních objektech a jejich přibližné barvě. Výhodou absentující barvy však může být naopak zvýšená divácká participace, jelikož stupně šedé vytváří prostor pro vlastní interpretaci.

Volba odstínů byla jedna z prvotních preferencí, kterou chtěl Cuarón zachovat a od prvopočátku na ní trval. Precizní volba barevných předmětů měla korespondovat jak s realitou, tedy odpovídat předmětům z režisérova dětství, zároveň i barevně ladit s ostatními objekty při transformaci do palety šedi. Světelné podmínky byly např. mnohdy regulovány speciálními látkami, pomocí kterých se dalo denní světlo dle potřeb uzpůsobovat. Za použití technik při postprodukci mohli tvůrci dosáhnout přesné korekce barev a doladit sebemenší detaily.<sup>45</sup> Pokud by byl film barevný, mohlo by se jeho celkové vyznění změnit a na diváka by mohl působit odlišně ve smyslu jeho pozornosti. Středobodem soustředění by se staly předměty, objekty a okolní postavy, čímž by se vytratila intimita, jak bylo zmíněno výše. Absence barvy nám umožňuje sledovat postavy a upínat naši pozornost primárně na ně, jejich chování a charakter, namísto okolního dění, které není rušivé, ale naopak sjednocené. Snímek tak více připomíná sérii pohybujících se šedavých fotografií vycházejících z režisérových vzpomínek, které Cuarón přenesl a zvěčnil na filmové plátno.

#### 5. 1. 4. Herectví

Precizní přístup režiséra k látce se promítl i do výběru hereckého obsazení, kdy trval na podmínce, aby se herečtí protagonisté co nejvěrněji podobali svým reálným předobrazům původních obyvatel města, jako je výběr služebné, ale zároveň měli mít i predispozice k hereckému řemeslu. Snažil se, aby jejich vystupování působilo co možná nejvíce přirozeně. Stěžejním rozhodnutím bylo, že Cuarón hercům neposkytl kompletní scénář, tudíž mnohdy bylo natáčení odkázáno i na improvizaci a vlastní iniciativu herců.<sup>46</sup>

Osobní přístup režiséra k hercům zapříčinil realističtější a nestylizovaný herecký výstup bez přehrávání či afektovanosti. U postavy Cleo realismus podporuje i hereččin etnický původ, neboť ona sama je místní domorodkyní, tudíž se o něco více přiblížila předobrazu Cuarónovy služebné a její výkon mohl být autentičtější na základě typecastingu, jak zmiňují Bordwell s Thompsonovou v *Umění filmu*.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> DILLON, cit. 6.

<sup>46</sup> TAPLEY, cit. 8.

<sup>47</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 187.



Naturálnějšímu herectví rovněž přispívá, že je představitelka Cleo (Yalitza Aparicio) neherečka a před natáčením snímku neměla s působením ve filmovém průmyslu žádné větší zkušenosti.<sup>48</sup>

Její herecké projevy a reakce odpovídají přirozenému jednání obyčejného člověka. Když se Cleo nachází v domě či hovoří se Sofií jako zaměstnavatelkou, vystupuje seriózně a s respektem, zároveň však skromně a s pokorou což je patrné ve scéně 9b. Zároveň Sofii sděluje i osobní informace, jako je nečekané těhotenství, následně se jí svěří i s informací týkající se dítěte, čímž se opět dokazuje jejich vzájemná blízkost. Když je Cleo naopak v přítomnosti přátel a mimo práci, působí mnohem uvolněněji, kam lze zařadit segmenty s Adelou v jejich pokoji či bistru. Její přístup se tedy odvíjí podle situace a s kým se zrovna nachází.

Jak jsem již konstatovala výše, herci pracovali s neúplným scénářem. Cuarón předal např. určitou informaci jen některému z herců, kterou ostatní netušili. Tímto způsobem byla vytvořena dramatická scéna na porodním sále. Režisér povolal i skutečné doktory, tedy neherce, a sekvenci s nimi několikrát, nejprve bez hlavní hrdinky, nacvičil. Kvůli chybějící informaci, kterou ji Cuarón ohledně úmrtí dítěte nesdělil, herečka předpokládala, že se na scéně objeví živé dítě a s tímto přesvědčením ji také hrála. Lékaři naopak věděli, jak se bude sekvence odvíjet, tudíž se pouze čekalo, jak na situaci zareaguje Aparicio. Bez jakéhokoliv režiséřského zásahu se scéna na první pokus natočila se všemi potřebnými emocemi, které herečka bezprostředně prožívala podobně jako divák. Celá situace byla emotivní i pro štáb, především pro Cuaróna samotného, který byl z natočené scény unešený a docílil výsledku, ve který doufal.<sup>49</sup> Hraní a způsob vedení herců mělo důležitý efekt na vyznění celého filmu. Právě skrze postavy a jejich vystupování mohl režisér plně převtělit své vlastní zážitky a emoce, které jako dítě tenkrát prožíval, a jež byly mnohdy nečekané i pro něj.

---

<sup>48</sup> Yalitza Aparicio Biography. In: *IMDb* [online]. 2020 [cit. 15.05.2020]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/name/nm8611957/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm8611957/bio?ref_=nm_ov_bio_sm).

<sup>49</sup> *Cesta do Romy* [Camino a Roma], cit. 44.

## 5. 2. Kamera

Na rozdíl od předešlých aspektů mizanscény tvoří kamera důležitý aspekt, který sjednocuje celkovou formu a definuje filmový styl. Úlohu kameramana převzal sám Cuarón, aby mohl co nejkonkrétněji zaznamenat veškeré momenty vyvěrající z jeho niterních vzpomínek. V níže popsaných podkapitolách se podrobněji zaměřím na jednotlivé parametry (rámování a pohyb kamery), na kterých demonstruji autorský přístup uplatněný v rámci snímku.

### 5. 2. 1. Rámování

Snímek byl natočen v širokoúhlém formátu na kameru Arri Rental's Alexa 65 s objektivem 65 mm.<sup>50</sup> Digitální kamera napomohla především redukovat veškerý šum a zrnitost, neboť barevná paleta byla desaturována až v postprodukcí, což zapříčinilo ostrý obraz.<sup>51</sup> Zvolený formát má výhodu obsáhnout větší množství scénického prostoru, na kterém se v několika plánech odehrává více akcí najednou. Podpořila se tím i výrazná hloubka prostoru, nejčastěji patrná při scénách natáčených zejména v exteriérech.

Z hlediska kompozice prostoru se hlavní dějová akce s aktéry nachází převážně v popředí obrazu. Ačkoliv není rozvrstvení plánů výrazně oddělené zaostřením a rozostřením, stále můžeme vidět události odehrávající se v pozadí (obr. 4). Dle perspektivy se pozadí zamlží jen částečně, nikoliv radikálně a nám tak bylo skryto, co se děje v popředí záběru. Občasné užití transfokace napodobuje pohled Cleo, jako je tomu na obrázcích 6a a 6b, kde protagonistka sleduje odchod Sofie, na kterou se zaostřuje i kamera. Přímý pohled kamery se snaží snímat objekty a postavy zhruba v úrovni očí (obr. 7), což odpovídá lidskému pozorování a nedochází tak k výraznému přibližování (zoomu) či oddalování. V tomto ohledu je kamera statická a v průběhu jednoho záběru se nemění její vzdálenost zorného pole.

---

<sup>50</sup> ARRI Rental. In: *ALEXA 65* [online]. 2020 [cit. 18.05.2020]. Dostupné z: <https://www.arrirental.com/en/credits#overlay-roma>.

<sup>51</sup> DILLON, cit. 6.



Obr. 6a



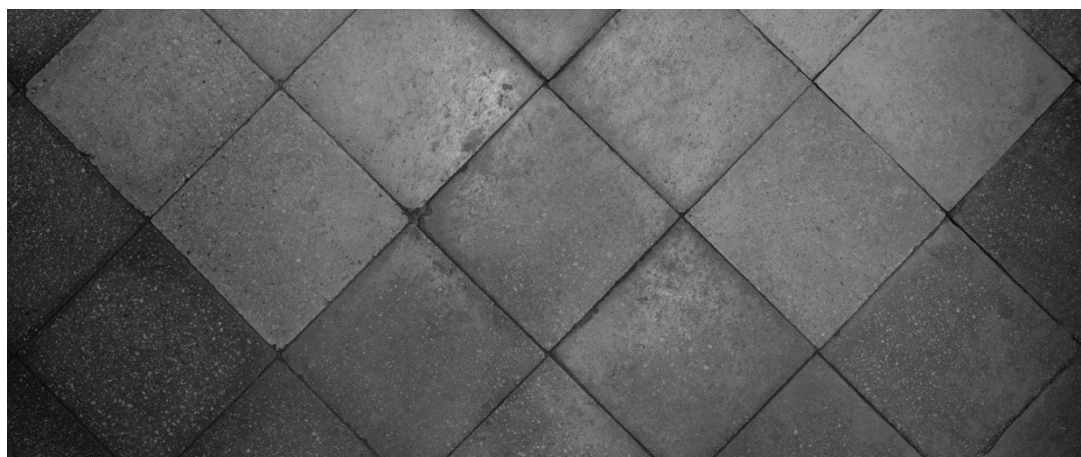
Obr. 6b



Obr. 7

Odchylkou, kdy dochází ke zřetelnější změně úhlu, jsou dva určující záběry, a to první a poslední. První část ustavujícího záběru filmu je snímána z nadhledu, který postupně přechází do přímého pohledu. Když opomineme úvodní titulky, které se během sekvence objevují, zprvu vidíme, jak kamera snímá čtvercové kachle, které

jsou ve zcela centralizovaných a symetrických liniích (obr. 8a). Pomocí zvukové stopy následně slyšíme, že mimo rám někdo vylévá vodu, která se nakonec doplaví i do záběru a pokryje všechny kachle. V tomto bodě se ve vodě začíná rýsovat odraz, který se však pod vlivem stále se přitékající vody deformuje a teprve až po chvilkovém ustálení se stává zřetelnějším (obr. 8b). Jde o zachycení mimo prostorového obrazu neboli fúzi, ve které se reflektuje to, co se nachází nad dlaždicemi, aniž by to kamera explicitně zobrazila. Vidíme siluetu letadla (obr. 8c), která v odrazu zvolna prolétává, načež se voda opět zčeří a objevuje se více mýdlových bublinek (obr. 8d). Jakmile se odplavuje z dlaždic, kamera vertikálně následuje směr tekoucí vody, která vede do malého odtokového kanálu, a poté se nám zobrazí prostor chodby společně s protagonistkou.



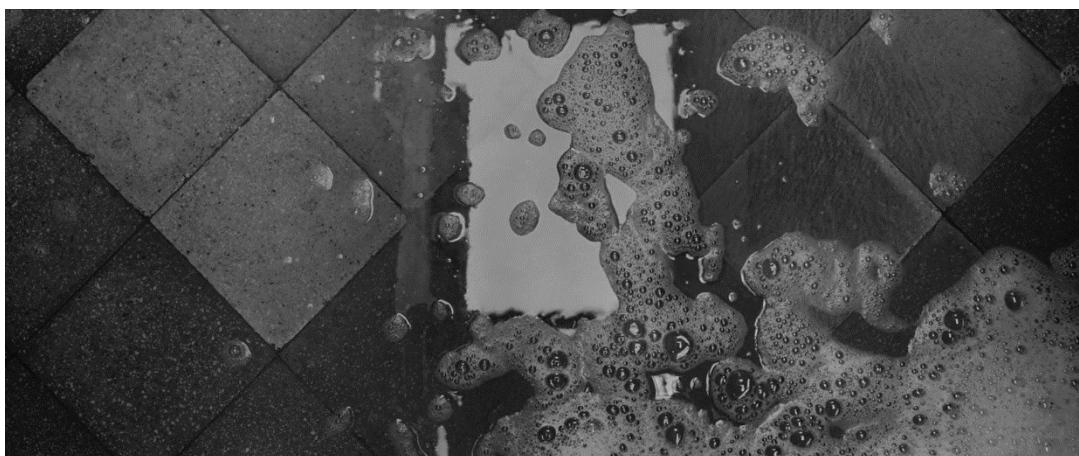
Obr. 8a



Obr. 8b



Obr. 8c



Obr. 8d

Finální záběr naopak stojí v opozitu, jelikož se z přímého pohledu stáčí úhel do podhledu, neboť kamera vertikálně následuje Cleo jdoucí po schodech nahoru odnést prádlo. V tomto záběru se zrcadlí obraz z prvního záběru, kdy již tentokrát vidíme konkrétní prostor, který rámoval odraz ve vodě na dlaždicích v úvodní titulkové sekvenci. Nyní již lze spatřit ohraničující stěny dvora společně se schody. Závěrečný pohled na oblohu opětovně doplní i prolétající letadlo (obr. 9). Mezi úvodním a finálním záběrem vzniká vzájemná podobnost i v případě přítomnosti Cleo, která je první a zároveň i poslední snímanou postavou. Opakováním se snímek symbolicky uzavřel, neboť začíná a končí na totožném místě. V obraze se poté začnou objevovat i závěrečné titulky uzavřené slovy *Shantih Shantih Shantih*.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Těmito slovy byl rovněž zakončen i Cuarónův přechodí snímek *Potomci lidí*. Slovo „shanti“ pochází ze sanskrtu a znamená mír. Definition of Shantih. In: *The Free Dictionary* [online]. 2020 [cit. 20.05.2020]. Dostupné z: <https://www.thefreedictionary.com/Shantih>.



Obr. 9

Co je naopak proměnlivé, je velikost záběrů odvíjející se od jednotlivých sekvencí, které se soustředí buď na jednu či více postav. U skupinových záběrů je snímáno i pozadí za nimi, kdy se využívá především celků. Jsou to např. scény v sídle, kdy Cleo a Benita nesou zavazadla dětem do jejich pokojů. Dále je to sekvence s hořícím lesem anebo když se služebné prochází s dětmi po okolí. V poslední zmíněné scéně v prvním plánu vidíme Cleo a další služebnou, ve středním pak Benitu s dětmi a v pozadí za nimi se rozpínají vysoké zalesněné kopce a hory. Celek se neomezuje pouze na větší počet osob v obraze. Tímto způsobem jsou snímány i konkrétní postavy v prostoru, jako u Cleo v úvodní sekvenci, kdy v chodbě vidíme celou její postavu. Ve snímku jsou střídavě uplatněny americké plány s polocelky a polodetaily. Ve filmu naopak absentují velké detaily, jež by blíže zobrazovaly mimiku herců. Použity jsou však detaily pro zdůraznění konkrétních objektů, jako dokládají záběry např. s talířem jídla, budíky v obchodě či hračky v dětském pokoji.

V záběrech se kamera snaží zachytit více předmětů, postav a akcí najednou, k čemuž se váže i délka záběrů, které se budu zabývat v textu později, konkrétně v podkapitole věnující se střihu. Jednotlivé velikosti se v rámci jednoho úseku souvisle mění např. z polocelku do polodetailu, což je důsledkem pohybu postav, které se přibližují či oddalují, nikoli kamery.

Postavy jsou v rámci záběrů umístěny většinou do středu obrazu. Po kompoziční stránce se scény slévají do precizních, krajně symetrických linií a rovin, jak dokládá scéna v autě, kdy Sofie veze Cleo do nemocnice na prohlídku (obr. 10). Kamera je vycentrovaná, aby korespondovala s pozicí zpětného zrcátka, které je umístěno

zhruba ve středu čelního skla. V prvním plánu se nachází palubní deska a v levé části volant, na kterém jsou vidět pouze Sofiiny ruce, nikoliv tělo. Střední plán pak tvoří zrcátko, ve kterém pozorujeme její obličej. V pozadí za sklem vidíme po stranách dva vozy v rušné ulici, které Sofiino auto obklopují. Můžeme pozorovat tři souběžně probíhající akce: gestikulující ruce na volantu, Sofiinu mimiku reagující na vzniklou situaci, a nakonec řidiče vedlejších vozů, kteří se kvůli nehodě rozčilují. Linie dotváří i pouliční elektrické sloupy nacházející se po bocích zrcátka, čímž kolem něj utvářejí rám. Symetrie je uplatněná i v sekvenci ve vesnickém slumu, kdy je kamera zaměřená na profesora Zoveka (obr. 1). Tomu ve chvíli, kdy má zavázané oči a začne držet balanc na jedné noze, nad hlavou proletí letadlo, které se nachází opět ve středu dvou tyčí. Kompozice záměrně klade důraz na estetický účinek, díky čemuž si lze podobných aspektů všimnout i v průběhu filmu.



Obr. 10

### 5. 2. 2. Pohyb

Pohyb kamery je prvním výrazným atributem, jelikož zvolené pohyby udávají formu celému snímku. Kamera je statická a základními pilíři snímání jsou dva pohyby. Dominantnější z nich je tzv. panoráma, tedy pohyb horizontální, kdy se kamera pohybuje zleva doprava a naopak. Uplatnění postupu je nejvíce patrné především v expozici v prostorách domu, kdy kamera následuje služebnou procházející z jedné místnosti do druhé. S novým záběrem, kdy se Cleo přesune do prvního patra, ji v rámu ještě nevidíme, přesto se však kamera dává do pohybu a až následně spatříme i postavu. Použitý způsob zachycování objektů působí téměř

observačním dojmem, čímž je zdůrazněna pozice kamery jakožto filmového vypravěče, o čemž jsem se zmínila již v textu výše.

Druhým pohybem je poté vertikální švenk, tedy směřující odspodu nahoru a naopak. Tento typ snímání plynule přechází z horizontálního pohybu a obráceně, jak dokládá sekvence, kdy Cleo na střeše domu pere prádlo. Kamera nejdříve snímá akci střídavě zprava doleva a následně, když leží Cleo s Pepem na světlíku, se kamera posune vertikálně vzhůru na prádlo a poté opět pokračuje pohybem směřujícím doprava.

Kromě vertikálního švenku a panorámování je často využita také jízda, která se přizpůsobuje pohybu postav a scéna se tak stává dynamičtější, příkladem je sekvence, kdy Cleo s Adelou běží po ulici k bistru. Kamera následuje jejich pohyb a snímá je ze strany silnice, zatímco se děvčata proplétají pouličními stánky, načež se obraz společně s postavami zastaví. Podobné uplatnění je i v haciendě, kdy Cleo utíká s Benitou a kamera následuje jejich rychlý pohyb dovnitř domu. V těchto případech rytmus a tempo scény udávají postavy či okolní akce než stříhová frekvence.

V mnoha záběrech zůstává kamera zcela statická a ukazuje nám pouze jeden úhel bez pohybu (scéna 16b). V určitých záběrech se snímají pouze rekvizity bez postav, jako je tomu u každodenních předmětů (hračky, nádobí, televize), které dotváří scénu a zdůrazňují její jednotlivé části, doplňují narativní linku a jejich hlavní funkcí je kontinuální propojení se záběrem následujícím. Kamera zastává pozici tichého pozorovatele, který se společně s postavami nachází na daných lokacích a sleduje s nimi dění ve stejně plynoucím čase, a to bez užití zoomu, experimentálních úhlů snímání kamery či subjektivních pohledů.

### **5. 3. Střih**

Podobně jako u předešlých prvků, ve kterých se projevuje střídmost, ani střih není výjimkou. Film využívá neviditelného ostrého střihu, který působí oku přirozeně, což zapříčiňuje trvání záběrů a jejich délka se tak stává dalším příznačným elementem.



V předešlých autorských filmech Alfonse Cuaróna jsou delší záběry zcela běžné,<sup>53</sup> stejného postupu bylo uplatněno i v *Romě*. Kamera, její pohyby a délka záběrů jsou nadřazenými složkami nad střihem, který je tímto poněkud upozaděn.

Časový rozsah jednotlivých záběrů se proměňuje, delší časové trvání je uplatněno na scény, ve kterých se kamera pohybuje panoramaticky, kdy snímá postavy i zbytek prostředí. Délka prvního záběru činí 4 minuty a 35 sekund, scéna natáčená na pláži trvá 5 minut 29 vteřin a porodní scéna 5 minut a 11 vteřin. Trvání jednoho záběru se tudíž odvíjí i od dramatickosti či vážnosti natáčené scény. U detailů se délka pohybuje zhruba okolo 10 až 15 vteřin. Celkem se ve snímku objeví 308 střihů a průměrná délka záběru činí 24,4 sekund,<sup>54</sup> dlouhé záběry následně redukuje počet střihů. Zmíněná specifika udávají snímku temporytmus, jež působí na diváka, a především pak na jeho osobní vnímání času.

### 5. 3. 1. Vztahy mezi záběry

Pro snímek jsou nejpříznačnější *rytmické vztahy* mezi jednotlivými záběry. Díky delšímu časovému trvání jednoho záběru se temporytmus značně zpomalí a prostupuje tak celým filmem, kdy má divák možnost si vybírat, na co svou pozornost zaměří. Dlouhé záběry mohou podpořit napětí a zdůraznit důležitost akcí, což potvrzují dva rozsáhlé dramatické segmenty. V případě scény na porodním sále a na pláži sledujeme jeden dlouhý záběr, do kterého střih nezasahuje a zdůrazňuje kontinuitu odehrávající se akce, což vede k očekávání a napětí, jak scéna nakonec skončí. Obraz vidíme ze stejného úhlu, což opět působí, jako kdyby se divák nacházel v pozici nezúčastněného pozorovatele sledujícího probíhající události. Čas fabule se tak stává i časem projekce.

---

<sup>53</sup> *Potomci lidí* (2006), více: Cinemetrics – Movie. In: *Cinemetrics* [online]. 2013 [cit. 16.06.2020] Dostupné z: [http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie\\_ID=15085&fbclid=IwAR0CZVgU\\_d05o09J6phr0QiEjvP3VJqAh6rsNi3ZJ6c2EPgbAVmoNHR6HDM](http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=15085&fbclid=IwAR0CZVgU_d05o09J6phr0QiEjvP3VJqAh6rsNi3ZJ6c2EPgbAVmoNHR6HDM). *Gravitace* (2013), více: Cinemetrics – Movie. In: *Cinemetrics* [online]. 2017 [cit. 16.06.2020] Dostupné z: [http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie\\_ID=21558&fbclid=IwAR3IQDYxNSij0ltKP9rs\\_HKL2C3ronmvdn2j0UutTuPjxFod3V7zNKxlmw](http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=21558&fbclid=IwAR3IQDYxNSij0ltKP9rs_HKL2C3ronmvdn2j0UutTuPjxFod3V7zNKxlmw).

<sup>54</sup> FILM-SHOT-COUNTER / POČÍTADLO FILMOVÝCH ZÁBĚRŮ. In: *Rozcestník a laboratoř Radomíra D. Kokeše* [online]. 2020 [cit. 20.05.2020]. Dostupné z: <http://www.douglaskokes.cz/pdz/>.

Oproti tomu stojí sekvence v začátku snímku, kdy se Antonio vrací zpět domů. Frekventovanější střihy, vedoucí ke změnám pohledů kamery uvnitř auta a mimo něj, sekvenci zrychlují a navozují i určitou komiku, když se otec snaží auto vměstnat do úzké chodby. Pokud by byla scéna natočena jako jeden záběr, vytratila by se komická pointa a důraz na preciznost parkování. Scénu následně paroduje Sofia, která v druhé polovině snímku přijíždí stejným autem, avšak ne s takovou grácií jako Antonio. Kamera je umístěna v chodbě naproti vstupním vrat, kdy se střídají záběry na přijíždějící Sofii a Cleo – takové momenty snímek odlehčují.

Souhrnně lze střih označit za kontinuální, který většinou dodržuje pravidlo osy. V mnohých sekvencích se uplatňuje střídání záběru a protizáběru, jak je to u sekvence v pokoji, kdy spolu Fermín a Cleo vedou dialog. V jiných případech je protizáběr vystřídán celkem, jenž je využit při rozhovoru v nemocnici, kdy záběr zachycuje Cleo v polodetailu, poté však namísto pohledu na doktorku přejde do celku. Záběry na sebe chronologicky navazují a plynule mapují probíhající akce od začátku do konce.

#### **5. 4. Zvuk**

Zvukovou stopu lze zařadit za méně výrazný prvek ze všech analyzovaných složek, jelikož na něj není kladen velký důraz jako na jiné příznačnější prvky, které jsem popsala výše. Hlavní funkcí zvuku, zejména ruchů, je dotvořit a tím i ucelit jednotlivé scény a prostor v nich.

Ve snímku se pracuje s různými rovinami zvuku. Ve scénách se využívají kombinace odlišných zvuků a ruchů okolí, mnohdy narušující ticho, jiné jsou zase prostředkem dialogů. Mezi scény, kterým dominují především okolní ruchy, patří například i jízda kamery na ulici, po které děvčata běží do bistra. Zde je zvuk smíchán do ucelené zvukové stopy obsahující akce probíhající na ulici, jako je změť hudby vycházející z obchodů, štěkot psů, zvuk píšťal, troubící auta ze silnice, smích služebných a hlasy okolních obyvatel a prodavačů. Každý ze zvuků podléhá zvukové perspektivě, tudíž je zesílen v momentu, kdy se kamera nachází v blízkosti jeho zdroje. S nadále pohybující se kamerou zvuk slábne, avšak je stále tlumeně slyšet v pozadí. Když kamera projíždí okolo nefunkčního auta, které se někdo pokouší nastartovat, slyšíme zvuk motoru hlasitěji, neboť je kamera v jeho těsné blízkosti.

Jakmile se děvčata zastaví, stále stereofonně slyšíme zvuky zapalování motoru vycházející z pravé strany obrazu. Jednotlivé ruchy jsou postprodukčně zesíleny, což dokazuje zvuk čištění bot, který bychom v reálném hluku ulice zaznamenat nemohli. Ve snímku lze slyšet obvykle známé zvuky z každodenního života, konkrétně ruchy z ulice (šramocení vozidel, štěkání psů, cvrlikot ptáků, hučení letadel, lidské hlasy apod.). Jedná se o zvuky a ruchy, které divák v průběhu sledování mnohdy nevnímá, neboť mu přijdou zcela přirozené a věrné, vycházející z jeho vlastní zkušenosti, čímž na ně neupíná pozornost a nevytrhávají ho ze soustředění. Naopak mu pomáhají rekonstruovat prostor a na základě zvukové perspektivy se v prostoru daných scénách orientovat.

O tom nasvědčuje i první záběr, kdy je kamera statická a zobrazuje pouze jedno místo. Divák vnímá okolní ruch, který mu poskytuje informace o prostoru a probíhající činnosti. Přítomnost zdroje zvuku mimo obraz v nás vyvolává očekávání. Prvně slyšíme švelení ptáků, přicházející kroky, napouštění vody do kovového kbelíku, následuje průběžné vylévání vody na podlahu a její drnutí, později se přidá ještě hučení letadla. Tyto zvuky podněcují divákovu imaginaci a na základě předešlé zkušenosti mu pomohou rozklíčovat, co se na scéně právě odehrává, i když prozatím nic nevidí. Na základě konkrétních vjemů vznikají očekávání ještě dříve, než je obraz potvrdí či vyvrátí. Užítí zvuku rovněž spojuje i dva na sobě nezávislé záběry, jak se uplatňuje v případě, kdy Cleo čistí podlahu a v pozadí jde slyšet zvuk letadla. Scéna po tomto záběru zdrojem navazuje na zvuky letadla z hraného filmu, který se promítá v kině.

Ve snímku se uplatňuje simultánní diegetický zvuk, tedy zvuk, jehož zdroj je součástí světa příběhu,<sup>55</sup> což bez přidané hudby či melodie podtrhující emoce působí naturalisticky. Hudba se sice ve filmu objeví, jejím zdrojem jsou ale buď zpívající postavy, nebo rádio, které hraje v pozadí, což eliminuje ticho a váže se tak ke svému původci, jako když Cleo pere prádlo a zpívá píseň, která má zároveň i skrytý podtext, zároveň koresponduje s její nynější situací a predikuje budoucí události.<sup>56</sup> V kontrastu stojí scéna, kdy Antonio přijíždí domů. V této sekvenci je užitá hudba

---

<sup>55</sup> BORDWELL, THOMPSON, cit. 2, s. 363.

<sup>56</sup> V písni se zpívá, že by osoba ráda složila vše, co má, k nohám milovaného člověka. Zpěvačka je však chudá a člověk, jemuž je píseň určena, ji tak nikdy nebude milovat. Tento popěvek slouží jako určité vodítko, které nabude významu ve filmu až později.

nejznatelnější a stereofonně se rozléhá dle toho, jaký záběr je zrovna snímán. Melodie z rádia je hlasitá v momentech záběrů z auta, méně hlasitá je naopak mimo jeho interiér. Instrumentální píseň zároveň slouží jako groteskní prvek, který podtrhuje situaci při parkování.

## 5. 5. Parametrická narace

Tento typ narace popisuje David Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film*, kde tomuto způsobu vyprávění přidává i jiné přívlastky jako poetická, či narace zaměřená na styl.<sup>57</sup> Bordwell obecně popisuje hlavní principy, mezi které patří především funkce stylu, který stojí na stejné úrovni, ne-li výš než samotná narativní struktura snímku. Syžet se může i nemusí více podřizovat opakujícím se stylovým prvkům, které jsou organizovány napříč filmem. Může se jednat o různé zvukové prvky, výběr speciální barevné palety či specifické pohyby kamery.<sup>58</sup> Divák by měl zároveň na tyto prvky reagovat a na jejich základě si vytvářet různé domněnky a hypotézy. Své poznatky poté detailněji demonstruje na snímku *Kapsář* Roberta Bressona.

Principy parametrické narace lze nalézt i ve snímku *Roma*. Film staví do svého centra život služebné, který je zpracován ve výrazném autorském stylu. Využití konkrétních parametrů, tedy volba barvy (stupně šedé), širokoúhlý formát, horizontální a vertikální pohyby kamery, upoutávají svou záměrnou stylizací divákovu pozornost k jednotlivým prvkům spíše než k narativu, a to především díky opakování, které nás na výše popsané aspekty neustále upozorňuje. *Roma* stojí na pomezí střídání rovin jak narativních, tak i stylových. Zatímco narativní linie je kauzální, obsahuje dějový oblouk s nastolenou expozicí, bodem zvratu, syžetovým vývojem a následným závěrem, styl ji naopak doplňuje a ozvláštňuje, čímž na sebe poutá pozornost. Obě tyto roviny tudíž stojí paralelně vedle sebe, kdy je narace postavená na stylu, avšak není nikterak upozaděná.

---

<sup>57</sup> BORDWELL, cit. 13, s. 274.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 281.

### 5. 5. 1. Opakující se prvky a vzorce

Repetice prvků a formálních vzorců napříč dílem na sebe upoutává pozornost, jelikož když divák dané motivy zpozoruje, začne jim připisovat jejich funkce a význam v kontextu filmu. Aktivně se zapojuje do vědomého procesu vnímání a začne si vytvářet vlastní stanoviska a interpretace. Opakující se elementy můžeme označit za dominantní znak parametrické narace.

Nejvýraznějším užitým prvkem je *kamera*, konkrétně její pohyby, jelikož nám zprostředkovává objektivní pohled na vyprávění. Za pomoci dvou vymezených pohybů snímá veškeré dění v obraze, tyto pohyby zůstávají konzistentní a nedochází k jejich vychýlení, které by definovaný vzorec snímání narušilo. Kamera následuje postavy a snaží se na ně fixovat, avšak dochází k výjimce, kdy je v interiérech domu pohyb samovolný. Panorama není motivovaná chůzí Cleo a teprve poté se pohyb sjednotí s postavou. Hlavní funkcí je zachycovat události z pohledu nezávislého pozorovatele a zprostředkovat informace co nejvěrněji a nejpřirozeněji, bez užití zoomovacích efektů. S návazností pohybu se pojí i délka záběrů, kdy na jednotlivé situace pohlížíme v totožném čase jako postavy ve fabuli, což má následně větší efekt na celkové sledování a vnímání filmu. Recepce je ovlivněna i kompozicí záběrů, kdy je obraz sjednocen do centrických linií a symetrických obrazů. Užití kamery a jejích pohybů lze označit za příznačný formální vzorec, jenž systematicky prostupuje celým snímkem.

Následující aspekty se týkají především mizanscény a užití objektů a rekvizit v ní. Předměty jsou součástí fikčního světa, avšak mohou mít svůj implicitní význam, který naopak diegetický svět přesahuje. Časté je zobrazení *letadel*, jejichž zvuk můžeme slyšet jako ruch v pozadí. Letadlo se objeví nejen v prvním a posledním záběru, ale i několikrát v průběhu. Pepe dokonce zmiňuje, že „byl“ pilotem a letadlo potom i nakreslí. Podobně je to i s postavou *astronauta*, kdy se za něj děti převlékají a v kostýmech si hrají. Astronauté jsou taktéž zobrazeni i v promítaném filmu v kině, může se jednat o referenci na režisérův předešlý snímek *Gravitate*. Cuarón však v dokumentu *Cesta do Romy* jakoukoliv transtextuálnost razantně odmítl.<sup>59</sup> Oba motivy, letadlo a astronauti, byly do díla vloženy s ryze osobním autorským záměrem

---

<sup>59</sup> Cesta do Romy [Camino a Roma], cit. 44.

a opět vyvěrají z Cuarónova dětství, neboť se chtěl v mládí stát buď pilotem nebo astronautem.<sup>60</sup> Lze tak předpokládat, že postava malého Pepe je ztělesněním jeho alter ega z dětství, čemuž nasvědčuje i jeho vřelý a blízký vztah se služebnou.

Zvířecí postava, pes Borrás, je němým společníkem rodiny, jehož exkrementy na chodbě způsobují nepříjemnosti a jsou důvodem mnohých potyček. S každým dalším opakováním situace se ztrácí na vážnosti a stává se zdrojem lehké komiky. *Pes* je tedy dalším zobrazovaným objektem, ať už se jedná o Borrás, vycpané hlavy psů na stěně v haciendě či pouhý štěkot v pozadí, který jde slyšet ve většině scén. V neposlední řadě je opakujícím se elementem *voda*, jež je také příznačná a má významnou roli již v úvodní titulkové sekvenci, kdy nám zrcadlí další, ještě nezachycené obrazy. V průběhu filmu se objevují záběry na tekoucí vodu, ať už vytékající z trubek při praní prádla, když se Cleo sprchuje, následně sekvence s kroupami a deštěm, hašení požáru v lese, scénou u moře konče. Motiv skýtá i svou symboliku, kdy se stává znakem očisty. Když Cleo myje podlahu od nepořádku po psovi, niterně se očistí i ona sama od strastí a všeho, co ji tíží. Při záchraně topících se dětí v moři se Cleo konečně oprostila od vzpomínek na dítě a Fermína, kdy přiznala, že si dceru nakonec nepřála počít. Voda tudíž abstraktně smyla vše negativní a zlé a symbolizuje nový začátek, o čemž svědčí atmosféra na konci snímku zobrazující smíření a vnitřní rovnováhu postav.

---

<sup>60</sup> TAPLEY, cit. 8.

## Závěr

Na základě doložených zjištění v jednotlivých částech analýzy nyní mohu přistoupit k závěru a sumarizaci popsaných aspektů, které jsem v rámci neoformalistické analýzy filmu *Roma* identifikovala. Na základě výsledků rozborů určím prvky, jež považuji za ozvláštňující a na jejich základě vyhodnotím dominantu snímku.

První naratologická část analýzy doložila, že je děj primárně situován kolem protagonistky Cleo, jejíž nepříznivý životní osud se stává středobodem kauzálních vztahů. Sekundární narativní linie paralelně zachycuje druhou ženskou postavu Sofie, která se rovněž potýká s problémy ve vztahu, čímž mezi oběma ženami vznikají podobnosti. Vyprávění je postaveno na tradiční výstavbě vývojových vzorců, tedy s nastolenou kolizí a zápletkou, oddalováním závěrečného cíle s finálním rozřešením a zodpovězením nastolených otázek. Do popředí jsou vyzdviženy ženské hrdinky, které jsou nuceny čelit nepříznivým životním úskalím a v závěru se z nich stávají silné osobnosti, které společně překonaly strasti osudu. Zasazení do konkrétního časoprostoru umožňuje zobrazit i politické události mající vliv na narativ. Vyprávění probíhá chronologicky a nedochází k manipulaci s časem, pouze k časovým výpustkám. Základní informace se divák dozvídá společně s Cleo, většinou za pomoci dialogů, jelikož nepronikáme do mentální subjektivity postav a jsme v roli nezúčastněného diváka. V rámci detailu se využívají i vodítka, která mohou predikovat budoucí události a naznačit možný vývoj situací. Prostor je dán i divácké interpretaci a očekávání, jelikož nedochází k úplné komunikativnosti.

Hlavním tématem je láska zobrazená v různých podobách. V rámci narativu hraje důležitou roli, vychází z ní ustanovující kauzální situace vytvářející zápletku, zároveň je důvodem vzniklých problémů a následného očistění, ať už od ztráty partnera nebo dítěte. Důležitost motivu rovněž dokládá i láska k domovu vyvěrající ze vzpomínek režiséra Alfonse Cuaróna, což ze snímku vytváří jeho osobní a sentimentální formu zповědi.

Druhá část analýzy zaměřená na styl doložila mé přesvědčení, že ve snímku převažují stylové postupy, které jsou představeny dříve než narativ. Analyzované prvky zůstávají konstantní, a jak dokládá podkapitola týkající se parametrické narace,

jejich vzorce se v průběhu filmu několikrát opakují. V rámci mizanscény za ozvláštňující pokládám užití stupňů šedi vytvářející a sjednocující atmosféru snímku. Absence barev umožňuje se soustředit na charakter postav a jejich vývoj, čímž je podpořena větší intimita diváka s hrdiny.

Dalším ozvláštňujícím prvkem je práce a funkce kamery, která výrazně stojí v popředí oproti jiným prvkům. Uplatňování celků zachycuje události z hlediska nezávislého pozorovatele, který se nachází v totožném časoprostoru. To umožňuje v rámci jednoho záběru pozorovat více plánů a akcí zároveň, což je prokazatelné ve statických obrazech. Dlouhé záběry mají vliv na vnímání času, umožňují se více ponořit do vyprávění a divák si selektivně vybírá, na co konkrétně svou pozornost v rámci scény zaměří. Užití diegetického zvuku a ruchů společně s perspektivou dotváří a poskytuje bližší informace vztahující se k prostoru.

Na základě výše zmíněných ozvláštňujících prvků jsem našla výchozí dominantu snímku, za kterou považuji motiv opakování, jenž je přítomný jak v naraci, tak i ve stylu. V narativní rovině je aspekt přítomen zejména v tematické linii motivu lásky, kdy vyprávění vyvěrá z její podstaty a stává se hlavním důvodem komplikací v životních osudech obou ženských postav. Láska se opakovaně vyskytuje a projevuje v odlišných formách a film na ni soustavně odkazuje, což bylo popsáno v podkapitole týkající se hlavních témat. Rovněž se jedná i o motiv ztráty partnerů či několikrát zobrazené třídní rozdíly mezi vyšší a nižší vrstvou. Úkony postav se taktéž vztahují k opakování, kam patří neustálé vytírání podlahy na chodbě, parkování auta a péče o děti.

Značněji se repetice prvků váže ke stylu a společně se vzorci se projevuje ve více složkách. V rámci mizanscény se vracíme do prostor domu a kina, zatímco se pohyby a úhly kamery opakují ve snaze zachycovat obrazy v symetrických kompozicích. Ve zvuku se jedná o opětovný psí štěkot a hučení letadel. Snímek je taktéž ohraničen totožnými záběry, kdy příběh začíná a končí na stejném místě. Opakující se výskyt prvků ostatně zdůrazňuje i podkapitola zabývající se parametrickou narací, jež podporuje mou volbu v určení dominanty. V neposlední řadě se motiv odráží i v autorské rovině, kdy několikrát zmiňuji a zdůrazňuji důležitost Cuarónova záměru film natočit na základě svých vzpomínek z dětství, které se staly prvotní esencí realizace. *Roma* se stala ryzím autorským dílem, ve kterém režisér uplatnil



a konkrétněji definoval jemu vlastní osobitý styl a postupy, jež se případně mohou stát výchozími v jeho budoucích filmových projektech.

## Seznam použitých zdrojů

### Prameny:

1. *Roma* [film]. Režie Alfonso CUARÓN. Mexiko, 2018. [VOD]. Netflix, prosinec 2018.

### Literatura a internetové zdroje:

1. ALBARRÁN-TORRES, César. The fluids of Roma: necropolitics and class in Cuarón's cinematic memoir. In: *Senses of Cinema* [online]. 2019 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2019/feature-articles/the-fluids-of-roma-necropolitics-and-class-in-cuarons-cinematic-memoir/>.
2. ARRI Rental. In: *ALEXA 65* [online]. 2020 [cit. 18.05.2020]. Dostupné z: <https://www.arrirental.com/en/credits#overlay-roma>.
3. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
4. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10174-6.
5. *Cesta do Romy* [Camino a Roma] [dokument]. Režie Andres CLARIOND. Mexiko, 2020.
6. Cinematics – Movie. In: *Cinematics* [online]. 2013 [cit. 16.06.2020] Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=15085&fbclid=IwAR0CZVgU\\_d05o09J6phr0QiEjvP3VJqAh6rsNi3ZJ6c2EPgbAVmoNHR6HDM](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=15085&fbclid=IwAR0CZVgU_d05o09J6phr0QiEjvP3VJqAh6rsNi3ZJ6c2EPgbAVmoNHR6HDM).
7. Cinematics – Movie. In: *Cinematics* [online]. 2017 [cit. 16.06.2020] Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=21558&fbclid=IwAR3IQDYxNSijOltKP9rs\\_HKL2C3ronmvdbN2j0UutTuPjxFod3V7zNKxImw](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21558&fbclid=IwAR3IQDYxNSijOltKP9rs_HKL2C3ronmvdbN2j0UutTuPjxFod3V7zNKxImw).
8. Definition of Shantih. In: *The Free Dictionary* [online]. 2020 [cit. 20.05.2020]. Dostupné z: <https://www.thefreedictionary.com/Shantih>.

9. DILLON, Mark. Roma: Memories of Mexico. In: *The American Society of Cinematographers* [online]. 2019 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: <https://ascmag.com/articles/roma-memories-of-mexico>.
10. DOYLE, Kate. The Corpus Christi Massacre. In: *The National Security Archive* [online]. 2003 [cit. 7.04.2020]. Dostupné z: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/>.
11. FILM-SHOT-COUNTER / POČÍTADLO FILMOVÝCH ZÁBĚRŮ. In: *Rozcestník a laboratoř Radomíra D. Kokeše* [online]. 2020 [cit. 20.05.2020]. Dostupné z: <http://www.douglaskokes.cz/pdz/>.
12. FISCHER, Petr. Máma, táta a Alfonso Cuarón. *Cinepur*. 2019, (121), 41–42.
13. GROBAR, Matt. Read Alfonso Cuarón's Script For 'Roma' In Full. In: *Deadline* [online]. 2018 [cit. 25.05.2020]. Dostupné z: <https://deadline.com/2018/12/roma-alfonso-cuaron-oscars-netflix-screenplay-exclusive-1202522546/>.
14. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.
15. MARTINEK, Tomáš. Emmanuel Lubezki a jeho spolupráce s režiséry Terencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem Inárrituem a Alfonsem Cuarónem [online]. Zlín, 2019 [cit. 2020-03-28]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/oskvtr/>. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací. Vedoucí práce MgA. Martin Štěpánek.
16. MEDD, James. Where was Roma filmed?. In: *The website of Condé Nast Traveller Magazine* [online]. 2020 [cit. 7.05.2020]. Dostupné z: <https://www.cntraveller.com/gallery/where-was-roma-filmed>.
17. Roma (2018). In: *IMDb* [online]. 2020 [cit. 10.02.2020]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards?ref_=tt_awd).
18. SCHMARC, Vít. Paměť jako popraskaná zed'. *Cinepur*. 2019, (121), 43–44.
19. TAPLEY, Kristopher. Alfonso Cuarón Digs Deep Into His Childhood for 'Roma'. In: *Variety* [online]. 2018 [cit. 28.03.2020]. Dostupné z: <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>.

20. THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1988. ISBN 0691067244.
21. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36.
22. TORREALBA, Isabel. Roma and Mexico's Corpus Christi student massacre: "El Halconazo," explained. In: *Slate Magazine* [online]. 2018 [cit. 03.04.2020]. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2018/11/roma-corpus-christi-student-massacre-el-halconazo.html>.
23. Yalitza Aparicio Biography. In: *IMDb* [online]. 2020 [cit. 15.05.2020]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/name/nm8611957/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm8611957/bio?ref_=nm_ov_bio_sm).

### **Seznam obrázků:**

Obr. 1–10: vlastní screenshoty ze snímku *Roma*.

*Roma* [film]. Režie Alfonso CUARÓN. Mexiko, 2018. [VOD]. Netflix, prosinec 2018.

**NÁZEV:**

Neoformalistická analýza filmu *Roma* (2018)

**AUTOR:**

Martina Stachovičová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato bakalářská práce si kladla za cíl provést neoformalistickou analýzu filmu *Roma* (2018). Na základě neoformalistického přístupu, metodologického východiska představeného teoretičkou Kristin Thompsonovou v knize *Breaking the Glass Armor*, bylo hlavním účelem identifikovat dominantu ve struktuře snímku. Při rozboru narativních a stylových prvků se metodickou oporou stala publikace *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* od dvojice autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Komplexní analýza snímku určila dominantu, kterou je motiv opakování. Ten prostupuje hlavními tématy a jednotlivými motivy v narativní části analýzy, značněji se projevuje ve stylové rovině v rámci mizanscény a v dílčích formálních složkách.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Neoformalismus, analýza, Alfonso Cuarón, opakování

**TITLE:**

Neoformalist analysis of *Roma* (2018)

**AUTHOR:**

Martina Stachovičová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis aimed to do a neoformalist analysis of the film *Roma* (2018). Based on the neoformalist, methodological approach presented by theorist Kristin Thompson in her book *Breaking the Glass Armor*, the main purpose was to identify a dominant element in the film structure. While analysing narrative and stylistic techniques, a publication *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* written by a pair of authors, David Bordwell and Kristin Thompson, became the methodological support. A complex analysis of the film determined its dominating element which is a motif of repetition. This motif permeates through main themes and individual motives in a narrative part of analysis, it is more commonly displayed in a style level in terms of mise-en-scène and in partial formal elements.

**KEYWORDS:**

Neoformalism, analysis, Alfonso Cuarón, repetition