Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Minulost není mrtvá: Neoformalistická analýza bondovky *Není čas zemřít* (2021)

Adam Laudát

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia maior/ Televizní a rozhlasová studia minor

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Minulost není mrtvá: Neoformalistická analýza bondovky Není čas zemřít (2021)* 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 poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat svým rodičům za jejich podporu. V neposlední řadě děkuji svým spolužákům z KDFS a všem ostatním za připomínky, které k textu měli.

Obsah

Úvod.....5

1.1. Struktura a cíle práce.....6

2. Vyhodnocení literatury.....8

3. Metodologie.....11

3.1. Neoformalismus.....13

3.2. Role diváka.....15

3.3. Ozvláštnění a dominanta.....17

3.4. Syžet a fabule.....20

4. Narativní analýza.....21

4.1. Děj filmu.....21

4.2. Vymezení fikčního světa.....25

4.3. Subsvěty a mikrosvěty v *Není čas zemřít*.....25

4.4. Obecné vymezení interakcí subsvětů a mikrosvětů.....27

4.4.1. Mikrosvěty Jamese Bonda a Ernst Stavro Blofelda a subsvět Spectre.....27

4.4.2. Mikrosvěty Madeleine Swann a Lyutsifera Safina.....27

4.4.3. Mikrosvěty Lyutsifera Safina a Ernst Stavro Blofelda.....28

4.4.4. Mikrosvěty Obrucheva, M a dalších.....28

4.5. Expozice.....29

4.6. Vývoj syžetu.....31

4.7. Vyvrcholení.....35

5. Stylistická analýza.....38

5.1. Mizanscéna.....38

5.1.1. Prostředí.....38

5.1.2. Kostým a maska.....39

5.2. Kamera.....40

5.3. Střih 44

5.4. Zvuk 45

Závěr 47

Seznam použitých zdrojů 49

Úvod

Předmětem této bakalářské práce bude v pořadí již pětadvacátý díl franšízy o Jamesi Bondovi, *Není čas zemřít* (v originále *No Time to Die*; dále používám český překlad). Jedná se o pátý a zároveň poslední díl, ve kterém agenta 007 ztvárnil Daniel Craig. Snímek si odbyl svou světovou premiéru 28. září 2021 v Royal Albert Hall (Královská Albertova hala umění a vědy) v Londýně. Ve stejný den byl pak také uveden na filmovém festivalu v Zürichu a v České republice o dva dny později, 30. září. Premiéry se měl snímek dočkat však již v roce 2019, nicméně Covid a další problémy způsobily, že jsme jej viděli teprve až nedávno.

Jsem velký fanoušek bondovek s Danielem Craigem, na kterých se mi mimo jiné líbí, že na sebe všech pět filmů navazuje a dohromady tvoří jeden ucelený příběh. Charakter Jamese Bonda se napříč těmito filmy vyvíjí a divák je postavě blíž, než kdy dřív. *Casino Royale* v roce 2006 započalo příběh agenta 007, na který v roce 2008 úzce navázalo *Quantum of Solace*. V roce 2012 měla premiéru bondovka *Skyfall*, která odhalila Bondovu minulost, se kterou ve větší míře pracuje o tři roky mladší *Spectre*. *Není čas zemřít* pak celý příběh zakončuje.

Režisér Cary Joji Fukunaga byl postaven před dva úkoly – navázat na předešlý snímek *Spectre* (r. Sam Mendes, 2015), ale zejména celé Bondovo dobrodružství uzavřít. Tento film mi divácky přijde velice zajímavý v tom, jakým způsobem tohoto tvůrci dosahují – jak kombinují (a zároveň propojují) staré prvky z předešlých dílů s těmi novými. To je jeden z hlavních důvodů, proč jsem si *Není čas zemřít* vybral jakožto předmět své analýzy. Přesněji řečeno abych hlouběji těmto narativním procesům porozuměl.

1.1. Struktura a cíle práce

Cílem této bakalářské práce je provést narativní a stylistickou analýzu filmu *Není čas zemřít*. Provedené analýzy by měly poukázat na *dominantu*, na jejímž základě bude možné určit, v čem lze snímek shledávat *ozvláštňujícím*. Text práce je strukturován do třech hlavních kapitol.

V první části představuji mnou zvolený metodologický rámec a s ním spojenou příslušnou terminologii, se kterou budu v následné analýze pracovat a aplikovat ji na konkrétní materiál. Metodologicky text vychází zejména z neoformalistického přístupu k analýze filmových děl. Pro vymezení neoformalistického přístupu jako takového budu v metodologické části vycházet z publikace Kristin Thompsonové *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis.*[1] Oporou v narativní i stylistické analýze mi bude v první řadě publikace *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*[2] od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Částečně se metodologická část práce dotkne i kognitivní teorie filmového vyprávění, které v knize *Narration in the Fiction Film*[3] představuje David Bordwell.

Druhá část textu se zaměří na samotnou narativní analýzu. Nejprve bude nastíněn děj filmu. Následně na tuto část navážu segmentací syžetu, která film více zpřehlední. Na základě popisu děje bez hlubších detailů a segmentace, bude představen fikční svět bondovky *Není čas zemřít*. Podrobněji tento konkrétní fikční svět představím a vymezím. Zásadní pro mě přitom budou pojmy *mikrosvět* a *subsvět*,[4] které v knize *Rozbor filmu* představuje Radomír D. Kokeš a jejichž identifikace (vzájemných vztahů) v audiovizuálním díle umožňuje lepší porozumění

[1] THOMPSON, Kristin. Breaking the glass armor : neoformalist film analysis. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. x, 361. ISBN 0691067244.
[2] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
[3] BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.
[4] KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015., s. 42 ISBN 978-80-210-7756-0.

procesu vyprávění. Budu přitom postupovat od obecnějších vymezení ke konkrétnějším. Součástí bude i hledání odpovědi na otázku, jakým způsobem je pátá a poslední bondovka s Danielem Craigem provázána s předchozími částmi série, ve kterých Bonda ztvárnil právě Craig. Zároveň budu částečně vycházet i z kognitivismu, protože bondovka *Není čas zemřít* počítá s divákovou znalostí předešlých snímků.

A konečně třetí část se zaměří na analýzu filmového stylu. Konkrétně na práci s kamerou, mizanscénou, střihem a zvukem. Důležité bude zjistit, jaké funkce plní filmový styl v rámci celkového formálního systému. Na základě charakteristických postupů bude vždy určitá složka filmového stylu vztáhnuta k celkovému systému filmu. Bude třeba odhalit ty stylistické postupy, které plní řídící funkci.

2. Vyhodnocení literatury

Vzhledem k tomu, že se jedná o film, který byl do kin uveden teprve nedávno a až na začátku února 2022 se dočkal vydání na fyzických nosičích (Blu-ray, DVD a 4K Ultra HD Blu-ray), zdá se být logické a předpokládané, že v takto krátkém časovém intervalu dosud nebyla o pětadvacátém dobrodružství Jamese Bonda vypracována ani jeho komplexní neoformalistická analýza, ani žádný jiný akademický text.

Dosud byly na internetových stránkách či v tištěných časopisech zveřejněny pouze recenze, kritiky a v neposlední řadě také eseje nebo články, které se ohlížejí nejen za uplynulou érou bondovek Daniela Craiga, ale také za érami ostatních představitelů agenta s povolením zabíjet ke vztahu právě ke Craigově pentalogii.

Jedním z čerstvých případů, kdy se autoři zabývají různými tématy napříč franšízou o Jamesi Bondovi, je i 138. vydání časopisu *Cinepur*. V sérii článků je na Bonda nahlíženo z různých perspektiv – na jeho osobnost, vývoj jeho osobnosti v rámci filmů s jedním představitelem agenta 007 i napříč sériemi, ve kterých Bonda ztvárnili odlišní herci. Vít Schmarc se v článku „*Očekávám, že zemřete, pane Bonde!*“ zabývá prvkem smrti a tím, jak ji lze chápat ve světě Jamese Bonda. Hovoří o tom, že Bond v pojetí Craiga je mnohem citlivější a zranitelnější lidskou bytostí, jejíž minulost má zásadní vliv na přítomnost.[5]

„Craigův Bond přišel s jedinou, univerzálně platnou odpovědí: přiznání si vlastní nedokonalosti a zranitelnosti není slabinou. V zástupu zvrácených padouchů je čas jediný nepřítel, jehož „očekávám, že zemřete“ není jen rétorická pirueta, ale prosté konstatování danosti,“[6] zmiňuje se v této souvislosti Vít Schmarc.

Tematicky, ale v širších souvislostech pak v následujícím článku Michal Böhm práci s charakterem Craigova Bonda připodobňuje k předchozím představitelům – Georgi Lazenbymu a Timothy Daltonovi. Vidí napříč sériemi

[5] SCHMARC, Vít. „Očekávám, že zemřete, pane Bonde!“. *Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 1991, roč. 30, č. 138, s. 52-57. ISSN 1213-516X.
[6] Tamtéž.

zmiňovaných představitelů různé narativní i tematické paralely i za předpokladu, že bondovky s Lazenbym a Daltonem neodhalily minulost postavy Jamese Bonda, respektive ji neodhalily a nepracovaly s ní do takové míry, jako bondovky s Craigem.[7] Böhm své přemýšlení třech představitelích Jamese Bonda shrnuje těmito slovy:

„Touha opustit povolání a žít s ženou svého života, rozvíjená v posledním dílu Není čas zemřít, byla v sérii latentně přítomná již od Lazenbyho ztvárnění Bonda ve snímku Ve službách jejího veličenstva. Ačkoli se u všech tří zmiňovaných představitelů nakonec ukázala jako neslučitelná s Bondovým způsobem života, doposud nebyla rozpracována tak jako ve filmech s Craigem, jež v tomto i v jiných ohledech přeformátovaly hranice možného v bondovském „žánru“.“ [8]

Podobně i zahraniční web *Screen Rant* píše v jednom z článků o Craigově Bondovi jako o lidské bytosti z masa a kostí, která poprvé upřednostní své blaho a položí život, aby ochránil nejen své blízké, ale i celý svět před Safinovou smrtící zbraní.[9]

Tyto poznámky o vývoji Bondova charakteru, který pramení z životních zkušeností v minulosti, shledávám v rámci svého výzkumu, ve kterém mě bude charakter konkrétně Craigova Bonda rozvíjený napříč všemi pěti filmy, do jisté míry zajímat, jako velice užitečnou pomůcku. Mé teze nicméně nebudou natolik kontextuálního charakteru v tom smyslu, abych porovnával charakter Jamese Bonda napříč všemi 25 filmy, nýbrž se můj zájem omezí čistě na pět filmů s Danielem Craigem vzhledem ke konkrétnímu filmu - *Není čas zemřít*. Craigův Bond je v recenzích a různých ohlédnutích za uplynulou érou vnímán jako člověk, který

[7] BÖHM, Michal. Bond na cestě k lidskosti Craig, Dalton a Lazenby *Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 1991, roč. 30, č. 138, s. 57-63. ISSN 1213-516X.
[8] Tamtéž.
[9] ORQUIOLA, J. Daniel Craig Is Right About James Bond's No Time To Die Ending In: *Screenrant.com* [online]. Montreal: Valnet Inc, 2015, 6. ledna 2022 [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: https://screenrant.com/no-time-die-james-bond-death-craig-right/

chybuje a má nevyřešená traumata z minulosti, což z něj dělá mnohem lidštější a uvěřitelnější postavu, se kterou se divák snadněji ztotožní.

3. Metodologie

Jak již bylo nastíněno dříve, metodologicky se bude tato práce opírat o a) neoformalistický přístup k analýze filmových děl, kterého využiji k narativní a stylistické analýze, za b) způsob vymezení fikčního světa dle Radomíra D. Kokeše (mikrosvěty, subsvěty) a částečně c) kognitivní teorii filmového vyprávění. Na následujících stranách této kapitoly představím prvně neoformalismus a všechny pojmy s ním spjaté, kterých v analýze využiji pomocí publikace *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Podobně tomu bude i v případě kognitivismu. Kognitivismus (představený *v Narration in the Fiction Film*) bude tvořit spíše podpůrný teoretický rámec, který bude využíván především v narativní analýze filmu.

Neoformalismus i kognitivismus, skrze než lze filmové dílo z různých perspektiv analyzovat spojuje zásadní předpoklad – divák k filmu přistupuje *aktivně,* je tedy aktivním subjektem. Vytváří si různé domněnky, hypotézy, vyvozuje určité závěry, nebo je naopak přehodnocuje.

Primární oporou v narativní analýze se pro mě stane také kniha *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Na nejjednodušší úrovni si v ní Radomír D. Kokeš klade otázky, jak jsou seriálová díla vystavěna a jak vedou divákovu pozornost. Výzkumným stanoviskem se Kokešovi stala *poetika seriálové fikce*, jejímž cílem bylo 1) vysvětlit jak systematicky funguje, 2) vymezit členitost uměleckých možností a za 3) představit analytické nástroje pro konkrétní analýzy seriálových děl.[10] V knize přitom pracuje s koncepcí *seriality* – vztahem mezi stavem věcí v makrosvětě na konci epizody stávající a stavem věcí v makrosvětě na konci epizody předcházející.[11] Rozlišuje pět typů seriality: *oddělenou*, *nenávaznou*, *polonávaznou*, *návaznou* a *rozrušující*. [12] Pro mou analýzu bude nejužitečnější druhý oddíl knihy, Serialita jako rejstřík možností, ve kterém Kokeš představuje kompozitní model pro dynamiku fikčního makrosvěta. Zásadní jsou pro můj výzkum

[10] KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016., s. 179.
[11] Tamtéž, s. 16.
[12] Tamtéž, s. 16,17.

pojmy mikrosvět a subsvět. „Mikrosvět se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy. Subsvět označuje oblast fikčního (makro)světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot.“ [13]

Vzhledem k tomu, že na sebe na více či méně úrovních Craigovy bondovky navazují, nabízí se k nim přistupovat z tohoto analytického hlediska, aby se odhalily přesné narativní postupy. Nicméně cílem této práce není analýza všech pěti filmů, nýbrž jednoho. Nemohu ovšem předešlé díly ignorovat vzhledem k tomu, že prvky v nich obsažené významně zasahují do posledního filmu. Navrhuji tedy primárně se zaměřit na *Není čas zemřít*, vymezit obecněji a konkrétněji fikční svět a na jeho základě přejít k analýze vyprávění. Jinak řečeno: nevnímám jako nutné dopředu vymezit typ seriality v rámci Craigových bondovek a na základě tohoto vymezení k filmu přistupovat. Naopak až po získaných poznatcích budu moci pojmenovat, jak se nejnovější bondovka vztahuje k těm předchozím. Sám Kokeš v epilogu své knihy píše, že analýza konkrétních děl vyžaduje potlačení typů seriality z toho důvodu, že jsou příliš omezující. [14]

Shrnuto: Budu do určité míry řešit poslední film ve vztahu k předchozím, ale spíše než koncept *seriality* pro mě bude důležitější samotné *vymezení fikčního světa*, od kterého se dále budu odvíjet.

Co je to ale vlastně onen fikční svět? Při jeho definici vycházím opět z Kokeše. Jde o časoprostor představovaný (filmovým) dílem, který de facto funguje na základě všelijakých podmínek, které si sám stanoví.[15] Výše zmíněné mikrosvěty a subsvěty jsou dle Kokeše dvě základní kategorie, na jejichž základě můžeme fikčnímu světu lépe porozumět.[16] Jde o užitečnou pomůcku, která následně lépe

[13] KOKEŠ, Radomír D. Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016. , s. 105.
[14] Tamtéž, s. 180.
[15] KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015., s. 41.
[16] Tamtéž, s. 42.

umožní pochopit proces vyprávění. Pakliže spolu navzájem mikrosvěty a subsvěty interagují, hovoříme o dění.[17] Tato dění pak Kokeš nazývá *narativními vlákny*.[18]

V této části do určité míry neřeším jenom provázanost posledního filmu s předešlými, ale zároveň i roli diváka v této provázanosti. Vycházím zde z předpokladu, že pro bondovku *Není čas zemřít* je pro plnohodnotnější divácký zážitek klíčová znalost předchozích dílů. Jak ukážu, *Není čas zemřít* v některých svým momentech výrazně pracuje s diváckými očekáváními.

Neoformalismus ve své publikaci *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis* přehledně představuje Kristin Thompsonová. V *Iluminaci* v roce 1998 vyšel český překlad jedné z kapitol této knihy s názvem Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod, která se stane mou primární metodologickou podporou.

3.1. Neoformalismus

Nyní představím a přiblížím samotný neoformalismus. Přesněji řečeno některé jeho pojmy a analytické termíny vhodné pro můj výzkum. Kristin Thompsonová v kapitole o neoformalismu nejprve hovoří o *přístupu a metodě*. O filmu a metodě je třeba přemýšlet a volit takové analytické metody, které se jeví být vhodně aplikovatelné na námi zkoumaný materiál. Na každý film se však hodí jiná metoda.

Vezměme si například jakýkoli film, ve kterém je narativní forma nadřazena stylu. Následně se jako výzkumníci rozhodneme analyzovat stylistická řešení daného filmu. Narazíme však na jeden zásadní problém – film není z hlediska stylistických postupů nikterak výrazný či zajímavý a posléze dospějeme k závěru, že ani není vhodný pro takovou analýzu. Zvolili jsme zkrátka špatnou metodu. Mnohem účinnější a praktičtější se tato metoda ukáže ve filmu, který stojí na opačných základech – narativní forma podléhá filmovému stylu. Na druhou stranu i metoda na

[17] Tamtéž, s. 43.
[18] KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění*. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016, s. 105.

první pohled vhodná pro analýzu daného filmu není/nemusí být vhodná jak pro film samotný, tak pro analýzy filmů jiných. Thompsonová v této souvislosti píše, že „Taková homogenita v přístupu k filmům dále vede k tomu, že výběrem jediné metody a její násilnou a jednotvárnou aplikací na každý film riskujeme ztrátu podnětnosti analýzy.“[19] Zkrátka a dobře, pro neoformalismus není vhodná předem hotová metoda. Před analytikem by se totiž uzavřela možnost přijít na to, v čem lze každý jednotlivý film považovat na zajímavý. Jinak řečeno, vinou aplikací předem dané metody, která má svá určitá pravidla, si necháváme ujít možnost přijít na to, v čem nám film připadá skutečně sám o sobě *zajímavý*.

„Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecenstva. Neoformalismus ale nepředepisuje, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů. Základní předpoklady mohou být spíše užity ke zkonstruování metody speciálně vhodné pro problémy nastolené každým jednotlivým filmem.“[20]

Shrnuto, neoformalistický přístup si klade za cíl „(…) objevit, co je v každém novém díle zajímavé či podnětné.“ [21] a zároveň nerozlišovat mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním, a to zejména proto, že i například jednoduché a přímočaré zábavné filmy můžeme sledovat se stejným zájmem jako ty filmy, které mají mnohem vyšší ambice, než „jen bavit diváka.“[22]

[19] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 6.
[20] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 7-8.
[21] Tamtéž.
[22] Tamtéž, s. 10.

3.2. Role diváka

V této podkapitole představím, jak je divák, co by příjemce audiovizuálního obsahu, vnímán optikou neoformalismu. Tento pohled se v lecčem podobá tomu, jak k divákovi přistupuje i kognitivismus.

Kristin Thompsonová píše, že: „Vztah diváka k uměleckému dílu se stává aktivním (…) Divák v díle hledá aktivně podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání jiných uměleckých děl i všedního života.“[23] Zároveň rozlišuje divákovu aktivitu řekněme podle toho, jak moc ji dokáže ovlivnit silou vlastní vůle. Rozděluje tyto aktivity na *fyziologické, podvědomé, vědomé* a *nevědomé*. [24]

Fyziologické aktivity jsou takové, nad nimiž nemá divák žádnou kontrolu a neovlivní je. Příkladem může být automatické rozlišování barev ve filmu nebo vnímání zvuku. Pakliže bychom tyto vrozené schopnosti neměli, filmové médium by nemohlo prakticky existovat v podobě, jaké ho známe.

Ani *podvědomé aktivity* si svým způsobem neuvědomujeme. Uvědomujeme si je ve větší míře, byť o nich nemusíme přemýšlet – jsou většinou automatické. Například víme, že v záběru B se objevuje tatáž postava, která se před chvílí objevila v záběru A.

Vědomé aktivity jsou dle Thompsonové pro neoformalisty těmi nejdůležitějšími. Vyvíjíme určitou, a to je důležité - vědomou aktivitu, kterou můžeme značně ovlivňovat. Díky tomu jsme schopni interpretovat si významy, srovnávat pohyby kamery, přemýšlet o příběhu apod. Divákova *aktivita,* tak jak ji chápe neoformalismus i kognitivismus je spjata primárně právě s *aktivitou vědomou*.

Nevědomé aktivity naproti tomu tvoří pro neoformalisty poměrně zbytečnou skupinu, kterou, stručně řečeno, zkoumá většinou psychoanalýza a neoformalismus se neztotožňuje s jejími postupy.[25]

[23] Tamtéž.
[24] Tamtéž, s. 22.
[25] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 22-23.

Podobný přístup k uvažování o divákově aktivitě zaujímá i zmiňovaný kognitivismus, kterému se věnuje David Bordwell v *Narration in the Fiction Film* v kapitole *The Viewer's Activity*.

Předkládá teorii divákovy činnosti, která je úzce spjata s teorií vnímání a poznání. Ve svých poznatcích přitom vychází z konstruktivistické teorie psychologické aktivity představené Hermanennem von Helmholtzem. Konstruktivistická teorie se zaměřuje na tzv. principy „zdola nahoru" a „shora dolů" v závislosti na divákově více či méně vědomé aktivitě. Principy „zdola nahoru" by se daly jednoduše řečeno připodobnit k *fyziologickým aktivitám*. Zatímco principy „shora dolů" lze přirovnat k aktivitám *podvědomým* a spíše *vědomým* – pracují s vědomými kognitivními operacemi (divácké očekávání, hypotézy). Bordwell píše o tom, že konstruktivistická teorie nenabízí snadné rozdělení mezi *vnímáním* a *poznáním*. Už samotné *vnímání* (spíše „zdola nahoru") se stává procesem aktivního ověřování hypotéz (spíše „shora dolů").[26] Jako diváci si vytváříme určité hypotézy na základě našich znalostí, které Bordwell nazývá *schématy*.[27]

Toto bylo velmi stručné představení toho, jak lze uvažovat o divákově aktivitě – respektive jak ji vnímá kognitivismus. Bordwell se tomuto tématu věnuje napříč kapitolou poměrně podrobně a následně touto optikou analyzuje film *Okno do dvora* (*Rear Window, 1954*).

Vnímám jako zbytečné věnovat se detailně všemu, o čem autor píše. Pro účely této práce bohatě postačí shrnující část, která divákovu aktivitu vztahuje konkrétněji k procesu vyprávění. V ní David Bordwell píše o tom, že divák aktivně přistupuje k filmu a skrze tuto aktivitu je nucen vytvářet si srozumitelný příběh. Takový divák používá narativní schémata, která mu pomáhají k tomu, aby si vytvářel různé domněnky a předpoklady, vyvozoval různé závěry aj. Tyto závěry jsou ale proměnlivé, takže divák musí aktivně svá stanoviska přehodnocovat v průběhu sledování filmu. Celá aktivita je závislá na několika faktorech: divákovo vnímáním a

[26] BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press., s. 31.
[27] Tamtéž.

jeho kognitivní výbavou, vyprávěním, recepcí a jejími okolnostmi, ale také předchozími zkušenostmi.[28]

Považuji za důležité představit tato východiska kognitivní teorie filmového vyprávění, pakliže chci mluvit dále o tom, že film *Není čas zemřít* v některých ohledech výrazně pracuje s diváckými očekáváními, která jsou spjata se znalostí předešlých dílů.

3.3. Ozvláštnění a dominanta

Nyní se dostávám k samotným cílům této práce, kterých skrze analýzy, předpokládám, dosáhnu. Na následujících řádcích vymezím zásadní pojmy, se kterými závěr neoformalistické analýzy obvykle pracuje - *ozvláštnění* a *dominanta*.

Thompsonová píše o tom, že umění jako takové v podstatě ozvláštňuje to, jak vnímáme svět. Bere si například známá témata či ideologie, které ozvláštňuje tím, že je zasazuje do různých formálních vzorců. Pakliže více uměleckých děl postupuje podobně a využívá podobných vzorců, postupně se vytrácí ona jedinečnost ozvláštnění, které každé dílo má. Ozvláštnění je však podle Thompsonové obsaženo v každém díle, protože každé dílo se vždy minimálně liší od díla jiného. Naopak nejoriginálnější díla například ozvláštňují konvence, které stanovila díla předešlá či nějakým způsobem ozvláštňují realitu.[29]

K nalezení takového ozvláštnění ve filmu nám mohou napomoci významy.

[28] Tamtéž, s. .38-39.
[29] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 11.

„Význam je zde chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla.“ [30]

Rozlišujeme 4 druhy významů: *referenční, explicitní, implicitní a symptomatický*.

Referenční nám ukazuje aspekty reálného světa, *explicitní* předkládá určitou myšlenku díla, kterou vyvozujeme na základě námi viděného a slyšeného, k *implicitnímu* se jako diváci obracíme poté, co odpovědi nenajdeme v předchozích dvou. Vyžaduje po nás více přemýšlet o kontextu, respektive jak se to, co právě vidíme, může vztahovat k celkovému dílu, k jeho tématům apod. A nakonec, pakliže film reflektuje společnost a některé její znaky, můžeme ve filmu najít význam *symptomatický*.[31] Podle neoformalismu se v každém filmu význam liší, protože je prostředkem, respektive prvkem (dále jen prvek). Filmová věda chápe film jako systém, který se skládá z navzájem se ovlivňujících *prvků*, které se vždy vztahují k celku. Takový prvek může být postava, prostředí, ale i pouhý úhel kamery, způsob rámování či jakýkoli detail v mizanscéně. Pakliže se chceme ptát, proč je tento prvek ve filmu přítomen, ptáme se jakou má v díle *funkci*. Každý prvek slouží různým funkcím v závislosti na kontextu díla. Je třeba se tedy ptát po souvislostech.

Chceme-li se ptát, jaká je ona funkce daného prvku, ptejme se po jeho *motivaci*. Neoformalismus rozlišuje čtyři základní typy motivací. Jakýkoli prvek, který je motivován k výstavbě narativní kauzality spadá, pod *kompoziční* motivaci. Může jít například o zatajení nějaké informace nebo nějaký dějový zvrat z úvodu filmu, který se v jeho pozdější části ukáže být *funkčně* významným *prvkem* vyprávění. *Realistická* motivace, jak už název napovídá, pracuje s takovými prvky, které můžeme vztáhnout k reálnému světu – znalost reálného života projektujeme do filmu. V *transtextuální* motivaci hodnotíme daný prvek na základě toho, jak bylo s tímto prvkem nakládáno dříve. Užití takového prvku závisí na konvencích a našich předešlých zkušenostech s ním. *Umělecká motivace* souvisí v narativním filmu s tzv. parametrickou formou. Jde o opakování či variování určitých prvků napříč dílem – velikost záběru, barva, hudba atd.[32]

[30] Tamtéž, s. 12.
[31] Tamtéž.
[32] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s.15-18.

Ještě před tím, než se dostanu k druhému z nejzásadnějších pojmů pro neoformalistickou analýzu, k *dominantě*, vnímám za užitečné představit ještě jiné dva pojmy, kterými jsou *komplikovaná forma* a *odkládání.*

Komplikovaná forma, jak už název napovídá, komplikuje skrze prvky a vztahy mezi nimi vyprávění, a tím pádem ztěžuje divákovo sledování. Jak toho obvykle dosahuje? Jedním ze základních principů je to, že něco nějak *odkládá, oddaluje či zdržuje.* Jedná se o přístup k vyprávění, se kterým pracuje převážné množství narativních filmů. *Stupňovitou konstrukcí* pak Thompsonová nazývá souhrnný vzorec těchto odkladů. Jak ale poznáme, které akce jsou pro vývoj narativu důležitější a které zanedbatelnější? Akce, které jsou vyprávění nezbytné (nezbytné proto, aby se narativ skrze jejich použití dostal ke konci), Thompsonová nazývá *závaznými motivy.* Naopak odbočky, které mají čistě „zdržovací charakter" a daly by se z filmu jednoduše vystřihnout, jsou *motivy volné*.[33]

Na základě ozvláštňujících prvků, které definuji po provedení narativní a stylové analýzy, budu moci určit dominantu – konstrukční řídící princip díla.

Kristin Thompsonová dominantu definuje následovně:

„Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující 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 tématické roviny."[34]

[33] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 30-31.
[34] Tamtéž, s. 35.

3.4. Syžet a fabule

Před narativní analýzou je třeba vymezit syžet a fabuli – dva termíny, jež definovali ruští formalisté k analýze narativního filmu. Ještě před jejich definicí je však nutné uvést, že vyprávění chápeme jako *příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru*.[35] Syžet a fabuli pak můžeme rozlišit na základě událostí. *Syžet* nám ukazuje všechny události, které ve filmu vidíme a slyšíme, a to přesně v takovém pořadí (včetně přidaného nediegetického materiálu), v jakém nám jsou předkládány. Naproti tomu *fabule* zahrnuje *všechny* události vyprávění. Nejen představené syžetem, ale i takové, které si musíme na základě syžetu vyvozovat. Na základě syžetu obvykle chronologicky rekonstruujeme události fabule. Hlavními hybateli těchto událostí jsou *postavy*. Thompsonová se vztahuje ke dvěma aspektům syžetu ke vztahu k vyprávění: *proairetickému aspektu vyprávění* a *hermeneutické linii*.

Popisuje je takto: „Proairetický aspekt vyprávění je řetěz kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. Hermeneutická linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace. Interakce těchto dvou sil je důležitá pro udržení našeho zájmu o vyprávění.“[36]

V následné narativní a stylistické analýze budou hrát nejdůležitější roli pojmy *prvek* a *funkce.* Abych odhalil ozvláštnění a dominantu díla, bude třeba na oba pojmy nahlížet v kontextu celku. Každý jednotlivý prvek plní více či méně podstatnou funkci ke vztahu k jiným prvkům a každý takový se vztahuje k celkovému systému díla.

[35] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. , s. 111-112 ISBN 978-80-7331-217-6.

[36] THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1, s. 32.

4. Narativní analýza

Následující kapitola se zaměří na analýzu vyprávění v *Není čas zemřít*. V této analytické části budu postupovat technikou od obecnějších tvrzení ke konkrétnějším. Přesněji řečeno to znamená, že nejprve ze všeho v krátkosti shrnu děj filmu, na který navážu podrobnější segmentací syžetu, která film více zpřehlední. Následovat bude část pojednávající o *vymezení fikčního světa*. V první řadě v tomto bloku představím a vymezím na obecné úrovni narativní dynamiku fikčního světa bondovky *Není čas zemřít*. Jinak řečeno mě bude (stále na obecnější úrovni) zajímat vzájemná interakce tzv. mikrosvětů a subsvětů.

Na to navážu aplikací konkrétnějšího vymezení fikčního světa na konkrétní narativní vlákna. Následně shrnu své dosavadní poznatky a na jejich základech se pokusím odpovědět na otázky typu: *Jakým způsobem se Není čas zemřít vztahuje k předešlým částem?* či *Jakou funkci plní ony prvky z předešlých částí v Není čas zemřít ?*

Vymezit a rozebrat významové uspořádání fikčního světa, tak jak jej chápe Radomír D. Kokeš v publikacích *Rozbor filmu* a *Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění* vnímám jako velmi užitečnou pomůcku při analýze vyprávění. Nebude přitom jedním z mých primárních cílů definovat a zařadit *Není čas zemřít* pod určitý typ seriality, ale spíše pojmenovat tvůrčí možnosti, kterých tvůrci nejnovější bondovky využívali.

4.1. Děj filmu

James Bond a Madeline Swann si po událostech filmu *Spectre* společně užívají odpočinku v italské Mateře. Do jejich života ale vstoupí neočekávatelná řada událostí, která Bonda přivede na stopu zločince, který má v rukou zbraň natolik mocnou, že představuje nebezpečí pro celý svět. Bonda čeká mise na záchranu celého světa, ve které bude muset čelit starým nepřátelům i své minulosti. Více než kdy dřív se však ukáže, že čas je jediný nepřítel, proti kterému nemůžeme vyhrát. Snímek se ve velké míře dotýká témat lásky, rodiny, zmíněného času a v neposlední

řadě také zneužívání současných nebezpečných technologií ke katastrofickým účelům. Segmentace filmu dále vyčleňuje a uvádí do popředí narativně nejzásadnější momenty filmu v pořadí, v jakém jsou předkládány. Souhrnnou skupinu událostí jsem rozdělil do devíti bloků:

1.) ÚVOD - MINULOST MADELEINE SWANN

A) Lyutsifer Safin se přichází pomstít za smrt své rodiny do domu, ve kterém žije malá Madeleine.
B) Nenachází otce Madeleine – pana Whitea, místo toho zabíjí její matku.
C) Madeline se pokouší ukrýt, to se jí nepovede, a tak dochází k přestřelce mezi ní a Safinem.
D) Vypadá to, že vyhrála a Safin zemřel. Po chvíli se ale Safin probere a Madeleine se dá na útěk přes zamrzlé jezero.
E) Safin pronásleduje Madeleine. Led se však propadne a Madeleine spadne do jezera. Safin na poslední chvíli prostřelí led a zachrání ji.

2.) TAJEMSTVÍ Z MINULOSTI

A) Bond a Madeleine si užívají romantické chvilky na italské Mateře, trápí je však nevyřešená minulost.
B) Oba si chtějí prozradit svá tajemství a na minulost jednou provždy zapomenout.
C) Bond navštíví hrob Vesper Lynd, nicméně v tu chvíli ho zasáhne obří výbuch.
D) Agenti Spectre pronásledují Bonda, později Bonda ujíždějícího s Madeleine v Aston Martin DB5.
E) Blofeld za přítomnosti Bonda volá Madeleine. Je jí vděčný, za to, co pro něj udělala.
F) Madeleine je pro Bonda zrádkyní. Rozloučí se s ní na nádraží.

- *NÁSLEDUJÍ ÚVODNÍ TITULKY S ÚSTŘEDNÍM SOUNDTRACKEM K FILMU NO TIME TO DIE OD BILLIE EILISH –*

3.) HERACLES

A) O pět let později.
B) Agenti Spectre se vloupají do tajné laboratoře v Londýně, odkud si chtějí odnést jakousi tajemnou zbraň.
C) Jednomu z vědců, Valdu Obruchevovi, zavolá Safin, který mu nařídí, ať se nechá zajmout.

D) Agenti Spectre získávají projekt Heracles, unášejí Obrucheva a nechají část budovy vybuchnout.
E) Rozhovor mezi M a Moneypenny – M se snaží celou situaci ututlat a shání se po 007.

4.) NOVÁ MISE

A) Bond se na Jamajce setkává s Felixem Leiterem a Loganem Ashem, z ministerstva zahraničí.

B) Leiter chce po Bondovi, aby mu pomohl najít Obrucheva.
C) Bond se seznámí s Nomi, novým agentem 007.
D) Nomi a telefonicky i M dají Bondovi jasně najevo, aby se od mise držel dál.
E) Bond Felixův návrh však přijímá.
F) Felix podává Bondovi informace .

5.) VEČÍREK SPECTRE

A) Bond na Kubě se svým kontaktem – Palomou – hledají Obrucheva na večírku Spectre (ve skutečnosti jde o Blofeldovu oslavu narozenin)

B) Obruchev mezitím připravuje pro Spectre smrtící jed, který má zabít pouze Bonda. Spectre ale netuší, že Obruchev pracuje pro Safina.
C) Jed, který měl být naprogramovaný jen na Bondovo DNA, zamění Obruchev za vzorek naprogramovaný na DNA agentů Spectre.
D) Následuje přestřelka, po níž Bond zajme Obrucheva a vydá se s ním na loď za Felixem Leiterem.
E) Ukáže se, že Logan Ash je zrádce pracující pro Safina.
F) Dochází k přestřelce, na jejíž následky Leiter umírá.
G) Logan Ash opouští s Obruchevem loď a nechá ji vybuchnout.
H) Bond se dostává z lodi.

6.) NÁVŠTĚVA BLOFELDA VE VĚZENÍ

A) Bond se vydává do Londýna do MI6.

B) M odmítá Bondův plán setkat se s Blofeldem.
C) Bond, Q a Moneypenny společně zjišťují, že Herakles je zbraň, která za pomocí určeného DNA zabíjí určité lidi.
D) Zjišťují, že zatím tajemnému zločinci nešlo jen o zničení Spectre, ale i o smrt tísíců dalších lidí.
E) Mezitím se Safin v rámci psychoterapie setkává s Madeleine. Přinese si s sebou masku, skrze kterou Madeleine pozná jeho totožnost.
F) Safin chce po Madeleine, aby mu vrátila laskavost a zabila pro něj Blofelda.
G) Na povrch vyplouvají nové informace o Heraclu: Obruchev upravil nanoboty tak, že mohou zabít kohokoli, kdo je v příbuzenském vztahu s cílem.
H) Bond se vydává za Blofeldem získat co nejvíce informací o Heraclu.
I) Ve vězení se po pěti letech setkává s Madeleine Swann.
J) Těsně před setkáním s Blofeldem Madeleine zpanikaří a odejde.
K) Bond zjišťuje, že Madeleine tehdy Bonda nezradila, ale že šlo o Blofeldův plán jak oba rozdělit.

L) Bonda tato skutečnost rozzuří a začne Blofelda škrtit.
M) Blofeld umírá, protože se Bond předtím dotknul Madeleine, která na své kůži měla Heracla, který měl zabít Blofelda.
N) Bond se dozvídá, že Madeleine a muž, který zabil Spectre, spolu mají něco společného.
O) Bond se vydává do Norska za Madeleine domů.

7.) DOMOV

A) Bond se shledává s Madeleine a její dcerou Mathilde

B) Oba se usmiřují a Madeleine Bondovi prozrazuje svá tajemství.
C) Objevují se nové informace o Safinově ostrově.
D) Safin pronásleduje Bonda, Madeleine a Mathilde.
E) Bond čelí Safinovým mužům v lese.
F) Bond zabíjí Logana Ashe.
G) Safin unáší Madeleine a Mathilde.

8.) OSTROV

A) Bond se s Nomi připravuje na poslední misi.

B) Na tajemný ostrov se dostávají pomocí stíhačky.
C) Safin odděluje Madeleine od své dcery.
D) Bond s Nomi za pomocí Q pronikají do Safinova sídla, kde zjišťují, že celý ostrov je jedna velká továrna na Heracles.
E) Madeleine se dostává ze spárů Safinových mužů.
F) Bond se setkává se Safinem, který u sebe drží Mathilde.
G) Safin Bondovi nabízí dohodu.
H) Na dohodu Bond nepřistupuje a chce Safina zabít. To se mu nepovede a Safin mizí i s Mathilde.
I) Safin vzápětí Mathilde propouští.
J) Bond se opět setkává s Madeleine i Mathilde.
K) Bond se loučí s Madeleine a Mathilde. Pověří Nomi, ať se s nimi dostane do bezpečí.
L) Bond chce, aby ostrov zničily rakety. Mezitím k ostrovu míří lodě kupců Heracla.
M) Za pomocí Q najde řídící místnost, je potřeba raketám umožnit přímý zásah.
N) Rakety jsou odpáleny, Bond se musí dostat pryč.
O) Bond je konfrontován se Safinem, přičemž oba se navzájem nakazí Heraclem.
P) Když se Bond dotkne Madeleine nebo Mathilde, zemřou.
Q) Bond zabíjí Safina.
R) Bond se po telefonu definitivně loučí s Madeleine.
S) Dozvídá se, že Mathilde je jeho dcera.
T) Ostrov je zničen raketami.
U) Bond umírá.

9.) ZÁVĚR

A) M, Q, Moneypenny, Tanner a Nomi připíjí na Bondovu památku.

B) Madeleine a Mathilde jedou v autě po silnicích italské Matery.
C) Madeleine vypráví své dceři příběh o Jamesi Bondovi.

4.2. Vymezení fikčního světa

Jak jsem uvedl již dříve v metodologické části, považuji za užitečné nejprve vymezit fikční svět filmu *Není čas zemřít*, přičemž vycházím z nástrojů, které ve svých publikacích představuje Radomír D. Kokeš. Ze stejné perspektivy tedy nyní vymezím fikční svět filmu *Není čas zemřít*. Jde o to zjistit, v jakém funkčním vztahu jsou subsvěty a mikrosvěty mezi sebou na obecné a konkrétnější úrovni.

4.3. Subsvěty a mikrosvěty v *Není čas zemřít*

Mezi nejzásadnější subsvěty filmu patří *Britská tajná služba MI6, Safinova organizace, organizace Spectre* a *CIA*. Mezi nejdůležitější mikrosvěty bychom mohli zařadit Jamese Bonda, Madeleine Swann, Lyutsifera Safina a Ernst Stavro Blofelda. O něco méně důležité mikrosvěty pak zastávají *Obruchev, M, Felix Leiter, Nomi, Logan Ash, Moneypenny* a *Paloma*. Prvek, který všechny tyto fikční entity na nejobecnější rovině spojuje, je ničivá zbraň Heracles. Je potřeba začít od nejobecnějšího vymezení fikčního světa. Pakliže budeme postupovat tímto způsobem postupně, můžeme komplexně obsáhnout všechny motivace, plány, cíle, přání i touhy všech postav.

Na obecné úrovni lze tvrdit, že velkou funkci ve filmu zastávají 4 rozsáhlé subsvěty, které se skládají z jednotlivých mikrosvětů. Jde o subsvěty MI6, Safinův tým, Spectre a CIA. Přičemž první a poslední zmíněný zastávají podobné cíle – a tedy

jednoduše řečeno, zachránit svět před zločinci, kteří se zmocnili nebezpečné zbraně. Nicméně je třeba tyto subsvěty i přes jejich podobné cíle a motivace rozdělit, protože spolu ve filmu zpočátku jednají sami za sebe, nikoli dohromady. Naproti tomu subsvět Safinovy organizace se zmocní zbraně Heracles, pomocí níž chtějí zabít velké množství lidí. Tento subsvět je ve vzájemné interakci jednak se subsvětem MI6 i CIA, ale mnohem více se subsvětem organizace Spectre, přičemž této interakce využívá skrze mikrosvět. Postavy Jamese Bonda a Madeleine lze vnímat odděleně coby zástupce jednotlivých mikrosvětů, nicméně v určitých částech filmu i jakožto jeden vzájemný subsvět. Co se týče subsvěta Bonda a Madeleine, oba zvlášť se stanou více či méně chtěně součástí jiných subsvětů, přičemž je pro ně a pro vývoj filmu klíčová především interakce s mikrosvěty zastávající důležitou funkci v součásti svých subsvětů. Toto vymezení fikčního světa je příliš obecné a neříká mnoho o konkrétních plánech či úmyslech jednotlivých stran a už vůbec nám nepřibližuje to, jakým způsobem na sebe jednotlivé strany působí, čímž utvářejí příběh. U obecného ještě chvíli zůstanu – je třeba v krátkosti představit mikrosvěty. Mezi nejzásadnější patří James Bond, Madeleine Swann, Lyuisifer Safin a Blofeld. Mezi méně důležité pak Obruchev, M, Felix Leiter, Nomi, Logan Ash, Moneypenny a Paloma. Jak na následujících stránkách ukážu, *Není čas zemřít* využívá velmi rozvětvených vztahů mezi zmíněnými subsvěty a mikrosvěty, přičemž je třeba prozkoumat, jak mezi sebou interagují a jakou jednotlivé strany v této interakci plní funkci v rámci vyprávění.

Pakliže odhlédnu od tohoto obecného vymezení, mohu se postupně dostávat ke konkrétnějšímu. I když ve filmu hrají subsvěty podstatnou roli, vycházím z předpokladu, že mnohem více prostoru je věnováno mikrosvětům jednotlivých postav. Subsvěty proto budu vnímat jako zastřešující oblasti fikčního světa, ke kterým se však jednotlivé mikrosvěty vztahují či s nimi mají přímou souvislost. Zásadní pro *Není čas zemřít* je přitom nejen vztah mezi těmito postavami v tomto filmu, ale i ve filmech předešlých, či událostech, které dění v *Není čas zemřít* předcházely. Nyní vymezím nejzásadnější interakce mezi jednotlivými mikrosvěty ve filmu, postupovat budu opět od obecnějšího hlediska ke konkrétnějšímu.

4.4. Obecné vymezení interakcí subsvětů a mikrosvětů

4.4.1. Mikrosvěty Jamese Bonda a Ernst Stavro Blofelda a subsvět Spectre

Vztah Bonda s Blofeldem je pro nejnovější bondovku klíčový. Postava Ernst Stavro Blofelda je fanouškům Bonda dobře známá už z šedesátých let, z bondovek Seana Conneryho. V těchto bondovkách se jednalo o zločince, který šéfoval zločinecké organizaci Spectre, jejíž úmysly byly vždy podobné – „máme v rukách mocnou zbraň a můžeme ovládnout svět“ – a James Bond jim v tom musel vždy zabránit. Navzdory důležitosti mise však nebyl Bondův a Blofeldův vztah nikterak osobní. Jinak je tomu ovšem ve filmu *Spectre*. Blofeld není jen šéfem tajemné organizace, ale co víc, je zároveň i nevlastním bratrem Jamese Bonda. Již ve filmu *Skyfall* byla odhalena Bondova minulost. Dozvěděli jsme se, že jeho rodiče zemřeli, když byl velmi mladý. *Spectre* odhaluje více z jeho dětství, když nám prozrazuje, že Blofeldův otec přijal Bonda do adoptivní péče. Blofeld ovšem začal na svého adoptivního bratra žárlit a tak svého otce zavraždil. Spectre je tak pro Bonda mnohem „osobnější“ zločineckou organizací mimo jiné i proto, že jeho přítelkyně Madeleine Swann je dcerou pana Whitea, jednoho ze zabijáků Spectre. Co víc, ukáže se, že Blofeld stál za veškerým utrpením svého nevlastního bratra, se kterým se potýkal ve filmech *Casino Royale, Quantum of Solace* a *Skyfall*. Na konci filmu *Spectre* je Blofeld zatčen. Nicméně ani to mu nezabrání se Bondovi pomstít. Mikrosvět Blofelda je v *Není čas zemřít* stále úzce spjat se subsvětem Spectre, nicméně vzhledem k jeho osobnímu vztahu k Bondovi je pro dění na této úrovni podstatná právě interakce mikrosvěta s mikrosvětem. Důležité pro interakci těchto mikrosvětů je skutečnost, že Blofeld chce Bonda zabít nebo mu při nejmenším velmi uškodit.

4.4.2. Mikrosvěty Madeleine Swann a Lyutsifera Safina

Pro film je také zásadní interakce mezi Madeleine a Safinem. Již v úvodu nás film přenáší prostřednictvím flashbacku do minulosti, do dětství Madeleine. Ocitáme

se v prostředí jejího domu, ve kterém žije se svou matkou. Jednoho dne je navštíví zamaskovaný muž jménem Lyutsifer Safin, který tvrdí, že mu pan White (otec Madeleine) zavraždil rodinu a on se přišel pomstít. Pan White ale není přítomen, a tak místo něj zastřelí jeho ženu. Pro následující dění je podstatný kompozičně motivovaný prvek v závěru flashbacku, kdy Safin zachrání Madeleine život, když se topí v jezeře. Jak později ukážu, svůj vztah k Madeleine využije Safin pro dosažení svých cílů. Přičemž nezůstane jen u využití tohoto vztahu, nýbrž v první řadě vztahu mezi mikrosvěty Bonda a Blofelda.

4.4.3. Mikrosvěty Lyutsifera Safina a Ernst Stavro Blofelda

Třetí nejzásadnější interakci mikrosvětů představují postavy Safina a Blofelda. Oba dva šéfují velké skupině lidí – svému subsvětu. Další věcí, která oba spojuje, je zájem na získání Heracla, smrtícího jedu. Ovšem každý ji chce využít pro svůj vlastní účel – zatímco Blofeld chce za pomocí Heracla zabít Bonda, Safinův cíl je doslova zlikvidovat celou organizaci Spectre a následně i miliony lidí po celém světě. Ještě jedna věc oba spojuje – prostředník, který má jejich plán dokonat – vědec Obruchev. Z předešlého pojednání o mikrosvětech je očividné, že Safinův plán na zničení Blofelda, potažmo Spectre, nabývá velmi osobních podob.

4.4.4. Mikrosvěty Obrucheva, M a dalších

Tato kategorie zahrnuje spodní příčky mikrosvětů, které nehrají ve filmu natolik důležitou roli, kterou v něm hrají výše zmíněné mikrosvěty a subsvěty. Patřila by sem například agentka Nomi, jejíž primární funkcí ve filmu je pouze plnit svou

misi a posléze i spolupracovat s Bondem při plnění společné mise. Nebo například Paloma, která Bondovi pomáhá při pátrání po Obruchevovi na večírku Spectre. Nemá však zásadní vliv na vývoj syžetu. Úlohy spodních příček mikrosvětů ale nejsou pro funkce vrchních příček mikrosvětů klíčové. To se ale úplně nedá říct o M a Obruchevovi. Přesto je jim věnováno méně pozornosti než například Bondovi, Blofeldovi nebo Safinovi.

Na obecné úrovni jsem vymezil nejpodstatnější interakce fikčních entit a vztahů mezi nimi. Nyní budu postupovat podrobněji a vycházet z předpokladu, že nezůstává pouze u interakce mezi dvěma mikrosvěty ve mnou vytvořených oddělených kategoriích, ale že jsou tyto oblasti fikčního světa propojeny napříč těmito kategoriemi. Bude mě přitom zajímat, jakými prostředky je toho dosahováno. K detailnější identifikaci působení jednotlivých oblastí fikčního světa nám dopomůže *vývoj* syžetu.

4.5. Expozice

V následujících podkapitolách budu odhalovat skutečnost, jakým způsobem na sebe jednotlivé strany v rámci syžetu působí v těch úsecích filmu, ve kterých dochází k nejviditelnější interakci. Proto abych se pokud možno vyhnul zdlouhavému popisu narativních úseků, využiju v následné analýze zkratkovitého označení konkrétních částí děje ze syžetové segmentace. Na jednotlivé úseky se budu rovnou dívat v kontextu celku, aby vynikla funkce provázaných prvků.

Celý úvodní flashback, který divákovi přibližuje minulost Madeleine Swann je prvek, se kterým se v rámci syžetu pracuje. Skutečnost, že je Madeleine dcerou pana Whitea se ukáže být pro dění v *Není čas zemřít* klíčové. Podstatnou kompoziční funkci plní i to, že Safin nechal Madeleine naživu. Za to že ušetřil její život, na rozdíl od její matky, bude chtít později laskavost. James Bond přitom o minulosti a jejímu vztahu k Safinovi nemá ani ponětí. Pro expozici a do scény Bondova setkání s Blofeldem, to ale pro něj není až tak podstatné.

Syžet v tomto filmu reprezentuje události zpravidla chronologicky a je pro něj příznačné, že vědění diváka je nadřazeno vědění postav. Jinak řečeno, vyprávění pracuje na principu úrovně vědění postav, k čemuž se posléze dostanu. Již v úvodu nicméně diváka film zavádí do minulosti Madeleine Swann. Syžet filmu začíná rovnou v minulosti. Diváka znalého postavy Madeleine Swann ze snímku *Spectre* ale tato skutečnost pravděpodobně nikterak nerozhodí, protože ví, že v předešlém filmu byla Madeleine o mnoho let starší. Konkrétně se přitom jedná spíše o traumatickou vzpomínku na dětství, kterou si při plavání v moři vybaví Madeleine ve své současné, dospělé podobě. Úvod filmu ukazuje, nakolik události fabule sahají daleko před jakékoli dění ve filmu *Spectre*, ba co víc, daleko před dění bondovek s Danielem Craigem. Syžet v předešlých bondovkách s Craigem nikdy explicitně nevyobrazoval natolik časově vzdálené události fabule, vždy se o těchto událostech jen zmiňoval (viz informace o dětství Jamese Bonda ve snímku *Skyfall*). Ve filmu stejně tak jako je vyobrazena Safinova návštěva domu Madeleine, mohlo být ukázáno samotné vyvraždění Safinovy rodiny panem Whitem. Tyto události fabule ale syžet jen zmíní, stejně jako další podrobnosti o Safinově dětství. Můžeme usuzovat, že tak dělá proto, aby v celkové formě filmu vynikl vztah Safina s Madeleine.

Význačnou událostí fabule je narození Mathilde. Syžet nám tento fakt dlouho zatajuje a dlouho si nejsme zcela jistí (až do bodu 8S), jestli je Mathilde dcerou Bonda. Je třeba si povšimnout toho, že vývoj postav v syžetu se často odvíjí od jejich zkušeností s vlastní minulostí.

Zpátky k vývoji syžetu. Po flashbacku a titulní písni se dění přesouvá do Itálie, ve které si Bond a Madeleine užívají společné chvilky. Nicméně oba trápí minulost a ani jeden zpočátku není druhému schopen odhalit svá tajemství: Bond detaily o vztahu s Vesper a Madeleine vzpomínku na Safina. Rozhodnou se, že na minulost jednou provždy zapomenou. Když se Bond vydává na místo posledního odpočinku své milované Vesper, ještě netuší, že o jeho plánech ví někdo další. Naráží na symbol organizace Spectre a následuje obří výbuch hrobky Vesper. Na scéně se objevuje několik agentů Spectre, kteří začnou Bonda pronásledovat s úmyslem ho zabít. Tato úvodní část filmu kombinuje vědění postav s jejich zkušenostmi. Madeleine při honičce před zločinci v Aston Martinu zavolá Blofeld, který jí poděkuje za její službu, kterou pro něj udělala. Děje se tak samozřejmě v přítomnosti Bonda, který celou situaci vyhodnocuje tak, že ho Madeleine zradila. Bondovo

jednání je motivováno na základě jeho zkušenosti z minulosti, jelikož Bond se se zradou od své životní lásky v minulosti už jednou setkal – byla to právě Vesper Lynd. Madeleine však svou vinu popírá, situaci nevylepší ani tím, že Bondovi naznačí, že má nějaké tajemství. Je nanejvýš pravděpodobné, že jde právě o vzpomínku na Safina. Po honičce Bond Madeleine odvádí na nádraží a opouští ji. Pro celou tuto pasáž je, jak se ukáže později, důležitý vztah minulosti mikrosvětů Bonda a Blofelda.

Prvkem, který spojuje mnoho mikrosvětů a subsvěty, je ničivá zbraň Heracles. Jde o zbraň, která se v nesprávných rukou stává nekontrolovatelnou zbraní hromadného ničení. Jedná se o virus, který lze naprogramovat na určité DNA člověka tak, že zabije jeho a všechny příbuzné, kteří s ním přišli do styku. Jak se ve filmu dozvídáme, tato zbraň byla vytvořena za účelem eliminovat nebezpečné zločince – vždy měla přesný cíl. Na její vývoj a použití dohlížel Garreth Mallory. Subsvět organizace Spectre chce tento jed získat pro své účely. Její agenti se vloupají do tajné londýnské laboratoře a jedu se zmocní. Zde se podruhé setkáváme s prvkem týkajícím se vědění postav. Agenti Spectre společně se vzorkem Heraclu z laboratoře unesou vědce Valdo Obrucheva, přičemž si myslí, že vědec pracuje pro ně. Divák se však již ve scéně přepadení laboratoře dozvídá, že Obruchev ve skutečnosti pracuje pro Safina a jeho únosu chtějí společnými silami využít ve svůj prospěch.

4.6. Vývoj syžetu

V tuto chvíli se do dění zapojuje Bond. (4A-4B). Dění se přesouvá na večírek Spectre a právě zde Safin dokonává svůj plán, o kterém Spectre, na rozdíl od diváka, nemá ani ponětí (5B-5C). Obruchev zaměňuje vzorek viru za vzorek obsahující jiné DNA. Zatímco Blofeld plánoval zabít pomocí Heracla Bonda, Safinův plán byl zcela opačný – zabít všechny přítomné agenty Spectre. Celá scéna pracuje s obdobným narativním vzorcem z úvodu filmu – Blofeld chce zabít Bonda. Nicméně s tím

rozdílem, že Safin je o krok napřed před Blofeldovými plány. Safin de facto využívá sporu mikrosvětů Bonda a Blofelda k tomu, aby dosáhl svého cíle.

Co z toho plyne? Narativní vlákna (či dějové linie), které jsem jednoduše nazval: 1.) Safin chce zabít Blofelda (potažmo celé Spectre) a 2.) Blofeld chce zabít Bonda, se začínají propojovat, byť spolu prakticky nesouvisí. Navrhuji si pro přehlednější využití tyto dvě dějové linky dále označit jednoduše jako 1. a 2. Tohoto propojování je však v rámci syžetu dosahováno na několika úrovních.

Nyní se dostávám k nejklíčovější pasáži filmu, která je jakýmsi pomyslným vrcholem propojování mikrosvětů a ve které se mnohem více než kdy dřív, klade důraz na to, jak jsou jednotlivé strany mikrosvětů s událostmi obeznámeny. Onou pasáží je znovushledání Jamese Bonda, Madeleine Swann a Ernst Stavro Blofelda v londýnském vězení, kde je Blofeld uvězněn (6H-6I). V celé této části se ukáže být opuštění Madeleine v úvodu filmu jako mnohem podstatnější prvek, než jak mohl do té doby vyznít.

Výše načrtnuté dějové linky se propojují nejviditelněji v několika scénách. Tou první je večírek Spectre na Kubě, na kterém chce Blofeld zabít virem Bonda, čehož však srze vědce Obrucheva využívá Safin a zabíjí agenty Spectre. Druhou scénou je zmiňované londýnské vězení Belmarsh. Již po několikáté film v této konkrétní pasáži pracuje s věděním postav. Bond v tuto chvíli nemá dvě zásadní informace: a) netuší o spojitosti mezi Safinem a Madeleine a za b) netuší, že na něj Blofeld kdysi nastražil past, aby opustil Madeleine. Propojení první a druhé dějové linky pak nastává ve chvíli, kdy Blofeld Bondovi sdělí, že ho chtěl tehdy zabít právě on a že Madeleine je nevinná. Na tento fakt Bond zareaguje fyzickým napadením Blofelda. Jenomže (a nyní se významně projevuje neobeznámenost postavy) vzhledem k tomu, že netuší spojitost mezi Madeleine a Safinem (respektive mezi tím, že Madeleine má za úkol Blofelda zabít Heraclem, kdy se jí stačí pouze Blofelda dotknout), nevědomky Blofelda zabíjí právě on, Bond.

Narativní vlákna se zde nejenom propojují na základě události s opuštěním Madeleine, ale zároveň uzavírají na základě právě této události. Proč? Protože dějová linka č. 1 se tímto uzavřela (Blofeld je mrtvý) a dějová linka č. 2 skrze přidaný prvek, kterým já nazývám rozdělení Madeleine a Bonda (to proto, že Blofeldův plán zabít Bonda vyvolal i jinou reakci), objasnila situaci a ovlivnila následné jednání a chování

postav ke vztahu k postavám jiným – Bond se usmíří s Madeleine a najednou je pro něj mise na dopadení Safina mnohem osobnější. Ovšem na stav věcí v climaxu dějové linky č. 1 (tedy Blofeldovy smrti) měla přímý vliv dějová linka č. 2. Blofeld sice zemřel jinak, než původně Safin zamýšlel, ale zemřel.

Na celou pasáž lze nahlížet ještě poněkud sofistikovaněji. I tady můžeme říct, že Safin také pomyslně využije ve svůj prospěch (potažmo k dosažení svého cíle) toho, že „Blofeld chce zabít Bonda."

Ačkoliv je tato situace metaforičtějšího charakteru, nabízí nicméně určitou paralelu, která se zakládá na velice nepravděpodobné (ale uskutečněné) náhodě. Jak bylo řečeno již dříve, na večírku Spectre vidíme propojení dějových linek 1 a 2. Tedy že Blofeld chce zabít Bonda, čehož Safin využije a zabije mnoho agentů Spectre. Jak bylo také řečeno, ve vězení je propojení dějových linek dosahováno skrze skutečnost, že Bond opustil Madeleine. Navrhuji ale pozastavit se nad možností aplikovatelnosti jednoduššího narativního vzorce, který známe z večírku Spectre. Přičemž přidaný prvek toto schéma již zahrnuje.

Podobnou paralelu lze najít i ve scéně ve vězení v Belmarsh. Dalo by se teoreticky říct (pakliže bychom chtěli hledat nějakou paralelu v předešlém narativním vzorci propojování dějových linek), že zde Safin opět, byť nevědomky využívá toho, že Blofeld chce zabít Bonda. Rozdíl je v tom, že toho nevyužívá skrze nějaký virus. Nevyužívá toho skrze ničeho fyzického. Nejde o žádný vědomý plán, ani nic podobného. Jeho původní plán je jiný: chce po Madeleine, aby zabila Blofelda (6E-6F). Nicméně to se nestane. Kdyby se to stalo, nemůžeme se zde o nějaké paralele k předchozímu narativnímu vzorci vůbec bavit, protože by Safin nevyužíval dějové linky č. 2. Využívá však Bondovy zlosti na Blofelda, aby dosáhl svého cíle. Co z toho plyne? Události a přidaný prvek dějové linky č. 2 mají dopad na Bondovo chování, díky čemuž Safin dosáhne tolik chtěného cíle v dějové lince č. 1, byť se tak stane úplně jinak, než původně zamýšlel. Jinak řečeno, opět kvůli sporu Blofelda s Bondem dosáhne Safin svého cíle (tentokrát ale v mnohem méně předvídatelné, neplánované a nechtěné podobě).

Celá sekvence ve vězení nám ukazuje několik důležitých věcí. V první řadě využívá již po několikáté v řadě takové narace, kdy má divák zcela navrch nad věděním znevýhodněných postav. Narace tak, jak ji definuje Bordwell

s Thompsonovou v *Umění filmu,* je po většinu času syžetu spíše *neomezená*.[37] Safinova identita i jeho plány jsou divákovi odhalené velmi brzy. Naproti tomu jednotlivým postavám jsou tajemství jiných postav utajována až do té chvíle, než to pro jednu stranu nedopadne dobře. Optikou oblastí fikčního světa zde nově představené mikrosvěty postav využívají minulosti interakce jiných mikrosvětů k tomu, aby dosáhly svých cílů, přičemž toto vzájemné působení, zdánlivě nesouvisející narativní vlákna, úzce propojuje.

Celou pasáž ve vězení jsem označil jako funkčně významnou, protože k ní směřuje celé předcházející dění a zároveň konec této scény mění jednání a chování postav. Hlavní postavy jednají za účelem využití Heracla, ale každá strana využívá jiných technik k dosažení odlišných cílů - Safin primárně skrze spor Bonda s Blofeldem a Blofeld skrze Obrucheva. Právě Obruchev je spojujícím prvkem subsvětů Safinovy organizace a organizace Spectre. Nicméně Safin má s Obruchevem nad Blofeldem navrch (Blofeld neví, že Obruchev pracuje pro Safina), kdežto Blofeld má navrch nad Bondem (Bond dlouho neví, že Madeleine je nevinná). A pak je tu samotný divák. Ví vše podstatné, což se o ani jedné straně říci nedá, respektive se to nedá říci s jistotou. De facto jediný případ, kdy má postava nad divákovým věděním zcela navrch představuje úvodní konfrontaci Bonda s agenty Spectre v Itálii. Zde si *nemůžeme být zcela jistí,* zda-li Madeleine skutečně Bonda nezradila. Jinými slovy zde narativní vodítka neodhalují celou pravdu, jako ji odhalují v naprosté většině následujících případů. V rámci celku jde o výjimku, kdy je narace spíše *omezená*. Postavou, která má ze všech postav nejméně informací a vše podstatné se dozvídá nejpozději, je James Bond.

Pasáž ve vězení mění pravidla hry. Zejména změní chování Jamese Bonda, pro kterého je mise na záchranu lidstva najednou mnohem osobnější, jelikož mikrosvěty Madeleine a Safina jsou úzce propojené. Následný vývoj narativu zajistí, že úspěšné splnění mise je pro Bonda významnější, než když dřív (7G a 8C).

[37] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 127.

4.7. Vyvrcholení

Dosud jsem pracoval pouze s vrchními příčkami určujících mikrosvětů a subsvětů, které ve filmu vystupují do popředí, je jím věnována největší pozornost a jejich interakce jsou pro vývoj syžetu nejpodstatnější. Ke spodnějším příčkám fikčního světa řadím například mikrosvět M, který je funkčně spjatý s Heraclem. Jak jsem již dříve zmiňoval, jde o zbraň, která měla sloužit k zabíjení nebezpečných zločinců. Safinův plán nezůstat pouze u zničení Spectre, ale i mnoha dalších lidí jasně dokazuje to, jak se moc takové zbraně může zneužít. M se ve filmu dokonce snaží celé zmocnění se zbraně zločinci zprvu ututlat. To se mu nepovede, protože o unesení Obrucheva i s vzorkem Heracla ví i CIA, které zpočátku s MI6 nespolupracuje. Dva subsvěty, které tvoří dvě tajné služby se stejnými cíli, propojuje mikrosvět Jamese Bonda a jeho vztah k jinému subsvětu – organizaci Spectre. Situace se mění poté, co se Bondovi povede dopadnout Obrucheva na Kubě. Po návratu Bonda a Obrucheva za Felixem Leiterem a jeho spolupracovníkem Loganem Ashem z ministerstva zahraničí se ukáže, že Ash pracuje pro Safina a dochází k přestřelce, kterou Leiter nepřežije. Ash s Obruchevem utíkají a Bond se po Felixově smrti vydává do Londýna. Po této sérii událostí se Bond plně zapojuje do mise, i navzdory sporům s M. Teprve až poté, co Bond společně s Moneypenny a Q odhalí přesné plány tajemného zločince, dochází k jistému usmíření mezi mikrosvěty Bonda a M. Podobnou paralelu Bondova vyostřeného vztahu k M (s tváří Judi Dench) lze najít například ve filmu *Quantum of Solace*. Právě v této bondovce jedná agent 007 často za hranou, nebere si servítky, zneužívá své pravomoci povolení zabíjet a vpřed ho žene jedině pomsta. V *Není čas zemřít* nejde jeho chování do takových extrémů, jen zde existuje určitá podobnost mezi interakcí těchto mikrosvětů.

Safinovy motivace jsou jasně vymezené, přesto jeho plány nabývající globálních rozměrů, ve výsledku rozdělí Bonda a Madeleine v tom nejhorším možném slova smyslu. Finální mise má explicitně řečené cíle: potvrdit přítomnost Heracla, zabít Obrucheva a Safina a zachránit unesenou Madeleine a její dceru Mathilde. Bondův plán je mimo jiné také nechat zničit celý ostrov raketami. Ve finále se zužitkovávají prvky, se kterými film v předcházejícím dění pracoval. Zejména jde o tyto prvky: zbraň Heracles a ztracený čas Madeleine a Bonda. Tyto dva prvky mají

obrovský vliv a dopad zejména na postavu Jamese Bonda. Ve finálním aktu, kdy se Bond snaží dostat z ostrova do bezpečí před raketami, se setkává se Safinem. Safin Bonda postřelí a dojde k fyzickému souboji. Bond nad Safinem zvítězí, nicméně Safin Bonda nakazí Heraclem, který má u sebe v lahvičce. Oba se nakazí navzájem a Bond se tak ocitá v bezvýchodné situaci. Stačí mu, aby se dotknul Madeleine nebo její dcery Mathilde a ty okamžitě zemřou. Bond se na základě této skutečnosti rozhodne, že tímto způsobem, kdy nebude moci projevovat Madeleine lásku, nemá cenu žít. Najednou se ukazuje čas jako největší nepřítel. Blofeld svým způsobem vyhrál, když Bondovi vzal pět let šťastného života s Madeleine. Safin do značné míry také vyhrál, když zničil celou organizaci Spectre včetně Blofelda. Jediný, kdo prohrál, je James Bond. Vinou obou jeho úhlavních nepřátel. Jeho slova k Madeleine těsně před smrtí: „*You have all the time in the world*," ale dost možná ukazují, že také vyhrál, protože zemřel s pocitem, že Madeleine a Mathilde už nehrozí žádné nebezpečí.

Tato slova podtrhují lásku, kterou Bond k Madeleine cítí. Naopak nepodtrhují pomíjivost času, jíž označuji za jedno z ústředních témat filmu. Prvek Bondovy smrti lze v tomto případě považovat za transtextuálně motivovaný. V žádném předešlém filmu série o Jamesi Bondovi totiž agent 007 nezemřel. Jeho smrt svým způsobem mění pravidla hry a přináší do série zcela nový prvek. Diváka znalého této série tento fakt překvapí více než někoho, kdo předchozí filmy neviděl. Velkou roli zde hraje předešlá zkušenost. Pro znalého diváka je na základě předešlých zkušeností poněkud nepřijatelné, aby James Bond zemřel. Je to narušení konvencí, na které byl do té doby zvyklý. Přesto alespoň okrajově zmíním, že v nové bondovce lze nalézt podobnou paralelu k filmu *Ve službách Jejího Veličenstva* (r. Peter R. Hunt, 1969), ke kterému má *Není čas zemřít* tematicky velmi blízko.

Z vymezení fikčního světa filmu je patrné, že je divákova znalost předešlých bondovek s Danielem Craigem zásadní pro úplné pochopení vztahů a jednání postav. Je to důležité hned v úvodu, kdy je Bond citlivý na jakýkoli náznak zrady od člověka, který pro něj znamená všechno. Pokud divák viděl *Casino Royale*, lépe se dokáže vcítit do Bondova charakteru. V neposlední řadě je pro lepší pochopení nutná znalost snímku *Spectre*, pakliže chce divák lépe porozumět vztahu mezi Bondem a Blofeldem. *Spectre* do velké míry odhaluje minulost Jamese Bonda. Pro *Není čas zemřít* je důležitější spíše minulost Madeleine Swann. Pokud bychom neviděli

Spectre, jen těžko bychom hádali, proč chce Blofeld Bonda vlastně zabít a jaký mezi sebou mají vztah, kdežto pro pochopení minulosti Madeleine Swann snímek *Spectre* zas tak klíčový není.

Narativní analýza ukázala na důležitou variaci narativních vzorců, které propojují dvě zdánlivě nesouvisející dějové linie, přičemž jedna strana využívá prostředků strany druhé k dosažení vlastních cílů. Významným ozvláštňujícím narativním prvkem prostupujícím celým filmem se jeví skutečnost, že divákovi nejsou primárně zatajovány plány těch stran, které mají nad druhou stranou navrch, na rozdíl od znevýhodněných postav, jimž tyto plány zatajovány jsou, což má vliv na jejich další vývoj.

5. Stylistická analýza

Po vymezení fikčního světa a narativní analýze se nyní přesouvám ke třetí části neoformalistické analýzy – analýze filmového stylu. V následujícím pořadí – mizanscéna, práce s kamerou, střih a zvuk – provedu analýzu jednotlivých složek, přičemž se budu věnovat převážně těm aspektům, které jsou pro film charakteristické a plní důležitou funkci v rámci celku.

5.1. Mizanscéna

Mizanscénou je myšleno všechno, co vidíme před kamerou – postavy, rekvizity, prostředí, barvy a plno dalších prvků. Bordwell s Thompsonovou v *Umění filmu* rozlišují několik aspektů mizanscény, přičemž já osobně jsem věnoval pozornost jen těm nejvýznačnějším pro můj film, tedy prostředí, kostýmům a maskám.

5.1.1. Prostředí

Prostředí nejnovější bondovky je poměrně rozmanité. Ve filmu se postavy ocitají v teplejších prostředích, jako je Itálie, ale i chladnějších, jako je zasněžené Norsko. Ocitají se na ostrově, ale i ve městě. A v neposlední řadě ve vyloženě exotických lokacích, jako je Kuba nebo Jamajka. Pro můj výzkum je nyní nezbytné zjistit, jak celek filmu s těmito prostředími pracuje v rámci mizanscény a jaký má jejich využití význam. Lze si povšimnou určitého charakterického postupu – prostředí, která syžet představí více než jednou, jsou zároveň místa spojená zpravidla s tajemstvím a minulostí postav.

Zároveň to jsou prostředí, ve kterých dochází k rozdělování a znovushledávání hlavních postav. Pakliže se v *Není čas zemřít* opakovaně divák setká s prostředím, které dříve syžet již představil, nejde o náhodný „návrat.“ Konkrétněji řečeno jedním z takových prostředí je italské město Matera. Na začátku události

odehrávající se v tomto italském městě doslova rozdělí Bonda a Madeleine. Jak už víme, je to kvůli tajemství Blofelda. Zmínil jsem, že návrat k prostředí hraje svou důležitou roli – v případě Matery se do stejných míst vracíme na samém konci filmu, kde Madeleine začne své dceři vyprávět příběh o Jamesi Bondovi. Celá scéna má romantický a nostalgický nádech. Nicméně vracíme se sem ještě dříve, byť ne vizuálním způsobem. Toto prostředí se ukáže být důležité ve scéně interakce Bonda s Blofeldem ve vězení. Blofeld Bondovi odhalí svá tajemství. Po těchto odhaleních se Bond usmiřuje s Madeleine.

Podobnou paralelu lze nalézt v jiném prostředí, v domě Madeleine Swann v Norsku. I s tímto prostředím se pracuje na podobném principu: poprvé se v tomto prostředí ocitáme ve vzpomínce na první setkání Madeleine se Safinem. Toto místo je taktéž spojeno s tajemstvím z minulosti. Zároveň ve chvíli, kdy se do stejného prostředí po druhé vracíme, jsou tato tajemství z minulosti odhalena další postavě – Bondovi. Podobně jako v případě scény ve vězení, i zde návrat do daného prostředí (byť v případě Blofelda jde pouze o návrat skrze dialog) znamená posun ve vědění některých postav. Celkově vzato opakované využití prostředí v rámci mizanscény je úzce propojeno s emocemi hlavních postav k těmto prostředím. Zároveň v tomto případě prostředí, co by jeden z dílčích aspektů mizanscény, plní i narativní funkci.

5.1.2. Kostým a maska

Druhým aspektem mizanscény, se kterým bondovka funkčně pracuje, jsou především masky. Postava Lyutsifera Safina se vyznačuje tím, že se v minulosti skrývala pod bílou maskou. Jeho maska má pravděpodobně nejen přivodit strach z neznámého, ale zároveň pod ní Safin skrývá svůj zjizvený obličej. Safinova maska, kterou vidíme v úvodu filmu, je jeho poznávací znamením v první řadě pro Madeleine Swann. Safin pod maskou před divákem i malou Madeleine skrývá určité tajemství. V pozdější konfrontaci s Madeleine využije masku nikoli pro zakrytí sebe samého, ale jako prostředek odhalení vlastní identity.

Spoléhá při tom na to, že Madeleine neměla možnost poznat jeho pravou tvář. Maska jí připomene traumatický zážitek z dětství. Již druhý aspekt mizanscény

propojuje narativní a stylistické postupy: v našem případě postava využívá v rámci mizanscény masky (svého tajemství) k tomu, aby odhalila svou totožnost na základě předcházejících událostí, čímž posouvá dění a zároveň využívá nevědomosti postavy. Pokud bychom chtěli snímek interpretovat, mohli bychom Safinovu masku chápat jako metaforu k nevědomosti různých postav o událostech.

5.2. Kamera

V případě práce s kamerou za charakteristické postupy považuji využívání velikosti rámování, respektive snímání postav v blízké vzdálenosti, aby se podpořilo dramatické vyznění. Lze říci, že stylistické volby v postavení kamery ve vztahu k postavám zde kladou důraz na emoce postav, přičemž tyto postupy jsou variovány na základě vnějších vlivů narace.

Kokeš v *Rozboru filmu* vnímá rámování jako jeden z nejdůležitějších prvků stylu. Dle jeho slov řídí dynamiku a určuje to, co ve filmu vidíme a co ne.[38] Bordwell s Thompsonovou v *Umění filmu* říkají, že: „Rám neimplikuje pouze existenci okolního prostoru, ale také pozici, z níž je na daný materiál nahlíženo.“[39] Z poznatků narativní analýzy lze vyčíst, že narativ pracuje s osobními traumaty z minulosti postav. Na následujících řádcích ukážu, jak práce s kamerou podporuje tyto narativní prvky a klade důraz na přenesení subjektivních prožitků postav na diváka.

Obecně lze říct, že tyto stylistické postupy spojuje snaha kamery o subjektivizaci pocitů a emocí hlavních postav, přičemž nelze ve většině případů hovořit o vyloženě *hlediskových záběrech* jakožto charakteristických postupech – respektive o záběrech, které jsou natáčené přibližně z pohledu postavy.[40] Lze ale hovořit o určité snaze tvůrců přiblížit divákovi, jak se postava v daný moment asi cítí.

[38] KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. , s. 31.
[39] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. , s. 250.
[40] Tamtéž, s. 129.

Toho je dosahováno právě skrze práci s kamerou. Můžeme to ve filmu vysledovat na několika úrovních:

1.) je kamera postavena *za postavou*. Divák sleduje postavu, jež je ke kameře otočena zády. Děje se tak zejména ve chvíli, kdy ona postava nemá příliš kontrolu nad situací. Divák je přitom před věděním postavy napřed – o tom, co se za okamžik stane, má jasný přehled. A většinou pro postavu nejde o nic pozitivního. V záběru, kdy se malá Madeleine snaží vyčistit koberec od vylité sklenky vína, pozice kamery, z níž je na ní nahlíženo, vyvolává napětí. (obr. 1) Divák ví, že se k domu blíží maskovaný Safin. Postavení kamery vzhledem ke snímané postavě tak v tomto případě evokuje nulové vědění postavy o nadcházejícím dění. Podobný příklad lze nalézt na mostě v Itálii, kde Bond čelí agentům Spectre. V jednom záběru Bonda postřelí muž z jedoucího auta, přičemž o tomto autě Bond neví, protože jeho pozornost poutá muž na motorce, který je ovšem na opačné straně mostu. (obr. 2) I zde je postavena postava zády k akci, o které divák ví, ale samotná postava nikoliv.

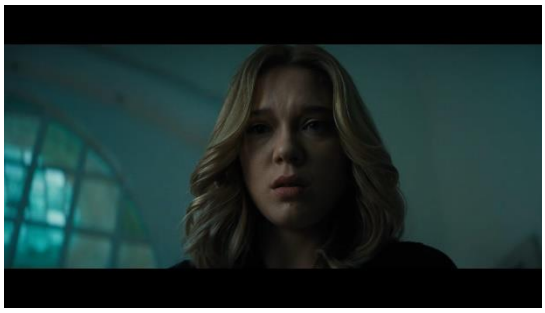
Obr. 1

Obr. 2

2.) film v rovině manipulace s *velikostí rámování* pracuje především s detailem tváře - a to opět ve chvílích, chce-li přiblížit divákovi emoce postav. Detailů na tváře postav je ve filmu celá řada, nicméně nejvýznačněji se s tímto postupem pracuje v nejvyhrocenějších momentech filmu, které zásadním způsobem posouvají narativ. Těsně před výbuchem hrobky Vesper Lynd kamera snímá detail Bondovy tváře, aby zdůraznila jeho vyděšení a zoufalou snahu o útěk. (obr. 3) Poté,

co Safinova maska odhalí Madeleine jeho pravou identitu, následuje záběr na detail tváře, v níž vidíme vyděšení, překvapení a úzkost zároveň. (obr. 4) Nejde přitom jen o snímání detailu tváře, abychom mohli postavám lépe porozumět.

Obr. 3



Obr. 4

Další úrovně subjektivizace dosahuje kamera tím způsobem, že využívá nejen velikostí záběrů, ale také postavení kamery v *uzavřeném prostoru*. Postavení kamery je závislé na prostoru, v němž se postavy nacházejí. Kamera je postavena v těsné blízkosti těchto postav. Velké procento automobilové honičky v Itálii, kdy Bond a Madeleine prchají před zločinci, zastávají záběry na vnitřek Aston Martina. (obr. 5) V jeden moment do jejich auta narazí jiné auto – kamera ovšem zůstává uvnitř Aston Martina a tak náraz vidíme de facto z pozice, ze kterého by jej mohla viděl Madeleine. (Mimochodem mizanscéna v rychlém mžiku divákovi prozradí, že náraz bude následovat). (obr. 6)

Následně Aston Martin zastaví a agenti Spectre po něm začínají střílet všemi dostupnými prostředky s cílem dostat se dovnitř. Celá sekvence pokračuje v nastoleném trendu – z velké části je kamera umístěna uvnitř auta. Posiluje se tím napětí, které jeden z agentů vytváří tak, že neustále střílí do jednoho konkrétního místa na autě a pomalu ničí sklo (viz část věnována zvuku). V celé pasáži jsme mnohem blíž tomu, jak celou vyhrocenou situaci vnímají Bond a Madeleine. (obr. 7a, 7b) Podobné postupy lze nalézt ve scéně, kdy Bond a Madeleine prchají autem v Norsku před Safinovými muži (obr. 8) nebo při finální přestřelce Bonda se Safinovými muži na jeho ostrově, kdy je celá scéna koncipována na jeden záběr. (obr.

9) Trochu jiný význam má prostor v jiné emocionálně vypjaté scéně: v konfrontaci Bonda s Blofeldem ve vězení. Bond se v mizanscéně přiblíží k Blofeldovi, který mu chce odhalit své tajemství. Jinak řečeno: to, že kamera opět snímá detail Bondovy tváře v emocionálně vypjatý moment, je uzpůsobeno filmovým stylem – konkrétně pohybem postavy v prostoru mizanscény, přičemž vyobrazení těchto pocitů za pomoci stylistických prostředků je narativně motivovaný prvek. Snaha o vystižení pocitů (v první řadě) Bonda a Madeleine se objevuje napříč filmem, přičemž postavení kamery má vliv na to, jak osobně scéna vyzní. Výše uvedené poznatky poukazují na sílu filmového stylu – kooperace práce kamery, mizanscény a hereckých projevů má vliv na emocionální vyznění. Styl podporuje v *Není čas zemřít* celkové vyznění narativní formy.

Obr. 5

Obr. 6

Obr. 7a

Obr. 7b

Obr. 8

Obr. 9

5.3. Střih

Střih v případě *Není čas zemřít* nepovažuji za význačný stylistický postup, proto je větší pozornost věnována kameře a mizanscéně. Přesto se ve filmu objevují charakteristické postupy střihu, které plní důležitou funkci vzhledem k celkové formě. V narativní analýze jsem se zmiňoval o vzpomínce Madeleine na traumatický zážitek z dětství. Vzpomínka končí ve chvíli, kdy Safin vytahuje malou Madeleine z vody, přičemž v tu chvíli následuje střih a jsme v současnosti. Aby bylo možné vztahům mezi těmito záběry porozumět, je třeba si je podrobně rozebrat. Důležitým aspektem vztahů mezi těmito záběry je manipulace s časem. Během jediného střihu se posuneme o (pravděpodobně) několik desítek let v čase dopředu. Syžet pomocí střihu významně manipuluje s událostmi fabule. Tento střihový postup je ale motivován i návazností akce, která spoléhá na pohyb postavy v mizanscéně. V záběru 1 (obr. 10a) vidíme postavu Madeleine z boku, přičemž se pomalu dostává ven z vody. Tento záběr končí ve chvíli, kdy je horní část těla Madeleine vytažena z vody. V tu chvíli následuje střih a vidíme vynoření z vody dospělé Madeleine. (obr. 10b) Návaznost akce je v tomto případě ozvláštněna časovými a prostorovými vztahy dvou záběrů. Střih je zde, i v následujících dvou případech, úzce spjat s osobním vztahem postavy k nějakému místu či vztahem k jiné postavě.

Obr. 10a

Obr. 10b

Střihový postup, jejž lze ve filmu nalézt dvakrát, funguje na principu: postava položí explicitně uvedenou otázku týkající se jiné postavy, v tom následuje střih a záběr na postavu, o které bylo hovořeno. Toto se týká Bonda a Madeleine. V prvním záběru se Bond ptá na to, kdo má přístup k Blofeldovi. Po otázce následuje záběr na Madeleine Swann. Na podobném principu je založena i scéna, ve které Safin po mnoha letech navštíví Madeleine a odhalí jí svou totožnost. Safin vyhrožuje Madeleine, že pokud pro něj neudělá to, co chce, zabije člověka, kterého nejvíce miluje. Následuje střih a záběr na Bonda. Oba střihy jsou motivovány tak, že divákovi odpovídají na otázky, které byly položeny. V daný moment nám na ně neodpovídají spolehlivě, nicméně zpětně se tato teze potvrzuje. Madeleine je skutečně člověk, který má k Blofeldovi přístup a Madeleine na Bondovi stále záleží.

5.4. Zvuk

Naopak poslední složku filmového stylu, tedy zvuk, považuji za funkčně důležitou. Zvuk v bondovce zastává obdobnou funkci jako práce kamery. Obě tyto složky dotváří subjektivní vnímání postav. Zatímco v některých scénách takové vyznění zvuku kooperuje s postavením kamery, jinde mají na takové vnímání vliv spíše následky těsně předcházejících událostí. Pokud divák slyší zvuky přesně tak, jak by je slyšely postavy, mluvíme o *zvukové perspektivě*.[41]

[41] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. , s. 129.

Postavení kamery má na zvukovou perspektivu vliv. Například výše rozebraná scéna na obrázcích 7a-b podporuje vnímání postav celé situace i pomocí zvuku. Zvuková složka zde využívá postavení kamery. Nárazy jednotlivých střel na okno auta slyšíme z vnitřku auta. Tím, že celou situaci z velké míry sledujeme z podobné perspektivy jako postavy, střely působí utlumeně.

Se zvukovou perspektivou se pracuje i při scéně výbuchu hrobky Vesper Lynd. Bonda výbuch odmrští a na pár okamžiků mu vážně poškodí sluch. Subjektivizace je dosahováno skrze využití hlasitosti, barvy i výšky zvuku. Výbuch způsobí, že Bond najednou slyší neskutečně utlumeně všechno kolem sebe, ale i vlastní slova, což se nejvíce projeví, když začne mluvit do telefonu. Na naprosto totožném principu stojí i pozdější scéna, kdy Bonda ochromí granát při přestřelce se Safinovými muži. Uvedené příklady poukázaly na to, jak snímek využívá diegetického zvuku k diváckému ztotožnění se s pocity postav. V rámci zvuku nediegetického se ve filmu objevuje hudební motiv, který je vázán na Bonda a Madeleine a podtrhuje jejich vzájemnou lásku. Jedná se o variaci hudebních tónů z úvodní písně No Time to Die od Billie Eilish. Poprvé se s nimi setkáváme ve scéně 2F, kdy rovnou přechází v úvodní píseň. Tóny jsou pozvolné a tiché. Ve scéně 6I jsou tóny v podstatě totožné – nemění se jejich výška či hlasitost. V tyto momenty totiž Bond a Madeleine netvoří pár. Naproti tomu v pozdějších částech filmu, ve scénách 7B a 8K, Bond a Madeleine pár znovu tvoří. Hudební melodie z *No Time to Die* má najednou rozmáchlejší charakter.

Bondovka *Není čas zemřít* pracuje s osobními, citlivými tématy ústředních postav. Pro film jsou zásadní emoce postav, které se často odvíjejí od jejich neobeznámenosti se situací. Aby tyto emoce vynikly, využívá filmový styl takových prostředků, aby je divákovi co možná nejdůvěryhodněji přiblížil. Se zmíněným nejpříznačněji pracuje kamera a zvuk, které spolu kooperují, aby bylo dosaženo subjektivních pocitů postav.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo nalézt dominantu ve filmu *Není čas zemřít,* a to na základě poznatků plynoucích z narativní a stylistické analýzy. První blok představil metodologii– neoformalismus, pracoval s pojmy *prvek* a *funkce,* přičemž byly tyto termíny využity v rámci druhého a třetího bloku, narativní a stylistické analýze. Mým záměrem bylo nalézt funkčně významné prvky, které film staví do popředí na rozdíl od prvků funkčně méně významných.

Na základě všech poznatků, považuji za dominantu coby řídící konstrukční princip práci s *tajemstvím,* jež udává osobní vyznění filmu. Narativní analýza poukázala na ozvláštnění především v rovině úrovně vědění postav a vztahu diváka k tomuto vědění. Postavy mají mezi sebou určitá tajemství, která jsou divákovi primárně odhalována. Divákovo vědění má navrch nad věděním mnoha postav, nejdále nad Jamesem Bondem. Blofeld ve filmu ovlivňuje životy hlavních postav, nejvíce však ten Bondův. Blofeld vzal Bondovi čas, který mohl strávit se svou životní láskou.

V rovině stylu se nejpříznačněji pracuje s prvkem tajemství na poli mizanscény. Opakované návraty do určitých prostředí a využití masek jsou úzce propojeny s emocemi postav, které k nim mají osobní vztah. Kamera a zvuk nás pak nabádají k tomu, abychom se hlouběji do těchto emocí vžili. Abychom situace prožívali z přibližné perspektivy postav, avšak kolikrát s tím rozdílem, že naše vědění přesahuje vědění těchto postav, což se odvíjí od vševědoucí narace, jež plní významnou funkci ve vyprávění. Často jde o situace vyhroceného charakteru, kdy postavy prožívají celou škálu emocí. V rovině střihu se osobní vyznění projevuje tím, že syžet v závislosti na představách postav manipuluje s časem fabule.

Témata a prvky, jako jsou *minulost, čas* a *láska,* jsou v rámci celkového systému filmu ostatním prvkům funkčně nadřazené. Na zmíněné prvky má ovšem nejvýznamnější vliv prvek *tajemství*, který je všechny ovlivňuje a má na ně velký dopad. Tajemství je ve filmu důležitým ozvláštňujícím prvkem, protože je spojeno s předešlými událostmi sahajícími až ke *Casinu Royale. Není čas zemřít* je tak závislé

na předcházejících životních zkušenostech postav – například Bond opustí Madeleine kvůli špatné zkušenosti s Vesper, což se ukáže být jako funkčně významný prvek.

Tajemství samo o sobě v kontextu Bondovek s Craigem nikdy předtím nemělo takový vliv na vývoj vyprávění, jako má tady. Například ve filmu *Skyfall* byla odhalena tajemství minulosti Jamese Bonda poukazující na jeho dětství a ve *Spectre* spojitost agenta 007 se stejnojmennou organizací v čele s Ernst Stavro Blofeldem. V případě předchozích bondovek s Danielem Craigem ale vyprávění nikdy nekladlo takový důraz na rozdíl mezi (ne)vědomostí postav a diváka. Neoformalistická analýza poukázala na důležitost prostředků filmového stylu, které podporují osobní tón poslední Craigovy bondovky.

Seznam použitých zdrojů

Prameny:

No Time to Die [česky Není čas zemřít [film]. Režie Cary Joji FUKUNAGA. VB/USA, 2021.

Literatura:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985.

BÖHM, Michal. Bond na cestě k lidskosti Craig, Dalton a Lazenby Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 1991, roč. 30, č. 138, s. 57-63. ISSN 1213-516X.

KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015., s. 42 ISBN 978-80-210-7756-0.

KOKEŠ, Radomír D. Světy na pokračování: rozbor možností seriálového vyprávění. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.

ORQUIOLA, J. Daniel Craig Is Right About James Bond's No Time To Die Ending In: Screenrant.com [online]. Montreal: Valnet Inc, 2015, 6. ledna 2022 [cit. 2022-04-11]. Dostupné z: https://screenrant.com/no-time-die-james-bond-death-craig-right/

SCHMARC, Vít. „Očekávám, že zemřete, pane Bonde!". *Cinepur*. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, 1991, roč. 30, č. 138, s. 52-57. ISSN 1213-516X.

THOMPSON, Kristin. Breaking the glass armor : neoformalist film analysis. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. x, 361. ISBN 0691067244.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace, 1998, roč. 10, č.1.

Seznam obrázků:

Obr. 1-10b: vlastní screenshoty z filmu *Není čas zemřít*

No Time to Die [česky Není čas zemřít [film]. Režie Cary Joji FUKUNAGA. VB/USA, 2021.

NÁZEV:

Minulost není mrtvá: Neoformalistická analýza bondovky *Není čas zemřít* (2021)

AUTOR:

Adam Laudát

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem této bakalářské práce bylo provést neoformalistickou analýzu filmu *Není čas zemřít* (2021). Práce kladla důraz na vymezení fikčního světa filmu a na jeho základě byla vypracována nejprve narativní a posléze stylistická analýza. Metodologicky text vycházel z neoformalistického přístupu k analýze filmových děl, který v publikaci *Breaking the Glass Armor* představuje Kristin Thompsonová a se kterým v *Umění filmu: úvodu do studia a formy stylu* David Bordwell s Thompsonovou blíže pracují. Jedním z hlavních cílů práce bylo nalézt dominantu filmu, za kterou považuji prvek *tajemství*, který je zároveň ozvláštňujícím prvkem v rámci série bondovek s Danielem Craigem v hlavní roli.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalismus, prvek, funkce, fikční svět, narace, styl

TITLE:

The past is not dead: Neoformalist analysis of the Bond film *No Time to Die* (2021)

AUTHOR:

Adam Laudát

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of this bachelor thesis was to conduct a neoformalist analysis of the film *No Time to Die* (2021). The thesis emphasized the definition of the fictional world of the film; based on that definition, narrative and stylistic analyses were made. Methodologically, the text was based on the neoformalist approach to analysing film introduced by Kristin Thompson in *Breaking the Glass Armour* and explored in more detail by David Borwell and Thompson in *Film Art: An Introduction*. One of the main aims of the thesis was to identify the dominanting element of the film, which I take to be the element of mystery, which is also a special element in the series of Bond films starring Daniel Craig.

KEYWORDS:

Neoformalism, element, function, fictional world, narrative, style