

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Neoformalistická analýza snímku
Hovory s TGM (2018)**

Šimon Svoboda

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda/Žurnalistika

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Neoformalistická analýza snímku Hovory s TGM* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil *Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D.* za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych mu chtěl poděkovat za vstřícnost, ochotu a pomoc při konzultacích a získávání potřebných podkladů k vypracování této bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	5
1 Téma a cíl práce.....	5
2 Vyhodnocení pramenů a literatury	7
2.1 Dokumentární prvky	7
2.2 Metodologická východiska	10
3 Teoreticko – metodologický rámec	13
3.1 Ozvláštnění a dominanta.....	13
3.2 Funkce a motivace	14
3.3 Fabule a syžet.....	15
3.4 Segmentace syžetu	16
3.5 Dialogičnost	17
3.6 Postavy.....	18
3.7 Styl	19
3.7.1 Mizanscéna	20
3.7.2 Práce s kamerou.....	21
3.7.3 Stříh	22
3.7.4 Zvuk.....	23
4 Analytická část.....	24
4.1 Narativní analýza	24
4.1.1 Segmentace syžetu.....	25
4.1.2 Postavy	29
4.2 Stylová analýza	32
Závěr	44
Seznam použitých pramenů a literatury	47
Prameny	47
Literatura	47
Seznam obrázků	49

Úvod

1 Téma a cíl práce

Tématem práce bude neoformalistická analýza narace a stylu v debutu režiséra (původně producenta) Jakuba Červenky *Hovory s TGM* z roku 2018, která adaptuje původně literární dílo spisovatele Karla Čapka z roku 1936.

Snímku *Hovory s TGM*¹ se ve své práci chci věnovat z několika důvodů. Za prvé, jej považuji výjimečné pro demytizaci obou postav a snahu o naraci založenou převážně na konverzaci. Dále se jedná dle mého o velmi zdařilou a specifickou adaptaci literární předlohy, která se v podstatě skládá z rozhovorů spisovatele a autora knihy Karla Čapka s prezidentem první české republiky Tomáše Garrigue Masaryka.

Film zobrazuje setkání spisovatele Karla Čapka a československého prezidenta T. G. Masaryka v zahradách zámku v Topolčiankách. Rámec příběhu tvoří jejich společná celoroční práce na knize založené na jejich rozhovorech a korespondenci. Knihu *Hovory s TGM*, Čapek připravoval k desátému výročí Československé republiky. Těsně před dokončením však hrozí, že kniha nebude zkompletována a vydána. Filmu dominuje dialog obou postav, které debatují o světě, politice, českém národu, ale i o lásce a ženách.²

Snímek byl nominován na jihlavském mezinárodním festivalu dokumentárních filmů MFDF Ji.hlava na nejlepší český a světový dokumentární film, avšak nakonec získal pouze zvláštní uznání poroty Opus Bonum. Na Českých lvech a Slnko v sieti byl pak nominován za kategorii herce v hlavní roli (Martin Huba).³

Cílem práce bude rozklíčovat základní postupy narace a užití stylistických prostředků a jejich funkčnost v rámci adaptování literárního díla. Dominantou analýzy bylo zvoleno především použití technických prostředků a stylu jakými jsou

¹ *Hovory s TGM* [DVD]. Režie Jakub ČERVENKA. Česká republika, 2018.

² IMDb. *Hovory s TGM*: Plot summary. [Citováno 9. 1. 2020] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt8336974/plotsummary?ref_=tt_stry_pl.

³ IMDb. *Hovory s TGM*: Awards. [Citováno 9. 1. 2020] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt8336974/awards?ref_=tt_awd.

konstrukce mizanscény a uspořádání a vývoj stříhové skladby filmu, které funkčně doplňují narativní složku snímku. Právě tyto dominantní a ozvláštňující prvky by měly zcela jasně poukázat na vztahovou podřízenost některých prvků stylu a snahy docílit adaptování literárního díla *Hovory s TGM*, tedy takového díla, jenž klade svůj primární důraz na dialog dvou postav.

2 Vyhodnocení pramenů a literatury

K analýze používám film na DVD vydaném distributorem Bonton Films v únoru roku 2019. O snímku nebyla doposud napsána žádná akademická práce, nýbrž pouze řada recenzí a článků. Právě mnoho recenzentů se ve svých textech shodují, že se jedná o snímek komorní až minimalistický, zejména hutně založený na dialogu a snaze demytizovat oba protagonisty. Tomáš Stejskal napsal ve své recenzi pro Aktuálně.cz: „Všechny výrazové prostředky ve filmu posilují přirozeně zahráný dialog, v němž se protagonisté ukazují jako vícerozměrní hrdinové.“⁴ V recenzi pro Českou televizi Marek Koutesh dokonce poukazuje na jisté podobnosti s filmy Richarda Linklatera – *Před úsvitem* (1995) a *Před soumrakem* (2004) či snímek *Slidil* (1972) Josepha L. Mankiewicze v ohledu jisté až divadelní povaze díla, tedy znatelné jednotě místa a času, dvoučlenného hereckého obsazení a striktnímu důrazu na dialogičnost.⁵ Jindřiška Bláhová v recenzi pro Respekt.cz, *Hovory s TGM* označila zvukovým a scénářistickým filmem, v němž jsou technické aspekty a styl podřízeny hutně konverzační povaze materiálu.⁶ Ve výsledku se však výhradně všechny recenze shodují na komornosti konverzačního formátu filmu a silnému scénářistickému důrazu na charakterů postav a snahu o jejich demytizaci v rámci české historie.

2.1 Dokumentární prvky

Snímek *Hovory s TGM* byl v roce 2018 nominován na mezinárodním festivalu dokumentárních filmů MFDF Ji.hlava na nejlepší český a světový dokumentární film, proto je podstatné a žádoucí definovat do jakého žánru můžeme snímek zařadit. Bylo by příliš jednoduché a pravděpodobně mylné pouze na základě podobností s reálnými historickými postavami a narací zakládající si na pravdivých reáliích usoudit, že sledujeme dokumentární film. Jak uvádí Bordwell s Thompsonovou ve své knize *Umění filmu* v kapitole o dokumentárním filmu: „Dokumenty prezentují samy sebe

⁴ STEJSKAL, Tomáš. Povedený film *Hovory s TGM* při procházce parkem obnažuje Masaryka i Čapka. 22. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/hovory-s-tgm-film-cervenka-huba-budar-recenze-masaryk/r~d1127cbad60b11e88782ac1f6b220ee8/>

⁵ KOUTESH, Marek. Filmové *Hovory s TGM* jsou méně tatíčkovské a více didaktické. 20. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2628095-recenze-filmove-hovory-s-tgm-jsou-mene-tatickovske-a-vice-didakticke>

⁶ BLÁHOVÁ, Jindřiška. Když Masaryk s Čapkem hovoří o ženách. 29. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://www.respekt.cz/kultura/kdyz-masaryk-s-capkem-hovori-o-zenach>

jako typ filmu, který je věrný realitě. I tak, ale ne všechny dokumentární filmy svou věrohodnost prokáží.“⁷ V případě *Hovorů s TGM* však nemůžeme s přesností konstatovat, zda je snímek věrný realitě, přestože se snaží způsobem adaptovat stejnojmennou knihu. Problém vyvstává už při samotné scénářistické adaptaci, která postihuje a vytváří spíše kondenzovaný výtah obecnějších dialogových úvah na nejrůznější témata. Bordwell a Thompsonová vystihují problematiku rozlišování fikčního filmu a dokumentu takto: „Když uvažujeme o historických nebo životopisných filmech [...], do většiny takových filmů bývají přidány smyšlené postavy, promluvy nebo akce. Tyto filmy by však zůstaly fikčními, i kdyby se skutečnou minulostí tímto zkreslujícím způsobem nepracovaly. Záleží totiž na tom, jak byly natáčeny: veškeré události jsou inscenované a historické postavy jsou ztělesněny herci. Stejně tak je důležité, že tyto filmy nijak nepředstírají, že jsou dokumentární. Prezentují se jako historické rekonstrukce. Podobně jako divadelní hry či romány založené na skutečných událostech předávají i historické a životopisné filmy myšlenky o dějinách pomocí fikčního zpodobnění.“⁸

V současné dokumentaristické tvorbě můžeme si povšimnout, že dokumentaristé také obvykle využívají prostředků fikčního filmu. Jak uvádí americká teoretička Patricia Aufderheide: „Dokumenty jsou o reálném životě, ale nejsou reálným životem. Nejsou ani oknem do reálného života. Jsou portrétem reálného života, používající reálný život jako surový materiál, jsou vytvořené umělci a techniky, kteří činí nespočet rozhodnutí o tom, komu bude filmový příběh vyprávěn a s jakým účelem. [...] Dokumentaristé používají stejné techniky jako filmaři fiktivních filmů. Kameramani, zvukoví technici, digitální designéři, hudebníci a editoři mohou pracovat ve všech filmových žánrech.“⁹ Přesnému vymezení a definice žánru dokumentárních filmů je tedy v mnoha ohledech obtížné dosáhnout. Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* odkazuje k raným verzím definic skotského dokumentaristy Johna Griersona: „(...) poprvé formulované ve třicátých letech dvacátého století, podle nichž dokumentární film představuje "tvůrčí zpracování skutečnosti". Tento pohled uznává, že dokumenty jsou tvůrčím úsilím. Zanechává

⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 450.

⁸ Tamtéž, s. 452.

⁹ AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. s. 2-12.

rovněž nedořešené zjevné napětí mezi "tvůrčím zpracováním" a "skutečností". "Tvůrčí zpracování" naznačuje svévoli fikce, zatímco "skutečnost" nás upomíná na odpovědnost publicisty či historika. [...] Dokument není ani fikční invencí, ani faktickou reprodukcí, avšak čerpá z historické reality, odvolává se na ni a zobrazuje ji ze specifické perspektivy.¹⁰ Nichols mimo jiné v knize uvádí tři obecně definující představy o dokumentu, kterým tento žánr značně podléhá a) dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo, b) dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, c) dokumenty vyprávějí příběhy, o tom, co se děje ve skutečném světě.¹¹ Z výše uvedených představ můžeme jednoznačně vyvodit, které definice se vztahují k žánrové povaze analyzovaného snímku. *Hovory s TGM* vypovídají o realitě žitého světa, avšak neprezentují události, takovým způsobem a podáním, jak se ve skutečnosti staly a nabízejí tedy blíže autorskou představu, o tom, jak se snímáný rozhovor mohl odehrávat. V tomto ohledu tvůrci vycházeli z původně literární předlohy prvního souborného vydání, které Karel Čapek v roce 1938 zredigoval z původně velmi rozsáhlého čtyřdílného spisu.¹² Zejména se čtvrtou částí – Mlčení s Masarykem, v níž je silně naznačeno a popisováno, jak právě debata mezi Čapkem a Masarykem mohla probíhat. V rozhovoru pro Info.cz uvádí režisér a producent filmu Jakub Červenka, že právě i výše zmíněný dodatek – Mlčení s Masarykem posloužilo podobně jako archivní materiály a korespondence jako jeden ze zdrojů, z nichž společně se scénáristou Pavlem Kosatíkem čerpali.¹³

Jednou z dalších představ o dokumentu, které *Hovory s TGM* aktivně vyvrací, je vyprávění o skutečných lidech, v němž však reálné postavy zastupují herci. Neuvědomují si neustálou přítomnost kamery, a proto ani žádným způsobem se na ní přímo neobrací, čímž ponechávají netknutou čtvrtou stěnu. Tímto docházíme k poslední představě o inscenaci narace, která je v případě *Hovorů s TGM* zejména dílem tvůrců, přestože dílem založeným na realitě. Příběh se stává daleko více zprostředkováním obrazné interpretace toho, co se a jak mohlo stát než věrohodnou

¹⁰ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2010. s. 26-27.

¹¹ Tamtéž, s. 27-30.

¹² ČAPEK, Karel. *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Ústav T.G. Masaryka, 2013. ISBN 978-80-86142-46-3.

¹³ JANUŠ, Jan a Jakub ČERVENKA. Hovory s TGM jako film? Pavel Kosatík mi řekl, že jsem se zbláznil, vzpomíná na natáčení režisér Jakub Červenka. 11. 11. 2018 [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://www.info.cz/magazin/hovory-s-tgm-jako-film-pavel-kosatik-mi-rekl-ze-jsem-se-zblaznil-vzpomina-na-nataceni-reziser-jakub-cervenka-37755.html>

reprezentací. Je tedy více než patrné, že hranice mezi dokumentárním a fikčním filmem se v určitých momentech značně stírá. Nicméně za pomoci výše zmíněných teoretických úvah můžeme snímek *Hovory s TGM* označit jako hraný film, který pracuje s formou dokumentaristické rekonstrukce. Tvůrčí metoda oživení původních událostí skrze rekonstrukční postup však musí dodržovat dostupná historická fakta a pravdy, aby mohla být považována za věrohodnou. Nichols dále popisuje použití rekonstrukce v rámci vztahu dokumentu a hraného filmu takto: „Rekonstrukce nemusejí historickou situaci prezentovat zcela realisticky, jak tomu obvykle bývá u fikčních filmů. Některé dokumenty minulé události opět oživují čistě stylizovaně.“¹⁴

2.2 Metodologická východiska

V této práci budu metodologicky primárně vycházet ze základů takzvané neoformalistické koncepce vnímání filmu. Neoformalismus navázal na směr ruského literárně-vědního formalismu, který se začal vyskytovat od poloviny prvního desetiletí až do konce třicátých let 20. století. Viktor Šklovskij, spisovatel, filmový teoretik a jeden z předních představitelů ruského formalismu popisuje formalistickou metodu takto: „Cílem formalistické metody, nebo alespoň jedním z jejích cílů, není vysvětlovat dílo, ale přitáhnout k němu pozornost, obnovit onu ‚orientaci na formu‘, která je charakteristická pro umělecké dílo.“¹⁵ Neoformalistická koncepce vnímání filmu se oproti tomu liší tím, že se nesnaží na film nahlížet čistě skrze předem vybranou metodu a tu jednoduše aplikovat na umělecké dílo, nýbrž pracuje s neustálou modifikací této metody. Především proto, aby jen slepě nepotvrzoval danou metodu a prvky, které se metody netýkají opomenul, i přestože mohou mít v díle důležitou roli. „Aby se mohl každý film přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za ‚stejný‘, a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů [...], výsledkem potom je, že kritik vytváří dojem, že filmy jsou nudné a nezajímavé,“¹⁶ tvrdí Kristin Thompsonová. A právě

¹⁴ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění, 2010. s. 33.

¹⁵ ŠKLOVSKIJ, Viktor. Pushkin and Sterne: Eugene Onegin. In: Victor Erlich (Ed.), 20th Century Russian Literary Criticism, New Haven 1975, s. 68

¹⁶ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 6.

neoformalismus má tuto jistou potřebu neustálé modifikace a sebezpochybnování v sobě silně zabudovanou dle Thompsonové.¹⁷

Zejména i z tohoto důvodu jsem zvolil pro tuto práci přístup neoformalistické analýzy s konkrétním zaměřením na užití technických a stylových prostředků a jejich funkčnosti v rámci adaptování literárního díla. Základní metodologický přístup budu primárně utvářet z eseje Kristin Thompsonové „Neoformalistická analýza: jeden přístup, mnoho metod,“ která je součástí publikace *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*¹⁸ a byla přeložena do češtiny v časopisu *Illuminace*. Zároveň budu také čerpat z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹⁹, na které se podílela se svým manželem Davidem Bordwellem, a která pro tuto práci poskytuje základní terminologii. K doplnění terminologie a strukturální orientace se budu odkazovat i na práci *Rozbor filmu* od Radomíra D. Kokeše, který se taktéž řadí k představitelům neoformalismu. V mnoha ohledech se tak doplňuje s *Uměním filmu*, když představuje čtenáři možnosti systémové analýzy filmového díla, čehož dosahuje uvažováním o kinematografii jako umělecké formě.²⁰

Dalším ze stěžejních teoretických východisek je literárně-teoretická publikace *Román jako dialog*²¹, jenž se skládá z několika studií ruského literárního teoretika Michaila Michajloviče Bachtina, který se zabývá původem, vývojem a proměnami románových žánrů, v jejichž středu stojí pojem takzvané dialogičnosti. Právě tento termín považuji v rámci této práce za klíčový, jelikož přisuzuje určité vztahy a kontextuální rámce dialogu. Jednoduše řečeno za pomoci takového pojmu budu schopen podpořit myšlenku vztahové podřízenosti prvků stylu v silně dialogickém filmovém díle.

V rámci rozboru narace využiji knihy *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*²² od Kristin Thompsonové, z níž budu čerpat zejména koncept strukturálního rozčlenění snímku do čtyř syžetových bloků.

¹⁷ Tamtéž, s. 7.

¹⁸ THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

¹⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 640

²⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 11.

²¹ BACHTIN, M. Michail. *Román jako dialog*. Praha. 1980.

²² THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, 1999.

Právě použití takové segmentace syžetu umožní lepší orientaci při samotném rozboru dílčích prostředků stylu, jakými jsou například konstrukce mizanscény nebo kontinuální střihová skladba. Při samotné segmentaci a snaze postihnout přesnější popis některých stylových prostředků použitých v analyzovaném snímku využiji programu *Cinematics*, který mi umožní nejen již zmíněnou primární segmentaci syžetu, nýbrž i určitou vizualizaci filmových dat a cinemetrických postupů za účelem rozklíčovat charakteristiky, především techničtější rázu. Extrakce a vizualizace dat jako průměrná délka záběrů nebo celkový počet střihů ve snímku nabídne uplatnění zejména v kapitole zaměřující se na styl, konkrétněji na práci s kamerou a střih. Nicméně použitím softwarového nástroje *Cinematics* také podpořím pevné propojení tempa a rytmu s konverzační povahou snímku, tedy že rychlost střihů a souslednost záběru funkčně utváří prostor dialogu.

Jedním z myšlenkových podkladů týkající se pojmu mizanscény je publikace filmového kritika a teoretika Adriana Martina *Mizanscéna a filmový styl*²³, která se zabývá problematikou konstrukce mizanscény a odkazuje na teoretiky jakými jsou André Bazin, Andrew Sarris nebo José Luis Guarner. Nabízí různé pohledy na mnohost pojmu mizanscény a jejího vnímání v rámci kulturních zkušeností či sémiotiky. Nicméně z hlediska rozboru mizanscény a vztahu s dalšími aspekty stylu budu vhodněji čerpat z knihy Stevena D. Katze *Film Directing: Cinematic Motion*²⁴, v níž autor rozlišuje pět základních metod inscenace mizanscény. Konstrukční aspekt mizanscény považuji za podstatnou a ozvlášťující součást nejen filmového díla obecně, nýbrž v rámci *Hovorů s TGM* přímo za klíčovou, jelikož znovu dopomáhá vytvářet fikční svět a dialogicky založenou naraci.

²³ MARTIN, Adrian. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7331-510-8.

²⁴ KATZ, D. Steven. *Film Directing: Cinematic Motion*. USA: Michael Wiese Production, 2004.

3 Teoreticko – metodologický rámec

Primárním metodologickým rámcem této práce, jak již bylo zmíněno je koncept takzvané neoformalistické analýzy nastíněné Kristin Thompsonovou v kapitole Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod v publikaci *Breaking the Glass Armor*.

Audiovize je komplexním médiem, které je funkčně vystavěno na součinnosti několika různorodých složek. Nejedná se tedy jen o spojení zvuku a obrazu, jak samotný pojem audiovize může zavádět. Film je proto potřeba chápat jako sourodý celek, jenž kombinuje konstrukci mizanscény, rámování a pohyb kamery, hudbu, kontinuitu střihu, motivace postav a mnoho dalších aspektů, které utvářejí výslednou formu díla. V rámci této analýzy se však budu věnovat některým vybraným aspektům díla více než ostatním, jelikož dle mého se právě tyto prvky podílejí na výsledné podobě tohoto konkrétního díla více než jiné a jsou proto podstatou této analýzy.

3.1 Ozvláštnění a dominanta

Neoformalismus usuzuje, že každé audiovizuální dílo obsahuje tzv. ozvláštnění, tedy užívá jistých narativních a stylistických postupů, které by měly na diváka působit ozvlášťující dojem. Dle ruských formalistů se jedná o estetickou hru, na kterou přistupujeme skrze umělecká díla, jež se snaží dosahovat takových účinků na naší percepci. Rovněž usiluje o narušení automatizace uměleckého přístupu, jinými slovy odráží snahu umělců vyhýbat se ve velké míře stále se opakujícím prostředkům narativním i formálním.²⁵ Pro analýzu takovýchto ozvlášťujících postupů, užívá neoformalistický přístup koncept takzvané dominanty jako jejím hlavním formálním principem. Thompsonová vysvětluje tento pojem v podkapitole *Analýza narativního filmu*: „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“²⁶ Dominantou filmu *Hovory s TGM* byly zvoleny takové prvky narace a stylu, které ozvlášťují percepci celého

²⁵ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 11.

²⁶ Tamtéž, s. 35.

snímku zejména na úrovni konstrukce času a prostoru mizanscény, která je funkčně doplněna vývojem kontinuální stříhové skladby a v důsledku podporuje důraz kladený na dialogičnost celého díla. Jednoduše řečeno zmíněné dominantní a ozvláštňující rysy jsou zde ve vztahové podřazenosti a formují tak specifickou podobu narace dialogem.

3.2 Funkce a motivace

S tím se zajisté i pojí koncept funkce a motivace uměleckých prostředků. Takovými prostředky míníme jakýkoliv jednoduchý prvek či strukturu, které v uměleckém díle zastávají nějakou roli – pohyb kamery, rámování obrazu, kostýmy, stříh a mnoho dalšího. Neoformalisté vnímají všechny tyto prostředky média a formální organizace potencionálním ozvláštňením a ve výstavbě filmového díla jsou považovány za rovnocenné.²⁷ Funkce představuje cíl, kterému jsou podřazeny právě všechny použité prostředky v díle. Zároveň jsme schopni díky funkci rozlišovat filmy užívajících stejných uměleckých prostředků, naplňujících však odlišný cíl.²⁸

Umělecké prostředky, které naplňují přinejmenším svou primární funkci, jsou nejdříve vybrány autorem díla a jsou tedy nějak motivovány. Motivace by se dala označit za vodítko k odpovědím na otázky, proč byl konkrétní prostředek použit ve filmu, proč právě tímto způsobem a na jakém místě. Rovněž nabízí interakci mezi aktivitou diváka a strukturami díla.²⁹ Můžeme rozlišovat čtyři základní typy motivací – kompoziční, realistickou, uměleckou a transtextuální. Nicméně ruští formalisté dělili motivace pouze na tři typy., pojem transtextuální motivace poprvé začlenil do tohoto rozdělení David Bordwell, aby jím popsal, jak umělecká díla přímo mají vliv na konvence založené ostatními díly.³⁰ Kompoziční motivace utváří soubor pravidel pro každé umělecké dílo. Mimo jiné kompozičně motivované prvky jsou nezbytné při konstrukci prostoru, času a narativní kauzality a slouží k rozvíjení určitých informací, které postupem času nabývají na důležitosti. V detektivních příbězích se nám představuje v průběhu vyšetřování několik indicií, jenž nám pomalu poodkrývají pachatelovu pravou totožnost. Realistická motivace koncepčně funguje na užívání

²⁷ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 14.

²⁸ Tamtéž, s. 14.

²⁹ Tamtéž, s. 15.

³⁰ Tamtéž, s. 15.

prvků, které se snaží podtrhnout hodnověrnost díla, tedy vkládá takové prvky, pomocí nichž může dosáhnout větší realističnosti. V našem případě, tak můžeme zřetelně vypořádat realistickou motivaci na ztvárnění obou hlavních postav – Čapka a Masaryka. Ve filmu vidíme herce, kteří zosobňují kulturně známé osobnosti, nejen na základě jisté vnější podobnosti a kostýmů, ale především za pomoci určitých znalostí a zkušeností, jsme schopni jim přisoudit jisté chování, sociální statusy a názory. Třetí a poslední z původních formalistických motivací je umělecká motivace. Takovou motivaci můžeme vnímat v každém uměleckém prostředku, jelikož napomáhá k vytvoření samotné podstaty díla – jeho formě.³¹ Zároveň však musíme na uměleckou motivaci pohlížet jako na specifický typ motivace, který dokážeme viditelně identifikovat až poté, kdy ostatní tři typy motivací vymizí nebo jsou potlačeny. Umělecky motivované prostředky můžeme nejspíše rozklíčovat například u experimentální kinematografie nebo snímků pracujících s abstrakcí. Doplnující, avšak neméně podstatná transtextuální motivace funguje za pomoci odkazů k jiným uměleckým dílům a jejich konvencím, které se snaží nějakým způsobem narušovat či variovat. Po právu je také považována výjimečným typem motivace, jelikož klade znalostní a zkušenostní nárok na diváka. Jinými slovy, pokud budeme sledovat snímky spadající do specifického žánru dokumentárních filmů, na základě určitých znalostí a zkušeností víme, že takové snímky vypráví o skutečných lidech nebo zprostředkovávají výpověď o realitě a reálných situacích a událostí. Často také bývají proloženy archivními materiály nebo jsou doplněny o mluvené komentáře a rozhovory. Nicméně i z těchto rysů typických pro dokumentární filmy můžeme zcela jasně pozorovat, že hranice mezi hraným filmem a dokumentem v některých případech není na tolik jednoznačná.

3.3 Fabule a syžet

Z hlediska narativní analýzy se můžeme opřít o metodologický postup ruských formalistů, jenž rozděluje vyprávění na fabuli a syžet. Thompsonová popisuje syžet takto: „Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“³² Jednoduše řečeno bychom mohli za syžet považovat vše, co ve filmu slyšíme a vidíme, a to v té podobě a pořadí,

³¹ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 17.

³² Tamtéž, s. 31.

v jakém to slyšíme a vidíme.³³ Rovněž se zde potvrzuje idea neoformalismu, která požaduje aktivní divákovu participaci při sledování uměleckých děl. Tato myšlenka se dá vztáhnout i na vztah fabule a syžetu, jelikož samotný syžet nutí diváka si utvářet jistou pro ně srozumitelnou chronologickou kauzálně propojenou strukturu a právě takový konstrukt můžeme považovat za fabuli. Fabule je tedy jakýmsi řetězcem kauzálně propojených událostí, odehrávajících se v nějakém čase a prostoru a syžet segmentací fabule na menší jednotky.

V nadcházející analytické kapitole se budu věnovat naratologické analýze a struktuře snímku, tedy výstavbě fabule. S fabulí spojený termín syžetu využiji v rozdělení, segmentaci syžetu, která mi umožní snímek dekonstruovat na menší jednotky, pomocí nichž budu moci vhodně postihnout souvislosti a vztahy mezi jednotlivými segmenty, scénami. Rovněž se domnívám, že při rozboru narativní struktury snímku budu schopen lépe rozklíčovat funkce a motivace díla či užité ozvláštňující postupy.

3.4 Segmentace syžetu

Při rozdělení syžetu snímku na dílčí části se budu odrazet z přístupu narativního rozboru klasického filmu rozčleněného do čtyř syžetových bloků, který uvádí ve své knize *Storytelling in the New Hollywood* Kristin Thompsonová. V případě *Hovorů s TGM* můžeme takového narativního a strukturálního rozdělení dosáhnout v přihlídnutí na názvy samotných syžetových bloků: úvod (set-up), komplikace děje (complicating action), vývoj (development) a vyvrcholení (climax).³⁴ V úvodní sekvenci se tak ustavuje čas a prostor fikčního světa, představují se hlavní charaktery a často také jejich prvotní motivace nebo cíle. Přesun do druhé části nastává ve chvíli, když se narace začíná komplikovat, tedy pozměňují se například cíle a motivace postav či dochází k nějaké dramatické změně a vyvstávají nové situace. V třetí části schématu poté nastává vývoj, v němž postavy přichází do střetu se svými cíli, často se zde intenzifikuje akce nebo napětí a předznamenává poslední část – vyvrcholení. To následně reflektuje přímé vyústění a rozřešení jakékoliv akce, v němž dochází k úspěšnému nebo neúspěšnému dosažení cílů postav.³⁵ Zvolená segmentace syžetu

³³ KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 17.

³⁴ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, 1999. s. 28.

³⁵ Tamtéž, s. 29.

mi pomůže dostatečně znázornit zejména základní rámcovou konstrukci narace, již se bezesporu stává Masarykovo rozhodnutí knihu nevydat. Zároveň budu schopen rozfázovat jednotlivé syžetové bloky z hlediska stopáže, a tím odvodit další průvodní vlastnosti týkající se zejména stylu.

S výstavbou fabule souvisí také konstrukce diegetického neboli fikčního světa, který je podobně jako fabule konstruován součinností syžetu a stylu. Podle Radomíra D. Kokeše fikční svět „představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“³⁶ V *Umění filmu* se pojem fikčního světa zaměňuje za koncept filmové diegeze, která takto pojmenovává onen svět, v němž se odehrává fabule.³⁷ Do diegetického světa tak patří nejen objekty, které můžeme spatřit v jednotlivých záběrech, ale i takové o nichž usuzujeme, že existují i mimo záběr.³⁸ Filmová diegeze je úzce provázána a prezentována skrze prostředky a prvky stylu, zejména mizanscénou a rámováním a pohybem kamery.

3.5 Dialogičnost

Filmová narace ovšem vychází z již zavedených konceptů, způsobů a stylů a její základy, jichž funkčně využívá a pracuje s nimi můžeme sledovat zejména v literatuře. Nicméně v rámci audiovizuálního vyprávění je však potřeba pamatovat na nutnou odlišnost filmového média od literárního, a tedy základním vyjadřovacím prostředkem filmu se stává obraz, nikoliv slovo. Taková odlišnost je nejvíce rozpoznatelná v rozdílné funkci dialogu v obou mediích. Zatímco v literatuře se dialogu užívá kromě základní charakteristiky postav i jako akceleračního postupu, ve filmu právě často dialog funkčně retarduje a zpomaluje naraci. Podobně se také pracuje s popisem, kterému ve filmu rozumíme jako vyprávění skrze samotné snímané obrazy a narace se tedy zrychluje. V literatuře je tomu však přesně naopak, když popisné pasáže na rozdíl právě od dialogu primárně zpomalují jakýkoli posun ve vyprávěcí struktuře díla. Jinými slovy, dialogičnost také hraje velmi podstatnou

³⁶ KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 41.

³⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 113.

³⁸ Tamtéž, s. 113.

roli v narativní struktuře díle i z hlediska určování tempa a rytmu, které v tomto konkrétním případě analyzovaného snímku sehrává neméně důležitou roli.

Přístupem dialogu, případně dialogičnosti se zabírala řada společenských věd, jakými jsou například filozofie, sociologie či sociální psychologie, pro potřeby této práce však budu vycházet z práce ruského literárního teoretika Michaila Michajloviče Bachtina. Význam jeho díla přerůstá literární hranice a často bývá právě zmiňován v souvislosti s filmovou naratologií, zejména s jeho termíny dialogičnosti, karnevalizace a chronotopu. Nicméně funkčně využívat budu v této práci pouze jeho výzkumu dialogu a dialogičnosti, který popisuje ve své knize *Román jako dialog* takto: „Dialog v románu nezahrnuje pouze moment vnější a vnitřní interakce mezi dvěma nebo více jedinci, svobodnou výměnu názorů v karnevalově otevřeném světě, v němž jsou dočasně zrušeny sociální, historické a jiné distance, ale zahrnuje také moment aktivity předmětu promluvy, který je předmětem, o němž se už mluvilo, předmětem „prosloveným“, rozléhá se směsicí sociálně a historicky rozrůzněných hlasů, je dalším „subjektem“ v dialogu a podstatným způsobem promluvu zevnitř modifikuje.“³⁹ Dialogičnosti se budu věnovat více později v příslušných kapitolách, jelikož se domnívám, že právě onen důraz na dialog funkčně konstruuje specifickou podobu narace založenou v tomto případě výhradně na dialogickém rozhovoru Čapka s Masarykem.

3.6 Postavy

Pokud budeme uvažovat o nějakém hybateli a nositeli kauzálních událostí narace musíme zmínit koncept postav. „Pro neoformalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí sémů čili charakteristických rysů.“⁴⁰ Jelikož tento neoformalistický pohled nenahlíží na postavy jako na reálné osoby, lze díky němu postavy analyzovat a přisuzovat jim jisté funkce podobně jako jiným složkám výstavby filmu. Jinými slovy, některé postavy mohou v díle existovat proto, aby nám nebo jiné postavě sdělili nějakou méně či více důležitou informaci. Jiné postavy pomáhají například dotvářet prostředí či uměleckou kompozici. Specifickou postavou narace je vypravěč, který může být fabulovanou postavou, takzvaným dietetickým vypravěčem, tedy

³⁹ BACHTIN, M. Michail. *Román jako dialog*. Praha. 1980, s. 460.

⁴⁰ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace. 1998, roč. 10, č. 1, s. 33.

jedná se o postavu zasazenou do fikčního světa. Takovou tendenci známe dobře z literatury, ale i ve filmu často nalézá své místo například ve formě flashbacků, kdy postava pomocí subjektivních voice-overů komentuje události, které nám flashback prezentuje. Druhým typem je nediegetický vypravěč, který zcela není využit v díle jako postava fabule a považuje se tak obecně za jakýsi anonymní „boží hlas.“ Ten bývá nejběžněji použit v dokumentech.⁴¹ Nicméně v rámci filmového média a průmyslu je tím primárním vypravěčem vždy kamera, která vytváří již zmíněný fikční svět a pomocí expozice, rámování a pohybu se podílí na naplnění cíle díla. Tímto se však budu zabývat detailněji v dalších kapitolách.

Rovněž se budu dále zabývat i jistou formou demytizace, kterou zde jistě záměrně i pro vyznění snímku tvůrci původně zamýšleli. Podobně jako už původní dílo Karla Čapka se sestává na základě rozhovorů s prvním československým prezidentem Tomášem Garriguem Masarykem, tedy jedná se o takové dílo, které pojednává o skutečné rozpravě dvou reálných a historicky důležitých osobností. *Hovory s TGM* nevypovídají jen o prezidentově životě a jeho názorech ať už politických, filozofických nebo náboženských, nýbrž také o jeho milostném životě, chybách a rozhodnutích. Zároveň se taktéž skrze rozmluvy dozvídáme i něco o životě Čapka a jeho názorech, kterými často může zastávat i pomyslnou opoziční stranu a vytvářet tak další prostor pro rozvoj dialogu. Ve výsledku nejen původní knižní předloha, ale i snímek boří doposud zažitou představu o jejich osobnostech, a tedy vynakládá snahu o jejich demytizaci.

3.7 Styl

Filmovým stylem, jak uvádí Kokeš je míněno: „systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka“⁴² Nicméně je potřeba dodat, že filmový styl se vždy nějakým způsobem vztahuje k nárokům souborů konvencí v rámci, kterých vzniká. Takové konvence se však často mohou měnit a jsou ovlivňovány napříč časem i prostorem. Rovněž musíme vždy předpokládat, že se filmový styl podřizuje nárokům systému samotného uměleckého díla. Jinými slovy, abychom naplno

⁴¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 135.

⁴² KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 25.

pochopili funkčnost stylistických prostředků, prvků či postupů musíme je uvádět do souvislosti, i přestože každý jeden z nich může plnit rozmanité funkce.⁴³ V základním členění filmového stylu na jednotlivé složky budu vycházet z publikace *Umění filmu*, na kterou navazuje *Rozbor filmu*, jež rozlišují mezi čtyřmi složkami – mizanscénou, prací kamery, střihem a zvukem. Rozdělení na dílčí aspekty stylu mi umožní v analytické části rozklíčovat důležité funkce a ozvlášťující prvky, kterých autoři využili při tvorbě specifické podoby snímku *Hovory s TGM*.

3.7.1 Mizanscéna

„Původní francouzský výraz mise en scène znamená ‚dát na scénu‘ a zpočátku se používal v souvislosti s režírováním divadelních her. Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku [...], kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru.“⁴⁴ Pro Bordwella a Thompsonovu je tedy mizanscéna konstruována pro potřeby snímání kamerou, ovšem nezahrnuje práci s ní nad rámec statického konceptu obrazové kompozice.⁴⁵ Mizanscénou bychom mohli označit takový soubor specifických stylistických prvků jakými jsou prostředí, rekvizity, kostýmy a masky, osvětlování, ale i herectví a chování postav. Práci s těmito prvky skrze inscenování figur v čase a prostoru⁴⁶ filmaři činí pomocí interakcí prvků mizanscény mezi sebou a zacházením s počty plánů. S mizanscénou také souvisí pojmy realismu a autenticity, které zajisté působí na chápání diváka velkou silou. V našem případě můžeme mluvit o realisticky pojaté mizanscéně už z hlediska adaptovaného tématu, jelikož se jedná o adaptaci literární předlohy, která je založena na skutečných událostech a postavách. Snímek se podobně jako kniha odehrává na reálném místě – zámku v Topolčiankách a jeho přilehlých zahradách. Ačkoli zobrazovaný fikční svět se může odlišovat od reálného předobrazu. Postavy postihují skutečné dříve žijící osobnosti spisovatele Karla Čapka a prvního prezidenta československé republiky T. G. Masaryka, tedy vzhled, masky a kostýmy jejich zpodobitelů, herců jsou přizpůsobeny autenticitě. Rovněž i jejich chování, smýšlení a názory jsou tomuto podřazeny a ve výsledku mají působit věrohodným dojmem. Nesmíme však

⁴³ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 27-28.

⁴⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 159.

⁴⁵ MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a Filmový styl*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2019. s. 46.

⁴⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 28.

opomenout určitou stylizovanost, které postavy zcela jasně podléhají skrze osobité herecké projevy a autorskému záměru. Tvůrci v několika ohledech silně zdůrazňují charakteristické rysy snímaných postav. Detailnější rozbor postav bude následovat v pozdějších částech, konkrétně v analytické části této práce.

3.7.2 Práce s kamerou

S filmovým stylem, a ještě blíže s mizanscénou je neodmyslitelně spjata i práce s kamerou, pomocí níž dokáží filmaři tvarovat filmový materiál. Kamerová složka se tedy skládá z různých voleb: a) fotografické aspekty záběrů, b) rámování záběrů a c) délky záběrů.⁴⁷ Fotografické aspekty záběrů pracují především s perspektivou, tedy jakousi hloubkou pole, která určuje, co je a co není v záběru ostré. V podstatě nabízí filmařům nástroj, jak manipulovat s divákem na principu vedení jejich pozornosti na filmovém plátně a utváření vztahů mezi jednotlivými snímanými složkami. Komunikace a souvislosti mezi různými složkami jakými jsou práce s hloubkou pole a počty plánů mizanscény zde jasně potvrzují komplexnost filmového stylu. Manipulace s rámováním obrazu může významně ovlivnit obraz prostřednictvím: „1. velikosti a tvaru rámu, 2. způsobu, jakým rám určuje obrazový a mimoobrazový prostor, 3. způsobu, jakým rámování vymezuje obraz ve vztahu k jeho velikosti, úhlu a výškové pozici a 4. způsobu, jak se může rámování pohybovat ve vztahu k mizanscéně.“⁴⁸ Tvar rámu a formát mohou velmi silně ovlivnit percepci diváka a považujeme je velmi podstatným faktorem. V *Hovorech s TGM* se pracuje s několika stylisticky ozvláštňujícími prostředky, a právě jedním z nich je i použití v současnosti již poměrně netradičního formátu 4:3, odpovídající poměru stran 1,33:1, pomocí kterého se tvůrci snaží dosáhnout dobové autenticity. Zde se znovu setkáváme se stíráním hranic dokumentu a hraného filmu. Přestože volba neobvyklého formátu může být často motivována pouze umělecky, v některých případech, zejména tedy v dokumentaristice je použití nezvyklého formátu obrazu obvyklé. A to právě za účelem podtrhnout autenticitu díla ve smyslu hodnověrnosti, jenž je založena na schopnostech tvůrců vhodně využít prostředků a evokovat tímto navenek větší pravost. Taková snaha je poté nejvíce viditelná u děl zpracovávající témata, události a situace nebo životy postav z historie. V případě *Hovorů s TGM*

⁴⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 223.

⁴⁸ Tamtéž, s. 244.

můžeme zřetelně pozorovat jisté historiografické nuance. Specifikum zvoleného formátu 4:3, v současnosti téměř nepoužívaného a nahrazovaného širokoúhlým 16:9, mimo jiné odkazuje na první polovinu 20. století, kdy byl právě tento poměr stran standartně využíván.

Další stěžejní složkou práce s kamerou je rámování obrazu a délka záběrů, které obecně patří mezi nejdůležitější prvky stylu, jelikož zachází s tempem, určují dynamičnost a tvůrci skrze takové prvky jednoduše ovládají, co je součástí obrazu, na jakou dobu a proč. V rámování obrazu se tedy odráží tvůrčí vize v rámci aktivního vedení pozornosti diváků a orientace v prostoru a času, na kterou je při silně dialogické povaze snímku kladen velký důraz. V příslušné kapitole se poté pokusím dokázat, i za pomoci několika nasnímaných a přiložených záběrů, snahu autorů o kontinuálně motivovanou práci s kamerou, s níž je silně propojena i kompozičně kontinuální struktura a vývoj stříhové skladby.

3.7.3 Střih

Mezi další nesporně důležité složky filmového stylu patří střih, který můžeme chápat jako koordinaci dvou samostatných záběrů, v narativním filmu většinou na sebe nějakým způsobem navazujících. V důsledku tedy střih představuje neopominutelnou složku v konstrukci času a prostoru narace. Technicky za střih považujeme jakékoliv místo, kde se spojují dvě nezávislé části filmového materiálu, avšak v této práci budu na střih nahlížet zejména kompozičně. O kompoziční kategorii střihu můžeme mluvit ve chvíli, kdy se střih stává viditelným, neboť dochází k jistým elipsám v snímané akci nebo se mění pozicování, z níž je zaznamenávána. Pro analýzu střihu a základní porozumění jeho funkcím použiji termín kontinuální stříhové skladby, která se dle Bordwella a Thompsonové ustálila jako klasická filmová norma v Hollywoodu již v roce 1917.⁴⁹ Kontinuální stříhová skladba se snaží stříhový přechod mezi záběry učinit bezpříznakový a pro diváka téměř neviditelný. Taková skladba se odvozuje obzvláště „a) od analytického střihu řízeného pravidlem osy a záběrem/protizáběrem a b) od úzkostného lpění na soudržném prostorovém uspořádání scény.“⁵⁰ Analytický střih, jak již vyplývá z jeho názvu má funkci analytickou a rozkládá tak prostor do částí, jež se vzájemně doplňují

⁴⁹ KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 32.

⁵⁰ Tamtéž, s. 32.

a umožňuje divákům se lépe orientovat. *Hovory s TGM* právě ve většině scén využívají tohoto analytického střihu, a to zejména díky povaze tématu, který reflektují. Podobně jako literární předloha se snímek soustředí na konverzaci dvou postav, dialog tedy tvoří primární složku snímku. Kamera snímá dvě postavy vedoucí rozhovor, tudíž vývoj střihové skladby se zde stává důležitým prvkem při orientaci v prostoru a naraci, pracujícím zejména s technikami záběrů/protizáběrů a pravidlem osy. Otázce vývoji střihové skladby se budu více a detailněji zabývat v dalších analytických kapitolách.

3.7.4 Zvuk

Další složkou filmového stylu je zvuk, který ve filmu můžeme chápat a dělit na několik částí: mluvené slovo, hudbu a ruchy.⁵¹ Od počátku prvních zvukových filmů z konce dvacátých let 20. století⁵² se zvukové médium stalo neoddělitelným od filmového média, tudíž nesmíme opomíjet jeho důležitou funkci nejen složku stylu, nýbrž i filmového narativu. Nicméně pro takovou analýzu, o níž v této práci usiluji nepovažuji složku zvuku natolik významnou k detailnímu rozboru, budu se tedy především soustředit na tři předchozí výše zmíněné složky stylu.

⁵¹ Tamtéž, s. 38.

⁵² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 347.

4 Analytická část

V předchozích kapitolách jsem již naznačil hlavní myšlenky a otázky, které mi nabízí dostatečný teoretický a metodologický podklad a z nichž budu vycházet v následující analýze. Snímek *Hovory s TGM* je zajisté výrazným a ambiciózním celovečerním debutem režiséra Jakuba Červenky, jenž specificky adaptuje původní literární předlohu Karla Čapka představující zfilmovaný dialog dvou skutečných postav. Na první pohled zřetelný důraz na přirozené dialogické výměny historických osobností je rámcově konstruován na Masarykově rozhodnutí nevydat knihu, kterou s Čapkem společně sepsovali. Jednotou místa, dvoučlenného hereckého obsazení a důrazem na dialogičnost by mohlo zavádět taktéž k jisté formě divadelního představení. Nicméně zavedené filmové postupy jako například rámování záběrů a s ním spojený netradiční formát 4:3 nebo kontinuální stříhová skladba odvozená od analytického stříhu řízeného pravidlem osy a záběrem/protizáběrem jen podtrhují narativitu konverzační linky jinak téměř bezdějového snímku. V této narativní analýze a následně rozboru stylu se tak budu snažit dokázat, že právě všechny prvky a prostředky narace a stylu jsou podřízeny silně zakořeněné dialogičnosti.

4.1 Narativní analýza

Přestože, jak bylo v předcházejících kapitolách několikrát naznačováno, *Hovory s TGM* patří mezi hrané filmy nacházíme zde zcela jasně patrnou historicko-materialistickou tendenci o jistou formu rekonstrukce. Takové rekonstrukce, která však zcela záměrně postrádá jakoukoliv větší snahu o dramaturgii akcí, a proto se tak může vyprávění jevit jako bezdějové. Jak uvádí Jiří Neděla, zavádějící přívlastek bezdějového film však nemůžeme ani s jistotou připsat avantgardě či experimentální kinematografii, jejichž filmografie bývá často takto označována.⁵³ Průvodní pocit bezdějovosti tak sice snímkem prostupuje, avšak je pouze důsledkem velmi citelného zaměření narace na dialog dvou postav.

Z hlediska naratologické analýzy jsem pro dosažení komplexní představy o uspořádání narace a přehledu ve struktuře snímku zvolil segmentaci syžetu, která

⁵³ NEDĚLA, Jiří. Experimentální film. 25. 5. 2007. [Citováno 15. 5. 2020]. Dostupné z <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>

mi poslouží jako pomocný nástroj při rozklíčování rámcové narativní linky, funkcí a motivací díla a užitých ozvlášťujících postupů. V rámci následující segmentace syžetu na čtyři bloky budu vycházet z metody narativního rozboru klasického filmu, který představila Kristin Thompsonová ve své knize *Storytelling in the New Hollywood*. Úvod (set-up), komplikace děje (complicating action), vývoj (development) a vyvrcholení (climax)⁵⁴ tvoří základní strukturální rozdělení, jehož názvy jednotlivých bloků odkazují k určitým vývojovým narativním tendencím. Dílčí syžetové bloky následně roztrídím do menších jednotek, ve značné části zaměřující se na konverzovaná témata, která tvoří dramaturgickou konstrukci snímku.

4.1.1 Segmentace syžetu

Úvod: Setkání Čapka s Masarykem

(prostředí zahradní cesty a altánu, jasné počasí)

Do 2. minuty: Ustavující sekvence prostoru a času

2.-11. minuta: Seznámení s postavami, jejich motivacemi a cíli

Komplikace: Kniha nevyjde

(prostředí zahradního altánu, jasné počasí)

12. minuta: Čapek se dozvídá, že kniha nevznikne a důvody za tím stojící

14. minuta: Snaha přesvědčit Masaryka o opaku se upozaďuje

Vývoj: Procházka v přírodě a rozmluva nad tématy

15. minuta: O rodině

(cesta zahradami)

18. minuta: Role spisovatele/učitele

(u rybníka)

20. minuta: Otázka života a smrti, náboženství, církev

(kaple u rybníka)

26.-37. minuta: Státnost, politika, situace v Evropě

(posezení u zahradní sídla, prašná cesta, před zříceninou hradu)

⁵⁴ THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, 1999. s. 28.

- 27. minuta:** Pořízení fotografie
(před zahradním sídlem)
- 32. minuta:** Čapek s Masaryk ukrývající se před deštěm
(jeskyně, přeháňka v lese)
- 40. minuta:** Osobní život Masaryka
(louka, posezení u stromu)
- 45. minuta:** Čapek a jeho vztah k Olze
(u tekoucího potůčku)
- 48. minuta:** Konfrontace a narušení vztahu
(cesta lesem do první poloviny kopce)
- 50. minuta:** Masaryk litující svých chyb
(cesta lesem, druhá polovina kopce)

Vyvrcholení: Masaryk svolí k vydání knihy

(prostředí zahradního altánu, znovu jasné počasí)

- 54. minuta:** Masaryk seznamuje Čapka se svým tajným milostným životem
- 59. minuta:** Filozofická úvaha nad pravdou
- 64. minuta:** Čapek mezi řečí přesvědčí Masaryka o publikaci jejich společné knihy

Z výše rozepsané segmentace syžetu můžeme jasně vyzorovat rámcovou konstrukci narace, která se soustředí okolo vydání Čapkovy knihy. Při samotné segmentaci jsem přikročil k použití softwarového nástroje *Cinematics*, jenž mi naskytl pohled na cinemetrická data, kterých později využiji zejména v rámci analýzy prostředků stylu. Představa o průměrných délkách záběrů a celkového počtu stříhů mi také pomohla lépe rozklíčovat výsledný rytmus, který je právě silně navázán na dialogickou povahu snímku.

Úvodní sekvence v rámci několika minut představuje ústřední postavy Čapka a Masaryka, ustavuje prostor a čas v němž se snímek odehrává. V několika záběrech také můžeme odvozovat na základě určitých vnějších podobností realistické ztvárnění skutečných historických osobností. Ačkoli tvůrci v tomto případě kladou jisté znalostní nároky a aktivizují diváka zcela bezpochyby užívají realistické motivace. Konfrontace mezi postavami ohledně vydání jejich společné knihy poprvé

nastíní rámcovou narativní linku, která následně přechází téměř až do konce snímku do pozadí. Přesto nalezneme v průběhu snímku několik scén, v nichž Čapek konfrontuje Masaryka ohledně jeho rozhodnutí, avšak bez jakékoliv větší odezvy. Skrze výše uvedenou segmentaci jsme také schopni vypožorovat, že vývojový třetí blok vyplňuje podstatnou část stopáže snímku, při níž jsme prakticky neustále v pohybu mezi různými prostředními fikčního světa. Právě tyto přechody mezi scénami střídajícími různá prostředí rámuji jednotlivé bloky s vymezeným tématem dialogu, v nichž následujeme postavy a jejich myšlenky směřující z bodu A do bodu B a dále.

V závěrečné části se postavy navrací nejen do úvodem nadnesených rolí, nýbrž i do ustavujícího prostředí altánu v zahradách letního sídla, v němž se odehrávala úvodní sekvence. Dostává se nám taktéž finálního vyústění rámcové narativní linky věnované jejich společné knize, když Masaryk mezi řečí Čapkovy odsouhlasí její vydání. Snímek využívá formu zacyklení rámcové narace, která je vyplněna právě výše zmíněnými tematickými bloky dialogu. Sledováním této scénáristické a dramaturgické metody můžeme odvodit, že použití konfrontační taktiky o nevydání knihy bylo vyvoláno uměle za účelem dramaturgické námětu. Z hlediska návratu se do ustavujícího prostředí zahradního altánu můžeme pozorovat zejména prostorovou a tematickou zacyklenost, pomocí níž tvůrci docilují znovu ustanovení pomyslného statusu quo ze začátku snímku. Takovým rozhodnutím ještě více podtrhují své dramaturgické snažení pokrýt poměrně velké množství komplexních témat, při čemž rámcová narativní linka o nevydání knihy skrze téměř celou stopáž snímku utváří pozadí. Pojem statusu quo by se však mohl jednoduše aplikovat i na rozvíjející se vztah mezi postavami Čapka a Masaryka v průběhu snímku. Ačkoli v několika scénách můžeme pozorovat částečné narušení nebo proměny vztahu mezi charaktery ke konci snímku se zcela jednoznačně navrací do rolí, které jim byly autory již na začátku přiřazeny, tedy obnovuje se status quo.

S konstrukcí fabulované narativní linky úzce souvisí taktéž konstrukce diegetického světa. Jednota časoprostoru utvářeného součinností syžetu a stylu dovytváří realistickou představu diegetického, tedy snímaného a obklopovaného, světa odehrávajícího se v zahradách letního sídla prezidenta Československé republiky v Topolčiankách. Fikční svět snímku tímto určitým způsobem formuje představu diváckých publik o snímaném a zobrazovaném světě fabule. Na základě

různých použitých souborů znaků a vzorů či zkušenostních a znalostních nároků smyslově odkazuje na takové použití, které evokují reálnou předpodobu skutečného světa. Americký filmový teoretik Dudley Andrew ve své knize *Concepts in Film Theory* akcentuje povahu konstrukce realistické diegeze takto: „Bez ohledu na to, co se objeví na filmovém plátně, publikum takové vjemy instinktivně přetvoří do reprezentace pro ně něčeho povědomého. Film, kterému se daří uspokojivě reprezentovat tak můžeme nazývat realistickým. Takový film rozkládá svět do obrazů uspořádané do vzorců, které pro nás mají nějaký smysl, jelikož takové obrazy a vzorce existují i v naší kultuře. Proto bez jakékoliv větší námahy dokážeme ve filmu identifikovat takové, jenž jsme již v naší kultuře identifikovali jako důležité.“⁵⁵

V rámci konstrukce syžetu taktéž nesmíme opomenout přidanou materiální hodnotu jako jsou úvodní a závěrečné titulky, uvozující místopisný titulek nebo závěrečný dodatek popisující historická fakta o vzniku knihy. Přidaný nediegetický materiál, tedy takový materiál, který není součástí fikčního světa ještě doplňuje ve 27. minutě zakomponování dobové fotografie, jejímuž vzniku ve snímku přihlížíme. Zde je opět patrná realistická motivovanost použitého prvku, která vyzdvihuje kladený důraz na autenticitu. Jejím použitím také tvůrci využívají jisté transtextuální motivace a odkazují tak, k již zmíněnému filmovému žánru dokumentu, v nichž je využití dobových fotografií nebo archivního materiálu poměrně běžnou praxí.⁵⁶

Hovory s TGM prezentují události v lineární podobě. Nenacházíme zde tedy žádné paralelně vyvíjené narativní linie, nýbrž pouze jednu, sledující konverzaci Čapka s Masarykem. Přestože snímek také pracuje v jisté míře s časovými výpustkami, nevynechává takové události, jakými jsou například přesuny z jednoho místa na druhé. Z těchto většinou nepodstatných činností vytváří důležitý konstrukční prvek reálného času a narace založené na dialozích. Snímek se i podle vyjádření autorů odehrává na poli přibližně dvou hodin, čemuž výstavba času fikčního světa téměř odpovídá. V úvodní sekvenci se také dozvídáme o autonehodě a následné hospitalizaci herečky Olgy Scheinpflugové, která je pro Čapka velmi blízkou osobou. V následujících letech se dokonce stává Čapkovou manželkou, takovou informaci však snímek logicky neakcentuje. Zmínka o vztahu s Olgou a její hospitalizaci

⁵⁵ DUDLEY, Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984. s. 47.

⁵⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 451.

postupem času nabírá na důležitosti, jelikož utváří paralelu k Masarykovu milostnému životu a v několika momentech posiluje reálnou motivaci konstrukce času. Čapek se totiž v průběhu rozhovoru s Masarykem několikrát obrací pohledem na své hodinky a nervózně upozorňuje na svou časově tíživou situaci, kdy musí stihnout vlak. Přihlédnutí na čas fikčního světa skrze Čapkovy hodinky tak vhodně dodává snímku tempo a představu o výstavbě časoprostoru narace, kdy jinak celkový rytmus snímku je udáván skrze dialogické výměny.

4.1.2 Postavy

Jak jsem již nastínil v teoreticko-metodologické kapitole primárními hybateli a nositeli kauzálně propojených událostí narace jsou postavy. Neoformalismus nepovažuje postavy skutečnými lidmi, nýbrž souborem sémů, a proto je možné je analyzovat jako jeden z mnoha dílčích prvků funkčně se podílejících na konstrukci filmu. *Hovory s TGM* je v první řadě snímkem dvou postav – historických osobností, které se aktivně podílejí na konstrukci děje a společně tvoří partnery v dialogu, okolo nichž se utváří veškerý prostor fikčního světa. Konverzační střet těchto dvou, na skutečných reáliích založených, postav můžeme vnímat jako ústřední téma snímku.

Realisticky motivovaného ztvárnění skutečných historických postav se nám dostává zejména skrze názornou prezentaci pro ně typických vnějších atributů na pozadí souboru paralelně zobrazovaných záběrů. V knize *Characters in Fictional Worlds* v kapitole o stereotypech a naratologické analýze filmových charakterů nalezneme odkaz na práci italského spisovatele a teoretika Umberta Eca, který popisuje určité prvky charakterizace postav. Eco podle všeho rozpoznává charaktery omezené jistým schématem, okamžitě rozpoznatelné na základě několika rozlišných vlastností. Rovněž rozvádí myšlenku konstrukce postav, která je dle něho přímo propojena s naplněním narativních funkcí. Jednoduše řečeno přiznává, že charaktery postav jsou konstruovány a definovány na základě již zmíněných atributů a svých narativních rolí, které jsou jim od počátku dány.⁵⁷

Snímek ustavuje nejdříve postavu spisovatele Karla Čapka, který se objevuje hned v prvním záběru snímku a následně navazuje i záběry na postavu prezidenta

⁵⁷ SCHWEINITZ, Jörg. Stereotypes and the narratological analysis of film characters. In: Eder, Johanna; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010. s. 279.

Masaryka. V průběhu snímku můžeme pozorovat autory zcela jasně stanovený a vybudovaný vztah mezi oběma postavami zejména z hlediska jimi vedeného dialogu. Postava Masaryka tedy záměrně získává nejvíce prostoru, přestože i o Čapkovy se postupem času dozvídáme nové prohlubující informace. Vztah mezi postavami, jak jsem již nastínil dříve prochází v průběhu snímku proměnami. V přihlídnutí k segmentaci syžetu, k nejvíce viditelnému narušení vztahu dochází ve 48. minutě, v níž Čapek konfrontuje Masaryka nepříjemnými otázkami na jeho původ. Masaryk následně osočí Čapka z jeho doposud podlézavého chování a udává na pravou míru povahu jeho role spisovatele. Čapek následně znovu konfrontuje Masaryka s těžkostí jeho životních rozhodnutí a chyb, načež Masaryk započne svým monologem nejdelší a silně subjektivní záběr celého snímku. Vývojová linka vztahu mezi oběma postavami rovněž prochází proměnami v důsledku postupného odhalení nových informací. Divák podobně jako právě jedna z postav se současně dozvídá o vztazích se ženami postavy druhé. V případě Masaryka se jednalo o blízkou přítelkyni Oldru Sedlmayerovou, u Čapka o již zmíněnou umělkyni a později také manželku Olgu Scheinpflugovou. Postavy postupem času a pod nápoem nových informací nacházejí k sobě pochopení. Rovněž jsou zde patrné proměny v rámci dialogického vztahu mezi postavami, když v úvodní části jsou rovnoměrnými partnery v dialogu, v průběhu snímku se však situace mění. Po opuštění úvodní ustavující sekvence dostává v dialogu logicky více prostoru postava Masaryka, který je právě skrze své slovem reflektované myšlenky a názory hybatelem narace. Postava Čapka však nepřechází do pozadí, jelikož aktivně předhazuje Masarykovy nové a nové podněty k dialogu. Jednoduše řečeno se tak postava Čapka blíží nejvíce roli aktivního posluchače podobně jako divák sleduje snímek a klade si určité otázky. Nicméně v závěrečné části snímku se znovu navrácí do svých předem daných narativních rolí.

Tvůrci snímku oba charaktery věrohodně rekonstruují kombinací vnějších a vnitřních podobností – typologií fyzického vzhledu a jejich názorů reflektujících reálné předlohy historických osobností. Prezентují Masaryka v jeho typickém uniformním oblečení, s čepicí a brýlemi a Čapkovy dosazují do ruky atributy jakými jsou hůl, cigarety nebo poznámkový blok. Právě tyto zmíněné atributy spolehlivě a funkčně dotváří realistickou motivaci tvůrců zachytit známé postavy věrohodně. Ačkoli se však nacházíme v žánru hraného filmu, nikoliv dokumentu, správně

předpokládáme, že i snímané setkání a dialog je inscenovanou událostí. Právě proto také pozorujeme určitou snahu zahrnout široké pole názorů a myšlenek, která by v přirozeném a nenuceném dialogu mohla působit nepatřičně a přehnaně. Masaryk zde tedy dostává nejvíce prostoru, v němž ať už v součástech dialogu nebo svých monologických pasážích poskytuje soubor názorů a historicko-faktických informací. Dozvídáme se nejen o jeho dceři Elise, ale později jsou také nastíněny obrysy vztahů k celé jeho rodině. V monolozích často popisuje tehdejší vysoké politiky a vlivné muže s nimiž byl v kontaktu v zahraničí nebo následně po nástupu do úřadu prezidenta. Nejsilněji vyznívajícím motivem celého snímku je však patrně reflexe osobního a milostného života, který je právě i nepřímou příčinnou nevydání knihy.

Masarykovým rovnocenným partnerem do dialogu zde bývá představována postava Čapka, kterému se přes Masarykovy časté monologické sekvence nedostává mnoho prostoru ke slovu, kolik by v přátelské konverzaci bylo záhodno. Ve výsledku tedy postava Čapka mnohdy funguje daleko lépe jako katalyzační prvek, který: a) předznamenává přechod k dalšímu tematickému bloku konverzace, b) rozvíjí myšlenky a názory do větších sekvencí a c) nabízí kontrast skrze opoziční postoj. Přesto se v druhé polovině snímku dozvídáme další podstatné rozšiřující informace ohledně jeho vztahu k Olze Scheinpflugové, pomocí nichž jsme schopni utvořit si bližší představu o jeho postavě, případně dosadit do paralelního vztahu k postavě Masaryka.

Hovory s TGM zajisté využívají a odvozují i jiné charaktery, které pomáhají lépe a věrohodněji konstruovat fikční svět snímku. Jednou z takových postav je i prezidentův syn Jan, o kterém Masaryk referuje jako o záletníku a londýnskému velvyslanci, a který se ve snímku objeví jen letmo a zády ke kameře. V tomto případě můžeme pozorovat zřetelnou transtextuální a realistickou motivaci tvůrců dosadit do filmu další skutečně žijící historickou osobu, přestože zde figuruje spíše jako pouhý referenční odkaz. V průběhu snímku se dále objevují i další epizodické postavy jakými jsou zahradník, služebná anebo fotograf. Žádná z nich však nemá ani z daleka podstatnou funkci z hlediska narativní konstrukce díla, nýbrž výhradně slouží realistické motivaci v konstrukci věrohodného fikčního světa. Takovou funkci ještě více podtrhuje postava fotografa, která je zde použita jako stěžejní prvek kauzální příčiny vedoucí ke vzniku skutečného dobového materiálu, tedy fotografie zachycující Masaryka s Čapkem stojících před letním sídlem v Topolčiankách.

Jak jsem již zmínil v předchozí teoretické kapitole, specifickou postavou narace se stává vypravěč. Ten může být fabulovaným dietetickým charakterem, tedy postavou přímo zasazenou do fikčního světa nebo vypravěčem nediegetickým, jehož hlas přichází z prostoru mimo fabulovaný svět a netvoří tak postavu fabule. V *Hovorech s TGM* roli vypravěče zastupuje v celé míře kamera, která svým pohybem, expozicí a rámováním vytváří fikční svět a podílí se tedy na naplnění cílů a funkcí audiovizuálního díla. Práci s kamerou se budu věnovat detailněji v následujících v kapitolách analýzy stylu.

S konstrukcí postav a fikčního světa rovněž souvisí i jejich dané funkce ve výstavbě audiovizuálního díla. Nejmotivovanější funkcí snímku spjatou s charakterem díla můžeme považovat snahu o určitou demytizaci obou postav narace – Čapka i Masaryka. Tvůrčí snaha rozvrátit zavedené mínění o osobnosti Masaryka jako historického symbolu demokracie, váženého státníka a spořádaného muže zde funguje obzvlášť v rámci jisté formy zlidšťování jeho charakteru či přednesením otázek rozpačitosti prezidentova charakteru. Neméně podobně snímek z hlediska demytizace také pracuje s postavou Čapka, kterého staví do role prostého člověka lidu, který jen dostal možnost vést dialogickou rozpravu s prezidentem republiky.

4.2 Stylová analýza

V druhé části neoformalistické analýzy snímku *Hovory s TGM* se po analýze narativní zaměřím na jednotlivé prvky a prostředky stylu, kterých film využívá při výstavbě narace. Následně připojím rozbor funkcí a motivací ozvláštňujících prvků, pomocí něhož budu moci lépe pochopit tvůrčí záměr z hlediska adaptování literární předlohy snímku. Právě díky takovému dekonstrukčnímu postupu budu schopen jasně rozklíčovat dominantu díla, jíž bylo zvoleno zejména konstrukce mizanscény a uspořádání a vývoj stříhové skladby. Tyto technické prostředky značně ozvláštňují diváckou percepci, proto v této kapitole připomenu již představené typy motivací. Na nich poté se pokusím dokázat určitou vztahovou podřízenost prvků a prostředků stylu naraci založené na dialogičnosti. Jelikož se v rámci této kapitoly soustředím na funkčnost jednotlivých prvků stylu, jejíž konstrukci považuji za ozvláštňující, využiji zde také analýzu funkcí a motivací. Takový rozbor by měl pomoci lépe rozklíčovat autorské záměry, tedy jakou zastávají funkci v celém snímku a proč tvůrci takto

volili. Nicméně nebudu se uchylovat k detailnímu a komplexnímu popisu každého prvku a jeho funkce a motivace, nýbrž analýze podrobím pouze takové aspekty snímku, kterých tvůrci využili za účelem ozvláštnění a podpory dialogické narace. Nejdříve se seznámíme s mizanscénou, která je úzce spjata se samotnou režii, tedy i celkovým vyzněním snímku. Pod takový pojem můžeme zahrnout konkrétní různě kontrolované a inscenované vlastnosti fikčního světa jakými jsou: prostředí, figury, osvětlování, rekvizity, masky, kostýmy, ale i herectví nebo chování snímaných postav. Často také hodnotíme mizanscénu dle toho, nakolik nám připadá realistická, to však nemůžeme považovat vhodným a dostatečným měřítkem kvality, přestože některé filmy s mizanscénou pracují a využívají ji tak, aby se co nejvíce přiblížili reálnému předobrazu.⁵⁸ Inscenací figur v čase a prostoru tvůrci dosahují určitých interakcí mezi jednotlivými prvky mizanscény a dalších prostředků stylu, proto je potřeba analyzovat funkci mizanscény, jak je motivována a jakou zastává roli k ostatním filmovým postupům.

Inscenováním snímaných událostí můžeme postihnout pojem mizanscény, tedy takového prostoru před kamerou. Abychom však dokázali dostatečně vystihnout komplexnost filmového média nesmíme opomenout stěžejní roli práce s kamerou, pomocí níž tvůrci rozhodují o jistých vlastnostech snímaného a tvarovaného materiálu. „V otázkách onoho ‚jak‘ se se pak může filmař rozhodovat pro konkrétní volby ve třech oblastech: 1. fotografické aspekty záběru, 2. rámování záběru a 3. délka záběru.“⁵⁹ Právě těmito třemi oblastmi se budu věnovat v kapitole věnující se práci s kamerou, jelikož se jedná o klíčové prvky stylu, které určují základní formu, pracují s tempem a dynamikou – jednoduše řídí, co je součástí obrazu, na jakou dobu a proč. Přestože vycházím v základním rozdělení filmového stylu z publikace *Umění filmu* Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, kteří rozlišují čtyři jednotlivé složky, v této analýze nepovažuji poslední, čtvrtou složku zvuku za podmětnou k detailnějšímu rozboru. Poslední analyzovanou složkou stylu tedy bude střih, který chápeme jako koordinaci dvou samostatných záběrů, a jehož role je ve výstavbě narace času a prostoru nezanedbatelná.⁶⁰ Jak jsme si již naznačili v předchozích kapitolách textu, pojem mizanscéna procházel v průběhu let určitými proměnami,

⁵⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 160.

⁵⁹ Tamtéž, s.223.

⁶⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. s. 31.

zejména v teoretickém chápání a uchopování takto komplexní části podílející se nejen na konstrukci stylu, ale i narace. I v současném světě filmové teorie se tak stále na mizanscénu nahlíží různými pohledy, které se mohou doplňovat ba dokonce opozičně vyvracet. Filmový kritik José Luis Guarner ze španělského *Film Ideal* tvrdí, že mizanscéna není pouze technickou metodou, ale i způsobem nahlížení a vystižení vztahu k lidem a jejich vztahu ke světu.⁶¹ Naproti tomu jiný kritik, Gérard Legrand považoval za základní jednotku filmové stylistiky záběr, zatímco stříhu mezi jednotlivými záběry přisuzuje spíše technickou a přechodovou funkci.⁶² Uvozuje tak daleko více stěžejní roli kamery, skrze níž může tvůrce specificky rozvíjet snímané prvky a rozvíjející se vztahy mezi nimi.

Každé audiovizuální dílo pracuje nějakým způsobem s prostředím, v němž se daný svět filmu odehrává. Snímek *Hovory s TGM* zprostředkovává formou historické rekonstrukce příběh odehrávající se ve světě, který se shoduje se svým reálným předobrazem, přestože se může v některých detailech lišit. Zajisté tak tvůrci nemuseli při tvorbě fikčního světa přikročit k použití jakýkoliv speciálních efektů. Nicméně nesmíme opomenout historickou dataci, snímek se totiž odehrává v minulosti a svým dějem reflektuje autorskou vizi jednoho dne roku 1928. Na první pohled patrná historická výprava filmu a snaha o hodnověrné připodobnění se historické skutečnosti se většinou potkává s vyššími rozpočty a nároky. V případě *Hovorů s TGM* však tvůrci využili dialogické povahy narace, jednoty místa a dvoučlenného hereckého obsazení v prospěch minimalistického pojetí.

Rámec prostředí snímku tvoří zahrady a přilehlé okolí letního sídla prezidenta Československé republiky v Topolčiankách. Přesnou polohu se dozvídáme hned v úvodní seznamovací sekvenci, kdy se nám dostává místopisného uvedení fikčního světa skrze nediegetický titulek. K přesnému popisu referujícího konkrétní historické zasazení docházíme v momentě, když kamera v detailu zabere Masarykovu ruku držící Lidové noviny s datem středečního rána 26. září 1928. V úvodu snímku se nám také odhaluje stěžejní prostředí zahradního altánu, v němž se Čapek s Masarykem v rámci snímku poprvé setkávají a začínají konverzaci. Klíčové prostředí altánu můžeme chápat jako ustavující prvek a narativní katalyzátor, jelikož je nám zde

⁶¹ MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a Filmový styl*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2019. s. 34.

⁶² Tamtéž, s. 39.

nastíněna hlavní zápletka a zároveň zde dochází k jejímu vyřešení. Na první pohled poměrně strohé prostředí altánu zároveň vhodně slouží kompozici soustředící se na dialogické výměny mezi postavami. Autorský záměr vytvořit minimalistické prostředí čítající pouze několik rekvizit zajisté utváří poklidný prostor k dialogu bez jakékoliv snahy odvádět diváckou pozornost mimo rámec konverzačního aktu. Využití poměrně nízkého počtu rekvizit značně posiluje důraz kladený na vyobrazení postav, a především realistickou motivovanost díla.

Typicky realisticky motivovanými prvky mizanscény jsou již zmíněné kostýmy a masky, pomocí nichž autoři citelně odkazují k reálným předobrazům postav. Nejen slovenský herec Martin Huba ztvárnující postavu Masaryka, ale i český herec Jan Budař v roli Čapka sice podléhají autorské stylizaci, přesto jsou věrohodně rekonstruovány skrze fyzický vzhled a kostýmy. Postava prezidenta T. G. Masaryka zde tedy vystupuje jako starší muž s vousy ve svém typickém uniformním oděvu, s čepicí a brýlemi. Oproti tomu postava spisovatele Karla Čapka disponuje více zástupnými atributy, které odkazují k jeho reálné předloze. Vycházková hůl, pouzdro plné cigaret anebo poznámkový blok charakterizují postavu Čapka daleko více transtextuálně, když právě takové předměty na základě určitých zkušeností a znalostí uvádíme ve spojitosti s Čapkem. Jedním z podstatných a rozvíjejících se průchozích motivů podobně jako Čapkovy hodinky je zakomponování romantické balady Ramona, která lemuje úvod i závěr snímku. Píseň slyšíme z gramofonu, jenž se nachází v prostředí zahradního altánu a již v úvodu nás seznamuje s dynamikou a rytmem prostupujícího celým snímkem. Podobně jako k tanci i k dialogu jsou zapotřebí dva lidé, podobně jako píseň vzpomíná i Masaryk se obrací do minulosti, podobně jako Čapek i Masaryk seznamují diváka se svým milostným životem i píseň ladným tónem vypráví romantický příběh. Bez gramofonové desky a přístroje bychom se nedočkali takového metaforické připodobnění, které v pozadí pro diváka nevědomky stanovuje hranice a tempo narace.

Velkou část vyprávění však také strávíme na cestách společně s postavami, kde se vystřídá několik typicky přírodních prostředí. V těchto variujících prostředích fikčního světa se tvůrci z hlediska narace vhodně zaměřují na postavy a jejich dialog, přičemž prostředí ustupuje do pozadí druhého plánu. Nicméně to neznamená, že by se snímané prostředí stávalo nepodstatným z hlediska výstavby fikčního světa.

Naopak nerušící a poklidné přírodní okolí letního sídla funkčně podporuje realistické motivace tvůrců a autenticitu věrohodného zobrazení fikčního světa.

Kontrolou mizanscény a její inscenací tvůrce utváří události, které následně zaznamenává objektivem kamery v rámci jednoho záběru. Steven D. Katz ve své knize *Film Directing: Cinematic Motion* rozlišuje pět základních metod inscenace mizanscény: a) postavy, akce anebo události vyplňují celý záběr (staging across the frame), b) postavy a akce jsou zachyceny v několika prostorových plánech (in-depth staging), c) postavy jsou umístěny v kruhu (circular staging), d) záběry jsou konstruovány dle různých lokací (zone staging), e) scény jsou strukturovány dle pohybu postav, určovány prostorovou organizací (man-on-man staging).⁶³ Těchto výše zmíněných metod využiji v následující odstavcích pro detailnější a komplexní rozbor funkčního propojení mizanscény a prací s kamerou, které považuji za podstatnou a ozvlášťující součást při postihnutí narace zaměřené na dialog. Snímaný a zobrazovaný materiál formuje tvůrčí práce s kamerou, pomocí níž jsme schopni divácky přijímat a vnímat nejen prostor fikčního světa. Kompozičně motivované rámování záběrů a zejména použití kontinuálního stylu dopomáhá funkčně utvářet spolehlivou orientaci v prostoru a času, která je prvotně organizována za pomoci čistě lineární prezentace událostí. Kontinuálně motivovanou prací s kamerou nedochází k dezorientaci diváka ani odvedení jeho pozornosti od sledování dialogické narace a kauzality.

V úvodních záběrech (establishing shots) jednotlivých scén je prezentováno prostředí fikčního světa a až následně se dočkáváme detailnějších záběrů na postavy či důležité aspekty mizanscény. V dialogu se za použití zmíněného kontinuálního stylu střídají záběry na oba účastníky konverzačního aktu, kteří jsou často záměrně pozicováni v protilehlých stranách snímaného obrazu. Takové strukturalizace prostředí se využívá zejména v úvodní a závěrečné sekvenci, v nichž jsou postavy inscenovány obvykle, aby vyplňovaly celé záběry. Tvůrce aktivně využívají principu záběru a protizáběru (shot/reverse shot), když se vzájemně střídají a doplňují záběry snímající mluvící a naslouchající postavu. Autoři *Hovorů s TGM* v sousledu těchto záběrů také využívají kombinací záběrů polocelku a polodetailu s občasným proložením detailu na nějaký důležitý předmět či akci.

⁶³ KATZ, D. Steven. *Film Directing: Cinematic Motion*. USA: Michael Wiese Production, 2004. s.39.



Obrázek 1: polocelek snímající obě postavy



Obrázek 2: polocelek zaměřující se na Masaryka

V polocelcích na **okénkách 1 a 2**⁶⁴ můžeme současně pozorovat postavy i jejich prostředí, které je obklopuje. Rámováním od kolen nahoru tvůrci dosahují vyváženosti mezi zobrazováním postavy a jejich bezprostředního okolí. Přestože snímáný prostor podléhá inscenaci postav a akce do několika prostorových plánů, tvůrci zde zcela zřetelně soustředí svůj pohled na postavy. Na přiložených okénkách také můžeme sledovat práci s prostorovými plány a hloubkou pole. Na **okénkách 2–6** kamera snímá zrovna mluvící postavu, která se nachází v prvním a jediném plně zaostřeném plánu mizanscény. Ostatní plány jsou rozostřené, pomocí čehož tvůrci mohou aktivně vést diváčkou pozornost na postavu nebo v jiných případech na důležitý předmět.



Obrázek 3: Masaryk v polodetailu



Obrázek 4: Čapek v polodetailu

Jednoznačnosti definovaného časoprostoru a důrazné orientace je docíleno skrze rámování obrazu, při němž tvůrci striktně dodržují pravidlo osy, tedy sto osmdesáti

⁶⁴ Zdroj okének: Hovory s TGM [DVD]. Režie Jakub ČERVENKA. Distribuce: Bontonfilm, 2019.

stupňů. V jednotlivých prostřizích na postavy Masaryka a Čapka autoři využívají principu záběru a protizáběru (**okénka 3-6**⁶⁵), kterým aktivně vedou pozornost diváka na mluvící postavu. Podobně jako se při dialogu střídají jednotlivé mluvní akty a řečová pásma, kamera a následně střih dynamicky udávají snímku podobný rytmus. Rovněž přítomnost a návaznost očního kontaktu mezi postavami, které vedou konverzaci v rámci scén příhodně posiluje kompoziční návaznost a napomáhá lepší orientaci v utváření představy jednoty prostoru.



Obrázek 5: *Masaryk ve zvětšeném polodetailu*



Obrázek 6: *Čapek v polodetailu*

Tendence prisuzovat některým prvkům rámování, jakými jsou úhly, výška nebo velikosti, významy však není absolutní.⁶⁶ Nicméně až v kontextu snímku můžeme usuzovat jaké funkce a motivace takové prostředky a postupy stylu naplňují. Příkladem bych uvedl dva záběry, které představují koncept podhledu, tedy snímání figur zespoda. Podhledu je všeobecně přiřazována funkce nadřazenosti, nýbrž nemusí tomu tak být pokaždé. V prvním záběru (**okénko 7**) se jedná o lehký podhled, který umožňuje pozorovat obě zúčastněné postavy skrývající se před deštěm v přílehlé jeskyni. Použití konkrétního úhlu podhledu zde není motivováno vztahem nadřazenosti, ale snahou zobrazit přihlížející postavy v bezprostředním okolí skalního útvaru, z něhož stále kráplí kapky deště.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 254.



Obrázek 7: *Lehký pohled*



Obrázek 8: *Vztah nadřazenosti*

V druhém záběru (**okénko 8**) můžeme pozorovat jasně viditelný vztah nadřazenosti Masaryka nad Čapkem, který si z jejich rozhovoru píše poznámky.⁶⁷ Na tomto konkrétním příkladu se můžu také pokusit podpořit svou tezi o provázanosti rámování záběrů s dialogem, když se obě snímané postavy úměrně i neúměrně střídají v konverzačním aktu nebo dokonce dochází k monologickým pasážím. Takové sekvence poté zcela jasně samy o sobě formují nejen rozvíjející se vztah mezi postavami, nýbrž i pomíjivost vztahu nadřazenosti. Využití stejných uměleckých prostředků tak nutně nemusí vést ke stejnému významu a funkci. Nicméně v průběhu snímku můžeme pozorovat určitou formu v užívání podhledů, když kamera často staví do pomyslného vztahu nadřazenosti postavu Masaryka. Ten je totiž nejčastěji hlavním aktérem mluvního aktu, když dokonce v některých scénách přechází od dialogu k monologu. Podhledu tudíž tvůrci v mnoha scénách aktivně využívají k vyjádření rolí účastníků řečových pásem.

Jednou z dalších velmi dynamických a průvodních vlastností rámování obrazu je jeho pohyblivost ve vztahu ke snímanému materiálu.⁶⁸ V případě *Hovorů s TGM* se nám nabízí rovnou několik scén, v nichž autoři využívají jízdy kamery z jedné pozice do druhé. Příčinou použití kamerových jízd jsou bezpochyby časté přesuny postav mezi několika variujícími prostředími fikčního světa (viz. segmentace syžetu). Kamera se pohybuje téměř pokaždé výhradně v závislosti k pohybu postav, jejichž pozice ve vztahu k rámu obrazu prochází proměnami. Podobně jako se vyvíjí vztah mezi postavami, kamera akcentuje takové proměny například změnou v jejich

⁶⁷ Zdroj okének: *Hovory s TGM* [DVD]. Režie Jakub ČERVENKA. Distribuce: Bontonfilm, 2019.

⁶⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 258.

pozicování, když Masaryk v několika scénách uprostřed dialogu vstane ze židle. Použití plynulého sledujícího záběru dává vyniknout kontinuitě a zejména odkazuje k současné Masarykově roli nadřazenosti nad Čapkem. V některých záběrech Masaryka s Čapkem kamera snímá zepředu, v jiných z profilu nebo dokonce zezadu. Autoři tímto opět potvrzují představu o plynulosti vyprávění a časoprostoru fikčního světa, jelikož takové kamerové jízdy tvoří nejdelší záběry výsledného snímku. *Hovory s TGM* využívají tedy dlouhých záběrů zejména během přesunů z jednoho místa na druhé, avšak existuje i druhá o to více důležitá funkce již tvůrci při použití delších záběrů podléhají. Délka záběrů neustále ovlivňuje rytmus snímku a zachází s tempem, u kterého můžeme rozklíčovat snahu tvůrců evokovat střídavou povahu dialogu. Průměrná délka záběrů se v jednotlivých segmentech obecně zvyšuje, a to především v důsledku vyšší míry Masarykových monologů, v nichž reflektuje poměrně velké množství témat a svých názorů.

S délkou záběrů taktéž úzce souvisí klíčová složka filmového stylu – střih. Koordinace dvou samostatných většinou na sebe plynule navazujících záběrů postihuje vztahy mezi záběry a posiluje konstrukci času a prostoru narace z hlediska kompoziční funkce. Součástí použitého kontinuálního stylu je i takzvaný kontinuální střih, který se odvozuje od střihu analytického a je řízen již zmíněnými pravidlem osy a principem záběru a protizáběru. Hlavní funkcí kontinuálního střihové skladby je vyprávět příběh v jasných souvislostech a za podpory mizanscény a práci kamery zprostředkovat narativní kontinuitu.⁶⁹ Cílem se poté stává plynulost vnímání časoprostoru a snímaných událostí a akcí prezentovaných skrze jednotlivé záběry. V *Hovorech s TGM* je konstrukce jednoznačně definovaného časoprostoru organizována a podřízena chronologické prezentaci fabulovaných událostí, tedy dialogu postav. V některých případech, když přihlédneme ke kompozičním a prostorovým vztahům mezi jednotlivými záběry, můžeme zpozorovat využití takzvané subjektivní kamery. Tvůrčího filmového postupu zprostředkovávajícího publiku možnost vžít se do situací a postav tím, že jim nabídne schopnost vidět fikční svět očima jedné z postav se nám dostává v několika scénách. V prvním dvou záběru na **okénkách 9-10** kamera nejdříve snímá Masaryka v polodetailu dívajícího se mimo diegetický svět, tedy mimo snímaný obraz. Až následně se dozvídáme za použití

⁶⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 304.

subjektivní kamery, že Masaryk pozoruje svého odněkud přicházejícího syna Jana. Tvůrci takto příhodně využívají techniky subjektivního snímání a funkčně podporují nejen prostorový vztah mezi záběry, nýbrž i realistickou motivaci, která se skrývá v jinak pro naraci nepodstatné postavě Jana Masaryka.



Obrázek 9: *Masaryk v polodetailu*



Obrázek 10: *Subjektivní kamera v pohledu na J. Masaryka*

Na dalších dvou **okénkách 11-12** vztahu záběrů můžeme zpozorovat znovu podobné prostorové vazby, avšak tvůrci zde zachází daleko více s uměleckou motivací. Masaryk ukazuje Čapkovy dva identické páry brýlí a ptá se jej, zda rozpozná právě ten jeho. Čapek však zvolí špatně, načež mu Masaryk následnou ukázkou nasazením brýlí prezentuje, proč tomu tak je. Deformace obrazu za pomoci rozostřeného vidění všech plánů v pohyblivém rámu skrze subjektivní kamerový pohled brýlí explicitně vyjadřuje, jak se Čapek ve své volbě zmýlil. Rozostřené vidění však také můžeme metaforicky vztáhnout k dramaturgickému uchopení scénáře čítající mnoho témat, když se autorům v rámci díla podařilo nastínit pouze pomyslné obrysy těchto nesmírně komplexních myšlenek, názorů a informací.



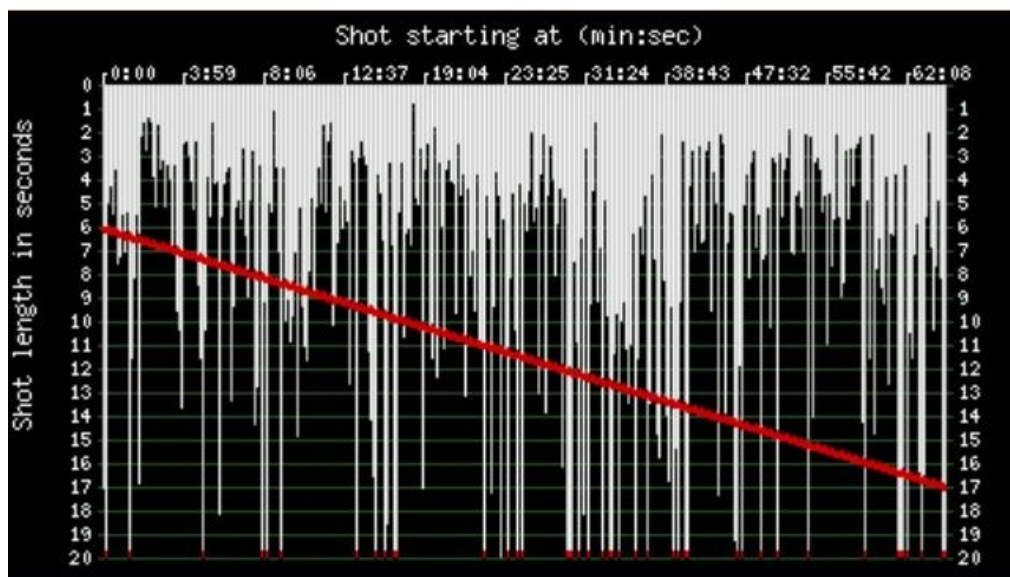
Obrázek 11: *Čapek v polodetailu*



Obrázek 12: *Subjektivní kamerový pohled skrze brýle*

Kontinuálního stylu autoři snímku příhodně využívají také při skrývání časoprostorových mezer a výpustek, které jsou zde přítomny jen v několika momentech přesouvajících postavy mezi prostředními fikčního světa. Trvání událostí fabule je tak v lineární prezentaci syžetu občasně proloženo eliptickým střihem. S takovými momenty, kdy autoři záměrně vypouštějí přesuny postav z jednoho místa na druhé, snímek pracuje poměrně často a úměrně ke zobrazované akci. Nicméně z hlediska narativní struktury eliptické střihy funkčně ukončují a započínají nově mnou nastíněné tematické bloky dialogu (viz. segmentace syžetu).

Střih však nejvýrazněji ovlivňuje délku záběrů a zachází tak s určitým tempem a rytmem podobně jako dialog a popis v literatuře. Jak uvádí Bordwell s Thompsonovou, filmoví tvůrci během určování délky jednotlivých záběrů pracují i s jejich vzájemnými vztahy, pomocí nichž tak mohou střihu přidělovat určitý rytmus.⁷⁰ Pro detailnější rozbor a přesnější popis stylových prostředků kamery a střihu jsem využil softwarového programu *Cinematics*, který mi umožnil lépe rozklíčovat a postihnout určité funkce a postupy, zejména v rámci kontinuálního stylu a rytmických vztahů mezi záběry.



Obrázek 13: *Cinematics*

⁷⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 298.

Z přiloženého cinemetrického grafu, můžeme zcela jasně pozorovat sestupnou tendenci v průměrné délce záběrů (PDZ), která na začátku snímku v průměru dosahovala šesti až sedmi vteřin. V úvodní sekvenci tak můžeme pozorovat intezifikaci i z hlediska většího počtu střihů, který je důsledkem pravidelného střídání záběru a protizáběru. Ačkoli se jedná o seznamovací scénu s postavami, fikčním světem a rámcovou výstavbou narace dostává se nám nejvyváženější části snímku, když jsou obě postavy v téměř rovnoměrném dialogickém vztahu. Nicméně v průběhu filmu se průměrná délka jednotlivých záběrů postupně prodlužuje, jelikož tvůrci poskytují daleko větší prostor postavě Masaryka. Z jednoznačného úvodem naznačeného dialogického vztahu se snímek daleko více odvrací od klasické podoby konverzace k monologickým částem, v nichž právě Masaryk reflektuje již zmíněné tematické bloky názorů a myšlenek. Délky použitých záběrů se tedy prodlužují a funkčně podřizují rytmu dialogu a pohyblivému rámu, když jízda kamery využívá sledujícího záběru pohybujících se postav.

Očekávané krácení délky záběrů v závěrečné části přichází v kontrastu s předcházející kamerovou jízdou, kdy je Masaryk nepříjemně konfrontován Čapkem. Frontální jízda se následně přeorientovává na postavu Masaryka v dlouhé monologické pasáži, v níž se Masaryk reflexivně vyznává ke svým životním rozhodnutím a chybám. Neustále pohyblivý rám záběru se přelévá ze strany na stranu vyjadřujíc střídavou povahu vztahové nadřazenosti a rolí v dialogu podobně jako s tímto pracuje funkce podhledu. Dramatická scéna přichází v kontrastu k závěru snímku zejména z hlediska délky, jelikož se jedná o nejdelší záběr snímku. Závěrečná část *Hovorů s TGM* přináší zkrácení délek záběrů, avšak podobně jako se vyvíjí vztah mezi postavami i zde můžeme zpozorovat změnu. Zpočátku využívaného principu záběru a protizáběru tvůrci v několika posledních minutách přistupují daleko více k rámování postav společně do jednoho polocelku. Taková tendence může reflektovat vzájemné pochopení a porozumění, kterého postavy Masaryka a Čapka nabyly průběhem celého snímku. Rovněž se dočkáváme rozuzlení rámcové narativní linky o nevydání knihy, když Masaryk mezi řečí Čapkovy s pochopením odsouhlasí publikaci knihy. Filmový rytmus se tedy v závěru snímku znovu zpomaluje a nechává tak volně vyplýnout rozřešení zápletky příběhu i vztahu postav.

Závěr

Cílem této práce bylo prostřednictvím neoformalistické analýzy snímku *Hovory s TGM* rozklíčovat důležité a ozvlášťující prostředky a prvky stylu, kterými jsou funkční součinnost a konstrukce mizanscény, kontinuálního stylu kamery a střihové skladby v rámci silně dialogické narace díla. Za pomoci provedené naratologické analýzy a následně analýzy stylu jsem byl schopen potvrdit svou představu o dominantnosti výše zmíněných prostředků a prvků stylu.

V první části naratologické analýzy jsem se nejprve zabíral segmentací syžetu na dílčí části, při němž jsem aplikoval přístup narativního rozboru klasického filmu rozdělení do čtyř syžetových bloků dle Kristin Thompsonové. V přihlédnutí k použité segmentaci mi bylo umožněno rozklíčovat rámcovou narativní linku lineárního vyprávění a dramaturgicko-scénaristickou snahu pokrýt v dialogu značné množství témat. Při samotné segmentaci syžetu jsem využíval softwarového programu *Cinematics*, pomocí kterého jsem dokázal odhalit rytmické, časoprostorové i kompoziční vztahy mezi záběry, které funkčně dotvářejí výstavbu dialogické narace. Následně jsem se zaměřil na rozbor postav, které aktivně participují na konstrukci vyprávění a společně tvoří partnery v konverzaci, okolo níž se utváří veškerý prostor fikčního světa. Konverzační povaha setkání těchto dvou, na skutečných reáliích založených, postav formuje ústřední motiv snímku. Určitá forma dokumentaristické rekonstrukce, jíž autoři využili při interpretaci vztahu historických osobností prezidenta Tomáše Garrigue Masaryka a spisovatele Karla Čapka bezpochyby podléhá realistickým motivacím. Nicméně v rámci autorského záměru soustředit film okolo rozhovoru dvou postav se tvůrci neubrání jisté stylizace událostí i vlastností postav. Realistická motivovanost je však nejvýrazněji patrná v prezentaci reality fikčního světa, jehož snímání bývá důrazně podřízeno prostorové orientaci a věrohodné rytmičtému dialogu.

V druhé části této práce jsem se soustředil na postavení důležitých a stěžejních aspektů stylu – mizanscény, kamery a střihu, jenž nejvýrazněji souvisí s představou o dominantě díla. Zprvu navazují na konstrukci fikčního světa skrze prvky mizanscény, jejíž výstavba propojuje kompoziční, realistické, ale i v určité míře transtextuální motivace. Minimalistické prostředí využívající variujícího přírodního

prostředí poskytuje nerušící prostor ke konverzaci, v němž je divácká pozornost aktivně vedena na postavy fabulovaného diskurzu. Kontrolou snímané mizanscény a inscenováním figur v časoprostoru diegetického světa dosahují skrze rámování a pohyb kamery. Tvůrci využívají kontinuálního stylu, pomocí něhož jednoznačně definují kompoziční vlastnosti prostoru a kauzálně propojují události narace. Snímání postav během dialogu se tedy odráží na principu záběru a protizáběru, plynulého pohybu kamerových jízd a návaznosti očního kontaktu mezi postavami. Zvláštní funkci snímek přiřazuje, znovu ve vzájemném souladu s povahou zfilmované konverzace a rolích účastníků mluvního aktu, podhledu. Občasné přechody od dialogu k monologickým částem tedy kamera rámuje z hlediska aktivní role mluvčího a zasazuje jej do nadřazeného vztahu k pasivní roli, kterou obvykle právě zastává postava Čapka. V poslední části stylistické analýzy potvrzují dominantnost kontinuálního stylu, zejména kontinuální stříhové skladby, jenž činně formuje tempo a rytmus snímku odkazujícího ke střídavé povaze dialogu a monotónnosti monologu. Proměnnou délky záběrů, která se od počátku filmu zvyšuje tvůrci předurčují přechod od silně dialogických pasáží k monologům postihujících několik témat zejména z Masarykova života. Na rozdíl od postupně zvyšující se délky záběrů, můžeme pozorovat sestupnou tendenci v rychlosti a počtech stříhů, jenž se nepatrně zvyšuje až se závěrečnými minutami, v nichž dochází k vyřešení narativní zápletky i ustavení vztahu mezi postavami.

Výše provedenou analýzou jsem byl schopen vystihnout a potvrdit svou hypotézu o dominantě díla, kterou bylo zvoleno použití prostředků stylu, jakými jsou konstrukce mizanscény, uspořádání a vývoj stříhové skladby filmu, které funkčně doplňují narativní složku snímku. Součinností a funkčním propojením všech aspektů stylu zejména konstrukcí mizanscény a kontinuálním vývojem stříhové skladby autoři snímku v téměř všech ohledech podporují dialogičnost díla. Do popředí tedy vystupují a percepce snímku značně ozvlášťují prostředky stylu, které aktivně řídí a propojují podřazené prostředky do nadřazených celků a utváří tak komplexní představu o dialogu. Přesto dominantní prvky stylu přecházejí do podřazené role, jelikož jejich hlavní funkcí je naplnit neobvyklou formu narace založené na konverzaci dvou postav. V úplném závěru se snímaný časoprostor z daleka nejvíce otevírá divácké percepci, když pozorujeme odcházející postavu Čapka za tónů romantické balady Ramona mimo obrazový prostor. Závěrečné nediegetické titulky

nastiňují historický kontext navazujících událostí a otevřeně předávají k interpretaci obsah autorského diskurzu o vztahu dvou osobností československé historie.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *Hovory s TGM*. Jakub ČERVENKA. 2018. [DVD]. Česká republika: Bonton Films, říjen 2018.
Délka: 80 min
Režie: Jakub Červenka
Scénář: Pavel Kosatík
Kamera: Jan Malíř
Střih: Martin Palouš
Produkce: Jakub Červenka
Hrají: Martin Huba, Jan Budař, Roman Luknár, Lucia Siposová
2. ČAPEK, Karel. *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Ústav T.G. Masaryka, 2013. ISBN 978-80-86142-46-3.

Literatura

1. AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.
2. BACHTIN, M. Michail. *Román jako dialog*. Praha. 1980.
3. BLÁHOVÁ, Jindřiška. *Když Masaryk s Čapkem hovoří o ženách*. 29. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://www.respekt.cz/kultura/kdyz-masaryk-s-capkem-hovori-o-zenach>
4. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
5. DUDLEY, Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984.
6. IMDb. *Hovory s TGM: Plot summary*. [Citováno 9. 1. 2020] Dostupné z https://www.imdb.com/title/tt8336974/plotsummary?ref_=tt_stry_pl.
7. JANUŠ, Jan a Jakub ČERVENKA. *Hovory s TGM jako film? Pavel Kosatík mi řekl, že jsem se zbláznil, vzpomíná na natáčení režisér Jakub Červenka*. 11. 11. 2018 [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://www.info.cz/magazin/hovory-s->

tgm-jako-film-pavel-kosatik-mi-rekl-ze-jsem-se-zblaznil-vzpomina-na-nataceni-reziser-jakub-cervenka-37755.html

8. KATZ, D. Steven. *Film Directing: Cinematic Motion*. USA: Michael Wiese Production, 2004.
9. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
10. KOUTESH, Marek. *Filmové Hovory s TGM jsou méně tatíčkovské a více didaktické*. 20. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2628095-recenze-filmove-hovory-s-tgm-jsou-mene-tatickovske-a-vice-didakticke>
11. MARTIN, Adrian. *Mizanscéna a filmový styl*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2019. ISBN 978-80-7331-510-8.
12. NEDĚLA, Jiří. *Experimentální film*. 25. 5. 2007. [Citováno 15. 5. 2020]. Dostupné z <http://25fps.cz/2007/experimentalni-film/>
13. NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010.
14. SCHWEINITZ, Jörg. Stereotypes and the narratological analysis of film characters. In: Eder, Johanna; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter, 2010. s. 276-289.
15. STEJSKAL, Tomáš. *Povedený film Hovory s TGM při procházce parkem obnažuje Masaryka i Čapka*. 22. 10. 2018. [Citováno 15. 3. 2020]. Dostupné z <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/hovory-s-tgm-film-cervenka-hubabudar-recenze-masaryk/r~d1127cbad60b11e88782ac1f6b220ee8/>
16. ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Pushkin and Sterne: Eugene Onegin*. In: Victor Erlich (Ed.), *20th Century Russian Literary Criticism*, New Haven 1975.
17. THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, roč. 10, č. 1.
18. THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

Seznam obrázků

Obrázek 1: polocelek snímající obě postavy	37
Obrázek 2: polocelek zaměřující se na Masaryka	37
Obrázek 3: Masaryk v polodetailu.....	37
Obrázek 4: Čapek v polodetailu	37
Obrázek 5: Masaryk ve zvětšeném polodetailu	38
Obrázek 6: Čapek v polodetailu	38
Obrázek 7: Lehký pohled.....	39
Obrázek 8: Vztah nadřazenosti	39
Obrázek 9: Masaryk v polodetailu.....	41
Obrázek 10: Subjektivní kamera v pohledu na J. Masaryka	41
Obrázek 11: Čapek v polodetailu	41
Obrázek 12: Subjektivní kamerový pohled skrze brýle.....	41
Obrázek 13: Cinematics	42

NÁZEV:

Neoformalistická analýza snímku *Hovory s TGM* (2018)

AUTOR:

Šimon Svoboda

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem a předmětem této práce bylo provést neoformalistickou analýzu snímku *Hovory s TGM* českého režiséra a producenta Jakuba Červenky a rozklíčovat dílo za účelem nalezení dominanty filmu, která potvrzuje funkční podřazenost stylistických a formálních prostředků dialogické naraci. Při vypracování samotné analýzy jsem primárně vycházel z textu Kristin Thompsonové – *Neoformalistická analýza, jeden přístup, mnoho metod*. Ústředním tématem snímku je konverzační střet dvou, na skutečných reáliích založených, postav Masaryka a Čapka. Právě okolo tohoto setkání je rámcově vystavěna narativní konstrukce, kterou autoři prezentují skrze dialog čítající mnoho témat. Zřetelná dialogičnost prostupuje celým dílem, jejíž výstavbu aktivně podporuje realistické vyobrazení a konstrukce minimalistické mizanscény, kompozičně motivovaná kamera citelně posilující orientaci v časoprostoru a kontinuální střihová skladba pracující s principem střídání záběrů a protizáběrů příhodně evokující střídavou povahu dialogu a rytmus.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalistická filmová analýza, *Hovory s TGM*, Jakub Červenka, dialogičnost, kontinuální styl

TITLE:

Neoformalist analysis of the movie Talks with TGM (2018)

AUTHOR:

Šimon Svoboda

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim and subject of the work was to perform a neoformalist analysis of the film *Talks with TGM* by czech director and producer Jakub Červenka and to decipher the work in order to find the dominant of the film, which confirms the functional subordination of stylistic and formal aspects to dialogical narration. When writing the analysis I primarily relied on Kristin Thompson's text – *Neoformalist analysis, one approach, many methods*. The mainl theme of the film is the dialogical confrontain of two, based on real characters Masaryk and Čapek. Around this encounter a narrative structured is constructed, which authors demonstrate through a dialogue that contains many topics. Dialogue pervadees the whole work, active construction is supported by realistic depictions and construction of minimalist mise-en-scène, a compositionally motivated camera significantly enhance orientation in space and time and continuous editing operates with the principle of shots and counter-shots which evokes alternating nature of dialogue and rhythm.

KEYWORDS:

Neoformalist film analysis, Talks with TGM, Jakub Červenka, dialogue, continuity style