

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA NARATIVNÍ STRUKTURY
FILMU VELKÁ NÁDHERA (LA GRANDE BELLEZZA, 2013)**

The Neoformalist Analysis of the Narrative Structure of the Film The Great Beauty
(La grande bellezza, 2013)

Josef Kraus

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí bakalářské práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci na téma *Neoformalistická analýza narativní struktury filmu Velká nádhera (La grande bellezza, 2013)* vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne:

Podpis:

Chtěl bych poděkovat doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za ochotné vedení této práce a také za cenné a odborné poznámky k textu. Největší dík však patří mým rodičům za maximální podporu během studia.

Název práce: Neoformalistická analýza narativní struktury filmu *Velká nádhera* (La grande bellezza, 2013)

Jméno: Josef Kraus

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí bakalářské diplomové práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Počet znaků: 115 861

Počet titulů použité literatury: 19

Abstrakt:

Student bude v bakalářské práci analyzovat narativní strukturu filmu *Velká nádhera* (La grande bellezza, 2013) italského režiséra Paola Sorrentina. Jako metodologické východisko poslouží teorie neoformalismu, jak jí popsala Kristin Thompson v textu *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Student se zaměří především na proces konstrukce narativu a analýzu vztahů mezi formálním a stylistickým systémem filmu *Velká nádhera*. Dále bude student vycházet z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* od David Bordwella a Kristin Thompson a rovněž ze základního spisu filmové naratologie *Narration in the Fiction Film*, jehož autorem je David Bordwell.

Klíčová slova: Velká nádhera - Paolo Sorrentino - neoformalistická filmová analýza - La grande bellezza - filmová studia - David Bordwell - Kristin Thompson - italský film

Title: The Neoformalist Analysis of the Narrative Structure of the Film The Great Beauty (La grande bellezza, 2013)

Author: Josef Kraus

Department: Department of Theatre and Film Studies

Supervisor: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Count of sings: 115 861

Count of titles of used literature: 19

Abstrakt:

The student is going to analyse the narrative structure of the film *The Great Beauty* (La grande bellezza, 2013), which was made by an Italian director Paolo Sorrentino. The Kristin Thompson's text *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*, which describes the theory of neorealism, will be used as the methodological approach. The student is going to analyse especially the process of construction of narrative and the relationships between formal and stylistic system of the film *The Great Beauty*. For this analysis the book *Film Art: An Introduction* by David Bordwell and Kristin Thompson is going to be used as a theoretical basis among with one of the main concept of narration, which was define by David Bordwell in *Narration in the Fiction Film*.

Key words: The Great Beauty - Paolo Sorrentino - neoformalist film analysis - La grande bellezza - film studies - David Bordwell - Kristin Thompson - Italian film

ÚVOD	7
1. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST	10
1.1. Neoformalistická analýza	10
2.1. Modus umělecké narace	15
2. ANALYTICKÁ ČÁST	18
2.1. Analýza vztahů mezi formálním a stylistickým systémem filmu <i>Velká nádhera</i>	19
2.1.1. Postavy	19
2.1.2. Vztah syžetu a fabule	21
2.1.2.1. Narativní funkce mizanscény	24
2.1.3. Charakterizace narace - rozsah a hloubka informací	25
2.1.3.1. Rozsah informací	25
2.1.3.2. Hloubka informací	26
2.1.3.2.1. Zvuková složka	30
2.1.3.3. Kamera a její funkce v procesu narace	32
2.1.4. Konstrukce narativní struktury.....	34
2.1.4.1. Rozvolněná kauzalita	38
2.1.4.2. Střih.....	40
2.2. Intertextová a kontextová analýza tvorby Paola Sorrentina	42
2.2.1. Intertextualita ve filmu <i>Velká nádhera</i>	42
2.2.2. Kontextuálně komparativní analýza stylu ve filmech Paola Sorrentina	46
2.2.2.1. Konstrukce hlavních postav	46
2.2.2.2. Mizanscéna a kamera	48
2.2.2.3. Sorrentinova práce se zvukovou složkou.....	49
ZÁVĚR	52
BIBLIOGRAFIE	56
PRAMENY	56
LITERATURA.....	56

ÚVOD

Předmětem této bakalářské práce je neoformalistická analýza filmu *Velká nádhera* (2013) italského režiséra Paola Sorrentina. Jedná se o šestý celovečerní snímek tohoto pozoruhodného filmaře, jímž si opět vysloužil uznání po celém světě. Jeho předchozí filmy *Následky lásky* (2004), *Rodinný přítel* (2006), *Božský* (2008) a *Tady to musí být* (2011) byly nominovány na Zlatou palmu v Cannes. Stejná pocta pak potkala i film *Velká nádhera*, za nějž Sorrentino dále získal i Cenu Akademie za nejlepší cizojazyčný film.

Film *Velká nádhera* je polytematický. Hlavní postavou filmu je stárnoucí spisovatel a novinář Jep Gambardella, který se jako mladý rychle ocitl mezi římskou společenskou smetánkou a v jejím obklopení strávil celý svůj následující život. Ovšem krátce po dovršení pětadesátého roku svého života začne Gambardella cítit, že mu v životě něco chybí a ocitne se ve spirálách existenciální krize.

Nabízí se tu přirovnání s filmem *Sladký život* (1960) Federica Felliniho, v němž se bulvární novinář Marcello dychtivě snaží proniknout mezi římskou společenskou smetánku. Gambardellovi se něco podobného povedlo, a proto je možné nazírat film *Velká nádhera* jako jakési nepřímé pokračování filmu *Sladký život*. Sorrentino však v jednom z rozhovorů vyloučil, že by pro svůj film čerpal z Felliniho tvorby: „Nepoužíval jsem žádných odkazů v tomto filmu. (...) Nezamýšlel jsem na Felliniho odkazovat, ale lidé přesto říkají, že film vypadá, jako kdyby jej točil Fellini. To mě však nevádí, patří mezi mé oblíbené filmaře.“¹ Srovnání s Felliniho opusem magnum si film *Velká nádhera* vysloužil především pro kritický pohled na upadající a zhýralou vysokou společnost. Divák má však možnost interpretovat film dalšími způsoby. Již byla zmíněna ona existenciální krize hlavní postavy, dále je možno film nazírat jako popsání aspektů soudobé společnosti, čímž film *Velká nádhera* navazuje na tradici italského poválečného filmu, protože i filmaři

¹ THOMPSON, A. 2014. *Paolo Sorrentino Talks* [online]. Thompson on Hollywood [citováno 6. 2. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/paolo-sorrentino-interview-the-great-beauty?page=2>>. (přeložil: Josef Kraus)

jako Federico Fellini nebo Michelangelo Antonioni se ve svých filmech těmito tématy často zabývali.²

Sorrentinův film nutí diváka k tomu, aby zaujal stanovisko vůči sobě, své minulosti, době, v níž žije, a také vůči západní společnosti. Ovšem všechna tato poselství získávají na účinnosti prostřednictvím formální stránky, zejména pak díky narativní struktuře. Film *Velká nádhera* je plný vizuálně sugestivních a významově mnohoznačných scén a sekvencí, které nutí diváka k aktivní percepci díla. A především tato schopnost narace neustále upoutávat a usměrňovat divákovu pozornost se stala důvodem, proč jsem si pro neoformalistickou analýzu vybral právě film Paola Sorrentina *Velká nádhera*. Navíc se nikdo dosud nepokusil o neoformalistickou analýzu tohoto filmu v prostředí české filmové vědy, a proto mě k výběru vedla i ambice stát se prvním, kdo podřídí film *Velká nádhera* opravdu důkladnému analytickému prozkoumání a následnému rozboru.³ Tento Sorrentinův film je zároveň prvním, jemuž se v České republice dostalo výraznější pozornosti, tudíž mám rovněž ambice stát se prvním, kdo se bude zabývat i ostatními filmy Paola Sorrentina.

Cílem práce bude najít prostřednictvím neoformalistické analýzy vztahy mezi formálním a stylistickým systémem filmu *Velká nádhera*. Ve své práci budu hledat, jakým způsobem stylistické aspekty (kamera, mizanscéna, střih a zvuk) ovlivňují konstrukci narativní struktury. Pro film *Velká nádhera* je relevantní umělecký modus narace, který běžně pracuje s rozvolněnou kauzalitou a principem náhody v procesu

² Existenciální krizi jako téma Federico Fellini výrazně promítl do filmu *8 1/2* z roku 1963, avšak tuto tematiku lze najít i v již zmíněném filmu *Sladký život*, kde Fellini také kritickým způsobem pohlížel na římskou vysokou společnost. Ve filmografii Michelangela Antonioniho lze tato stejná témata najít například ve filmech *Dobrodružství* (1960) nebo *Červená pustina* (1964).

³ Veškerou literaturu o filmu *Velká nádhera* dostupnou v českém jazyce tvoří prakticky jen recenze v různých tištěných nebo internetových médiích (např. STEJSKAL, T. 2013. *Velká nádhera/O intelektuálech a lidech* [online]. Cinepur. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2718>> nebo PROKOPOVÁ, A. 2013. *Velká nádhera: Tanec ve šlépějích Felliniho* [online]. Lidovky.cz. Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/velka-nadhera-tanec-ve-slepejich-felliniho-fi8-kultura.aspx?c=A131101_124106_ln_kultura_hep>. V češtině chybí opravdu fundované texty, a proto jsem pracoval spíše s anglicky psanými kritikami nebo blogy, v nichž jsem však málokdy objevil materiál, který by byl relevantní pro použití v této bakalářské práci (ty, z kterých jsem čerpal, jsou uvedeny v seznamu použité literatury). Samotnému Paolu Sorrentinovi se dostalo dostatečné pozornosti až po úspěchu filmu *Velká nádhera* a to jak u nás, tak i v ostatních zemích včetně jeho domovské Itálie. Literatura k jeho tvorbě jako takové je tedy rovněž nedostatečná a opět se omezuje spíše na různé kritiky jeho filmů nebo rozhovory (např.: SICINSKI, M. *Paolo Sorrentino: A Medium Talent* [online]. Cinema Scope. Dostupné z WWW: <<http://cinema-scope.com/features/paolo-sorrentino-medium-talent/>> nebo McGOVERN, K. 2011. *Paolo Sorrentino* [online]. The American. Dostupné z WWW: <<http://www.theamericanmag.com/article.php?article=2186&p=full>>). Opravdu komplexně analytický rozbor jeho dosavadního díla nebyl dosud sepsán.

narace. Ovšem, narace ve filmu *Velká nádhera* nerozvolňuje kauzalitu do takové míry jako v jiných filmech, které jsou vystavěny na stejném modu narace. Narativní struktura je v tomto případě vystavěna velmi pečlivě a pozbývá nahodilosti. Každá scéna má své motivované postavení v rámci narativní struktury a situace, které se v dané scéně odehrají, zavádají příčinu, na jejíchž základech jsou postaveny scény nadcházející. Ovšem, tyto příčiny lze v mnoha případech těžko postřehnout a právě to budí dojem, že by některé scény bylo možné libovolně přeskupit a jejich význam by se nezměnil. Měnit pořadí scén ba dokonce celých sekvencí by však rozbilo narativní strukturu filmu, která sestává ze tří velkých částí. Uvnitř každé části funguje určitá kauzalita, avšak každá část má rozostřený konec a právě v těchto místech se kauzalita výrazně rozvolňuje. Díky tomu však lze rozpoznat přechod mezi jednotlivými částmi, přičemž na rozpoznání těchto dělítek se podílí také kamera, mizanscéna, střih a zvuk. Tyto stylistické aspekty pomáhají celkově k celistvé konstrukci narativní struktury a právě způsob, jakým se tak děje, budu hledat v analytické části této práce.

Svou práci započnu teoreticko-metodologickým rámcem, kde vymezím metodu, kterou následně použiju během analyzování filmu. Chystám se analyzovat především narativní strukturu, a proto také popíšu modus umělecké narace, na jehož základech je vystavěn film *Velká nádhera*. Následně započnu analytickou část, kde analyzuji vztahy mezi stylistickým a formální systémem a na to navážu zbylými dvěma segmenty analytické části, v nichž budu rozebírat intertextualitu filmu a dále bude hledat styčné body mezi filmem *Velká nádhera* a ostatními filmy Paola Sorrentina, jenž jsem měl možnost zhlédnout.⁴ Všechny dosažené výsledky shrnu do koherentního závěru na konci práce.

⁴ Paolo Sorrentino v době psaní této bakalářské práce natočil šest celovečerních filmů, přičemž já jsem měl možnost zhlédnout všechny kromě Sorrentinova režisérského debutu *L'Uomo in più* z roku 2001. Budu tedy při své komparaci pracovat s filmy *Následky lásky* (2004), *Rodinný přítel* (2006), *Božský* (2008), *Tady to musí být* (2011) a *Velká nádhera* (2013). V kontextuálně komparativní analýze se zaměřím především na stylové aspekty tvorby Paola Sorrentina a také se bude jednat o zpětnou sumarizaci toho, co bude popsáno během analýzy vztahů mezi formálním a stylistickým systémem filmu *Velká nádhera*. Tuto kapitolu jsem zařadil až na konec práce z toho důvodu, že je v ní poměrně velký prostor věnován ostatním Sorrentinovým filmům, a kdybych o nich uvažoval přímo v hlavní části této bakalářské práce, došlo by k výraznému narušení analýzy obou systémů.

1. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

1.1. Neoformalistická analýza

„Neoformalismus je směr, jež nalézá své kořeny v ruském formalismu a pražském strukturalismu, ale i v uvažování Andre Bazina, Gerarda Genetta, Tzvetana Todorova či v teoriích Rolanda Barthes z 60. a 70. let.“⁵ Neoformalismus jako přístup vznikl z potřeby analyzovat každý film formou nových a nových otázek a zároveň se vyhnout pokřivenému čtení. Kristin Thompson ve svém textu *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁶ tvrdí, že psychoanalytická nebo marxistická metoda slouží především k potvrzení této metody, kritik si metodu vybere ještě před výběrem filmu a samotným procesem analýzy, a proto „musejí být předpoklady metody natolik široké, aby se hodily na každý film. Aby se každý film mohl přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za stejný, a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů.“⁷ Neoformalisté se něčemu takovému chtějí vyhnout, a proto jejich přístup komunikuje s filmy a podřizuje se jim, nikoli filmy přístupu. Podle Kristin Thompsonové „je úkolem kritika (...) zdůrazňovat poutavé aspekty filmu,“⁸ nikoli vytvářet dojem, že „filmy jsou nudné a nezajímavé.“⁹

Velikou výhodou neoformalistického přístupu je jeho flexibilita, což lze potvrdit citací z textu Kristin Thompsonové: „Neoformalismus jako přístup nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva. Neoformalismus ale nepředepisuje, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů.“¹⁰ To znamená, že k analyzování filmu musí kritik přistupovat komplexněji. Svůj přístup konkretizuje až s postupem času, rozhodně by tedy neměl k analyzování filmu přicházet s nějakými předem danými premisami, které hodlá dokázat.

⁵ SVATOŇOVÁ, K. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Metodologický rozcestník KFS [citováno 6. 2. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>>.

⁶ THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN:0862-397X.

⁷ Tamtéž, s. 6.

⁸ Tamtéž, s. 6.

⁹ Tamtéž, s. 6.

¹⁰ Tamtéž, s. 7.

„Neoformalismus hází přes palubu komunikační model umění, [v němž] se obvykle rozlišují tři složky: vysílající, médium a příjemce.“¹¹ Na tomto komunikačním modelu (přenášení určité informace od vysílatele přes konkrétní médium k příjemci) je postaveno dělení na vysoké a nízké umění, jemuž se neoformalismus rovněž vyhýbá, protože předmětem neoformalistické analýzy jsou v mnoha případech i díla, jejichž cílem není sdělit „významná témata či filosofické myšlenky,“¹² nýbrž bavit diváky. Film *Velká nádhera* sice patří do skupiny filmů, které necílí na široké publikum a jejichž autoři se například snaží divákům představit subjektivní pohled na soudobou společnost, přesto však nehodlám tento film nadřazovat nad filmy ostatní, protože bych tím popřel jeden z aspektů neoformalismu.

Kristin Thompson tvrdí, že „umělec buduje dílo mimo jiné z významů“¹³ a dále vyjmenovává čtyři typy takových významů: *referenční* (význam, který se přímo vztahuje k věci, kterou představuje), *explicitní* (význam, který se několikrát přímo objeví ve filmu/uměleckém díle), *implicitní* (význam, který je vyjádřen nepřímou a divák jej musí vlastní interpretací nalézt) a v neposlední řadě *symptomatický*¹⁴ (význam, který dílo ukazuje nevědomě). Jak již bylo řečeno, neoformalismus nepovažuje umění za komunikaci, a proto nemusí neoformalistický kritik sahát k interpretaci významů jako k jedinému analytickému nástroji, nýbrž má k dispozici mnoho dalších. Díky tomu se vyhne problému, který by při interpretaci vyvstal, a sice jak by se vyrovnával s odlišným přístupem k explicitním a implicitním významům - „když jsou významy filmů skutečně explicitní, kritik se jimi musí zabývat, jako kdyby byly implicitní či symptomatické.“¹⁵ V analytické části se budu významům také věnovat, především pak významům implicitním, které jsou důležité pro porozumění filmu divákem. Na základě toho, jakým způsobem divák interpretuje implicitní významy, které mu jsou během sledování filmu *Velká nádhera* předkládány, si pak vytváří konečnou představu o díle. Různé implicitní významy lze interpretovat několika způsoby, a proto každý divák může tematiku filmu *Velká nádhera* popisovat rozdílně.

¹¹ THOMPSON, cit. 6, s. 8.

¹² Tamtéž, s. 9.

¹³ Tamtéž, s. 12.

¹⁴ O symptomatických významech obšírně pojednává David Bordwell ve své knize *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, kde jim věnoval celou kapitolu.

¹⁵ THOMPSON, cit. 6, s. 14.

Podle Kristin Thompson „neoformalismus předpokládá, že se význam v každém filmu liší, protože je, podobně jako jakýkoli jiný aspekt filmu, *prostředkem*.“¹⁶ Kristin Thompson vzápětí dodává, že „slovo prostředek označuje jakýkoli jednoduchý prvek, (...) který v uměleckém díle hraje roli - pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“¹⁷ Prostředky se stanou předmětem analýzy zejména tehdy, když budu hledat způsob, jakým stylistické aspekty ovlivňují konstrukci narativní struktury. Výrazným prostředkem ve filmu *Velká nádhera* je v první řadě pohyb kamery, který implikuje dojem cesty a zároveň se stává implicitním významem. Dalšími prostředky dále jsou hudební složka, opakovaně používaná centrální kompozice záběrů a při určování tematiky filmu divákovi může pomoci několikrát položená otázka, jejímž prostřednictvím se postavy snaží zjistit, proč Jep Gambardella po svém literárním debutu nenapsal žádnou další knihu. Tato otázka se rovněž stává prostředkem, který ve filmu hraje roli, protože divákovi odhaluje, jakým způsobem Gambardella přemýšlí o sobě samém a své minulosti.

Dalším důležitým termínem pro neoformalisty je *motivace*, což je jinými slovy důvod, proč je konkrétní prostředek začleněn do filmu, kde vzápětí nabývá své funkce. Kristin Thompson uvádí čtyři typy motivací: *kompoziční* (motivace, která „ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoli prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času“¹⁸), *realistická* (motivace, díky které umělecké dílo nabývá hodnověrnosti), *transtextuální* (motivace, která odkazuje na konvence ostatních uměleckých děl) a *umělecká* (motivace, která není v uměleckém díle příliš vidět, a proto je obtížné jí v krátkosti definovat, nicméně jejím smyslem je protlačit do popředí formu). Ve filmu *Velká nádhera* se do jisté míry objevují všechny druhy motivací. Kompoziční motivací lze například odůvodnit, proč Paolo Sorrentino ve filmu často používá centrálně komponované záběry, za snahou zachytit život současné společnosti lze hledat realistickou motivaci, dále transtextuální motivace vybízí k porovnávání s filmy Federica Felliniho a konečně umělecká motivace upřednostňuje formu a z filmu *Velká nádhera* činí svébytné umělecké dílo.

¹⁶ THOMPSON, cit. 6, s. 14.

¹⁷ Tamtéž, s. 14.

¹⁸ Tamtéž, s. 15.

Důležitá je pro neoformalisty role diváka, který není pasivním subjektem, nýbrž velmi aktivním a „podstatně přispívá ke konečnému účinku díla,“¹⁹ což pro film *Velká nádhera* platí dvojnásob. Tento Sorrentinův počin nelze sledovat pasivním způsobem, protože tvůrce na diváka neustále tlačí, aby se pokoušel dodávat význam tomu, co sleduje a vnímá. Divák totiž během procesu sledování prochází několika aktivitami - fyziologické, podvědomé, vědomé a nevědomé. Fyziologické procesy závisí na automatických reakcích diváka, řízených smysly. Podvědomé procesy jsou rovněž do jisté míry automatické, protože obsahují vnímání toho, co se na plátně objevuje, avšak divák nemusí přemýšlet o tom, proč se například ve dvou po sobě jdoucích záběrech objevuje stejné auto s hlavní postavou. Mezi vědomé procesy (pro neoformalistického kritika obvykle ty nejdůležitější) patří například porozumění příběhu nebo interpretace jistých významů. Jinými slovy, řadíme sem kognitivní dovednosti diváka. Čtvrtou kategorií - nevědomé procesy - označuje Kristin Thompson za nadbytečnou kategorii pro neoformalisty, protože během těchto procesů v zásadě dochází k potvrzování nebo popírání hypotéz, které si divák vytváří.

Ruští formalisté zavedli termíny *fabule* a *syžet*, které dále přejímají neoformalističtí kritici. Kristin Thompson shrnuje definici termínu syžet tímto způsobem: „syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“²⁰ V některých filmech nejsou události představeny chronologicky a úkolem diváka v tomto případě je přeskupit události do chronologického pořadí. „Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu je fabule.“²¹ Vztahy mezi fabulí a syžetem jsou rozdílné, ve většině případů je divák schopen zkonstruovat fabuli bez velké námahy, ale potom tu máme druhou skupinu filmů, u níž jsou vztahy mezi fabulí a syžetem problematizovány, čímž se analytikovi naskýtá možnost „zabývat se jedním z nejsilnějších prostředků ozvláštňení (...).“²²

Fabuli ve filmu *Velká nádhera* tvoří přesně sedmačtyřicet let. Její konstrukce není pro diváka náročným úkonem, protože syžet prezentuje události chronologicky,

¹⁹ THOMPSON, cit. 6, s. 22.

²⁰ Tamtéž, s. 31.

²¹ Tamtéž, s. 32.

²² Tamtéž, s. 32.

jen na několika místech divákovi předloží informace o fabuli náhlými flashbaky, které umožní letmý náhled do minulosti jednotlivých postav.

Neoformalisté v narativním filmu analyzují i postavy, které jsou především kauzálními činiteli narace. Neoformalisté k nim však nepřístupují jako k živým bytostem - Kristin Thompson přejímá od Rolanda Barthes termín *sémy*, „který značí prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění.“²³ Jinými slovy, postavy jsou vnímány spíše jako směs vlastností, které jsou pro ně charakteristické, díky čemuž mohou být analyzovány jako jakékoli jiné prostředky v narativním filmu. Hlavní postava filmu *Velká nádhera*, jíž je již několikrát zmíněný Jep Gambardella, se tedy také stává prostředkem, který se podílí na formování narativní struktury. Gambardellovo jednání a reakce na konkrétní situace totiž odůvodňují Sorrentinovu autorskou motivaci seřadit jednotlivé scény a sekvence právě do takového pořadí, v jakém má divák možnost sledovat je ve filmu.

Výše popsaná teoreticko-metodologická východiska budou tvořit můj základ při neoformalistické analýze filmu *Velká nádhera*. Kromě již zmíněného textu Kristin Thompson budu vycházet z jejího dalšího díla napsaného společně s Davidem Bordwellem, a sice *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*²⁴ (dále jen *Umění filmu*). Dále pak část mé analýzy, kde se budu věnovat narativnímu systému filmu *Velká nádhera*, hodlám opřít o základní dílo filmové naratologie, jímž je kniha Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*²⁵. V této knize budu vycházet především z kapitoly věnované uměleckému modu narace, kde Bordwell popisuje všechny aspekty tohoto modu, jenž je, jak jsem stanovil výše, relevantní pro film *Velká nádhera*. Bordwellův spis o naratologii jsem upřednostnil oproti *Dohodnutým termínům*²⁶ Seymoura Chatmana a to z toho důvodu, že pohled na naratologii těchto dvou badatelů je v konečném důsledku poměrně odlišný. Chatman totiž ve své naratologické teorii pracuje s komunikačním modelem umění a rovněž velký význam přikládá roli filmového vypravěče, který se pro něj stává podmínkou narace²⁷. Jelikož

²³ THOMPSON, cit. 6, s. 33.

²⁴ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

²⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 978-0299101749.

²⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

²⁷ Tamtéž, s. 131.

jsem si ale zvolil neoformalismus jako svůj přístup k analýze, bude vhodnější vycházet z naratologické teorie Davida Bordwella, který naopak komunikační model umění nepovažuje za přínosný (v souladu s aspekty neoformalismu) a dále nesouhlasí s tím, že narativní film musí mít jasně vymezeného vypravěče²⁸.

2.1. Modus umělecké narace

Výše jsem zmínil publikaci *Narration in the Fiction Film*, v níž David Bordwell definuje čtyři mody narace, a sice klasickou, uměleckou, historicko-materialistickou a parametrickou. V analytickém oddíle, kde se budu věnovat neoformalistické analýze filmu *Velká nádhera*, dokážu, že tento film je vyprávěn prostřednictvím uměleckého modu narace. Proto na následujících řádcích vymezím tento modus a rozebraná východiska mi následně poslouží při dokazování stanovených premis.

Filmy vyprávěné alternativním způsobem, stojícím v opozici vůči dominantnímu klasickému modu narace mainstreamových filmů, se začaly díky působení literárního a divadelního modernismu objevovat již během němé éry, kdy byly zformovány francouzský impresionismus a německý expresionismus. Filmy řazené k těmto uměleckým tendencím zpochybnily realismus klasického modu narace a místo toho přišly s vlastním druhem realismu. Rovnocenného postavení s klasickým modem se však umělecká narace dočkala až několik let po válce, o což se zasloužil především vliv neorealismu a následný nástup uměleckého filmu a nových vln. Významné postavení si mezi režiséry uměleckého filmu vydobyli Italové, zejména pak Federico Fellini, Michelangelo Antonioni či Pier Paolo Pasolini.

Bordwell popisuje umělecký modus narace jako nový styl realismu, který se odlišuje od pojetí realismu v klasickém modu narace, kde „se předpokládá, že [realismus] bude tiše udržovat soudržnost mezi událostmi, konzistencí a jasností individuální identity.“²⁹ Umělecký modus narace však nemusí vždy představovat známý svět a zřetelně rozpoznatelnou psychologii postav. Z toho důvodu sází umělecká narace spíše na aleatorickou hru a „pomíjivé stavy charakterizované subjektivním realismem.“³⁰

²⁸ BORDWELL, cit. 25, s. 62. (přeložil: Josef Kraus)

²⁹ Tamtéž, s. 206. (přeložil: Josef Kraus)

³⁰ Tamtéž, s. 206. (přeložil: Josef Kraus)

Umělecký modus narace oslabuje kauzalitu (zčásti se na tom podílí již zmíněná aleatorie) a znejasňuje provázanost mezi událostmi, díky čemuž vznikají v narativní struktuře mezery. Divák je tlačěn do pozice, z níž se musí aktivně zapojit do percepce díla a zaplňovat ony mezery. Umělecká narace oddaluje a znejasňuje uzávěrky (deadlines), čímž se ony mezery stávají rozostřenými a jejich zaplňování je pro diváka složitějším úkonem. Zároveň tím vzniká řetězec kauzálně otevřených událostí, což posiluje dvojznačnost (ambiguity) modu umělecké narace.

Ve filmu *Velká nádhera* ovšem není kauzalita oslabena do takové míry. V předešlé kapitole jsem zmínil, že při letmém pohledu se kauzalita v tomto filmu jeví jako velmi rozvolněná, a proto by se dalo tvrdit, že můžeme změnit pořadí jednotlivých scén nebo dokonce sekvencí. Takové tvrzení však lze velmi snadno vyvrátit, protože při důkladnějším prozkoumání narativní struktury nabude kauzalita pevnějších obrysů. Každá scéna má v narativní struktuře své místo, její zařazení má své opodstatnění, avšak tomu se budu podrobněji věnovat až v analytické části.

Velmi důležité jsou v modu umělecké narace postavy, jejichž konstrukce se opět v mnohém liší oproti konstrukci postav v modu klasické narace. „Prototypická postava uměleckého filmu postrádá snadno rozeznatelné rysy, jejímu jednání chybí motivy a cíle.“³¹ Ohledně motivů jednání však Bordwell záhy dodává, že může být v zájmu narace motivaci skrýt, tudíž postavy v uměleckých filmech není možné nahlížet vždy tak, že jim jakákoli motivace chybí. Bordwell dále tvrdí, že „zatímco postavy v modu klasické narace rychle míří k nějakému cíli, protagonisté z uměleckých filmů jsou prezentováni, jakoby pasivně přecházeli z jedné situace do druhé.“³² Tento rys již pro film *Velká nádhera* platí bez výjimky, protože jednání hlavní postavy nijak nenapovídá o tom, co by mohlo být jejím cílem. Jep Gambardella opravdu pasivně přechází z jedné situace do druhé a pro diváka je těžké určit Gambardellovu motivaci. Jeho jednání ústí k finálnímu činu, který divák může předvídat pouze tehdy, pokud opravdu pozorně sleduje Gambardellovy duševní proměny.

Signifikantní význam má v uměleckých filmech tzv. hraniční situace (boundary situation). Tento termín označuje moment, kdy postava dospěje k určitému bodu.

³¹ BORDWELL, cit. 25, s. 207. (přeložil: Josef Kraus)

³² Tamtéž, s. 207. (přeložil: Josef Kraus)

Divák si poté od tohoto bodu začne uvědomovat, že „hrdina rozpoznává svou existenciální krizi, což se stává kauzálním impulsem.“³³ Právě duševní stav hlavní postavy je ústředním tématem mnoha uměleckých filmů, a proto je „vyprávění uměleckého modu narace mnohem subjektivnější než u klasického modu. Z toho důvodu jsou také umělecké filmy do jisté míry experimenty v reprezentaci psychologie postav ve fikčním filmu.“³⁴ Ve filmu *Velká nádhera* je složité přesně určit tuto hraniční situaci, protože hlavní postava ji ve filmu překročí téměř nepostřehnutelně a navíc nelze s jistotou tvrdit, že právě od dané scény prožívá existenciální krizi. Jep Gambardella se k hraniční situaci postupně přibližuje během prvních sekvencí filmu, avšak je opravdu obtížné přesně určit moment, kdy se Gambardella dostane za tuto hranici.

³³ BORDWELL, cit. 25, s. 207. (přeložil: Josef Kraus)

³⁴ Tamtéž, s. 209. (přeložil: Josef Kraus)

2. ANALYTICKÁ ČÁST

Následný analytický text jsem rozdělil do několika segmentů. V první části se budu věnovat formálnímu systému filmu *Velká nádhera*. Nejprve představím postavy, které pro přehlednost rozdělím do dvou skupin podle toho, jaký mají vliv z hlediska narace. Poté zformuluji vztahy mezi syžetem a fabulí, abych navázal charakterizaci narace z hlediska rozsahu informací a hloubky. Na závěr popíšu konstrukci narativní struktury, přičemž se budu snažit dokázat její propracované zkonstruování. Jelikož je cílem práce analyzovat vztahy mezi formálním a stylistickým systémem, nebudu oba systémy analyzovat zvlášť, nýbrž analýzu stylistických aspektů (mizanscéna, kamera, střih a zvuk) zakomponuji do čtyř výše uvedených podkapitol. Díky tomu najdu způsob, jakým stylistický systém ovlivňuje konstrukci formálního systému, a navíc se tím vyhnu opakování informací a ztráty přehlednosti, což by pravděpodobně nastalo, kdybych analyzoval každý systém zvlášť. Ve druhé části analytického segmentu budu nejprve popisovat intertextualitu filmu *Velká nádhera* a poté budu hledat společné znaky Sorrentinovy tvorby, které se vyskytují jak ve filmu *Velká nádhera*, tak v ostatních filmech Paola Sorrentina. Tím zároveň definuji autorský styl tohoto italského režiséra.

V analytické části budu vycházet zejména z knihy *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompson, z níž budu 1) přejímat terminologii a 2) vycházet z modelu, jakým autoři této knihy popisují formální a stylistický systém.³⁵ Pro popis konstrukce narativní struktury dále využiju Bordwellovu knihu *Narration in the Fiction Film*, z níž budu přejímat zejména terminologii.

³⁵ Tím je myšlena především posloupnost, s jakou David Bordwell a Kristin Thompson popisují oba systémy. Podobně jako oni jsem tedy přistoupil k tomu, že nejprve zformuluji vztahy mezi syžetem a fabulí, poté přejdu k charakterizaci narace atd. Co se týče stylistického systému, výše uvedení autoři upřednostňují nejprve obrazovou složku a až poté se věnují složce zvukové. Totéž bude zachováno v této práci.

2.1. Analýza vztahů mezi formálním a stylistickým systémem filmu *Velká nádhera*

2.1.1. Postavy

Hlavní postavou filmu *Velká nádhera* je již několikrát zmíněný *Jep Gambardella* (Tony Servillo). V diegetickém světě filmu kromě něj vystupuje ještě několik dalších vedlejších fikčních postav, které bychom si mohli pro přehlednost a funkčnější popis rozdělit na dvě velké skupiny. První skupinu tvoří Gambardellův úzký okruh přátel (intelektuál *Romano* - Carlo Verdone, podnikatel *Lello Cava* a jeho žena *Trumeau* - Carlo Buccirosso a *Iaia Forte*, šlechtična *Viola* - Pamela Villoresi, televizní producentka *Stefania* - Galatea Ranzi, Gambardellova nadřízená *Dadina* - Giovanna Vignola), kteří podobně jako on patří mezi římskou společenskou elitu. Do druhé skupiny patří zejména postavy, s kterými se seznamujeme v průběhu syžetu (*Ramona* - Sabrina Ferilli, *Elisa* - Annaluisa Capasa, *kardinál Bellucci* - Aldo Ralli, *sestra Maria* - Giusi Merli, *Orietta* - Isabella Ferrari, *Alfredo Marti* - Luciano Virgilio, a další). Role těchto postav ve filmu je ve většině případů pouze epizodní, o to větší však bývá jejich důležitost z hlediska narace.

S postavami z první skupiny a také se samotným Jepem Gambardellou se seznámíme během druhé sekvence, zobrazující Gambardellovu narozeninovou oslavu. Kamera v této sekvenci z pozice objektivního pozorovatele snímá akci, rapid montáž střídá záběry na účastníky narozeninové oslavy, a aniž bychom to zpočátku tušili, sledujeme i vedlejší postavy. Rapid montáž zobrazuje ostatní účastníky prostřednictvím detailů a polodetailů, místy polocelků až celků, jež v krátkých intervalech střídá. Anonymitu a nedůležitost zobrazených zdůrazňují i mizanscéna a kamera. Tyto stylistické aspekty nám záměrně ztěžují zaměřit naši pozornost na konkrétní subjekt v záběru. V této stříhové skladbě však opakovaně vynikají záběry na vedlejší postavy. Tyto záběry jsou výrazně delší a díky konstrukci mizanscény se postavy ocitají v centru naší pozornosti. Například když poprvé spatříme Stefánii, tančí sice v hloučku dalších osob, avšak její obličej je oproti ostatním po většinu záběru nasvícen, takže jej jasně vidíme. Mizanscéna dále směřuje naši pozornost na Stefánii tím, že jí umísťuje do části obrazu, v níž kompozičně vyniká nejvíce. V podobně komponovaném polodetailu poprvé vidíme i Romana. Kamera sice není statická,

avšak Romano se díky jejímu pohybu postupně ocitne v prvním plánu a také ve středu záběru. Navíc je oproti pozadí osvětlen, což jej ještě více zvýrazňuje.

S hlavní postavou Jepem Gambardellou se setkáme až poté, co z celkové stopáže filmu *Velká nádhera* uplyne téměř celých deset minut. Gambardella nejprve stojí zády k nám, poté se ale otočí, takže je kamerou snímán zepředu. Mizanscéna jej komponuje do prvního plánu a do středu obrazu, v rozostřeném pozadí za Gambardellovými zády postávají další osoby, mezi nimi například Romano nebo manželé Cavovi. Stylistické aspekty vedou naši pozornost ke Gambardellovi, který přijímá gratulace od hostů, je v centru pozornosti, takže záhy poté, co nám jej kamera představí, pochopíme, že on bude hlavní postavou filmu.

Způsob, jakým jsou tyto postavy představeny, zároveň pomáhá odhalit některé jejich charakteristické rysy. Lello Cava je prezentován v záběru, kdy se obscénním způsobem dožaduje u mladé tanečnice uspokojení svých tělesných potřeb, z čehož můžeme usoudit, že Lello je promiskuitní a amorální muž. To se nám později potvrdí, když postavu poznáme blíže a zjistíme, že přestože je ženatý a sebe a svou ženu nazývá „*jediným zamilovaným párem v Itálii*“³⁶, pravidelně tráví čas s prostitutkami. Romana během narozeninové oslavy vidíme v několika záběrech, avšak většinou jej mizanscéna upozadňuje, konkrétně ve scéně, kdy mladá umělkyně, o níž Romano jeví zájem, konverzuje s pravděpodobně věhlasným italským hercem. Oba umělci stojí v popředí naproti sobě, Romano postává za nimi a díky svému nevelkému vzrůstu jej postavy v popředí zčásti zakrývají. Když se Romano snaží zapojit do diskuze, umělci ho ostentativně přehlížejí a pokračují v debatě mezi sebou. Podle tohoto krátkého náznaku lze předpokládat Romanovu neprůbojnost, podřízenost a neúspěšnost. Mnoho nám napoví i záběr, v němž poprvé spatříme Gambardellu. Jako jediný z výše uvedených postav je prezentován v centrálně komponovaném záběru, přičemž on sám je umístěn uprostřed. Jako jediného spatříme Gambardellu v obklopení jiných osob, mezi něž patří již zmíněné vedlejší postavy fikčního světa filmu *Velká nádhera*, jež jsme naopak poprvé spatřili v záběrech osamocené. Gambardella dále přijímá gratulace od několika žen, s jednou z nich se dokonce vášnivě líbá. Během minut předcházejících Gambardellově představení jsme mohli zpozorovat, jaké osoby se nachází na narozeninové oslavě a jakého rázu

³⁶ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 00:26:58.

tato oslava je. Na základě těchto vodítek proto můžeme predikovat, kdo je Jep Gambardella: bohatý a oblíbený muž, který se těší vysoké společenské prestiži.

Výše jsem popisoval první skupinu postav a nyní obrátím pozornost ke druhé skupině. Velmi důležitou postavou z této skupiny je Elisa, k níž se Gambardella vrací ve svých vzpomínkách. Tato postava dostane ve filmu nepatrný prostor, objeví se pouze v několika záběrech a de facto všechny informace se o ní dozvíme prostřednictvím jiné postavy. O to větší má však Elisa ve filmu význam. Byla totiž jedinou ženou, kterou Gambardella během svého života opravdu miloval a její důležitost zvyšuje fakt, že se stává důvodem k prohloubení existenciální krize hlavní postavy a následně jedním z klíčů k rozřešení této krize. Podstatně větší prostor dostane ve filmu postava Ramony, stárnoucí striptérky, s níž se Jep začne sblížovat, avšak její náhlé úmrtí veškerý proces ukončí. Gambardella se v průběhu filmu setká s Alfredem Martim, který jej přijde spravit o úmrtí Elisy. V závěru filmu se ve fikčním světě objeví mystická postava sestra Maria, místy oslovována a zmiňována jako Santa (Světice), a také kardinál Bellucci, jehož rolí by ve fikčním světě filmu *Velká nádhera* mohlo být moralizování a kritizování životního stylu ostatních postav, on je však raději poučuje o přípravách svých oblíbených pokrmů.

Na začátku této podkapitoly jsem naznačil, že postavy uvedené v předchozím odstavci mají ve filmu na jednu stranu jen epizodní roli, na druhou stranu jsou ale důležitější pro proces narace než první skupina postav, která nás sice provází celým filmem, ale z hlediska narace má nepatrný vliv. Když Alfredo Martí informuje Gambardellu o úmrtí Elisy, spustí tím kauzální řetězec příčin a následků. Scéna, kdy se Gambardella seznámí s Ramonou, se rovněž stává prvotní příčinou, na jejímž základě se odvíjí další kauzální řetězec. Rozhovor se sestrou Mariou zase vede k tomu, že Gambardella najde východisko ze své existenciální krize, takže tu opět máme prvotní příčinu a její následek. Z předchozích příkladů tedy jasně vyplývá, že zejména postavy z druhé skupiny jsou tím, co vyvíjí naraci filmu *Velká nádhera*. Oproti postavám z první skupiny jsou kauzálními činiteli.

2.1.2. Vztah syžetu a fabule

Syžet filmu *Velká nádhera* popisuje blíže neurčitelné období z Gambardellova života poté, co oslavil pětadesáté narozeniny. Příběh filmu začíná na Gambardellově narozeninové oslavě, od níž se odvíjí vyprávění o jeho existenciální krizi a následném

vyřešení této krize. Čas trvání syžetu však nelze přesně určit. Známe sice jeho počáteční bod, avšak poté se nám již nedostane žádného vodítka, díky němuž bychom na konci filmu byli schopni určit, kolik dní, týdnů či dokonce měsíců uplynulo od narozeninové oslavy. Ohledně předávání informací o fabuli je syžet podobně neurčitý. Víme například, že Jep Gambardella napsal jedinou knihu, avšak syžet nám již nesdělí, v jakém věku Gambardella onou knihou debutoval. Zjistíme, že Gambardellu opustila jeho životní láska a i když víme, že se tak stalo 8. září 1970, nezjistíme, jaké příčiny k tomu vedly. Získáme informaci o tom, že Gambardella do Říma přišel jako mladý, ovšem opět nám syžet časově neupřesní tento mezník v životě hlavní postavy.

Přestože je syžet skoupý na informace o fabuli, můžeme poměrně přesně vymežit čas jejího trvání. V průběhu filmu totiž zjistíme, že jako osmnáctiletý potkal Gambardella svou životní lásku. Toto vodítka nám syžet předloží formou flashbacku, čímž zdůrazňuje důležitost onoho momentu v Gambardellově životě. Jedná se totiž o jedinou zmínku z Gambardellovy minulosti, kterou nám syžet zprostředkuje prostřednictvím flashbacku, ostatní informace se dozvídáme z dialogů postav, protože nemají ve filmu takový význam. Druhým důležitým mezníkem v Gambardellově životě je právě dovršení pětadesátého roku, který se zároveň stává druhým vodítkem na časové ose a lze díky němu určit čas trvání fabule, který tedy činí sedmačtyřicet let. Již však nemůžeme stanovit, v jakém roce fabule začíná a v jakém končí. Můžeme předpokládat, že se děj odehrává někdy během roku 2013³⁷, kdy byl film *Velká nádhera* natočen, avšak tento předpoklad nelze podložit žádnými konkrétními důkazy. Pokud bychom jako konec fabule stanovili tento letopočet, pak by její začátek vycházel na rok 1966, přičemž bychom mohli dále předpokládat, že Gambardella strávil s Elisou čtyři roky, než se rozešli. Ovšem, kromě data rozchodu nám syžet neposkytne žádné další datum, které by bylo relevantní pro určování času trvání fabule a syžetu.

Vývojový vzorec filmu *Velká nádhera* je založen na syžetu směřujícím k cíli, kdy „postava činí kroky s cílem získat vytoužený objekt nebo dosáhnout kýženého stavu věcí.“³⁸ Tyto typy syžetů bývají většinou založeny na principech hledání anebo

³⁷ Ve filmu je záběr, kdy Gambardella sleduje vrak výletní lodi Costa Concordia, která havarovala v lednu 2012, tudíž dříve se děj filmu *Velká nádhera* nemůže odehrávat.

³⁸ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 125.

na pátrání, variaci prvně jmenovaného principu³⁹, které se však v případě filmu *Velká nádhera* odehrávají v mysli hlavní postavy. Tento vývojový vzorec například spouští ve filmu flashbacky, jejichž prostřednictvím Gambardella vzpomíná na chvíle strávené s Elisou, a vybavuje si, co vedlo k jejich seznámení, a také usměrňuje Gambardellovo vnitřní hledání k tomu, aby v závěru filmu vykonal cestu na místo, kde se s Elisou setkal.

Vývojový vzorec syžetu směřujícímu k cíli také do jisté míry determinuje prostor, v němž se děj odehrává. Řím představuje prostor, do něhož je zasazena naprostá většina děje, a ve vývojovém vzorci hraje významnou roli především proto, že se stává prostorem, kde postavy chtějí naplnit své tužby. A když se tak nestane, vývojový vzorec syžetu vede postavy ke změně prostoru. Romano opouští tento prostor se slovy „*Řím mě velmi zklamal*“⁴⁰ a Gambardella zase odjíždí z Říma, aby našel odpovědi tam, kde se zamiloval. Tímto prostorem, kam Gambardella na konci filmu směřuje, je přímořský útes nespécifikované lokace, kde se dále odehrávají pouze flashbacky. Při konečném času trvání projekce (02:21:03) tvoří scény z tohoto prostoru pouze nepatrný zlomek, přibližně tři a čtvrt minuty. Navíc to, že vývojový vzorec syžetu ukazuje kromě Říma dále jen prostor přímořského útesu, znamená další důkaz, proč bychom měli považovat moment zamilování Gambardelly a Elisy za klíčový.

David Bordwell a Kristin Thompson ve své knize *Umění filmu* tvrdí, že „divák si vytváří konkrétní očekávání pro jakýkoli vývojový vzorec. Čím více se v uspořádání formy určitého filmu orientuje, tím přesnější jsou i jeho očekávání.“⁴¹ Nicméně, v případě filmu *Velká nádhera* si divák vytváří očekávání jen velmi složitě a to jak krátkodobá, tak i dlouhodobá očekávání. Úvodní sekvence z narozeninové oslavy pouze představí postavy, nejedná se o expozici, na jejíchž základech by se kauzálně odvíjel následující děj. Motivace postav zůstává skryta, vytváření nějakých očekávání rovněž ztěžuje fakt, že hledání hlavní postavy - ačkoli rozvíjí vývojový vzorec syžetu - probíhá v její mysli a sama postava nám toho příliš neprozradí. Syžet tedy na jednu stranu budí dojem, že spěje k antiklimatickému závěru, avšak na druhou stranu nám přece jen poskytne dostatek informací, díky nimž můžeme vytvářet

³⁹ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 125.

⁴⁰ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 01:37:30.

⁴¹ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 126.

předpokládané závěry filmu. Díky polytematičnosti filmu *Velká nádhera* však nelze počet předpokládaných závěrů přesně určit, protože každý divák může na základně vlastní percepce díla, následné práci s předloženými informacemi a interpretaci implicitních a symptomatických významů vytvořit vlastní předpokládaný závěr.

2.1.2.1. Narativní funkce mizanscény

V souvislosti s vývojovým vzorcem syžetu je vhodné rozebrat i narativní funkci mizanscény. Ačkoli Gambardellovo hledání probíhá zejména v jeho mysli, máme jej také zprostředkováno změnami mizanscény, v nichž se nacházejí různá vodítka, jež mají kromě jiného i narativní funkci. „Každý prvek má [totiž] téměř vždy více funkcí, nejen jednu. To bychom ostatně zjistili, i kdybychom se zabývali jakýmkoli jiným filmovým prostředkem.“⁴² V jedné scéně v úvodu filmu Gambardella odpočívá na terase svého bytu, když jeho pozornost upoutají děti hrající si s jeptiškou v zahradě kdesi pod terasou Gambardellova bytu. Gambardella děti se smutným výrazem pozoruje a právě tento moment je pravděpodobně první, kdy můžeme zřetelněji rozpoznat vnitřní problémy hlavní postavy. Zřejmě si Gambardella vybavuje podobnou vzpomínku z dětství, a tak v tuto chvíli začne pociťovat nostalgii jakožto bolestnou touhu po něčem minulém, zašlém. Zároveň si od tohoto momentu čím dál více uvědomuje, že s ním není něco v pořádku, což jej vede k hledání. Mizanscéna dále v této scéně formuje první signifikantní kauzální příčinu a to pouze pomocí polodetailního záběru na hlavní postavu a předkládané akce, která zobrazuje hrající si děti.

Mizanscéna je důležitá pro proces narace ještě v několika dalších scénách. Gambardellovo hledání totiž motivuje změnu prostředí, tudíž změnu mizanscény. Nostalgie, kterou začal pociťovat, jej vede k tomu, aby se vracel do své minulosti. Proto například Gambardella navštíví svého starého přítele Egidia, který pracuje jako vedoucí v nespecifikovaném římském striptýzovém klubu a s nímž se podle Egidiových slov neviděl třicet let⁴³. Setkání s Egidiem následně vede k tomu, že se Gambardella seznámí s Ramonou, Egidiovou dcerou, což rozbíhá kauzální řetězec dalších událostí. Tato změna prostředí však není jediná, která posiluje narativní funkci mizanscény. Později Gambardellu jeho hledání dovede za dalším přítelem

⁴² BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 208.

⁴³ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 00:54:59.

z minulosti: iluzionistou Arturem, který mezi troskami starého chrámu chystá svou performanci. V tomto prostředí poté Romano Gambardellovi oznámí svůj odchod z Říma. Odhodlání najít odpovědi nakonec směřuje k tomu, že Gambardella podobně jako Romano odjede z Říma a vrátí se tam, kde se odehrávají flashbaky, jejichž prostřednictvím nám syžet odhaluje Gambardellovy vzpomínky na Elisiu. Tato proměna mizanscény nám na jednu stranu napomáhá lépe pochopit, co se v syžetu odehrálo, na druhou stranu pak završuje kauzální řetězec, protože film *Velká nádhera* končí ve chvíli, kdy Gambardella stojí na skalním útesu a prozrazuje nám slova z úvodní pasáže jeho nové knihy. Jak tedy dokazují výše uvedené příklady, změna mizanscény, motivována Gambardellovým hledáním, má významnou narativní funkci.

2.1.3. Charakterizace narace - rozsah a hloubka informací

2.1.3.1. Rozsah informací

David Bordwell a Kristin Thompson uvádějí ve své knize *Umění filmu* dva základní druhy narace, a sice naraci omezenou a neomezenou, jejich prolínáním pak v mnoha filmech vzniká narace smíšená a proměnlivá.⁴⁴ Narace filmu *Velká nádhera* patří do třetí jmenované kategorie. Několikrát v průběhu filmu má sice syžet tendenci předkládat informace neomezeným způsobem, kdy prezentuje jednání vedlejších postav ve scénách, v nichž není přítomna hlavní postava. Jako diváci například víme mnohem dříve než Gambardella, jak obecnstvo zareagovalo na Romanovo první divadelní představení. Jako jediní jsme přítomni aktu, kdy sestra Maria po kolenech vystoupá na vrchol svatých schodů v Lateránské bazilice, o čemž ostatní postavy nevědí. Neomezenost narace na mnoha místech pomáhá posilovat i kamera. Například ve scéně, která ukazuje slavnostní večeři Jepa Gambardelly a dalších hostů se sestrou Marií, se kamera stává neviditelným pozorovatelem, který sleduje průběh večeře a objektivním způsobem nám předkládá vše, co se na ní odehrává. Díky detailním záběrům můžeme zpozorovat reakce jednotlivých postav, které ostatním postavám unikají. V neposlední řadě můžeme najít principy neomezené narace v tom, jakým způsobem soustředí syžet svou pozornost na hlavní postavu. Jep Gambardella

⁴⁴ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 127-128.

je sice přítomen v naprosté většině sekvencí, avšak neobjevuje se v každé scéně, jak by to vyžadovala omezená narace, a díky tomu není náš rozsah informací závislý na rozsahu informací hlavní postavy. Syžet dále místy přeskakuje na vedlejší postavy a „tím mění náš zdroj informací.“⁴⁵ Gambardella se například zúčastní svatební hostiny, jejímž hostem je i jistý kardinál Bellucci. Ten skupince přítomných hostů sděluje datum příjezdu sestry Marie do Říma, avšak Gambardella mezi přítomnými chybí, tudíž se k informaci dostaneme nezávisle na něm.

„V průběhu filmu není [ale] narace nikdy zcela neomezená. Vždycky je v ní něco, co nám není sděleno (...).“⁴⁶ Ve filmu *Velká nádhera* například nezjistíme, jakým způsobem a kdy přesně zemřela Ramona, s níž se Gambardella začal sbližovat. Syžet nám pouze náhle předloží informaci o jejím úmrtí. V jiné scéně Gambardella nemilosrdně vyjeví Stefánii pravdu o tom, na jakém principu je postaven její vztah s manželem, který neskrývaně miluje jinou ženu. Získáme tuto informaci, vidíme bezprostřední reakci Stefanie, ale již nedostaneme odpověď na to, jakým způsobem se Stefanie s touto skutečností vyrovná. V obou případech nám syžet předloží pouze základní vodítka, přičemž je velmi pravděpodobné, že postavy v těchto chvílích mají více informací než divák. Gambardella s nejvyšší pravděpodobností zná příčinu Ramonina úmrtí a také můžeme sebevědomě předpokládat, že má spolu s ostatními postavami přehled o tom, jak Stefanie zareagovala na zjištění pravdy o svém manželství. Pokud se vrátíme ke zmíněné svatební hostině, syžet vytvořil ve fabuli mezeru, takže my nevíme, co této sekvenci předcházelo. Můžeme však předpokládat, že se postavy neocitly na svatební hostině náhodou, protože je zřejmě někdo pozval. My však netušíme, čím je to svatební hostina a ani neznáme toho, kdo by mohl postavy pozvat. V tomto momentě jsou to tedy opět postavy, jejichž rozsah informací přesahuje náš rozsah, a jedná se také o další příklad toho, jakým způsobem se ve filmu *Velká nádhera* neustále prolínají neomezená a omezená narace, čímž vytvářejí naraci smíšenou a proměnlivou.

2.1.3.2. Hloubka informací

David Bordwell a Kristin Thompson v *Umění filmu* popisují, že „filmová narace manipuluje nejen s rozsahem, ale také s hloubkou našeho vědění. (...) Omezená a

⁴⁵ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 128.

⁴⁶ Tamtéž, s. 128.

neomezená narace stojí na opačných koncích spektra a totéž můžeme říci i o objektivitě a subjektivitě,⁴⁷ přičemž subjektivitu Bordwell a Thompson dále dělí na percepční, pro niž je určující to, co postava vnímá smyslově, a mentální, v jejímž případě „syžet proniká do mysli postavy.“⁴⁸

Výše jsem popsal, že naraci filmu *Velká nádhera* co do rozsahu informací charakterizuje proměnlivost, naraci z hlediska hloubky informací však tímž způsobem charakterizovat nelze. Syžet nás totiž většinou omezuje na to, „co postavy říkají a dělají: na jejich chování,⁴⁹ což charakterizuje objektivní naraci. Dialog, během něhož se Gambardella od Alfreda Martiho dozví o Elisině úmrtí, začíná ustavujícím polocelkem, pokračuje sérií záběrů a protizáběrů a končí celkem, který zobrazuje celou mizanscénu (chodba a schodiště před Gambardellovým bytem). V každém záběru je mizanscéna inscenována tak, že vidíme obě postavy, scéna tedy neobsahuje jediný záběr ze subjektivního hlediska některé postavy, jenž by se mohl stát příčinou našich pochybností o pravdivosti vyznění scény. To, co se v této scéně odehrává, všechno, co postavy říkají, je prezentováno z objektivního hlediska a prezentace událostí z tohoto hlediska ve filmu *Velká nádhera* dominuje.

Subjektivní hledisko se filmu objevuje výrazně méně, de facto pouze ve scénách, které zobrazují Gambardellu samotného a kdy je zdůrazněna jeho funkce jakožto prostředníka, díky němuž získáváme informace o fabuli. Vhodná bude aplikace na závěrečnou scénu, kdy se Gambardella ocitne na skalním útesu (je prostředí, na které má Gambardella silnou vzpomínku díky chvílím, které strávil s Elisou). Tato scéna se prolíná s flashbackem, v němž nejprve vidíme detailní záběr na Elisou, jak se dívá přímo do kamery. Po tomto záběru je použit polodetail na mladého Gambardellu, rovněž pohlízejícího do kamery, a poté následuje další záběr na Elisou, tentokrát polodetail. Všechny záběry jsou optické hlediskové záběry, tudíž jsme v tomto případě omezeni na pouze percepční subjektivitu postav. Po několika dalších záběrech se flashback prolne s hlavní dějovou linií, kdy již vidíme zestárlého Gambardellu, který stojí na tom samém místě jako před sedmačtyřiceti lety. Tento moment v nás však může vzbuzovat pochybnosti. Použití optických hlediskových záběrů totiž vypovídá o tom, že jsme celou událost sledovali tak, jak si ji pamatuje

⁴⁷ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 129.

⁴⁸ Tamtéž, s. 129.

⁴⁹ Tamtéž, s. 129.

Gambardella. Závěrečná scéna je navíc jedinou, která je prokazatelně vystavěna na optických hlediskových záběrech, a z toho důvodu si nemůžeme být jisti, zda se událost odehrála přesně takovým způsobem, jak nám byla prezentována. Gambardella svou vzpomínku popisuje Ramoně a hovoří o ní jako o chvíli, kdy se poprvé miloval. Na rozdíl od Ramony však svou zkušenost nepopíše celou, pouze naznačí. Závěrečná scéna je také plná náznaků a nejednoznačností. Vidíme v ní Gambardellu, který bez hnutí stojí na místě a na rozdíl od Elisy neřekne jediné slovo. Můžeme tedy pochybovat, zda Gambardella v té chvíli zažil svůj první milostný akt a jestli se následný vztah s Elisou odvíjel tak, jak jej popisuje. Film navíc končí těmito Gambardellovými slovy:

„Vždy to takto končí. Smrtí. Ale na počátku byl život. Skrytý pod bla, bla, bla ... Vše usazené pod tlacháním a hlukem. Pod mlčením a pocity. Pod emocemi a strachem. Pod občasnými, nestálými záblesky nádhery. A pak pod bídou a ubohým člověčenstvím. Vše pohřbeno pod nánosem rozpaků z toho, že jsme na světě. Bla, bla, bla ... Jinde je jinde. Nestarám se o to, co je jinde. Proto ... ať začne tento román. Nakonec ... je to jen trik. Ano, je to jen trik.“⁵⁰

Pro interpretaci jsou důležitá zejména poslední slova: „*je to jen trik*.“ „Není to poprvé ve filmu *Velká nádhera*, kdy slyšíme tuto frázi. Dříve, když Gambardella rozmlouvá se svým přítelem Arturem o jeho kouzelnické show, poprosí jej nakonec, aby ho nechal zmizet podobně, jako se chystá zmizet žirafu. „*Je to jen trik*,⁵¹ odpoví mu Arturo.“⁵² Tato tři slova nemají v závěru filmu žádný konkrétní referenční význam, nýbrž nabízejí celou řadu implicitních a zřejmě i symptomatických významů, jejichž výklad se bude lišit v závislosti na percepční zkušenosti každého diváka. Pokud jsme začali závěrečnou scénu interpretovat jako zpochybnění pravdivosti informací, které nám dosud syžet předkládal o fabuli, pak nám fráze „*je to jen trik*“ poslouží jako argument pro potvrzení této teze. Vzpomínková sekvence v závěru filmu *Velká*

⁵⁰ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 02:11:27.

⁵¹ Tamtéž, 01:36:17.

⁵² „*It's Just a Trick*“: *Dissecting the Final Scene of The Great Beauty* [online]. Viva Italian Movies [citováno 8. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.vivaitalianmovies.com/post/80850166067/great-beauty-final-scene#.VPxdN_mHgW9>. (přeložil: Josef Kraus)

nádhera poutá pozornost, protože je prezentována subjektivně. Zároveň nás směřuje k tomu, abychom se pokusili najít paralely mezi Gambardellovou minulostí a přítomností a vytvořili si tak konečné vyznění filmu. „Ponoření se do hloubek mentální subjektivity přispívá [tedy] našemu porozumění postavě (...).“⁵³

Ve filmu *Velká nádhera* sice dominuje prezentace událostí pomocí objektivního hlediska, přesto však nesmíme opomenout, že subjektivita je ve filmu rovněž použita, byť marginálně. Percepční subjektivitu lze dokázat pouze v závěrečné sekvenci, avšak subjektivita mentální, prozrazující myšlenky, vzpomínky nebo představy postavy, se objevuje častěji. Na několika místech je totiž ve filmu použit vnitřní komentář, kterým se Gambardella představuje anebo sděluje své momentální duševní pochody. Užívání vnitřního komentáře však není založeno na pravidelnosti. Poprvé jej slyšíme na samém konci sekvence narozeninové oslavy. Gambardella vystoupí z řady tanečníků, kamera jej ve zpomaleném záběru nájezdem rámuje až do detailu a poté, zatímco se Gambardella dívá přímo do kamery, slyšíme jeho vnitřní komentář: „(...) *Byl jsem předurčen k vnímavosti. Byl jsem předurčen stát se spisovatelem. Byl jsem předurčen stát se Jepem Gambardellou.*“⁵⁴ Podruhé je vnitřní komentář použit ve 35. minutě a Gambardella nás jeho prostřednictvím přímo informuje o tom, že začíná pociťovat jistou krizi ve svém životě.⁵⁵ Toto je však na dlouhou dobu poslední vnitřní komentář hlavní postavy, protože další se objevuje až v závěrečné scéně a je jím v této práci již citovaná pasáž z knihy, kterou se Gambardella chystá napsat a jejíž začátek nám svým komentářem prozrazuje.

Nicméně, objektivita nemusí nutně znamenat, že se snadno dozvíme všechny informace a že budou všechny denotativní. „Objektivita může být účinným způsobem, jak utajit informace.“⁵⁶ Prostřednictvím mentální subjektivity získáme jen velmi málo informací o tom, co právě Gambardella cítí, jaké má myšlenky. Objektivní narace se sice další informace o Gambardellových myšlenkových pochodech nesnaží ukrývat, protože získáváme mnoho informací díky mizanscéně a kameře. Oba tyto prostředky však předkládají vodítka, která většinou obsahují konotativní informace a následné zacházení s těmito informacemi povede každého

⁵³ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 130.

⁵⁴ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 00:11:55.

⁵⁵ Tamtéž, 00:34:07.

⁵⁶ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 135.

diváka jiným směrem. Vraťme se ještě ke scéně, v níž Gambardella pozoruje z terasy svého bytu řádovou sestru, jak si hraje s malými dětmi. Pokud tuto scénu interpretujeme jako pociťování nostalgie (na základě mizanscény a expresivní kamery), determinuje tento moment naši percepci po zbytek filmu. Od této chvíle budeme další scény interpretovat tak, aby byla potvrzena naše prvotní teze, tudíž Gambardellovo scházení se s přáteli z minulosti budeme nahlížet jako způsob, jak se vyrovnat s pociťovanou nostalgií.⁵⁷

Ovšem, pokud do analýzy této konkrétní scény, v níž Gambardella pozoruje hrající si děti, zahrneme i zvukovou složku, konotativní vyznění se promění v denotativní, protože díky hudbě, která je ve scéně použita, získáme novou informaci. Tato informace pak může potvrdit náš dosavadní výklad, anebo jej úplně proměnit, pokud bychom například vypustili možnost Gambardellova nostalgického vzpomínání. Celou scénu doprovází skladba *My Heart is in the Highlands* od estonského skladatele Arvo Pärta, jenž jako text použil eponymní báseň Roberta Burnse. „Báseň byla napsána jako vzpomínka na Burnsovy túry po Skotské vysočině, kdy se poprvé setkal s divokou krásou skotských kopců. (...) Tón básně vzbuzuje pocity obdivu k přírodním krásám, stejně tak nostalgii a smutek z toho, že nemůžeme být ve Skotské vysočině.“⁵⁸ Z této citace tedy vyplývá, že skladba *My Heart is in the Highlands* je použita jako implicitní význam, jenž podporuje výše napsanou tezi o nostalgickém vzpomínání Jepa Gambardelly. Použití skladby v této scéně vytváří významový denotát, a jakmile do naší interpretace této scény zapojíme rozbor Burnsovy básně, těžko můžeme navrhnout jiný výklad.

2.1.3.2.1. Zvuková složka

Na tomto místě bude vhodné analyzovat zvukovou složku, již Paolo Sorrentino přikládá nejen ve filmu *Velká nádhera* veliký význam a která je zároveň jedním z aspektů Sorrentinova autorského stylu. V předchozím odstavci jsem uvedl příklad, jak Sorrentino prostřednictvím hudby vytváří intertextové odkazy⁵⁹, avšak to není

⁵⁷ Nikdy však nebudeme moci přesvědčivě tvrdit, že takový výklad filmu *Velká nádhera* je jediný správný, protože kvůli polytematičnosti a mnohoznačnosti může každý divák vykládat film odlišným způsobem.

⁵⁸ TOŠOVSKÁ, Andrea. *Scotland in Robert Burns' Poetry*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2013. s. 20. (přeložil: Josef Kraus)

⁵⁹ O intertextualitě ve filmu *Velká nádhera* pojednávám v samostatné kapitole, viz s. 42.

jediné ozvláštňení v Sorrentinově práci s hudební složkou. Podstatně výraznějším ozvláštňujícím prostředkem je prolínání diegetických a nediegetických zvuků (konkrétně hudby), které se ve filmu *Velká nádhera* objevuje velmi často. Uvedme si to na dvou příkladech. V jedné scéně je Gambardella svědkem toho, jak zoufalí muži a ženy navštěvují pochybného plastického chirurga, který jim do tváří píchá injekce s botoxem. V závěru této scény začíná hrát hudba, která vzápětí přechází do další scény, v níž Gambardella navštíví Ramonu v jejím domě. Pozoruje ji zpoza plotu, jak plave v bazénu. Následuje záběr, který v pohyblivém rámu zaznamená brýle a mobilní telefon na okraji bazénu a my také sledujeme Ramonu, která si všimne, že je sledována. V tomto momentě se dosud nediegetická hudba mění v diegetickou, hraje utlumeně a v pozadí, postavy konverzují a hudba dotváří diegezi pestrou zvukovou kulisu. Pokud začneme pátrat po zdroji diegetické hudby, musíme v jednom z předchozích záběrů postřehnout Ramonin mobilní telefon, který se stává oním zdrojem. Hlasitost, s jakou hudba zní, navíc odpovídá kvalitám reproduktorů, jimiž disponují současné mobilní telefony.⁶⁰ Jiná scéna začíná záběrem, v němž lze vidět, jak nějaký muž pouští rádio. Začne hrát hudba (diegetická), která se však záhy stává nediegetickou, když sledujeme Gambardellu přecházet do druhé místnosti, zatímco hudba zní stále stejně hlasitě. Poté následuje série záběrů na ostatní postavy z fikčního světa filmu *Velká nádhera* a tato série (a s ní i hudba) končí spolu se záběrem na Gambardellu, který pozoruje vrak lodi Costa Concordia.⁶¹

Na jedné z těchto scén lze také ukázat, do jaké hloubky formuje Paolo Sorrentino diegetický prostor filmu *Velká nádhera*. V prvně jmenované scéně například slyšíme štěkat psa, jehož nevidíme v záběru, ale domníváme se, že někdo z Ramoniných sousedů psa chová. Po této scéně následuje změna mizanscény a my sledujeme Ramonu a Gambardellu konverzovat u stolu v restauraci. V pozadí zní nějaká hudba, slyšíme vzdálené hovory ostatních hostů. Dále, když sledujeme Gambardellu, jak prochází římskými ulicemi, vnímáme diegetické zvuky, jako jsou kupříkladu bijící zvony, bouře, déšť nebo hluk motorů výletního parníku. A do toho jsou používány nediegetické zvuky, tedy Gambardellův vnitřní komentář nebo hudba. Touto důmyslnou kombinací a prolínáním diegetických a nediegetických

⁶⁰ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 01:03:28.

⁶¹ Tamtéž, 01:31:27.

zvuků vytváří Paolo Sorrentino filmu *Velká nádhera* komplexní soundscape a současně filmovému badatelovi poskytuje další podnět ke zkoumání.

2.1.3.3. Kamera a její funkce v procesu narace

Když jsem se věnoval charakterizaci narace, nastínil jsem úlohu kamery jakožto objektivního pozorovatele anebo zprostředkovatele subjektivity v některých scénách ve filmu *Velká nádhera*. Kamera tudíž hraje určitou roli během charakterizace narace, avšak kromě toho má v naraci další důležitou úlohu, protože nám jakožto jeden z atributů mizanscény předkládá důležité informace, na jejichž základě můžeme rozšiřovat svou znalost fabule. Naprosto klíčová je kamera ve scéně, v níž umírá Ramona. Tento moment patří k nejproblematictějším ve filmu, protože v jednom záběru nejprve sledujeme Ramonu a Gambardellu spokojeně ležet na posteli, abychom se o pár záběrů později dozvěděli o jejím úmrtí. To vede diváka k tomu, aby zpětně zaplňoval mezeru vzniklou v narativní struktuře a pokoušel se přijít na to, kdy Ramona zemřela. Něco takového však lze objevit jen díky opravdu pozorné percepci, daleko pravděpodobnější však je, že se nám to podaří najít až při opětovném zhlédnutí filmu. Ramonino úmrtí je totiž ve filmu explicitně ukázáno - v pouhých dvou záběrech a aniž bychom to mohli zaregistrovat. Když spolu obě postavy leží v posteli, Gambardella se ptá: „*Vidíš to moře?*“⁶² Ramona neví, kde by jej měla vidět, a když se jí dostane nápovědy, že na stropě pokoje, odpovídá, že jej vidí. V momentě, kdy Gambardella položí otázku, začne kamera svým pohybem rámovat obě postavy do detailního záběru, což je velmi důležité. V detailu totiž vidíme, jak Ramona po odpovědi na Gambardellovu otázku zavře oči a přestane dýchat. Následuje záběr, v němž se zavírají dveře na terasu bytu, což může být do jisté míry vyloženo jako duše, která opouští tělo.

Tento příklad ukázal, jak můžeme díky kameře doplňovat své informace o fabuli a určovat, kdy došlo ke konkrétním událostem. Podobným způsobem lze do fabule zařadit i moment, který stojí na počátku postupně se rozvíjející existenciální krize hlavní postavy. Stane se tak ve scéně, kdy Gambardella pozoruje hrající si děti v zahradě pod terasou svého bytu. Tuto scénu jsem popisoval na začátku podkapitoly věnované narativní funkci mizanscény, ale nyní se k ní ještě vrátím. Signifikantní je

⁶² *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 01:30:45.

v této scéně detailní záběr, jehož prostřednictvím sledujeme Gambardellovu tvář a rozeznáváme tak určitou expresivitu jeho obličeje. Díky detailnímu záběru vidíme, že Gambardella pociťuje smutek a později se k tomuto záběru můžeme vrátit, jakmile začneme pátrat po okamžiku, který se stal příčinou Gambardellovy existenciální krize.

Na závěr této podkapitoly bych chtěl referovat o dekorativní funkci stylu⁶³, kterou ve filmu *Velká nádhera* zastupuje především kamera. Paolo Sorrentino ve svém filmu mnohokrát komponuje záběry centrálně, „[avšak] takovýto postup nám nemusí nutně zprostředkovat lepší náhled na příběh a nemusí ani vyjadřovat žádnou emociální kvalitu příběhu. Kamera zkrátka vytváří svoji vlastní dynamickou strukturu, kterou musíme vnímat jednoduše jako druh filmařské techniky.“⁶⁴ K centrální kompozici Sorrentino přistupuje v průběhu celého filmu, avšak jak naznačila výše uvedená citace, nejedná se o nějaký významotvorný prostředek, nýbrž atribut Sorrentinova autorského stylu. Většinou jde o statické záběry, v některých záběrech však Sorrentino vytváří centrální kompozici prostřednictvím pohyblivého rámu. Pro demonstraci nám poslouží tento příklad: v jedné scéně Ramona a Gambardella následují klíčníka Stefana (Giorgio Pasotti), který je provází římskými paláci. Když se chystá otevřít první dveře, vidíme nejprve v polodetailu jeho kuffík s klíči. Kamera ale záhy začíná svým pohybem rámovat scénu do centrálně komponovaného polocelku, v němž v předním plánu vidíme stát Ramonu a Gambardellu (každý zaplňuje jeden okraj záběru) a v zadním plánu sledujeme pěšinu mezi živými ploty a kopuli nespécifikovaného chrámu.⁶⁵

Co se týče pohyblivého rámu, Sorrentino jej nevyužívá pouze za účelem centrální kompozice záběrů, nýbrž tímto prostředkem vytváří 1) dojem, že kamera se svým pohybem může dostat kamkoli, a 2) symptomatický význam. Tento význam vzniká v souvislosti s hledáním hlavní postavy a může jím být motiv cesty. Kamera v pohybu evokuje směřování k nějakému cíli, což lze dokázat například na titulkové sekvenci, kterou budu popisovat v následující kapitole. Pohyb kamery tedy nemusí

⁶³ Funkce filmového stylu popisuje David Bordwell v rozhovoru s Jakobem I. Nielsenem, který vyšel v českém překladu v revue *Aluze*. Kromě dekorativní funkce stylu uvažuje dále denotativní, expresivní a symbolickou funkci.

⁶⁴ NIELSEN, J. I. 2008. *Bordwell o Bordwellovi* [online]. *Aluze* [citováno 27. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php>. (přeložila: Martina Knápková)

⁶⁵ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 01:18:09.

být v Sorrentinově filmu pouhým estetickým prvkem a stylistickým znakem jako v případě centrální kompozice.

2.1.4. Konstrukce narativní struktury

V předchozích kapitolách jsem se věnoval vztahům mezi syžetem a fabulí a také charakterizaci narace. Několikrát jsem zmínil kauzalitu narace ve filmu *Velká nádhera*, což by v jistém slova smyslu odpíralo principům uměleckého modu narace. David Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film* popisuje rozvolněnou kauzalitu jako jeden z aspektů uměleckého modu narace a dále uvádí, že „v tomto modu narace mohou být scény vystavěny na náhodných setkáních (...) nebo na bezcílných blouzněních hlavních postav.“⁶⁶ Tato citace je pro film *Velká nádhera* relevantní, protože všechna důležitá setkání Jepa Gambardelly s ostatními vedlejšími postavami, která rozbíhají kauzální řetězce dalších událostí, jsou do velké míry náhodná. Taková setkání jsou ve filmu tři: setkání s Alfredem Martim, Ramonou a sestrou Mariou. Každé toto setkání se odehraje v jedné části filmu, díky čemuž můžeme narativní strukturu rozložit na několik segmentů a provést její analýzu jakožto pečlivě složeného celku, přestože v naraci převažuje rozvolněná kauzalita a mnohé kauzální příčiny lze postřehnout jen díky důkladnému sledování. Analýza konstrukce narativní struktury filmu *Velká nádhera* bude tedy předmětem této podkapitoly, v níž se mimo jiné blíže zaměřím na aspekty uměleckého modu narace a jejich aplikaci na Sorrentinův film. V samostatné podkapitole pojednám blíže rozvolněnou naraci v případě filmu *Velká nádhera*.

Film *Velká nádhera* bychom si mohli rozdělit na pět částí. První a poslední část jsou zároveň úvodní a závěrečnou sekvencí filmu, avšak je nutné je vyčlenit mimo hlavní dějovou linii, protože s ní souvisí pouze nepřímo.

První sekvence tvoří jakýsi prolog a sledujeme v ní sled záběrů snímaných pohyblivou kamerou, z nichž jeden zachycuje nápis „*Roma o Morte*“⁶⁷ na pomníku Giuseppeho Garibaldiho, až postupně dospějeme ke skupince turistů poslouchajících výklad jejich průvodkyně. Jeden z turistů se vzdálí, aby udělal několik fotografií rozlehlého města pod vyvýšeninou, na níž se nachází, ale když tak učiní, zhroutl se mrtev k zemi. K této scéně se v průběhu filmu již nevrátíme, což z ní činí nezávislý

⁶⁶ BORDWELL, cit. 25, s. 206. (přeložil: Josef Kraus)

⁶⁷ Toto spojení lze přeložit jako „*Řím nebo smrt*“.

segment v narativní struktuře. Účelem scény však je poskytnutí základní informace o prostředí, v němž se syžet filmu bude odehrávat. Informace však není poskytována formou signifikantních obrazů Kolosea nebo Fontány di Trevi. V této úvodní scéně nám jsou předkládány pouhá vodítka a až na základě rozpoznání těchto vodítek získáme informaci, že se následující děj bude odehrávat v Římě⁶⁸. Prvním vodítkem je zmíněný Garibaldiho pomník s nápisem, druhé vodítko poskytuje záběry málo známé římské fontány dell'Acqua Paola, před níž turisté poslouchají výklad, a třetím vodítkem může být interpretace turistova úmrtí. O Římu koluje mnoho citátů a jeden z nich zní „*vedi Roma e poi muori*“, což se překládá jako „*vidět Řím a zemřít*“. Turistovo úmrtí tedy může být nahlíženo jako parafráze na tento citát.

Poslední sekvence je symptomatickým významem a titulkovou sekvencí zároveň. Sestává z jednoho dlouhého záběru, který zaznamenává jen plavbu na řece Tibeře pod římskými mosty. Význam této scény je symptomatický, protože sám Paolo Sorrentino s nejvyšší pravděpodobností nezamýšlel scéně přiřadit jiný význam než referenční, což naznačil i v jednom rozhovoru: „Mám rád dlouhé záběry nepřerušované stříhem. (...) [Ve filmu *Velká nádhera*] jsem neměl takovou možnost až do titulkové sekvence. To je šest nebo sedm minut dlouhý záběr natočený na řece Tibeře.“⁶⁹ Přesto se však nabízí interpretace, protože vzhledem k existenci úvodní sekvence v narativní struktuře filmu *Velká nádhera* získává poslední, titulková sekvence také své místo v narativní struktuře a vytváří epilog. V něm jsou pouhým obrazem sumarizovány hlavní myšlenky filmu, především pak motiv cesty. Plavba na řece (a tedy i záběr) začíná roztmívačkou. To můžeme chápat jako začátek cesty člověka ve svém životě, přičemž nevíme, co všechno na této cestě daný člověk zažije, ani kde skončí. Záběr a zároveň i celý film, pokud zařadíme titulkovou sekvenci do narativní struktury, končí náhlou zatmívačkou. Tím může vznikat dojem, že stejně končí i životní cesta člověka. Náhle, v neznámém místě a čase. Aplikujme nyní tuto interpretaci na život Jepa Gambardelly. Ve svém prvním komentáři říká, že „*byl předurčen k tomu stát se spisovatelem*“,⁷⁰ ale i když mohl jako mladý cílit za naplněním své „předurčenosti“, nemohl vědět, jak přesně se bude jeho život ubírat.

⁶⁸ Že jde opravdu o Řím, mnoho diváků s jistotou ví až v průběhu filmu, kdy je toto město prezentováno jako referenční význam. Postavy o něm mluví, v jednotlivých záběrech vidíme zmíněná signifikantní vodítka, jako je Koloseum naproti Gambardellově bytu.

⁶⁹ A. THOMPSON, cit. 1. (přeložil: Josef Kraus)

⁷⁰ *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 00:12:38.

Nemohl vědět, že se nakonec jako pětadesátiletý muž bude snažit vypořádat se svou minulostí. Nemohl předem znát svou životní cestu, stejně jako my nevíme, kam spolu s kamerou doplujeme na řece Tibeře v poslední záběru filmu *Velká nádhera*.

Přejdeme nyní ke zbylým třem částem, které tvoří hlavní dějovou linii filmu. Každá část má v narativní struktuře ohraničený konec a začátek, který pomáhají zkonstruovat mizanscéna, kamera, střih a zvuk. Velmi důležitou roli v každé části také hraje již zmiňované náhodné setkání. To rozbíhá kauzální řetězec, který se však na určitých místech rozvolňuje, aby jej další náhodné setkání obrátilo jiným směrem. Do jisté míry je však film *Velká nádhera* kauzálně propojen od úvodní sekvence narozeninového večírku až po závěrečnou scénu, kdy Gambardella stojí na skalním útesu a pronáší svůj poslední vnitřní komentář.

První část začíná sekvencí Gambardellova narozeninového večírku a zakončuje jej sekvence, v níž Gambardella během posezení s přáteli poníží Stefanií, když jí prozradí, že její život je plný iluzí, které si Stefanie vytváří o sobě a své rodině. Tato část tvoří expozici. Dozvíme se v ní, kdo je Jep Gambardella, jakou má práci, kdo jsou jeho přátelé a jaký vede životní styl. V jedné z předchozích kapitol jsem popisoval scénu, kdy Gambardella z terasy svého bytu sleduje hrající si děti, a tuto scénu jsem určil jako první, která obsahuje signifikantní příčinu. Ovšem, první příčinu, která opravdu výrazným způsobem změní průběh filmu, obsahuje až scéna, v níž se Gambardella setká s Alfredem Martim a dozví se o Elisině úmrtí. Toto je také první náhodné setkání ve filmu, mající určitý vliv na naraci.⁷¹

Druhou část zahajuje setkání Gambardelly a Egidia před nočním klubem a jejím závěrem je Ramonino úmrtí. Tato část prezentuje Gambardellu, jak se snaží vypořádat se svou existenciální krizí a vyrovnat se s minulostí, avšak jeho snažení končí prozatím neúspěšně. Druhé náhodné setkání se uskuteční tehdy, když Egidio představí Gambardellovi svou dceru Ramonu. Tato scéna podobně jako první náhodné setkání rozbíhá další kauzální řetězec událostí, v nichž se Gambardella pokouší o odlišný přístup k ženě a sbližuje se s Ramonou.

Třetí část začíná Romanovým divadelním debutem a končí společně se závěrečnými slovy Gambardellova posledního vnitřního komentáře: „*Ano, je to jen*

⁷¹ O tom, jakým způsobem první náhodné setkání změní průběh filmu, jsem psal v předešlých kapitolách, když jsem popisoval prohloubení Gambardellovy existenciální krize v důsledku Elisina úmrtí.

trik.“ Ze všech tří částí se jedná o nejdůležitější segment. Kauzální řetězec je zakončen v závěrečné sekvenci, která zároveň nabízí určitý klimax (nebo antiklimax, záleží na způsobu interpretace). Gambardella vyřeší svou existenciální krizi a učiní rozhodnutí, jakým směrem se bude vyvíjet ve svém životě. K třetímu a poslednímu náhodnému setkání dochází po slavnostní večeři Gambardellových přátel se sestrou Mariou, kdy si sestra Maria najde nocleh v Gambardellově bytě místo toho, aby se vrátila do hotelu. Ráno pak Gambardella vede se sestrou Mariou krátký dialog, v němž je sestrou Mariou tázán: „*Víš, proč jím jenom kořeny?*“ A vzápětí se mu dostane odpovědi: „*Protože kořeny jsou důležité.*“⁷² Tato slova nasměrují Gambardellu k tomu, aby se vydal ke svým kořenům, do dob a do míst, kde býval šťastný, a právě tam vyřešil své duševní problémy.

Třetí část dále prezentuje Gambardellu, jak ztrácí svou dosavadní suverenitu. V předešlých částech zažíval úmrtí těch, kteří měli v jeho životě nějaký význam. Na začátku třetí části jej opouští i Romano, který se rozhodne odejít z Říma, Viola se po smrti svého syna vydá na misionářskou misi do Afriky a Stefania se od onoho konfliktu s Gambardellou přestane stýkat s ním i jeho přáteli. Gambardellovi se tedy hroučí základy „šťastného“ života a on zjišťuje, že štěstí bylo jen velkou iluzí (to samé zjišťují i Stefania, Romano a Viola). Ve třetí části tedy sledujeme bezmocného Gambardellu, který již není tím sebevědomým mužem ze začátku filmu. Rozhovor se sestrou Mariou je vrcholným momentem, v němž se definitivně rozpadá obraz Jepa Gambardelly jakožto muže, který dominuje nad ostatními postavami díky svému sarkasmu a ironii. V průběhu filmu Gambardella ostatní postavy zesměšňuje, mluví lehkovážně a neupřímně. V dialogu se sestrou Mariou je však odevzdaný, pasivní, začíná být upřímný sám k sobě, a proto poprvé pravdivě a se zamyšlením odpoví na otázku, proč nenapsal další knihu: „*Hledal jsem velkou nádheru, ale nenašel jsem ji.*“⁷³ Do té doby mu byla tato otázka položena dvakrát, ale vždy vyhýbavě odpovídal, že neměl co říci anebo mu chyběl čas pro napsání další knihy.

Důležitou roli v narativní struktuře filmu *Velká nádhera* mají dvě krátké a téměř totožné sekvence, které vytváří jakási intermezza mezi jednotlivými částmi. Zároveň díky těmto sekvencím můžeme snáze strukturovat narativ filmu. Obě

⁷² *Velká nádhera* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2013), 02:07:19.

⁷³ Tamtéž, 02:07:06.

sekvence sestávají ze série záběrů, které ukazují některé z vedlejších postav v nějaké zlomové situaci. V první sekvenci sledujeme nejprve Violu, která se pravděpodobně rozhoduje, jakým způsobem bude přistupovat ke svému nenaplněnému manželství. Druhá sekvence zobrazuje ve dvou záběrech Violu krátce po smrti jejího syna. Nehnutě sedí u stolu a je rovněž pravděpodobné, že právě přemýšlí, jak dále postupovat ve svém životě.

Tyto sekvence dále obsahují záběry, které tvoří Gambardellův přechod mezi jednotlivými fázemi jeho existenciální krize. Narativní funkci v nich přebírají kamera a mizanscéna poskytováním vodítek, díky nimž můžeme vytvářet konkrétní výklad. V první sekvenci kamera zachycuje Gambardellu na procházce nočním Římem, která končí cíleným setkáním s Egidiem. Během své procházky se Gambardella setká se skupinkou slavicích Asiatů a v restauraci zahlédne muslimský pár. Zjišťuje, jak moc se svět okolo něho proměnil a stal se kosmopolitním, zatímco on ustrnul na místě. Ve druhé sekvenci se Gambardella konečně rozhodne opustit Řím a vydá se k vraku lodi Costa Concordia, o níž má už nějakou dobu napsat reportáž. Kamera jej zachycuje, jak stojí na útesu a zdálky vrak pozoruje. Změna mizanscény a krátkodobé opuštění Říma mohou předpovídat některé události z nadcházející třetí části, tedy Romanův a o později i Gambardellův odchod z tohoto města. Záběry a proměna mizanscény z obou sekvencí také evokují motivy cesty a hledání, které se v syžetu průběžně objevují, zejména ve scénách, kdy kamera prezentuje postavy na cestě z jednoho bodu do druhého.

2.1.4.1. Rozvolněná kauzalita

V podkapitole věnované uměleckému modu narace jsem napsal, že tento modus oslabuje kauzalitu a znejasňuje provázanost mezi událostmi. Díky tomu vznikají v narativní struktuře mezery a divák musí vzniklé mezery dotvářet svou aktivní percepcí. Stejným způsobem musí divák postupovat při hledání významů pro různé symboly, které se rovněž objevují ve filmech založených na uměleckém modu narace. Až tehdy bude divák schopen odhalit cíle a motivaci hlavní postavy, které by jinak zůstaly skryty. Aktivní percepcí filmu *Velká nádhera* můžeme tedy na základě práce se stylistickými prostředky zjistit, co prožívá Jep Gambardella, jak se snaží řešit své problémy a rovněž můžeme předpokládat, k jakému závěru syžet dospěje. „Kauzální

motivace často vyžaduje, aby byla divákovi podstrčena příslušná informace⁷⁴, avšak prolínání omezené a neomezené narace způsobuje, že jsou divákovi některé podstatné informace zatajeny, což ztěžuje jeho snahu kauzálně spojovat události a zaplňovat tak vzniklé mezery.

Film *Velká nádhera* lze rozložit na tři části, kterým předchází prolog a navazuje na ně epilog. Každá tato část je pak do jisté míry samostatným segmentem a to zejména kvůli oslabené kauzalitě. Výše popsaná „intermezza“ kauzalitu oslabují do ještě větší míry, takže například mezi druhou a třetí částí není de facto žádná zřejmá kauzální návaznost. Na konci druhé části zemře Ramona, avšak my nesledujeme žádný pohřeb, který by pravděpodobně následoval v modu klasické narace. Místo toho nám syžet prezentuje Romanův divadelní debut a Gambardellovu návštěvu iluzionisty Artura. První část zase končí hádkou mezi Stefanií a Gambardellou, načež syžet předkládá sekvenci, kdy se Gambardella po letech setká s Egidiem a seznámí se s jeho dcerou Ramonou. Opět se tedy v tomto místě nevyskytuje žádná jasně rozpoznatelná kauzalita, i v tomto případě syžet zatajuje příčiny. K setkání s Egidiem dojde téže noci, jako se odehrála hádka se Stefanií, avšak syžet mezi těmito událostmi vytváří mezeru a my se tudíž musíme jen domnívat, co vedlo Gambardellu k cestě za Egidiem. Syžet v klasickém modu narace by zřejmě vytvořil nějakou příčinu, která by měla za následek Gambardellovu potřebu navštívit Egidia, avšak syžet v uměleckém modu narace nic takového nečiní. Důvod Gambardellovy návštěvy lze najít jen díky interpretaci toho, co nám syžet předložil v předchozí části.

Narativní struktura filmu *Velká nádhera* budí nejprve dojem nahodilosti a nesystematičnosti, což se v této kapitole snažím vyvrátit. Již jsem strukturoval syžet na pět částí a nyní se pokusím popřít i možnou domněnku o tom, že některé scény či celé sekvence lze přeskupit, aniž by tím utrpělo vyznění filmu. Tato hypotéza se nabízí, protože syžet prezentuje několik scén, potažmo sekvencí, jejichž místo v narativní struktuře neopodstatňuje žádná zřetelná kauzální příčina. V první části filmu je sekvence, kdy Gambardella navštíví uměleckou performanci a poté vede rozhovor s její autorkou. Lze tuto sekvenci umístit například do třetí části? Něco takového není možné vzhledem k tomu, že se díky této sekvenci dozvídáme o

⁷⁴ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 117.

Gambardellově profesi novináře, seznamujeme se s nadřazeností, s jakou jedná s ostatními postavami, a rovněž zjišťujeme, že jeho nadřazenou je trpaslice Dadina, kterou jsme mohli spatřit v několika záběrech ze sekvence narozeninové oslavy. Dále ve třetí části se například nachází scéna, v níž Gambardella navštíví výstavu, která prostřednictvím několika tisíců fotografií zachycuje dospívání a stárnutí jejího autora. Gambardella si fotografie se skleslým výrazem prohlíží, v jednom detailním záběru je dokonce patrné, že nemá daleko k tomu, aby se rozplakal. Opět si můžeme položit otázku, zda by tato scéna mohla být přesunuta například do druhé části, a znovu musíme odpovědět, že nikoli. Tato scéna totiž zachycuje Gambardellu ve fázi, kdy ztratil Ramonu, opustil jej Romano a stále silněji se v něm projevuje nostalgie a lítost nad promarněným životem, což mu připomíná právě výstava fotografií. Umístění scény ve třetí části je proto logické, protože generuje určitý význam. Pokud by se tato scéna objevila například na začátku druhé části, vyznívala by zcela odlišným způsobem, možná by dokonce významu pozbyla, a až poté bychom mohli oprávněně mluvit o nahodilosti a nesystematičnosti. Podobných scén a sekvencí se ve filmu vyskytuje několik, avšak jako příklad postačí dva výše uvedené příklady.

2.1.4.2. Střih

V souvislosti se zmíněnými přechodovými sekvencemi mezi jednotlivými částmi filmu *Velká nádhera* přichází řada na rozbor posledního stylistického prostředku, jemuž dosud nebyl věnován potřebný prostor. Zabýval jsem se mizanscénou, zvukovou složkou, kamerou a nyní se budu věnovat střihu.

V sekvenci, která tvoří přechod mezi první a druhou částí filmu, postupuje Paolo Sorrentino proti konvencím ve vytváření prostorových vztahů mezi záběry. David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Umění filmu* uvádějí, že „režisér může například začít záběrem, který nás seznámí s celkovým prostorem, a tento záběr pak vystřídat jiným, jenž zobrazuje jeho část.“⁷⁵ Ovšem, ve filmu *Velká nádhera* se z posezení Gambardellových přátel na terase jeho bytu střihem přesuneme do interiéru limuzíny a potom následuje střih na detailní a centrálně komponovaný záběr ženy v burce. Chybí jakákoli prostorová kontinuita, avšak krátce na to nám střih předloží záběr, v němž spatříme Gambardellu na noční procházce Římem. Poté

⁷⁵ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 299.

začínají dva jmenované záběry zapadat do prostorových souvislostí, protože nejprve Gambardella spatří onu limuzínu a pozoruje zoufalý výraz ženy za pootevřeným okénkem dveří, když přechází ulici; následně prochází okolo restaurace, kde večeří arabský muž a vedle něj sedí dříve zobrazená žena v burce. Tento moment, kdy Sorrentino v jistém smyslu ozvláštňuje stříhovou skladbu a narušuje diváckou percepci, je ve filmu *Velká nádhera* ojedinělý. Sorrentino povětšinou používá klasické stříhové postupy, tedy kontinuální stříh, díky němuž se divák dobře orientuje v čase a prostoru. Výjimkami jsou právě přechodové sekvence, v nichž dochází k prostorové a časové diskontinuitě, která je zřetelněji narušená ve druhé přechodové sekvenci. Jak bylo již popsáno, druhá část filmu končí smrtí Ramony, ale ihned poté se diskontinuálním stříhem přesuneme z Gambardellova bytu do nějakého baru, přičemž nevíme, jak se v něm hlavní postava ocitla a taktéž nemáme ponětí o tom, do jakého času fabule nás syžet přenesl. A právě v těchto uvedených situacích se stříh podílí na konstrukci narativní struktury, kdy vytvářením diskontinuity pomáhá dělit jednotlivé části filmu.

Další výjimku tvoří prolog a epilog. V prologu vytváří Sorrentino rytmické vztahy mezi záběry s pohyblivým rámem, ale zároveň vzniká prostorová diskontinuita, jelikož každý záběr prezentuje jiné prostředí. Divák se neorientuje v prostoru, dokud se mizanscéna neustálí ve scéně, v níž jsme nakonec svědky zkolabování jednoho z turistů. Epilog je na druhou stranu záběrem-sekvencí. Sorrentino v něm nepoužívá stříh, díky čemuž se divák velmi dobře orientuje v prostorových relacích a má tedy podstatně více volnosti k tomu, aby se například pokoušel porozumět tomu, o čem film *Velká nádhera* pojednává.

2.2. Intertextová a kontextová analýza tvorby Paola Sorrentina

V této kapitole se budu nejprve věnovat intertextualitě ve filmu *Velká nádhera* a poté zařadím tento film do kontextu tvorby Paola Sorrentina. Oba segmenty jsem se rozhodl spojit do jedné kapitoly, protože spolu vzájemně souvisí. Například zvuková složka je nejen ve filmu *Velká nádhera* aspektem, díky němuž lze Paola Sorrentina řadit mezi režiséry postmoderních filmů, jako jsou například Quentin Sorrentino nebo David Fincher.⁷⁶ Kontextuálně komparativní analýzou tedy budu plynule navazovat na analýzu intertextuální, v níž se zaměřím zejména na odkazy směřující k tvorbě Federica Felliniho, konkrétně pak k jeho slavnému filmu *Sladký život*. Poněkud problematické však je, že tyto odkazy vysílá film *Velká nádhera* nevědomě, protože Paolo Sorrentino nezamýšlel svůj film pojmut jako nějakou poctu Federicovi Fellinimu. A sám to zdůrazňoval v jednom rozhovoru, z něhož cituji v úvodu této bakalářské práce. Nicméně, filmoví kritici a recenzenti po celém světě často a s jistotou píší o četných odkazech na Felliniho film *Sladký život*. Tím se ukazuje, že ačkoli Sorrentino neměl ve svém autorském záměru snahu tyto odkazy vytvářet, jeho film je přesto obsahuje, byť se v něm vyskytly jakousi shodou náhod. Považuji tedy za vhodné intertextualitě nějaký prostor ve své práci věnovat.

2.2.1. Intertextualita ve filmu *Velká nádhera*

V úvodu této bakalářské práce jsem psal o možném srovnání filmů *Velká nádhera* Paola Sorrentina a *Sladký život* Federica Felliniho. Oba filmy jsou polytematické a mnohoznačné, oba se věnují existenciální krizi hlavní postavy, avšak zároveň předkládají explicitně kritický obraz vysoké římské společnosti. Společných rysů bychom ale našli mnohem více. Například lze hledat různé intertextové odkazy na film *Sladký život* nebo dokonce na Felliniho autorský styl. Jeden z takových odkazů obsahuje například závěr filmu *Velká nádhera*, který působí jako aluze na poslední scénu z filmu *Sladký život*. V prvně jmenovaném filmu stojí Gambardella na skalním útesu, slyšíme jeho vnitřní komentář, zatímco kamera rámuje obraz na detailní záběr Gambardellovy tváře. Má zavřené oči, a když v mysli dozní jeho vnitřní komentář,

⁷⁶ Rysy filmového postmodernismu (intertextualita, aluze, pastiš nebo sebereflexivita) nalezneme v každém Tarrantinově filmu. Jeho nejnovější film *Nespoutaný Django* z roku 2012 kupříkladu odkazuje ke stylistice spaghetti westernů, film *Kill Bill vol. 1* (2003) zase obsahuje množství intertextových odkazů souvisejících s hongkongskými kung-fu filmy. A pokud bychom měli vyjmenovat nějaký postmoderní film Davida Finchera, je dobré zmínit jeho nejnovější počín *Zmizelá* (2014), v němž reflektuje žánrová pravidla.

oči otevře, podívá se přímo do kamery a usměje se. Film *Sladký život* zakončuje scéna na pláži, kde se hlavní postava, bulvární novinář Marcello (Marcello Mastroianni), setká s dívenkou Paolou (Valeria Ciangottini), která se s ním snaží komunikovat. Marcello ji však neslyší „pro přílišnou dálku i hukot moře a fakticky spíše pro svou přílišnou spjatost se zpitou společností v ranní kocovině. Nechá se odvést dotěrnou společnicí: Paola se však přesto na něj usměvavě dál dívá a krátce v poslední vteřině filmu otočí svůj úsměv i do kamery.“⁷⁷ Oba úsměvy za sebou zanechávají významovou neurčitost a ponechávají divákovi volnost při vytváření interpretací. Nicméně, již jsem v této práci navrhl optimistický výklad závěru filmu *Velká nádhera*, protože Gambardella vyřešil svou existenciální krizi a chystá se znovu dělat to, co jej naplňovalo: napíše novou knihu. A do jisté míry podobně optimisticky lze pohlížet i na závěr filmu *Sladký život*, o němž Jiří Cieslar ve svém textu píše, že „je to intenzivní chvíle Felliniho příznačné věrnosti jakési naději, ač ji umisťuje s nemilosrdným důrazem tak beznadějně daleko od svého hrdiny.“⁷⁸

Aluzi lze dále objevit na začátku filmu *Velká nádhera* v dříve popisované úvodní sekvenci, na což ve své kritice pro časopis Cinepur poukázal Tomáš Stejskal: „Na začátku Felliniho *Říma* (1972) prochází jedna z postav kolem torza kamenného sloupu s nápisem ‚*Řím 340 km*‘. V úvodní scéně *Velké nádhery* projíždí kamera kolem žulového obelisku s nápisem ‚*Roma o morte*‘. Obě situace poukazují na to, že dotyčné snímky se dotýkají samotných základů. A z obou též vyplývá, že jak Fellini, tak Sorrentino patří mezi tvůrce, kteří se vyjadřují především pomocí obrazů a intuice.“⁷⁹

Tematická podobnost filmů *Velká nádhera* a *Sladký život* pochopitelně vedla filmové kritiky k tomu, aby oba filmy porovnávali a pro Sorrentinův počín vytvářeli nálepky jako například „pocta Fellinimu“⁸⁰, někteří Paola Sorrentina dokonce označovali jako nového Federica Felliniho⁸¹. Ovšem, spojování s jedním

⁷⁷ CIESLAR, J. 2001. *Sladký život* [online]. Nostalgia [citováno 23. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://www.nostalgia.cz/pages/andele/fellini/clanky/cieslar_slzivot.php>.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ STEJSKAL, T. 2013. *Velká nádhera / O intelektuálech a lidech* [online]. Cinepur [citováno 23. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2718>>.

⁸⁰ Např.: KEOUGH, P. 2013. *Fellini homage is no Beauty* [online]. The Boston Globe. Dostupné z WWW: <<http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2013/11/28/fellini-homage-beauty/lcAdjdmMZwSOWNcgsv4gZM/story.html>>.

⁸¹ Označení „Fellini současnosti“ přisoudila Paolovi Sorrentinovi kupříkladu Eva Zaoralová ve své recenzi pro portál *www.idnes.cz*. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/recenze-velka-nadhera-0tm-filmvideo.aspx?c=A131029_124358_filmvideo_ts>.

z nejvýraznějších režisérů světové kinematografie se Paolo Sorrentino dočkal i díky tomu, jakým způsobem pracuje se stylistickými prostředky a zobrazuje ve filmu *Velká nádhera* Řím, přestože v jednom rozhovoru odmítal, že by pro něj byl Fellini v případě tohoto filmu zdroje inspirace. Z tohoto rozhovoru jsem citoval v úvodu této bakalářské práce, avšak nyní citaci uvedu ještě jednou: „Nezamýšlel jsem na Felliniho odkazovat, ale lidé přesto říkají, že film vypadá, jako kdyby jej točil Fellini. To mě však nevádí, patří mezi mé oblíbené filmaře.“⁸² Fellini společně se svým kameramanem Otellem Martellim upřednostňuje ve filmu *Sladký život* expresivní kameru, „vyjadřuje se především pomocí obrazů a intuice.“ A totéž tedy platí i pro Sorrentina a jeho spolupráci s kameramanem Lucou Bigazzim. Pro oba režiséry je obraz nositelem informací, komunikačním prostředkem, který sděluje více než například vypravěč nebo postavy. Oba režiséři naplňují obrazy metaforami a skrytými významy. Jako příklad můžeme uvést již popisované závěrečné scény filmů *Velká nádhera* a *Sladký život*. Místo toho, aby Fellini a Sorrentino nechali promlouvat postavy, které by svým vysvětlením uvedly věci na pravou míru, přenášejí oba tvůrci komunikaci na obraz.

„(...) Fellini o *Sladkém životě* letmo řekl, že se v něm pokusil zachytit vnější i vnitřní Řím, že celé to město je pro něj metaforou existence, obrazem duše, v jejímž středu tepe pyšný sval Via Veneto a v jehož podzemí se ukrývá zapíraná příroda, smyslovost. (...)“⁸³ Felliniho Řím „sice zurčí životem, ale jako by přišel o své jádro, propadá se do trosek, mění se ve zneužívané kulisy. (...)“⁸⁴ Podobně prezentuje Řím i Paolo Sorrentino, pro nějž je italská metropole prostorem s krásným obalem, který zahaluje svět bez hodnot, v němž se pohybují vykořeněné a duševně vyprázdněné postavy. Onen obal umožňuje, aby turisté z úvodní sekvence byli omráčeni z vnější krásy římské scenérie, avšak kdo pronikne pod povrch, nalézá skutečnou podstatu, vidí Řím takový, jaký doopravdy je. „*Řím mě zklamal*,“ říká Romano, když informuje Gambardellu o svém rozhodnutí opustit toto město. Stejně jako Gambardella přicházel s očekáváními, která zůstala nenaplněna. S určitými předpoklady o životě v Římě přijel do tohoto města i Marcello ve filmu *Sladký život*,

⁸² A. THOMPSON, cit. 1. (přeložil: Josef Kraus)

⁸³ CIESLAR, cit. 77.

⁸⁴ Tamtéž.

avšak i on pomalu směřuje k bodu, kdy zjistí, že jeho život v Římě nebyl naplněn tak, jak doufal.

Výrazně se intertextualita ve filmu *Velká nádhera* projevuje v hudební složce. Paolo Sorrentino i v tomto případě do soundtracku k filmu zařadil množství žánrově různorodých skladeb, přičemž v některých momentech použitá skladba získává statut komunikačního prostředku, generuje intertextové odkazy a implicitní významy. Když jsem například popisoval scénu, v níž Gambardella pozoruje z terasy svého bytu hrající si děti s řádovou sestrou, zabýval jsem se rovněž i hudbou, která tuto scénu doprovází. Skladba *My Heart is in the Highlands* od estonského skladatele Arvo Pärta vytváří implicitní význam a zároveň obsahuje intertextový odkaz na tvorbu skotského básníka a významného představitele britského preromantismu Roberta Burnse. Dále je ve filmu použita chorální skladba *The Lamb*, jejímž autorem je britský skladatel John Tavener. Textem chorálu je eponymní báseň anglického malíře a básníka Williama Blakea, tudíž i v tomto případě můžeme mluvit o intertextovém odkazu. Podobně generuje intertextový odkaz skladba *Dies irae* polského skladatele Zbigniewa Preisnera a její použití ve scéně, v níž se Gambardella účastní pohřbu. „Dies irae je standartní součástí hudební zádušní mše (rekviem)⁸⁵ a autorem textu byl františkán Tommaso da Celano.

Bylo by možné podobným způsobem uvádět další a další příklady, avšak téměř vždy by se jednalo o popisování intertextových odkazů, které se ve filmu *Velká nádhera* hledají jen velmi složitě, pokud daný divák nedisponuje opravdu širokými znalostmi literatury, hudby a historie. Nicméně, Paolo Sorrentino nevyužívá pouze tyto rafinované intertextové reference, protože intertextualita má v jeho filmu také jakousi hravou podobu. Ve filmu například zazní skladba *Forever* italského popového zpěváka Antonella Vendittiho, který se objeví v jedné scéně, právě když doznívá jeho skladba *Forever*. Venditti sedí u stolu v restauraci a zdraví Jepa Gambardellu.

Rozsah a téma této bakalářské práce naneštěstí neumožňují zabývat se intertextualitou v širším rozsahu, a proto již jen v krátkosti uvedu, jaké další intertextové odkazy se ve filmu *Velká nádhera* objevují. Například abstraktní

⁸⁵ *Dies irae* [online]. Wikipedia [citováno 25. 3. 2015]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dies_irae>.

performanci z úvodu filmu lze chápat jako odkaz na podobné provokativní a absurdní performativní aktivity. Dále postavy velmi často konverzují o literatuře, čímž vznikají reference na tvorbu Marcela Prousta nebo Ivana Sergejeviče Turgeněva. Díky tomu vzniká další možnost, jak ozvlášťňovat percepci díla a zároveň je to argument, proč bychom měli film *Velká nádhera* řadit do filmového postmodernismu.

2.2.2. Kontextuálně komparativní analýza stylu ve filmech Paola Sorrentina

V této podkapitole zařadím film *Velká nádhera* do kontextu tvorby Paola Sorrentina. Tento film budu komparovat s ostatními Sorrentinovými celovečerními filmy vyjma jeho režisérského debutu *L'Uomo in più (One Man Up)* z roku 2001, který se mi jako jediný nepodařilo zhlédnout. Film *Velká nádhera* budu tedy komparovat s filmy *Následky lásky* (2004), *Rodinný přítel* (2006), *Božský* (2008) a *Tady to musí být* (2011). V kontextuální analýze se budu zabývat jen těmi aspekty, které jsem shledal jako společné pro všechny Sorrentinovy filmy z výše uvedeného výběru. Jsou jimi konstrukce hlavních postav, důraz na kompozici záběrů a originální práce se zvukem. Tyto tři aspekty zároveň definují autorský styl Paola Sorrentina.

2.2.2.1. Konstrukce hlavních postav

Jepa Gambardellu, hlavní postavu filmu *Velká nádhera* lze v krátkosti popsat jako starého a vnitřně zničeného muže, který nostalgicky vzpomíná na své mládí. Podobné charakteristiky najdeme u všech hlavních postav Sorrentinových filmů. Hlavní postavou filmu *Následky lásky* je devětačtyřicetiletý Titta Di Girolamo (Tony Servillo), samotářský introvert pykající v anonymním švýcarském hotelu za finanční újmu, kterou před několika lety způsobil italské Mafii. Následující film *Rodinný přítel* prezentuje příběh osamělého a stárnoucího lichváře Geremia De Geremeie (Giacomo Rizzo), jenž mimo jiné touží po společenském uznání, avšak nikdy jej nemůže kvůli své profesi dosáhnout. Film *Božský* vypráví o bývalém italském politikovi Giuliovi Andreottim (Tony Servillo), jehož zachycuje v průběhu jeho politické kariéry a zobrazuje jej jako starého, sardonického a životem unaveného člověka. A ve svém prvním anglicky mluveném filmu *Tady to musí být* Sorrentino vytvořil postavu Cheyenna (Sean Penn), vysloužilé rockové hvězdy, jehož trápí nevyřešené události z minulosti.

Z vyjmenování hlavních postav vyplývá, že Sorrentina zajímají zejména vnitřní problémy hlavních postav, jimiž jsou bez výjimky stárnoucí muži. Všichni také zjistí, že jejich život, tak jak jej dosud žili, byl plný sterility a většinou z nich nepřináší uspokojení. Hlavní postavy Sorrentinových filmů zažívají existenciální krizi, z níž se snaží najít cestu ven, a také v jejich životech hrají klíčovou úlohu nějaké konkrétní události, které se odehrály v minulosti, avšak jejich vliv přetrvává až do současnosti.

Vzhledem k tomu, že většina prostoru této bakalářské práce má být věnována filmu *Velká nádhera*, nezbývá nic jiného, než uvést hlavní postavy z dalších Sorrentinových filmů pouze stručnou charakterizací jejich jednání v jednotlivých filmech. Titta si navykl na život plný stereotypů a zautomatizovaných činností. Po většinu dne tiše vysedává v hotelovém baru, kde se zamiluje do krásné servírky Sofie. Kvůli dlouhému odloučení od vnějšího světa však zapomněl, jak by se měl s takovými city vypořádat, a proto Sofii ostentativně ignoruje, než najde odvahu se s ní seznámit. Lichvář Geremio se snaží sám sebe prezentovat jako přátelského a vzdělaného člověka, zatímco se jedná o zlomyslného a frustrovaného stárnoucího muže. Jeho život je plný nenaplněných snů, které si vzhledem ke svému věku nebude moci splnit. Z toho důvodu zachovává zášť vůči mladým lidem, kteří ještě mají dostatek času na to, aby žili život podle svých představ. Cheyenne je ženatý, bezdětný a znuděný muž, jenž se rozhodl ukončit svou hudební kariéru, protože si dával za vinu sebevraždu dvou svých fanoušků. Přesto se i dvacet let od konce kariéry stylizuje do role nihilistického rockového hudebníka, jakým býval dříve. Nakonec však najde smysl svého života v touze pomstít se bývalému nacistickému hlídači, který v Osvětimi mučil jeho otce.

Záměrně jsem při popisování postav přeskočil Giulia Andreottiho. Je to totiž jediná postava, k níž musel Paolo Sorrentino přistupovat jako k předem determinovanému souhrnu vlastností. Giulio Andreotti byl italský politik, který sedmkrát vykonával funkci předsedy vlády a patřil k nejvlivnějším lidem v Itálii. Jeho kariéra v nejvyšších patrech italské politiky skončila na začátku devadesátých let, avšak Andreotti za sebou zanechal několik kontroverzí. Vyšetřovali jej například za napojení na Mafii, jeho jméno bylo spojováno s nájemnými vraždami novinářů a vlivných politiků a dodnes vznikají různé konspirační teorie o jeho soukromém a

politickém životě. Díky způsobu, jakým si uzurpoval moc ve státě, si u veřejnosti vysloužil přezdívky Belzebub nebo Černý papež, co do rozsahu moci jej charakterizovalo přízvisko Božský.⁸⁶

Titta, Geremio a Cheyenne jsou nahlíženi z hlediska jejich existenciálních krizí, avšak ve filmu *Božský* se existencialismus příliš neprojevuje prostřednictvím vnitřních problémů hlavní postavy. Sorrentino se zaměřil spíše na sterilitu a absurditu politického života. Andreottiho život je stereotypní, stejně jako u výše popsáných postav, a i když je jako nejmocnější muž ve státě v neustálém kontaktu s lidmi, rovněž je Andreotti osamělým mužem. Smyslem jeho života se stala politika, intriky a neustálý boj o moc, díky čemuž se Andreotti stal emocionálně odměřený člověk.

Na závěr této podkapitoly je vhodné znovu zmínit život Jepa Gambardelly a komparovat jej s výše popsánými postavami. Díky tomu dojde k potvrzení první teze o společných aspektech Sorrentinových filmů. Pětašedesátiletý Gambardella žije životem, který vyplňují opulentní večírky a nudná posezení s přáteli. Jeho život je plný repetitivních událostí, která mu již nepřinášejí uspokojení. Zažívá existenciální krizi, když si uvědomuje svou vykořeněnost a osamělost, a proto se upíná k jednomu konkrétnímu momentu ze svého mládí, který do jisté míry určil vývoj jeho nadcházejícího života. Z této krátké charakterizace tedy vyplývá, že mezi Gambardellou a hlavními postavami z ostatních Sorrentinových filmů lze najít několik styčných bodů a lze rovněž tvrdit, že konstrukce hlavní postavy patří k jednomu ze signifikantních znaků Sorrentinovy tvorby.

2.2.2.2. Mizanscéna a kamera

Mizanscénu a kameru můžeme považovat za nejvýraznější znak Sorrentinova autorského stylu. Při sledování jakéhokoli filmu Paola Sorrentina si nelze nevšimnout repetice třech filmových prostředků, k jejichž volbě Sorrentino přistupuje v každém svém filmu. Těmi prostředky jsou natáčení naprosté většiny filmu v reáliích, centrálně komponované záběry a promyšlené pohyby kamery. V této podkapitole budou popsány jen příklady z ostatních Sorrentinových filmů, jelikož jsem o mizanscéně a kameře ve filmu *Velká nádhera* psal v předchozích kapitolách.

⁸⁶ 2013. *Giulio Andreotti* [online]. The Telegraph. Dostupné z WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/politics-obituaries/10039937/Giulio-Andreotti.html>>.

V souvislosti se vztahy mezi fabulí a syžetem jsem popisoval narativní funkci mizanscény ve filmu *Velká nádhera* a rovněž jsem zmínil, v jakém prostředí se syžet filmu odehrává. Již jsem však neuvedl, že Paolo Sorrentino tento film natočil téměř celý ve skutečných exteriérech a interiérech. Velké množství záběrů bylo natočeno v římských ulicích, dále se podstatná část filmu odehrává v bytě naproti Koloseu, který byl podle Sorrentinových slov po natáčení k prodeji⁸⁷. Stejný postup, tedy minimum uměle vytvořené mizanscény, uplatnil Sorrentino i v předešlých filmech.

Další signifikantním znakem Sorrentinova autorského stylu jsou centrálně komponované záběry, z čehož dále vyplývá i kompozice mizanscény. Jelikož Sorrentino natáčí zejména v reálech, musí ve většině případů komponování mizanscén a rámování záběrů přizpůsobovat prostředí, do něhož se jako autor rozhodl zasadit konkrétní část svého filmu. Sorrentino užívá centrální kompozici záběru ve velké míře v každém svém filmu a nezáleží na tom, zda se jedná o polodetail nebo velký celek.

S oblibou používá Sorrentino i pohyblivý rám. V předchozí podkapitole byly hlavní postavy z filmů Paola Sorrentina ukázány jako muži, kteří ve svém životě něco hledají. A právě motiv cesty, pohybu nějakým směrem, může být symptomatickým významem, který pohyblivý rám ukrývá. Nejvíce se tato interpretace nabízí v posledních dvou filmech *Tady to musí být* a *Velká nádhera*, v nichž hlavní postavy různým způsobem hledají ztracený smysl života a pohyb kamery tedy může divák chápat jako znak, který k jejich hledání nevědomě odkazuje.

Bylo by zajisté vhodnější pojednat o znacích autorského stylu Paola Sorrentina daleko podrobněji, než poskytuje tato podkapitola, avšak vzhledem k rozsahu a tematice této bakalářské práce to není možné. Výše popsané stylistické aspekty jsou sice jen krátkou sumarizací, avšak i přesto si lze vytvořit představu o Sorrentinových režisérských postupech.

2.2.2.3. Sorrentinova práce se zvukovou složkou

„Zvuk je snad tím nejsložitějším postupem ke zkoumání. Mnohé zvuky z našeho okolí obvykle vůbec nevnímáme. Základní informace o uspořádání našeho okolí

⁸⁷ A. THOMPSON, cit. 1. (přeložil: Josef Kraus)

získáváme zrakem.“⁸⁸ Podobným způsobem vnímáme i film, v němž dominuje obrazová složka a „zvuková stopa je podružným faktorem.“⁸⁹ Ve filmech Paola Sorrentina obrazová složka také signifikantně vyčnívá nad zvukovou složkou, ale i přesto Sorrentinovi zvuk neslouží pouze jako prostředek, který by „[umožňoval] divákovi úplnější smyslový zážitek.“⁹⁰ Sorrentino přistupuje ke zvukové složce stejně pečlivě jako k obrazové složce a zejména hudba má v každém Sorrentinově filmu opravdu významné postavení. Proto se zaměřím především na hudební doprovod Sorrentinových filmů, protože právě na něm lze demonstrovat, jakým způsobem Paolo Sorrentino přistupuje k práci se zvukovou složkou.

Pro Sorrentinův přístup k hudebnímu doprovodu filmu je typické, že hudbu velmi často zasazuje do diegetického světa (to jsem koneckonců popisoval v kapitole věnované zvukové složce filmu *Velká nádhera*). Ve filmu *Následky lásky* se vyskytuje scéna, kdy se nájemný vrah chystá zavraždit svou oběť. Ta krátce před tím na svém notebooku spustí elektronickou hudbu, která scéně určuje diametrálně odlišné percepční kvality, než kdyby žádný zvuk použit nebyl.⁹¹ V následujícím filmu *Rodinný přítel* se například jedna z vedlejších postav vydá na country večírek, kde za doprovodu diegetické hudby všichni přítomní tančí.⁹² Film *Božský* zase zobrazuje Giulia Andreottiho, jak sleduje se svou ženou televizi, když při přepínání mezi jednotlivými televizními stanicemi narazí na jakýsi záznam hudebního koncertu. Diegetická hudba začíná ihned formovat vyznění scény a rovněž díky textu vytváří významy, jak jsme ostatně mohli vidět na příkladu z filmu *Velká nádhera*. Ve filmu *Tady to musí být* se zase Cheyenne zúčastní koncertu nebo v obchodním centru sleduje skupinu začínajících muzikantů. Takovou praktikou Sorrentino připomíná Quentina Tarantina, který hudbu rovněž „umísťuje v diegezi, kdy například některá z postav pouští gramofon. (...) Při důkladnějším rozboru pak hudba získává ironický, kontrastní nebo kontrapunktní ráz.“⁹³

⁸⁸ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 347.

⁸⁹ Tamtéž, s. 347.

⁹⁰ Tamtéž, s. 347.

⁹¹ *Následky lásky* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2004), 00:46:38.

⁹² *Rodinný přítel* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2006), 00:41:00.

⁹³ GARNER, Ken. Quentin Tarantino's Scoring Practise. In.: ASHBY, Arved (ed.). *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*. Oxford: Oxford University Press, s. 160. ISBN 978-0-19-982735-0. (přeložil: Josef Kraus)

V Sorrentinových filmech dále hudba nebo zvuk často začínají jako diegetické a poté přechází v nediegetické anebo naopak. Ve filmu *Tady to musí být* například sledujeme Cheyenna vysedávat na lavičce v newyorském Central Parku, zatímco slyšíme nediegetickou hudbu. Poté se střihem přesuneme na záběr, v němž si žena čte nějaký magazín. Hudba stále hraje a my ji nadále považujeme za nediegetickou. Ovšem záhy díky pohyblivému rámu odhalíme skupinu hudebníků, kteří skladbu hrají, a zjistíme, že žena čtoucí magazín byla součástí jevištní výpravy nějakého koncertu.⁹⁴ Tento postup se objevuje zejména v posledních dvou filmech Paola Sorrentina, avšak můžeme jej objevit i ve filmech předchozích, i když ne v takové míře. Film *Následky lásky* například obsahuje scénu, kdy Titta Di Girolamo zamyšleně pozoruje dění na ulici, zatímco ve zvukové stopě slyšíme syntezátor spolu s dalším zvukem, který připomíná tikot hodin, anebo nám může připadat jako součást elektronické hudby. Když však Titta vyjde ven, onen zvuk se změní téměř nepostřehnutelně z nediegetického na diegetický, protože jeho původcem jsou údery do tenisového míčku.⁹⁵ Ve filmu *Rodinný přítel* zase Geremio pozoruje při tanci mladou dívku za doprovodu diegetické hudby, která se však v další scéně mění v nediegetickou, když sledujeme Geremia, jak sedí u sebe doma.⁹⁶ Podobnou scénu obsahuje i film *Božský*, v němž se diegetická hudba na večírku, jejímž původcem je velká skupina muzikantů, změní na nediegetickou, jakmile dojde ke změně mizanscény a my sledujeme Andreottiho na politické schůzi v Kremlu.⁹⁷

Vyjmenovat každý podobný přechod diegetického zvuku na nediegetický a opačně by zabralo příliš prostoru této bakalářské práce, a proto zde svůj výčet ukončím. Na uvedených příkladech jsem totiž dokázal (byť jen na dvou aspektech), že Paolo Sorrentino nepřistupuje ke zvuku jako k druhořadé složce, nýbrž že je to pro něj další prostředek, kterým může dotvářet estetiku svých filmů.

⁹⁴ *Tady to musí být* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2011), 00:33:43.

⁹⁵ *Následky lásky* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2004), 00:39:37.

⁹⁶ *Rodinný přítel* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2006), 01:01:40.

⁹⁷ *Božský* (Paolo Sorrentino, Itálie, 2008), 00:20:55.

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce byl neoformalistický rozbor narativní struktury filmu *Velká nádhera* italského režiséra Paola Sorrentina. Neoformalistickou analýzu jakožto přístup k analyzování filmového díla jsem vymezil v kapitole věnované teoreticko-metodologickému rámci, v němž bylo dále nutností popsat umělecký modus narace, jehož prostřednictvím je vyprávěn film *Velká nádhera*. Poté byl na základě aplikace nástrojů neoformalistické analýzy a uměleckého modu narace analyzován samotný film.

V analytické části jsem se zaměřoval zejména na narativní strukturu filmu, přičemž jsem se pokoušel analyzovat vztahy mezi formální a stylistickým systémem. Jinými slovy bylo mým cílem najít způsob, jakým se stylistické prostředky (mizanscéna, kamera, střih a zvuk) podílejí na konstrukci narativu. Rozhodl jsem se analyzovat formální a stylistické prostředky zároveň, protože spolu 1) vzájemně souvisí a 2) by při případném rozdělení na dvě velké kapitoly docházelo k opakování informací, nenávaznosti a pravděpodobně i k nepřehlednosti. Zároveň jsem se inspiroval způsobem, jakým David Bordwell a Kristin Thompson ve své knize *Umění filmu* rozebírají formální systém filmového díla.

Považoval jsem za důležité začít analytickou část expozicí do fikčního světa filmu *Velká nádhera*, a proto jsem se na začátku rozhodl představit nejprve postavy, jakožto jeden z atributů mizanscény a též jako kauzální činitele. Poté následovala formulace vztahů mezi fabulí a syžetem, kdy jsem mimo jiné stanovil, že vývojový vzorec filmu je založen na syžetu směřujícího směřujícímu k cíli, přičemž tento typ vývojového vzorce bývá dále postaven na principech hledání nebo pátrání. V rámci tohoto segmentu jsem se dopracoval k analýze prvního stylistického prostředku, a sice mizanscény a její narativní funkce. Zde jsem potvrdil tezi, že „každý prvek má téměř vždy více funkcí, nejen jednu“⁹⁸ a rovněž jsem na několika příkladech ukázal, jakým způsobem ovlivňuje mizanscéna konstrukci narace. Popisoval jsem, jak se v úvodu filmu mizanscéna podílí na formování první signifikantní příčiny a dále jsem v souvislosti s vývojovým vzorcem syžetu jmenoval příklady, kdy změna mizanscény

⁹⁸ BORDWELL, THOMPSON, cit. 24, s. 208.

v závislosti na hledání hlavní postavy rozvíjí naraci a má tak významnou narativní funkci.

V dalším segmentu jsem se věnoval charakterizaci narace co do rozsahu a hloubky informací. Naraci filmu *Velká nádhera* jsem určil jako proměnlivou, co se týče rozsahu informací, protože se v tomto filmu prolíná omezená a neomezená narace. Poté jsem podstatně větší prostor věnoval hloubce informací, kdy jsem na několika příkladech formuloval komplikované prolínání mezi objektivní narací, která ve filmu dominuje, a subjektivní narací. Ta se ve filmu objevuje marginálně, avšak její důležitost zvyšuje fakt, že díky ní můžeme získat klíčové informace pro naši interpretaci filmu *Velká nádhera*. V souvislosti s charakterizací narace z hlediska hloubky informací jsem zmiňoval příklad, v němž se zvuk podílí na přeměně jinak konotativní scény v denotativní. A proto jsem se rozhodl plynule navázat podkapitolou věnovanou rozboru zvukové složky v Sorrentinově filmu. V ní jsem referoval o Sorrentinově práci se zvukem jako o jednom z aspektů jeho autorského stylu. Dále jsem pokračoval funkcemi kamery v procesu narace, kdy jsem se zabýval zejména tím, jak nám práce kamery předkládá určité informace, díky nimž můžeme například přesněji zařadit konkrétní události fabule. Kromě toho jsem popisoval i další funkce kamery, které však již nesouvisí s narací. Sorrentinův styl definují také centrálně komponované záběry, které ve filmu *Velká nádhera* mají v rámci stylu dekorativní funkci.

V poslední části velké kapitoly věnované analýze vztahů mezi formálním a stylistickým systémem byla hlavním tématem konstrukce narativní struktury. Zde jsem rozdělil film do pěti částí, přičemž první a poslední část, které nesouvisí přímo s hlavní dějovou linií, jsem označil jako prolog a epilog, zbylé tři části pak tvoří fabuli Sorrentinova filmu. Film *Velká nádhera* není explicitně rozdělen na části, jako je tomu například ve filmu Quentina Tarantina *Pulp Fiction*, kde jsou přímo exponovány názvy jednotlivých kapitol. Ovšem, v rozdělení filmu *Velká nádhera* na tři segmenty jsem spatřoval postup, jak snáze pochopit, co se v syžetu odehrává. Navíc jsem přednesl další argumenty, proč lze narativní strukturu rozčlenit takovým způsobem. První část exponuje, seznamuje nás s postavami, jejich životním stylem a způsobem jednání a také formuje klíčové kauzální příčiny. Ve druhé části sledujeme Gambardellovu neúspěšnou snahu vyřešit svou existenciální krizi, abychom jej ve

třetí části pozorovali jako rezignovaného starce, který přece jen najde určité východisko.

V narativní struktuře filmu je také možné najít jisté přechodové sekvence mezi jednotlivými částmi, které ale rozvolňují kauzalitu. A proto jsem v kontextu s touto kapitolou věnoval určitý prostor rozboru kauzality ve filmu *Velká nádhera*. Jak bylo stanoveno v teoreticko-metodologickém rámci, umělecký modus narace pracuje s rozvolněnou kauzalitou. Totéž platí i pro film *Velká nádhera*, v němž lze jen složitě najít kauzální řetězec, který by začínal na začátku syžetu a končil s jeho závěrem. Nicméně, přestože se na první pohled rozvolněnost kauzality tohoto filmu příliš neliší od podobně vystavených filmů, v jistém smyslu lze najít kauzální řetězec, který je však ukrytý v mysli hlavní postavy. Zpočátku narativní struktura filmu *Velká nádhera* působí nahodile právě díky kauzální rozvolněnosti a mohli bychom tvrdit, že lze některé scény a sekvence zpřeházet, avšak pokud budeme sledovat vývoj existenciální krize hlavní postavy, objevíme systém, který dodává narativní struktuře řád. Kauzální příčiny se sice mnohdy velmi špatně hledají, avšak právě Gambardellova snaha vyřešit svou existenciální krizi utváří z narativní struktury kompaktní celek, v němž má každá scéna své pevné místo.

Přechodové sekvence vytvářejí prostorovou a časovou diskontinuitu prostřednictvím stříhové skladby. Z toho důvodu jsem rozbor stříhu zařadil až na konec kapitoly, v níž jsem analyzoval vztahy mezi formální a stylistickým systémem. Nakonec jsem ale shledal, že se stříh podílí výrazněji na konstrukci narativní struktury výhradně v těchto dvou přechodových sekvencích, protože ve zbytku filmu Paolo Sorrentino pracuje spíše s konvenčními stříhovými postupy.

Ve druhé velké kapitole analytické části jsem se zabýval intertextualitou ve filmu *Velká nádhera*, který jsem se následně pokoušel zařadit do kontextu tvorby Paola Sorrentina. Co se týče intertextuality, popisoval jsem několik signifikantních intertextových odkazů, které ve filmu vznikají prostřednictvím hudby. Dále jsem psal o podobnosti mezi filmy *Velká nádhera* a *Sladký život* od Federica Felliniho. Přestože Paolo Sorrentino nezamýšlel ve svém filmu na Felliniho odkazovat, srovnání se logicky nabízí. Sorrentino například pracuje s podobnými tématy, jako jsou existenciální krize hlavní postavy anebo explicitní společenská kritika. Dále je možné

nahlízet na způsob, jakým oba režiséři zobrazují Řím, tedy hlavní prostor obou výše zmíněných filmů.

V kontextuální analýze jsem porovnával film *Velká nádhera* s ostatními celovečerními filmy Paola. Filmy jsem komparoval na základě tří společných znaků, jež jsem našel v každém Sorrentinově filmu. Těmi znaky jsou konstrukce hlavních postav, velký důraz na kompozici záběrů a práce se zvukovou složkou. Tyto znaky zároveň definují autorský styl Paola Sorrentina, který jej postupně rozvíjel a zdokonaloval, až byl schopen vytvořit z filmu *Velká nádhera* komplexní a pečlivě vystavěné umělecké dílo.

Tato bakalářská práce je rovněž prvním ucelenějším textem v prostředí české filmové vědy, který se zabývá filmem *Velká nádhera*. Dále jsem se stal prvním, kdo se podrobněji věnoval i tvorbě Paola Sorrentina jako takové. Vytvořil jsem tedy podklad pro ty filmové vědce či studenty filmové vědy, kteří se např. v budoucnu rozhodnou zabývat výzkumem Sorrentinova autorského stylu, jenž dosud nebyl podroben důkladnějšímu průzkumu ani mezi filmovědci v Itálii, odkud Paolo Sorrentino pochází. V bakalářské práci jsem totiž uvedl některé aspekty Sorrentinových režisérských postupů, na nichž lze postavit například případnou magisterskou diplomovou práci.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

Božský (Il divo, režie: Paolo Sorrentino, Itálie, 2008)

Následky lásky (Le conseguenze dell'amore, režie: Paolo Sorrentino, Itálie, 2004)

Rodinný přítel (L'amico di famiglia, režie: Paolo Sorrentino, Itálie, 2006)

Sladký život (La dolce vita, režie: Federico Fellini, Itálie, 1960)

Tady to musí být (This Must Be the Place, režie: Paolo Sorrentino, Itálie, 2011)

Velká nádhera (La grande bellezza, režie: Paolo Sorrentino, Itálie, 2013).

LITERATURA

2013. *Giulio Andreotti* [online]. The Telegraph. Dostupné z WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/politics-obituaries/10039937/Giulio-Andreotti.html>>.

2014. „*It's Just a Trick*“: *Dissecting the Final Scene of The Great Beauty* [online]. Viva Italian Movies. Dostupné z WWW: <http://www.vivaitalianmovies.com/post/80850166067/great-beauty-final-scene#.VPxdN_mHgW9>.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 352 s. ISBN 978-0674543362.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 978-0299101749.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

CIESLAR, J. 2001. *Sladký život* [online]. Nostalghia. Dostupné z WWW: <http://www.nostalghia.cz/pages/andele/fellini/clanky/cieslar_slzivot.php>.

Dies irae [online]. Wikipedia. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Dies_irae>.

GARNER, Ken. Quentin Tarantino's Scoring Practises from Kill Bill to Inglourious Basterds. In.: ASHBY, Arved (ed.). *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*. Oxford: Oxford University Press, s. 157 - 188 s. ISBN 978-0-19-982735-0.

HULL, G. 2013. *The Problem with Paolo Sorrentino* [online]. The London Magazine. Dostupné z WWW: <<http://thelondonmagazine.org/tlm-blog/the-problem-with-paolo-sorrentino-by-george-hull/>>.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244-0175-4.

KEOUGH, P. 2013. *Fellini homage is no Beauty* [online]. The Boston Globe. Dostupné z WWW: <<http://www.bostonglobe.com/arts/movies/2013/11/28/fellini-homage-beauty/lcAdjdmMZwSOWNcgsv4gZM/story.html>>.

KLIEMANN, C. F. 2014. *Cultural and Political Exhaustion in Paolo Sorrentino's The Great Beauty* [online]. Senses of Cinema. Dostupné z WWW: <<http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/cultural-and-political-exhaustion-in-paolo-sorrentinos-the-great-beauty/>>.

NIELSEN, J. I. 2008. *Bordwell o Bordwellovi* [online]. Aluze. Dostupné z WWW: <http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php>.

STEJSKAL, T. 2013. *Velká nádhera / O intelektuálech a lidech* [online]. Cinepur. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2718>>.

SVATOŇOVÁ, K. *Neoformalismus a textová analýza* [online]. Metodologický rozcestník KFS. Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/Neoformalismus.pdf>>.

THOMPSON, A. 2014. *Paolo Sorrentino Talks* [online]. Thompson on Hollywood. Dostupné z WWW: <<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/paolo-sorrentino-interview-the-great-beauty?page=2>>.

THOMPSON, K. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace 10*, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN:0862-397X.

THOMPSON, K. Realismus ve filmu: Zloději kol. *Illuminace 10*, 1998, č. 2, s. 69 - 86. ISSN:0862-397X.

TOŠOVSKÁ, Andrea. *Scotland in Robert Burns' Poetry*. Bakalářská práce, Pedagogická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova Univerzita, 2013. 51 s.