

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních a filmových studií

Bakalářská práce

Tomáš Vahala

**VÁLEČNÁ TRILOGIE ZBYŇKA BRYNYCHA
(Transport z ráje; A pátý jezdec je Strach;
Já, spravedlnost):
KOMPARATIVNÍ STYLOVÁ ANALÝZA**

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Válečná trilogie Zbyňka Brynycha (Transport z ráje; A pátý jezdec je Strach; Já, spravedlnost): komparativní stylová analýza* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu mé bakalářské práce Doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za cenné rady a obří trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

1. Úvod.....	5
1.1. Cíl práce	5
1.2. Vyhodnocení literatury, metodologie.....	5
1.3. Struktura práce	11
2. Historický kontext.....	12
2.1. Filmografie Zbyňka Brynycha	12
2.2. Zbyněk Brynych a Nová vlna.....	15
3. Analýzy.....	18
3.1. Transport z ráje	18
3.1.1. Dominanta.....	18
3.1.2. Mizanscéna.....	19
3.1.3. Kamera.....	21
3.1.4. Střih.....	23
3.1.5. Zvuk.....	24
3.1.6. Shrnutí.....	25
3.2. A pátý jezdec je Strach.....	26
3.2.1. Dominanta.....	26
3.2.2. Mizanscéna.....	28
3.2.3. Kamera.....	31
3.2.4. Střih.....	33
3.2.5. Zvuk.....	35
3.2.6. Shrnutí.....	36
3.3. Já, spravedlnost	37
3.3.1. Dominanta.....	37
3.3.2. Mizanscéna.....	38
3.3.3. Kamera.....	40
3.3.4. Střih.....	43
3.3.5. Zvuk.....	44
3.3.6. Shrnutí.....	46
4. Závěr.....	46
5. Seznam použitých pramenů a literatury.....	47
5.1. Prameny	47
5.1.1. Analyzované filmy.....	47
5.1.2. Periodika.....	48
5.2. Literatura:.....	48

1. Úvod

1.1. Cíl práce

Cílem této bakalářské práce je komparativní stylová analýza tří filmů československého režiséra Zbyňka Brynycha: *Transport z ráje* (1962), *A pátý jezdec je Strach* (1964) a *Já, spravedlnost* (1967). Filmy se odehrávají v období druhé světové války (a těsně po jejím skončení) a tvoří tzv. Válečnou trilogii (dále VT). Jednotlivé snímky jsou propojeny společnými motivy fašismu, strachu nebo chování jedince pod tlakem prostředí. Vliv prostředí jako takový je také jedním z hlavních pojících témat této trilogie. Spojující režisérská osobnost a opakující se motivy jsou příčinou výběru těchto snímků ke komparativní analýze. Důvod, proč se těmito filmy podrobněji zabývat, je nejen jejich významné postavení ve filmografii samotného režiséra, ale i v československé filmografii vůbec. Minimálně první dva filmy jsou považovány za vrchol Brynychovy tvorby. Podle Jana Žalmana zde Brynych dosahuje absolutní tvůrčí svobody.¹ Josef Škvorecký řadí Brynycha k významným českým režisérům právě kvůli těmto filmům.² I když v dobových kritikách či odborné literatuře často nacházíme o těchto filmech zmínky jako o význačných dílech československé kinematografie, neexistuje analýza, která by se komplexněji zabírala tím, jak a v čem jsou tyto snímky výjimečné. Rozhodl jsem se tedy analýzu takového charakteru provést.

1.2. Vyhodnocení literatury, metodologie

Mým metodologickým východiskem je neoformalistická analýza, při níž se budu opírat o texty Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Vycházím především z publikací *Narration in the fiction film* Davida Bordwella, úvodní kapitoly *Breaking the Glass Armor* Kristin Thompsonové, jejíž překlad u nás vyšel pod názvem *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod* nebo jejich společných prací *Umění filmu a Dějiny filmu*. Tato analytická metoda mi umožní film rozebrat po jednotlivých složkách a zjistit jakou funkci má každá z nich v kontextu díla jako celku. Rozdělení mi také umožní komparaci, kde budu stejné složky každého filmu (mizanscéna, kamera, střih a zvuk) porovnávat mezi sebou. Klíčovým úkolem této práce je na jedné straně charakterizace odlišností stylového

¹ ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369.

² ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 222-227. ISBN 80-7012-055-X.

pojetí každého filmu VT a na straně druhé určení formálních postupů, které mají tyto filmy společné. Výsledkem by měla být hlubší charakterizace Brynychova autorského pojetí a odůvodnění stylového řešení jednotlivých snímků, v závislosti na určené dominantě každého z nich. Výrazným znakem těchto filmů je, že ačkoli jsou tematicky propojené, využívají různých výrazových prostředků, čímž se styl každého z nich v mnoha aspektech liší. Tento princip *ozvlášťňování* formy ztvárňující podobná témata rozdílným způsobem, nám dané témata ukazuje pokaždé z jiné perspektivy. To vnímám jako jednu z nejpodstatnějších kvalit VT, vybízející k zevrubné analýze.

Jedním z ústředních termínů, se kterým ve své práci operuji, je koncept *dominanty*. V úvodní kapitole *Breaking the Glass Armor* tento koncept charakterizuje Kristin Thompsonová. Píše o něm jako o formálním principu, který dílo užívá k organizaci prostředků do jednoho celku.³ Určím si tedy *dominanty* jednotlivých snímků, abych mohl zkoumat, jak jim zvolené výrazové prostředky podléhají a jak se k sobě jejich prostřednictvím vztahují stylistické a tematické roviny filmů. V případě *Transportu z ráje* je *dominantou* kontrast mezi dvěma stylovými přístupy, kdy pro jeden je charakteristický odstup a odtažitost a pro druhý naopak intimita a subjektivizace. Ještě intenzivnější subjektivizace reality potom dominuje snímku *A pátý jezdec je Strach*. V poslední řadě ve filmu *Já, spravedlnost* je pomocí stylových prvků dosahováno silné psychologizace postav a zdůrazňován utopický charakter snímku. Hlavními společnými znaky trilogie budou výrazové prostředky vycházející z německého expresionismu, které se objevují v každém z analyzovaných snímků a k nimž se samotný Brynych hlásil.⁴

Dalším důležitým termínem je *ozvláštnění*. Původně termín používaný ruskými formalisty, který poprvé popsal literární a filmový teoretik Viktor Šklovskij. *Ozvláštnění* slouží k prodloužení percepce uměleckého díla a brání její automatizaci. Thompsonová dokonce píše, že je *ozvláštnění* základním účelem umění.⁵ Sama cituje přímo Šklovského definici z jeho textu *Umění jako metoda* ve které mimo jiné stojí, že „[...] metoda umění je metoda *ozvláštnění* věcí a metoda

³ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36.

⁴ KOPANĚVOVÁ, Galina. Co jsem musel říct. *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 370 – 374.

⁵ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36.

znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem, a musí být prodlužován.“⁶ Myslím si, že ozvláštňující postupy můžeme vysledovat zcela zřetelně v každém filmu Brynychovy trilogie. Jejich bližší charakterizace vyplyne ze samotných analýz.

Vycházím také z publikace Davida Bordwella *Narration in the fiction film*. Při analýze stylu se dostanu k jeho propojení s narací. V některých místech se obracím například k narativním módům tak, jak je ve své knize vymezuje Bordwell. Konkrétně se jedná o mód *narace uměleckého filmu*, do kterého, podle mého názoru, spadají všechny tři filmy. Narace těchto filmů není primárně řízená kauzalitou děje, jako je tomu u módu *klasické narace*. Nejtypičtějšími znaky filmu *umělecké narace* jsou permanentní mezery v kauzalitě, nahodilost jednání, otevřenost, nejasné motivace a cíle protagonistů, nebo „subjektivizace reality“.⁷ Zvláště poslední zmíněný znak potom můžeme zahrnout pod to, co Bordwell nazývá jako *expresivní realismus*. V něm je podle Bordwella využíváno filmových technik k dramatizaci vnitřních mentálních procesů.⁸ Jiným charakteristickým filmovým postupem tohoto typu narace je zviditelňování „konstrukce“ filmu. Jedná se o využívání některých stylových prostředků jako jsou neobvyklé úhly nebo nečekané pohyby kamery, které divákovi dávají najevo fakt sebeuvědomění *profilmové reality*.^{9,10} Stylové prostředky tohoto charakteru jsou často používány právě ve VT. Typickou vlastností tohoto módu narace je také nejednoznačnost. Bordwell píše, že „[...] narace uměleckého filmu vyžaduje nejen denotativní porozumění, ale také konotativní čtení a interpretaci vyšší úrovně.“¹¹ To znamená, že kromě zřejmého významu, může být určitý prvek nositelem i jiných, hlubších významů. Ty se liší na základě subjektivního vnímání diváků. Jak uvidíme

⁶ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Umění jako metoda. In: ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. s. 8–25. ISBN 80-7304-026-3.

⁷ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ K vysvětlení, co znamená termín *profilmové reality*, se dostaneme skrze jiný, úzce související termín *profilmové události*. Termín *profilmová událost* zahrnuje všechny prvky, které vidíme v záběru skrze kameru, včetně toho jakým způsobem kamera tyto prvky zaznamenává. *Profilmovou událost*, potom můžeme vnímat jako podmnožinu *profilmové reality*, která se s těchto událostí skládá.

¹¹ Tamtéž. s.212 (překlad vlastní).

v analýzách, tak v každém snímku VT objevíme vodítka vyzývající ke konotativnímu čtení. A to minimálně ve funkci často využívaného symbolismu.

Snímky a jeho tvůrce stručně uvedu do nezbytného historického kontextu, neboť jak říká Kristin Thompsonová: „Co se týče neoformalismu, funkce filmu a motivace jsou jím chápány vždy historicky.“¹² Budu odkazovat k některým historickým filmovým směrům, které mohly mít vliv na režisérův přístup k vlastní tvorbě. Dostanu se k srovnávání výrazových prostředků a stylových postupů, charakteristických pro tyto filmové směry, s těmi, které Brynych využívá ve VT. Vycházím z charakterizací těchto směrů, jak je popisují Bordwell s Thompsonovou v *Dějínách filmu*. Jedná se především o italský neorealismus a německý expresionismus. Charakterizace přítomné v této knize obsahují mimo jiné popis signifikantních rysů každého směru. V souvislosti italského neorealismu a VT je třeba zmínit natáčení v exteriérech nebo rozvolněnou linearitu děje, či jeho nahodilost. Spojitost Brynych s tímto směrem potom můžeme vidět také ve snaze „[...] postihnout obyčejný svět ve všech jeho proměnlivých náladách.“¹³ To se týká především *Transportu z ráje*. I když je hlavním dějištěm filmu koncentrační tábor, není divák svědkem čirého utrpení, můžeme zde naopak zaznamenat i odlehčené momenty každodenních peripetií jednotlivých obyvatel ghetta. U německého expresionismu se to týká především uspořádání a stylizace mizanscény, ve spolupráci s prací kamery a hereckých výkonů. Výprava se stává živou součástí děje a herecovo tělo se zase stává vizuálním prvkem.¹⁴ Neobvyklé kompozice tvořené buď způsobem snímání kamery nebo charakterem mizanscény. Celkové deformování profilmové reality za užití specifických výrazových prostředků. Místo vnějškové reality, zachycování reality emocionální. Vliv expresionismu můžeme zase rozpoznat více v druhém filmu trilogie *A pátý jezdec je Strach*, i když ho můžeme nalézt již v *Transportu*, kde se střetává s již zmíněným vlivem neorealismu.

Pro uvedení do historického kontextu jsem čerpal především z článku *Já Brynych...* Jana Žalmana, který lze brát jako jedno z dílčích východisek mé práce.

¹² THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 19.

¹³ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

¹⁴ Tamtéž. s.374

Článek přibližuje historický kontext filmů, jak uvnitř Brynychovy filmografie, tak v rámci československé kinematografie obecně. Žalman sám volá po bližší analýze těchto děl, kdy jeho hlavním zájmem je prozkoumat kvalitativní nevyrovnanost Brynychových snímků. Zároveň text obsahuje i cenné formalistické poznatky. Závěrem jeho práce je potom mimo jiné označení Brynycha jako flexibilního tvůrce schopného využívat různorodých uměleckých prostředků, kdy je zpracovávaná látka koncepčně ukotvena ve filmové formě.¹⁵ Užitečné potom byly i Žalmanovy statě z jeho knihy *Umlčený film*, ve kterých píše o trilogii v kontextu ostatních tematicky a žánrově příbuzných snímků dané doby.¹⁶ V rámci toho budu také mluvit o příbuznosti Brynychovy tvorby s tvorbou režisérů *Nové vlny*. V určování podobností jejich formy a témat mi byla nápomocna kapitola *Nová vlna* z publikace *Panorama českého filmu*.¹⁷ V rámci přípravy jsem prozkoumal dostupné články v periodikách, ať už od samotných tvůrců nebo filmových kritiků. K dohledání jednotlivých článků, souvisejících s analyzovanými snímky, jsem využil jejich bibliografického soupisu obsaženého v publikaci *Český hraný film IV. 1961-1970*. Některé teze z těchto textů zahrnu do své práce za účelem podložení mých názorů. Budu vycházet i z názorů samotného režiséra, obsažených v rozhovorech různých periodik. Dobové odborné práce, kritiky a recenze se více zaměřovaly na samotnou obsahovou výpověď snímků a i když většinou uznávaly jejich formální kvality, činily tak bez detailnějšího rozboru konkrétních postupů a prostředků. Ve většině periodik se omezovali na úsporné poznámky ve stylu: „[...] jeho nevtíravá pravda, znásobená moderním filmovým výrazem“¹⁸, nebo „[...] osobitý zmysel pre pôsobivú filmovú reč“¹⁹, aniž by tato tvrzení podložili konkrétními příklady. Pokud už se objeví náznaky hlubší analýzy, jedná se spíše jen o nesystematické útržkovité postřehy. To se týká především kritik, které vycházely v denících jako *Mladá fronta*, *Práce*, *Svobodné slovo* atd., jejichž rozsah je většinou omezen charakterem periodik. Ale ani v odbornějších periodikách jako je *Film a doba*, *Film a divadlo* nebo *Kino* nenalezneme o moc rozsáhlejší texty. Autoři zde sice už charakterizují ústřední rysy stylu snímků, ovšem většinou končí jen u výčtu přívlastků, že

¹⁵ ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369.

¹⁶ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 8070040300.

¹⁷ PTÁČEK, Luboš. Nová vlna. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s.131-154. ISBN 80-85839-54-7.

¹⁸ FALADA, Václav. Premiérové filmy týdne. *Transport z ráje. Zemědělské noviny*, roč. 19, č. 51, s.2.

¹⁹ Ako to bolo v Terezíne. *Večerník*. 1963, roč. 7, č. 78, s. 3.

například kamera snímku „vtiskla [...] osobitý, chladno exotický charakter.“²⁰ Až na výjimky, jakou byla třeba kritika Galiny Kopaněvové *Zásah do času*²¹, se hlubší analýzy stylu moc neobjevují. Každopádně kusé informace z některých textů, detailněji se věnující formálním prostředkům, zahrnu do své analýzy také. Několik analytických postřehů týkajících se stylových postupů, lze nalézt ve třech současných analýzách na internetovém portále *25.fps*, kdy každá z nich se věnuje jednomu snímku VT (*Terezínské ghetto jako mozaika příběhů a osudů*²²; *Na koho Jan zapomněl?*²³; *Já, spravedlnost*²⁴) V první zmiňované můžeme například najít analytické poznámky k specifické práci s prostorem, kterému se ve své analýze k *Transportu z ráje* budu věnovat hlouběji.

Jednotlivé snímky mezi sebou budu komparovat, je třeba tedy ještě vyjádřit se k metodě komparování. Komparatistika je především literárně-vědným oborem, její principy lze ovšem bez problému aplikovat i ve filmové, potažmo jakékoliv jiné vědě. Miroslav Petříček Jr. v úvaze *Komparatistika jako způsob myšlení* uvažuje o aplikaci komparatistiky i mezi různými obory. Pro účel své práce si vystačím s Petříčkovými zmínkami ohledně důležitosti: „[...] vytvoření takové specifické roviny či pole, na němž (a pouze na němž) spolu mohou jinak velmi odlišné texty koexistovat.“²⁵ Pro mé potřeby nebude nutné vytvářet pole mezioborového charakteru, avšak myslím si, že základní teze, týkající se vytvoření pole, či roviny, je pro komparování snímků VT vhodná. Pole, v rámci kterého budu komparovat vybrané snímky, je dané především režisérskou osobností a společnými tématy. Každý snímek analyzuji zvlášť ve vztahu k jeho dominantě. Zároveň však po provedení analýzy prvního filmu, v analýzách následujících, kromě rozboru jednotlivých složek ve vztahu k dominantě, začínám komparovat stylové postupy právě analyzovaného filmu se stylovými postupy snímků v analýzách předchozích. Upozorňuji tak na ty stylové postupy a prostředky, které se ve snímcích VT opakují a je-li jejich funkce stejná nebo odlišná. To by ve výsledku mělo také podhalit, co

²⁰ KOPANĚVOVÁ, Galina. Utópia a spravodlivosť. *Film a divadlo*. 1968, roč. 12, č. 12, s. 9.

²¹ KOPANĚVOVÁ, Galina. *Zásah do času*. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 3, s. 136-139.

²² SLEZÁKOVÁ, Barbora. Terezínské ghetto jako mozaika příběhů a osudů. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/transport-z-raje/>

²³ UHER, Tomáš. Na koho Jan zapomněl?. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/a-paty-jezdec-je-strach/>

²⁴ HAMALOVÁ, Barbora. Koncentračnický film – Já, spravedlnost. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/ja-spravedlnost/>

²⁵ PETŘÍČEK Jr., Miroslav. *Komparatistika jako způsob myšlení*. In: TUREČEK, Dalibor, (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-305-0.

tvorí Brynychův „trademark“²⁶. Tímto anglickým výrazem označuje Bordwell v *Narration in the fiction film* opakovaně využívané stylové postupy filmových autérů a píše o něm jako o dalším znaku, který je vlastní filmům módu umělecké narace.

V poslední řadě ještě zmíním jednu publikaci, vztahující se především k poslednímu analyzovanému snímku *Já, spravedlnost*. V něm se budu nejvíce zaobírat tím, jak výrazové prostředky filmů vyjadřují psychické stavy postav a jak se skrze ně daří přenášet pocity těchto postav na diváky. V těchto místech budu odkazovat ke knize Jiřího Kulky *Psychologie umění*.²⁷ Konkrétně ke kapitole, která se zabývá psychologií umění filmového.

1.3. Struktura práce

Po úvodní části představující vstup do problematiky a vymezení metodologie práce, stručně přiblížím historický kontext filmové trilogie a jejího tvůrce. V rámci stejné kapitoly přiblížím i společná témata snímků a rozepíši se o Brynychově specifickém způsobu nahlížení historického období 2. světové války a jejich skutečností. Část této kapitoly budu také věnovat Československé *Nové vlně* a její souvislosti s Brynychovou tvorbou. Hlavní část práce obsahuje analýzy jednotlivých filmů po složkách. Mezi rozebírané složky patří mizanscéna, kamera, střih a zvuk. Rozsah analýzy věnovaný jednotlivým složkám je u každého filmu jiný. Řídí se podle toho, jak silně se v dané složce projevuje dominanta filmu a kolik se v ní objevuje stylových postupů a prostředků, společných pro celou VT. Na začátku analýzy každého z filmů analýzu uvozují kapitolou *Dominanta*. V této kapitole popisují důvody, které mě vedly k určení konkrétní dominanty, a v bodech přibližují hlavní znaky, kterými se budu v analýze detailněji zabývat. Pro jasnější srozumitelnost analýz věnuji na konci každé z nich kapitolu shrnutí jejich výsledků. V samotném závěru práce potom shrnu fakta, které analýzy přinesly.

²⁶ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 211. ISBN 0-299-10174-6.

²⁷ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. s. 327 - 346

2. Historický kontext

Jak už jsem se zmiňoval výše, při analýzách nelze opomenout uvést snímky do historického kontextu. Ve vyhodnocení literatury jsem již přiblížil historické filmové směry, k jejichž charakteristickým znakům se obracím. Při analýze jednotlivých snímků se ale také opírám o charakterizace výrazových prostředků a stylových postupů spojených s Brynychovou předešlou tvorbou, několika dalšími příbuznými filmy dřívější doby a československou *Novou vlnou*. V této kapitole přiblížím Brynychovu filmografii do roku 1967, tedy do roku, kdy měl premiéru poslední film trilogie *Já, spravedlnost*. Dále také zmíním některé filmy jiných československých režisérů, vzniklé v přibližně stejné době, z důvodu uvedení VT do širšího kontextu československé kinematografie 60. let. Ať už se bude jednat o Brynychovy snímky předcházející VT, nebo filmy jiných režisérů, budu upozorňovat především na ty, které mohou mít vliv na výslednou podobu snímků VT. Následující dvě kapitoly by měly ozřejmit důležitost postavení analyzovaných snímků a jejich režiséra v historii československé kinematografie. Také by již měly nastínit charakteristické rysy jejich stylu, kterému se budu potom podrobněji věnovat v analýzách.

2.1. Filmografie Zbyňka Brynychy

V době, kdy vzniká první film z trilogie, má za sebou jeho režisér čtyři celovečerní filmy. Z těch se pro VT jeví jako nejdůležitější *Smyk (1960)*. Tendenční špionážní snímek o českém emigrantovi, který se dá v zahraničí do výzvedných služeb západu. Film se ovšem, kromě politického tématu, zabývá především krizí identity, kterou prožívá hlavní antihrdina. Podle Žalmana je tento snímek začátkem jedné ze dvou Brynychových tvůrčích linií, v níž následně pokračuje právě trojicí filmů o druhé světové válce.²⁸ Dva snímky z předešlé filmografie, hraný debut *Žižkovská romance (1958)* a povídkový film *Pět z milionu (1959)*, spadají do linie jiné, ovlivněné dozrívajícím neorealismem. Snímky této linie se zaměřují na všední hrdiny a jejich každodenní životy. Sám režisér se o těchto filmech vyjadřuje jako o své „sérii soukromých psychologických miniatur.“ V této linii vidí Žalman pozitivně laděný pól Brynychovy tvorby, kde se vydává do „[...] světa mladých

²⁸ ŽALMAN, Jan. *Já, Brynych.... Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369.

citů, milostných zmatků a rozkoše z lásky.“²⁹ I když VT spadá do druhé linie, má společné znaky i s linií první. Především pak, co se týká prvního filmu trilogie *Transportu z ráje*, ve kterém nacházíme některé výrazové prostředky typické i pro tuto linii. Tyto podobnosti vycházejí hlavně z Brynychova ovlivnění neorealismem (ruční kamera, exteriéry).

V druhé linii započaté *Smykem*, spatřujeme Brynychovu snahu o dosažení absolutní svobody výrazu.³⁰ V důsledku toho se stává viditelnější a důležitější formální stránka filmů. Na jiném místě Žalman píše, že ve *Smyku* Brynych poprvé „[...] nehledá drama přímo v člověku, ale v podmínkách, které ho určují – v atmosféře, v tlaku prostředí...“³¹ Jak vyplývá ze samotných analýz, je prostředí a jeho konstrukce jedním z důležitých elementů VT.

Brynych má ve své filmografii do roku 1968 i několik snímků, které u kritiky naprosto propadly. Před obdobím tvorby VT se jedná především o film *Každá koruna dobrá*, který Josef Škvorecký charakterizuje jako „[...] imbecilní pokus o opožděnou crazy-komedii.“³² Podobně negativně hodnotí film Jan Žalman: „Každá koruna dobrá je rádoby crazy-komedie, kterou zahubila nezkušenost náročného žánru.“³³ Z tvorby mezidobí snímků VT pak neuspěly *Neschovávejte se, když prší* a *Transit Carlsbad*. Nejsmířlivější hodnocení těchto Brynychových filmových „ztroskotání“ najdeme v úvodu recenze *...a pátý jezdec je Strach* Jaroslava Bočka: „Brynych je dnes v naší kinematografii někdo. Mohou se ti nelíbit jeho filmy, můžeš s nimi polemizovat, mohou tě popouzet a provokovat, ale nemůžeš upřít, že za nimi stojí vyhraněná osobnost s vlastní koncepcí filmu a konec konců i s vlastním názorem na svět. I tam, kde šlápl vedle, zůstal sám sebou. Komédie *Každá koruna dobrá* nebo snímek *Neschovávejte se, když prší*, byly nedorozuměním, ale nedorozuměním velkého talentu, a už tím se lišily od nedomrlé prostřednosti řady jiných omylů.“³⁴ I když zde autor recenze argumentaci ohledně těchto „nedorozumění“ více nerozvádí, z textu vyplývá, že Brynycha považuje za režiséra se silným režisérským rukopisem. I z těchto filmů potom můžeme dojít k důležitým poznatkům užitečným pro analýzu VT a to především co se týče

²⁹ Tamtéž. s.367

³⁰ Tamtéž. s. 366

³¹ Tamtéž.

³² ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 222. ISBN 80-7012-055-X.

³³ ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366.

³⁴ BOČEK, Jaroslav, *...a pátý jezdec je Strach*. *Kulturní tvorba*. 1965, roč. 5, č. 8, s. 12

režisérova osobitého přístupu k filmové látce, který nejúspěšněji uplatnil právě až v *Transportu z ráje* a dalších dvou filmech VT.

Největšího ohlasu se dostalo hned prvnímu snímku VT *Transport z ráje*. Stačí nahlédnout na titulky dobových kritik jako: *Transport z raja. Špičkové dielo; Špičkové dílo českého filmu; Po mnoha filmech – konečně film*. I filmoví historici píšící o filmu s odstupem času, zdůrazňují jeho výsadní postavení, co se týče formy i obsahu. Ať už v odstavu pár let (Jan Žalman), nebo delším časovém horizontu několika dekad (Petr Koura). Žalman označuje ve svém článku *Já, Brynych*, snímek *Transport z ráje* jako „[...] nejpodivuhodnější směs dokumentu a halucinace jakou kdy český film zaznamenal.“³⁵ Podobně kladně přijatý byl i druhý film trilogie *A pátý jezdec je Strach*. Tématem navazující na film předchozí, avšak zpracovaný do daleko abstraktnější formy. Radikálnost formy už u některých kritiků vzbudila určitou nevoli, která ovšem měla spíše co dělat s otázkou osobního vkusu. Příkladem může být kritika Jiřího Brdečky *Raději strach nežli STRACH*. Autor v ní píše: „Raději bych dal přednost velmi prostému filmu o strachu židovského lékaře a jeho vítězství nad tímto strachem než snaživě uměleckému Podobenství o Strachu.“³⁶ Takovéto Brynychovo pojetí vnímal naopak pozitivně Jan Žalman, který ho vnímá jako výsledek Brynychovy výjimečné schopnosti; „[...] nazírat palčivé otázky současného světa v rovině abstraktních morálních koncepcí [...]“³⁷. Nejrozporuplněji přijatým filmem trilogie zůstává poslední film *Já, spravedlnost*. Filmu bývá vyčítána myšlenková nedotaženost. „Otázka se řeší jen v rovině dějové, v rovině příběhu, nedaří se proniknout do nitra postav.“, píše ve své kritice pro časopis *Kultúrny život* R. Hassmann³⁸. Filmu se ale i tak dostávalo uznání především stran technických kvalit: „[...] je to ale dílo kultivovaně zpracované, kterému nechybí profesionální zručnost.“ dočteme se v kritice Igora Dobiše.³⁹ Souhrnně se dá říct, že zde podle kritiků došlo k vítězství formy nad obsahem.

V kontextu dřívějších filmů s okupační, potažmo židovskou tematikou se Brynychova trilogie váže asi nejvíce k *Daleké cestě (1949)* Alfréda Radoka. Spojitosti najdeme nejen v *Transportu z ráje*, který je po Radokově snímku teprve

³⁵ ŽALMAN, Jan. *Já, Brynych.... Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 367.

³⁶ BRDEČKA, Jiří. *Raději strach než STRACH*. *Divadlo*, 1965, roč. 16, č. 6, s. 68-69.

³⁷ ŽALMAN, Jan. *Já, Brynych.... Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 368.

³⁸ HASSMANN, R. *Zmrazený raj*. *Kultúrny život*. 1968, roč. 23, č. 21, s. 5.

³⁹ DOBIŠ, Igor. *Ja, spravodlivost'*. *Práca*. 1968, roč. 23, č. 122, s. 5.

druhým filmem vracejícím se do prostor Terezína. Co se týče expresionistického pojetí, můžeme najít společné znaky i s druhým filmem trilogie *A pátý jezdec je Strach*. Tento Brynychův film si je zase v některých aspektech, jako je ahistorismus, či zhmotňování vnitřních představ hrdinů, příbuzný s Němcovým filmem *Démanty noci* (1964).

2.2. Zbyněk Brynych a Nová vlna

Začátek 60. let je v československé kinematografii spojován především s *Novou vlnou*. Za tvůrce tohoto hnutí bývají nejčastěji označováni režiséri, kteří byli v této době čerstvými absolventy pražské FAMU. I když Zbyněk Brynych není obecně považován za jednoho z členů *Nové vlny*, má s ní mnoho společného a občas můžeme v odborné literatuře v souvislosti s některými jeho snímky narazit na přívlastek *novovlnný*. Petr Koura pokládá *Transport z ráje* za první *novovlnný* film s tematikou druhé světové války⁴⁰. V souvislosti s podobností filmařského přístupu Jan Žalman přirovnává Brynychy k Janu Němcovi či Věře Chytilové, čelním představitelům *Československé Nové vlny*.⁴¹

Nová vlna nikdy nebyla striktně vymezeným hnutím. Nedisponovala žádným autorským manifestem, který by určoval její přesnou poetiku a výčet tvůrců, kteří jsou do ní počítáni, není striktně stanoven. Filmy, které do ní spadají, mají spoustu společného, ale také se od sebe v mnoha aspektech liší. Důležitým charakteristickým znakem je autorský přístup k látce a ten lze přisoudit i Brynychovi. Nejvíce vyniká v jeho tvorbě spadající mezi léta 1962 – 1967, kdy zároveň toto rozmezí přibližně odpovídá i nejneprodnějšímu období *Nové vlny*. Brynychovy filmy těchto let, a hlavně pak VT, nese řadu signifikantních znaků *Nové vlny*, co se týče stylu i výběru témat. Josef Škvorecký zařadil Zbyňka Brynychy ve své knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* do kapitoly věnující se tvůrcům starší generace, kterou *Nová vlna* přiměla k vzepětí nových sil. Řečeno přímo Škvoreckým: „Inspirovala také řadu mužů středního věku, kteří se stali lepšími režiséry, než by bez této, řekněme konkurence, možná byli.“⁴² Je ale třeba

⁴⁰ KOURA, Petr. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945 - 1989. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s. 231. ISBN 978-80-87292-33-4.

⁴¹ ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369.

⁴² ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 222-227. ISBN 80-7012-055-X.

zmínit, že první z nejvýznačnějších Brynychových děl, totiž *Transport z ráje*, vznikl rok předtím, než vůbec oficiálně datujeme začátek *Nové vlny*.

Společnými znaky v rovině stylu jsou především výrazové prostředky vycházející z poetiky avantgardního a dokumentárního filmu, v čemž se může zrcadlit i Brynychova raná zkušenost s tvorbou dokumentů. Jedná se například o používání ruční kamery, objektivů deformujících klasickou perspektivu, nebo natáčení v autentických prostředích.⁴³ Tyto prvky se objevují například právě v *Transportu z ráje* a podtrhují především kvazi-dokumentární ladění snímku. Mezi tvůrci *Nové vlny* a Brynychem můžeme vidět spojitost i ve volbě témat. Brynychova trilogie se, stejně jako *Nová vlna*, zaměřuje na hlubší ponor do problémů lidské existence. Specifikem novovlných filmů je, že se z důvodu společenské reflexe většinou odehrávají v současnosti. Není to však pravidlem. Příkladem může být historický film *Čest a sláva (1968)* Hynka Bočana, jehož děj se odehrává na sklonku třicetileté války. Současnost se zde ovšem v historické látce zrcadlí ve formě podobenství. Obdobným způsobem můžeme vnímat i všechny tři snímky Brynychovy trilogie, jejichž zasazení do období druhé světové války je spíše orientační a témata, která se zde objevují, přesahují historický rámec. Tato tematická nadčasovost, jak následně demonstruji ve svých analýzách, se promítá i do stylu jednotlivých snímků. V *A pátý jezdec je Strach* se to projevuje například v kostýmech a vůbec celkové mizanscéně, která záměrně není věrná období 40. let. Objevují se v ní prvky odpovídající době vzniku filmu. Zdůrazňuje se tak obecnější význam témat, kterými se snímek zabývá. Snímek *Já, spravedlnost* zase vychází z fantaskní premisy, že Hitler přežil 2. světovou válku. Historicko-fikční charakter fabule se také promítá do stylové roviny snímku, především do utopického charakteru mizanscény. Nutnost diváka přijmout takovouto stylizaci má potom za následek oproštění od konkrétních historických faktů a znovu ho vede spíše k obecnějším otázkám. V případě tohoto snímku to může být například otázka, zda není fašismus, spíše než politické hnutí, přirozenou lidskou vlastností.

⁴³ PTÁČEK, Luboš. *Nová vlna*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s.131-154. ISBN 80-85839-54-7.

V jednom z Žalmanových textů se píše o Brynychovi jako o prvním, kdo zahájil niternější průzkum lidské duše v období druhé světové války⁴⁴. Dochází zde poprvé k opuštění pohledu zaměřujícího se na tzv. „stavění pomníků hrdinům“, který poskytoval pouze jeden úhel nahlížení na toto důležité období lidských dějin. Znakem tohoto nového přístupu, který se podle Žalmana poprvé objevuje v *Transportu z ráje*, jsou zpochybnění konceptu hrdinství; depatetizace; střízlivější pohled, který upozorňuje na politický aspekt a nezajímá se o velké dějinné události; ztotožnění se s pohledem obyčejných lidí „drcených balvanem dějin.“⁴⁵ Hrdinové všech tří filmů jsou anonymní osoby a jejich činy nejsou v kontextu historických událostí nijak zásadní. Řešení, které tyto činy nesou, jsou vždy jen řešením pro hrdiny samotné a nemají vliv na chod dějin. Jako konkrétní příklad můžu zmínit uplatnění konceptu kolektivního hrdiny v *Transportu z ráje*, kdy je individualita postav potlačena. Většinu z nich neznáme ani jménem, mladá generace obyvatel Terezína je nám například představena pouze přezdívkami. Větší důraz je kladen na to, abychom postavy vnímali jako součást anonymní masy, stejně tak jak je vnímali nacisté. Tento přístup k postavám se potom projevuje například v práci kamery, která záměrně snímá davy lidí ve velkých celcích a celcích, aby zdůraznila dominanci prostředí.

Nejen pro Brynychovy filmy, ale i další snímky s okupační tematikou z počátku 60. let, je typické nové vykreslení nacistických oficírů a vojáků. Už to nejsou ryze negativní postavy, dochází k jejich psychologizaci. V případě filmu *Já, spravedlnost*, dochází dokonce k civilnějšímu, psychologickému pohledu na, do té doby spíše karikovanou osobnost Adolfa Hitlera. Možná ještě zásadnější změnou je vyobrazení některých židů, kteří se v rámci svého prospěchářství podílí na likvidaci „vlastních lidí.“ Jednu z těchto postav představuje předseda Rady starších Ignatz Marmulstaub v *Transportu z ráje*, který „jde na ruku“ německému vedení, aby si v táboře zachoval své postavení. Pro příklad, psychologizace postav se ve stylu projevuje zase naopak snímáním obličejů ve velkých detailech.

V této kapitole jsem upozornil na nejzásadnější podobnosti *Nové vlny* a Brynychovy VT. I když se Brynych do tohoto hnutí oficiálně nepočítá, jeho tvůrčí

⁴⁴ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 8070040300.

⁴⁵ Tamtéž.

přístup k tématům je podobný jako tvůrců do tohoto hnutí spadajících. Ve stylové i obsahové formě VT proto nalezneme podobné výrazové prostředky s podobnými účinky.

3. Analýzy

3.1. Transport z ráje

3.1.1. Dominanta

Ve filmu se střetávají dva stylové přístupy, které vytváří dvě rozdílné linie snímku. Všechny výrazové prostředky první linie můžeme označit jako prostředky, které se snaží vyobrazit Terezín (hlavní dějiště filmu) jako chladnou a přísně organizovanou mašinerii nacistického diktátu. V přístupu druhém potom výrazové prostředky slouží k intimnějšimu pohledu do života jednotlivých obyvatel ghetta a ukazují Terezín jako místo, kde i přes nepříznivé okolnosti žijí jeho obyvatelé své každodenní životy. Jak píše Petr Koura: „Film [...] ukazuje dvojí tvář tohoto vězeňského zařízení.“⁴⁶ Na dvojznačnost snímku poukazuje i Jan Žalman, který *Transport* označuje za: „Nejpodivuhodnější směs dokumentu a halucinace, jakou kdy český film zaznamenal [...]“.⁴⁷ Rozkročení mezi dvěma stylovými pojetími můžeme přičíst také na vrub Brynychovu ovlivnění dvěma rozdílnými historickými filmovými směry, kdy se v první linii zrcadlí především vliv italského neorealismu a v druhé zase vliv německého expresionismu. V první můžeme nalézt spojitost s neorealismem například v natáčení exteriérů v reálném prostředí bývalého Terezínského ghetta. Spojitost s expresionismem v linii druhé můžeme spatřovat zase v ostrém nasvícení scény.

Výsledný filmový tvar ukazuje Terezín jednak jako navenek „dobře promazaný stroj“ nacistické propagandy, kde ovšem, na druhou stranu, pod povrchem přežívá vůle lidí se této mašinerii vzepřít. Tento dvojí charakter snímku je v mé analýze řídicí dominantou, které se podřizuje volba stylových prostředků a postupů. Stylové prostředky a postupy podléhající této dominantě potom souvisejí nejčastěji s tím, jak se ve filmu pracuje s prostorem. Při inscenování prostoru v každé z linií nalezneme velké rozdíly ve volbě prostředků. Proto se v analýze

⁴⁶ KOURA, Petr. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945 - 1989. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. s.231. ISBN 978-80-87292-33-4.

⁴⁷ ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 367.

jednotlivých složek budu zabývat především jejich vztahem k budování prostoru. V následující kapitole určím charakteristické rysy prostoru obou linií, jež jsou tvořeny specifickým pojetím mizanscény.

3.1.2. Mizanscéna

V první linii je ústřední vlastností mizanscény kladení důrazu na rozlehlost prostoru Terezinského ghetta a na jeho přísnou organizovanost. Tyto vlastnosti ovlivňují celkové vnímání prostředí, které se nám ve výsledku jeví jako obří mraveniště, kde jedinec ztrácí svoji individualitu. Zdůrazňování rozlehlosti umocňuje pocit bezútěšnosti, protože dominance prostředí snižuje význam postav. V přísné organizovanosti mizanscény se zase odráží byrokratický přístup nacistů k obyvatelům ghetta. Nezachází se s nimi jako s lidskými bytostmi, ale spíše jsou bráni jako anonymní položky na seznamu (opakující se motiv seznamu odjezdivších transportem). Jak uvidíme v dalších dvou analýzách, toto téma zasahuje do stylové roviny všech tří snímků VT. Nabízí se zde také analogie s dobytkem, který je v mizanscéně symbolicky zastoupen stádem ovcí hnaným vojáky ulicemi ghetta. Oba tyto rysy vytváří charakter snímku, který implikuje chladný odstup od celého dění.

Důležitým prostředkem pro vytváření dojmu rozlehlosti prostředí je využívání různých vodítek prostorové hloubky. Mizanscéna je často členěna do více plánů a tvoří tak relativně hluboký prostor. Týká se to především exteriérových scén uvnitř Terezína, kde vidíme v mnoha záběrech, v centralizované nebo lineární perspektivě, po stranách rámu ubíhat řady budov. Stejným způsobem se s mizanscénou pracuje ve scéně na poli při sčítání obyvatel, kde funkci budov zastávají zástupy lidí. Jak píše Bordwell s Thompsonovou v *Umění filmu*: „[...] silný pocit hloubky navozují souběžné linie sbíhající se ve vzdáleném úběžníku.“⁴⁸ Po stranách obrazu se nachází zástupy lidí nebo řady budov, jejichž linie se směrem k horizontu zužují a jejichž pomyslný úběžník se nachází ve středu rámu. Výsledkem této centralizace je i symetrická kompozice záběrů. Snímek tak využíváním centralizované perspektivy, kromě dojmu rozlehlosti, zprostředkovává také dojem organizovanosti.

⁴⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. s.200.

V obou příkladech exteriérových scén prohlubuje prostor také systematické využívání relativní velikosti postav. Vysvětlení termínu relativní velikosti najdeme v *Umění filmu*: „To znamená, že postavy a objekty dále od nás vidíme proporčně menší: čím menší se jeví, tím vzdálenější se nám zdají, což posiluje naše vnímání hlubokého prostoru s výraznými vzdálenostmi mezi jednotlivými plány.“⁴⁹ Jako vodítko tohoto druhu slouží například řady vojáků stojících v pozadí, kteří svou malou velikostí zdůrazňují velkou vzdálenost od kamery a dojem rozlehlého prostoru ještě umocňují. Tuto řadu vojáků, sloužící v kontextu mizanscény hlavně jako prostorové vodítko, nalezneme v mnoha davových scénách odehrávajících se především ve dvou prostředích, v ulicích Terezína a na poli.

Bordwell s Thompsonovou dále ve své knize píšou, že: „Jedním z nejdůležitějších vodítek prostorové hloubky ve filmu je pohyb.“⁵⁰ Jako příkladová situace, kdy pohyb postavy nejvýrazněji utváří představu o hloubce prostoru, může posloužit plní scéna sčítání. V prostoru mezi zástupy vznikají uličky, kterými pobíhají postavy. Vybíhají většinou z pozadí, nebo středního plánu a divák sleduje jejich dlouhou cestu až do momentu než se dostanou do popředí. Tato akce je často snímána v dlouhých záběrech jen sporadicky přerušovaných střihem. Pohyb postavy ještě více zdůrazňuje vzdálenosti mezi jednotlivými plány.

Podobně inscenovaný prostor, co se týče důrazu na rozlehlost a organizovanost, můžeme vidět i v některých interiérových scénách, jedná se především o scény, ve kterých se vyskytují nacističtí důstojníci a vojáci, jejichž přítomnost sebou přináší onu přísnost a organizovanost i do těchto scén. Příklad takto inscenovaného interiérového prostoru můžeme vidět ve scéně odehrávající se ve skladišti, kde se opět setkáváme s využitím centralizované perspektivy. Místo řad budov nebo zástupů lidí vidíme řady na sobě naskládaných kufrů. Znovu se zde postavy pohybují v dlouhých záběrech skrze několik plánů se stejným účinkem, který jsem popisoval výše.

Většinou ale slouží interiér jako úkryt před děsivou realitou chladných ulic Terezína, kdy se jen v tajných zákoutích odvažují jeho obyvatelé svobodněji projevovat. V těchto případech se nám styl snímku do značné míry proměňuje, ztrácí se důraz na organizovanost obrazu a stylové prostředky se nám snaží pomoci nahlédnout blíže do rozpoložení postav. Děje se tak především ve scénách, kde

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

vystupují mladí obyvatelé ghetta, u kterých je vůle žít co možná nejnórmálnější život, nejsilnější. Vyznění snímku je v těchto momentech více expresivní. Proměňuje se osvětlení, kdy rozptýlené venkovní světlo je nahrazeno ostrým, což má někdy za následek velké kontrasty mezi postavami a prostředím. Mizanscéna je v nejextrémnějších případech redukována téměř výhradně na samotné postavy a zbytek prostoru je zahalen do tmy. To je v rozporu k pojetí mizanscény exteriérových scén, kde naopak prostředí nad postavami dominovalo. Zde se postavy vyčleňují více z prostoru a získávají tak na důležitosti. Intimní scény se objevují také v již zmíněném prostoru skladiště. Na rozdíl od předešlého příkladu, na kterém jsem ukazoval stylové postupy první linie, zde můžeme zase vidět stylové postupy linie druhé, například snímání skrze překážky na obyvatele ghetta, konkrétně skrze komíny vyskládaných kufrů. Funkce těchto postupů je obdobná jako u scén ve sklepení, izoluje postavy od okolního světa. Jedná se například o scénu, ve které, v jednom ze zákoutí skladiště, spolu u stolu rozmlouvá starý židovský pár osvětlený žárovkou, jediným zdrojem světla v jinak tmavé místnosti. Podobně laděné scény, s ještě expresivnějším nábojem, potom nalezneme v následujícím snímku trilogie *A pátý jezdec je strach*. Jedná se především o scénu podobnou té z Terezínského sklepení. V tomto, i obou následujících snímcích, je také důležitý motiv mřížoví, který ovšem není pouze záležitostí mizanscény, ale při jeho vytváření hraje důležitou roli také práce kamery.

3.1.3. Kamera

V první linii, do které zahrnuji většinu exteriérových scén, je pro kameru typická velká hloubka ostrosti. I v momentech, kdy nejsou všechny plány plně zaostřené, lze většinou rozpoznat všechny jejich prvky. Čím víc plánů vidíme plně zaostřených, tím víc se nám jeví celkový prostor hlubší a rozlehlejší. Scény v exteriérech jsou většinou snímány v rovině nebo mírném nadhledu. Specifickým postupem je, že kamera je sice umístěná vysoko nad zemí, ale snímá prostředí v rovině. To má za následek, že jsou postavy v záběru situované vespod rámu a většinu prostoru zaplňují jiné prvky prostředí (architektura atd.). Děje se tak především v davových scénách, jako jsou například ty odehrávající se na Terezínském nádvoří. Objevují se zde, ve velkých celcích snímání skupiny lidí, nad kterými se tyčí klenby průjezdů. To opět zdůrazňuje dominanci prostředí nad

postavami. Skrze průjezdy ve zdech je nám navíc umožněn pohled hned do několika plánů za sebou, což má zase za následek prohloubení prostoru.

Centralizaci kompozice v první linii kamera obstarává způsobem rámování. Pomocí rámování je obraz většinou symetricky vyvážený. Nejcharakterističtějším postupem je, že levá a pravá část rámu je zaplněna stejnými scénickými prvky (budovy, kufry, zástupy lidí) v centrálně ubíhající perspektivě. V centru rámu tak vznikají uličky, které se stávají prostorem pro hereckou akci.

Rozdílný způsob práce kamery můžeme vidět v druhé linii snímku. Týká se to opět především scény ve sklepení a noclehárně. Nejvýraznějším stylovým postupem, který se v těchto interiérových scénách objevuje, je snímání postav skrze různé překážky a průzory. Prostředí je v obou scénách zaplněno scénickými prvky jako latě, trámy nebo konstrukce paland. Objekty jsou v prostoru rozmístěny a nasnímané tak, že připomínají jakési mřížoví. Skrze tyto objekty kamera snímá postavy, které se nám tak zdají jako uvězněné. Konkrétní objekty nemusíme někdy ani zcela rozpoznat, protože, i když se nachází v popředí, kamera zaostřuje až na postavy ve vzdálenějším plánu. Často tak vidíme pouze obrysy těchto objektů, čímž je iluze mříží ještě posílena. Motiv mříží nemusí pouze připomínat vězení, ale může paradoxně evokovat i pocit bezpečí, protože jsou v tomto vězení alespoň skryti před krutější realitou vnějšího okolí. Scéna ve sklepení je první komornější scéna snímku a poprvé v ní sestupujeme obrazně i doslova pod povrch Terezína. Poprvé zde vnímáme některé z obyvatel Terezína jako individuality, jenž si dokonce z toho, co se nad nimi odehrává, dovolí utahovat. Jak říká jedna z postav s posměchem: „Pánové my tady krademe a nad námi pochoduje Maršál“.

Obdobně řešená je také nejintimnější scéna filmu, totiž scéna, kdy se noc před transportem ta samá skupina mladíků naposled, a někteří i poprvé, milují se ženou. Motivem milostného aktu, již tak intimní scéna je způsobem snímání ve svém intimním charakteru ještě posílena. Opět se zde setkáváme se stejným motivem mříží a ostrým nasvícením. Tentokrát se nacházíme v jakési noclehárně, kdy funkci latí a trámů přebírají konstrukce patrových postelí.

Občas se větší intimita objeví i ve scénách zaměřujících se na německé vojáky. Především u nejambivalentnější z postav, vojáka Bindeho (Jiří Vrš'ala). Jeden z emočně nejvypjatějších momentů představuje scéna, kdy Binde z milosti zastřelí starou židovku, aby ji ušetřil mučení. I když se v této scéně opět objevují

symetrické kompozice a práce s centralizovanou perspektivou, expresivitu a intimitu scéně dodává využití hlediskových záběrů. Bindeho očima sledujeme židovku, kterou před sebou vede k výslechu. Využívání hlediskového záběru diváka přibližuje k psychickému rozpoložení vojáka. Hlediskové záběry jsou prostřihány dlouhými záběry Bindeho obličeje v detailu, ve kterých má divák dostatek času na to zblízka prozkoumat každou nuanci jeho obličeje. Kombinace stylových postupů použitých v této scéně vyjadřuje napětí mezi Bindeho povinností a jeho pocity.

3.1.4. Střih

Střihová skladba ve filmu je víceméně kontinuální a po většinu snímku se zdá být střih neviditelným. Jedním z důležitých charakteristických rysů, zajišťující plynulost dění a zároveň zdůrazňující některé specifické účinky složek předešlých, je kompoziční návaznost záběrů. Ta se vyskytuje především u scén, kde se setkáváme s centralizovanou perspektivou. Jako příklad uvedu scénu ve skladišti, kde Herz s Bindem hledají odbojářskou skupinu. Prostor zaplněný vyskládanými komíny z kufrů je ve svém centralizovaném rámování posílen ještě střihem, kdy je kompozice po sobě jdoucích záběrů podobná. Například v momentě, kdy je nám ve třech po sobě následujících záběrech ukázána každá ze tří postav v přibližně stejné kompozici. Nejdříve vidíme Bindeho ve středu rámu, kdy po jeho stranách ubíhají řady kufrů. V téměř identickém rámování vidíme následně, opět v centru rámu, postavu staré židovky, kdy obraz po stranách rámu znovu vyplňují kufry. A nakonec záběr s Herzem, opět řešený stejným způsobem. Střih v tomto a podobných momentech zdůrazňuje centralizaci prostoru se stejným účinkem, jak jsem popisoval u kamery. Stejně kompozice jednotlivých záběrů této scény mají také za následek menší přehlednost prostoru, neboť všechny uličky pak vypadají stejně. To zase podtrhuje charakter skladiště, který působí dojmem tajemného bludiště, v jehož srdci se skrývá základna odboje a svou nepřehledností mu skýtá vhodný úkryt.

. Za nejvýraznější narušení a ozvláštnění kontinuity můžeme považovat občasné využívání stop záběrů. Jejich využívání má za následek zdůraznění dramatičnosti určitých okamžiků (sčítání na poli, smrt staré židovky). Také však může zdůrazňovat kvazi-dokumentární charakter snímku, protože stop záběry mají charakter fotografie. V tomto smyslu je stop záběr použit hned v úvodní scéně snímku, ve které vidíme průběh fiktivního natáčení dokumentu o Terezíně. Kamera

přejíždí po obyvatelích ghetta říkajících naučené fráze o tom, jak se mají v Terezíně dobře. V jednom okamžiku obraz náhle „zamrzne“, ovšem zvuková stopa běží dál. Kromě toho, že zmrazení obrazu ponechává větší prostor zvukové složce a zdůrazňuje tak její význam, posiluje také pocit autenticity.

3.1.5. Zvuk

Zvuková složka je dalším důležitým komponentem v utváření prostoru. Velmi výraznou funkci zde plní především mimobrazový zvuk. Ten je dalším prostředkem, který se v první linii podílí na vytváření rozlehlého prostředí. Hluboký obrazový prostor ještě více prohlubuje a rozšiřuje. Příkladem může být scéna, kdy generál Herz (Ilja Prachař) prohledává se svým pobočníkem Bindem, vyklizený Tereziánský tábor. V dlouhých sekvencích zde sledujeme ulice Tereziána, kterými projíždí tito dva němečtí vojáci na motorce, přičemž kamera nesleduje jen jejich pohyb, ale často zabírá prázdné ulice těsně předtím či potom, kdy se motocykl objeví. Divák v tomto momentu přítomnost vojáků vnímá pouze ve zvukové složce, když slyší blížící se či vzdalující se zvuk motorky. Divák si tak uvědomuje větší prostor, než který vidí v obrazové složce.

Druhým výrazným stylovým prostředkem co se týče zvuku, je práce se zvukovou perspektivou. Zvuková perspektiva podporuje perspektivu obrazovou. Opět se to výrazně týká hloubky prostoru. Tento postup nalezneme opět ve výše popsané scéně s motocyklem, kdy se zvuk zesiloval nebo zeslaboval podle toho, jak se motorka přibližovala nebo vzdalovala. Obdobnou funkci zvukové perspektivy můžeme zaznamenat také ve scéně sčítání na poli. Zvuk kroků postav pohybujících se skrze plány se zesiluje a zeslabuje podle toho, jak blízko kameře se zrovna nachází.

S mimoobrazovým zvukem se pracuje taky v komornějších scénách, jako je například scéna v noclehárně. Během milostného aktu mezi skupinou mladíků a jejich přítelkyní Lízou, nám není onen akt ukázán nikdy explicitně přímo v obraze. Jeho průběh vnímáme pouze v náznacích a z velké části právě pomocí mimoobrazového zvuku. Kamera sleduje, převážně v dlouhých záběrech, postavy jednotlivých mladíků, čekajících, až přijdou na řadu. Vždy, když se jednotlivé postavy u Lízy střídají, je to indikováno především ve zvukové složce, ať pomocí ruchů, mluvené řeči nebo diegetické hudby. Při střídání slyšíme vždy ruch

zatahujícího se závěsu. Navíc, postava Datla (Josef Abrhám) každého ze svých kamarádů postupně vyzývá jménem. Poslední prostředek, který nám pomáhá utvořit si představu o dění mimo obraz, je práce s diegetickou hudbou. Během celého aktu doprovází scénu hudební motiv hraný postavou Danyho (František Němec) na kytaru. Postava není většinu času v záběru, takže o ní víme především díky melodii, kterou hraje. Když se dostane Dany na řadu, odloží kytaru a scéna pokračuje v téměř úplném tichu, přičemž kamera sleduje Mylorda (Juraj Herz). Když dochází k dalšímu střídání, není návrat Danyho indikován pouze ruchem závěsu, ale následně také tím, že začne hrát stejná melodie jako před jeho odchodem. Divák si tak může představit, že Dany opět sedí na svém místě a hraje na kytaru, bez toho, aby bylo nutné ukázat jej přímo v obraze. I když se dá říct, že i v tomto případě mimoobrazový zvuk rozšiřuje prostor, myslím si, že důležitější motivací jeho využití v této scéně je co možná nejdecentnější zpracování jejího choulostivého tématu. Tím, že si takto scéna uchovává jisté tajemství, ve výsledku působí ještě komorněji a intimněji.

3.1.6. Shrnutí

V Mizanscéně je v první linii snímku kladen důraz na rozlehlost prostoru a dominanci prostředí, nebo na jejich centralizovaný charakter. Za hlavní prostředek, kterým je tohoto účinku dosahováno, jsem označil systematické využívání vodítek prostorové hloubky. Z těchto vodítek se v *Transportu* nejvíce uplatňuje práce s ubíhající perspektivou, relativní velikostí a pohybem. Ke každému vodítku jsem připojil minimálně jeden konkrétní příklad, na kterém jsem demonstroval jeho funkci. Druhá linie se na rozdíl od první vyznačuje intimním charakterem, kdy dochází k bližšímu seznámení s postavami. Prostředky využívané k tomuto účelu mají mnohdy přesně opačné účinky, než ty v první linii. Namísto dominance prostředí zde dochází spíše k jeho potlačení. Mnohem více zde vystupují do popředí postavy. Zde své uplatnění nachází především způsob nasvícení scény. Další funkcí v druhé linii je vzbuzování dojmu izolace postav. Zde je, kromě práce s nasvícením, důležité rozmístění rekvizit vytvářející motiv mříží.

Všechny funkce mizanscény, ať už v první nebo druhé linii, jsou ve svém účinku posíleny specifickou prací kamery. Nejdůležitějšími prostředky první linie je snímání s velkou hloubkou ostrosti, snímání kamery v rovině a centralizované

rámování obrazu. V druhé linii je potom specifickým postupem snímání skrze různé překážky. Všechny tyto určené prostředky se objevují, s obdobným účinkem, také v následujících dvou filmech trilogie. U obou linií kamera především posiluje charakter snímku stanovený již mizanscénou.

I pomocí střihu jsou prohlubovány některé z vlastností mizanscény a kamery. Ke zvolené dominantně je nejbližším stylovým postupem kompoziční návaznost střihu. Kompoziční návaznost podtrhává práci kamery a umocňuje centralizovaný charakter záběrů. Střih v *Transportu* je většinu času neviditelný, avšak v několika momentech je využito celkem radikálního postupu, používání stop záběrů. Jejich charakter je dvojitý. Jednak má dramatický účinek a v druhém plánu posiluje dokumentární charakter snímku.

Ve zvukové složce hraje nejdůležitější roli práce s mimoobrazovým zvukem. V první linii především rozšiřuje prostor a umocňuje jeho rozlehlost. Práce se zvukovou perspektivou umocňuje význam obrazové perspektivy. V druhé linii pak dostáváme informace o některých událostech pouze z mimoobrazového zvuku. Nejasnost těchto informací omezuje naraci a práce s mimoobrazovým zvukem, na rozdíl od jejího účinku v první linii, dodává auru tajemna a intimity.

3.2. A pátý jezdec je Strach

3.2.1. Dominanta

Na rozdíl od *Transportu z ráje* v *A pátý jezdec je Strach* (dále jen *Pátý jezdec*) dominuje už pouze ta linie, kterou jsem v předešlé analýze charakterizoval jako expresionistickou. Expresionistický charakter této linie je v *Pátém jezdc*i ještě umocněn. Jako jednu z motivací k zvolení expresionistické stylizace můžeme chápat snahu vyjádřit vnímání narušené mysli hlavního hrdiny. Podle Bordwella a Thompsonové expresionisté „[...] s oblibou užívali extrémní deformaci, aby místo vnějškového vzhledu zachytili skrytou vnitřní emocionální realitu.“⁵¹ Ohledně souvislosti motivu deformace s Brynychovým filmem se několikrát zmiňuje Galina Kopaněvová ve své kritice *Zásah do času*, když mluví o deformovaném čase nebo o postavách vystavených na základu deformace.⁵² Zmínky o expresionistickém ladění

⁵¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2. s. 112.

⁵² KOPANĚVOVÁ, Galina. Zásah do času. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 3, s. 136-139

filmu najdeme téměř v každé dobové kritice. Často se v nich vyskytují také zmínky o jeho kafkovském charakteru. Subjektivizace vnáší do filmu prvky fantastiky projevující se například v představách postav. Představy, promítající se do stylu filmu, deformují profilmovou realitu. Tato fantasknost koresponduje mimo jiné s Brynychovou snahou včleňovat do filmu prvky podobenství, kdy je pro zdůraznění nadčasovosti tématu umístěn děj snímku do časově nevymezeného období. Většina indicií nám sice napovídá, že se nacházíme v období druhé světové války, některé z nich ovšem tomuto časovému umístění odporují. Mluvím tak především o úvodních a závěrečných záběrech na každodenní ruch pražských ulic. V souvislosti s těmito záběry, které rámují celý snímek, bývá v dobových kritikách často zmiňovaný Letenský tunel, který v Praze vznikl až několik let po ukončení druhé světové války. Dalším umocněným prvkem od *Transportu* je symbolismus, další prvek, který je expresionistickému filmu vlastní. Posílení symbolismu souvisí také se subjektivizací a nerealističností fikčního světa. Příkladem může být přízračný a dekadentní charakter scén z baru nebo blázince. V *Transportu* sloužily Brynychovy výrazové prostředky k subjektivizaci filmové formy pouze v některých případech a fungovaly v kontrastu k prostředkům, které naopak vytvářely chladnou a nezúčastněnou atmosféru. V *Pátém jezdci* je subjektivizace filmového stylu ústředním stylovým postupem.

Především se naše pozornost soustředí na postavu docenta Armina Brauna, jehož subjektivní vnímání světa je nám zvolenou filmovou formou přibližováno nejčastěji. Zaměření se především na jednu postavu je další rozdíl, kterým se snímek liší oproti předchozímu *Transportu*, kde byl hrdina kolektivní. Subjektivizace filmového stylu nám přibližuje narušený mentální stav této postavy, což má za následek stírání hranice mezi realitou a představami. Armin Braun není ovšem výhradně jedinou postavou, jejíž mentální stav nám specifická práce se stylovými prostředky představuje. Minimálně můžeme zmínit ještě postavu malého chlapce Honzíka, jehož perspektiva je nám v některých momentech ve filmové formě představována také.

Dominantou *Pátého jezdce* je tedy subjektivizace filmového stylu. Při analýze jednotlivých složek se tedy budu soustřeďovat na to, jakým způsobem se na subjektivizaci stylu podílejí. Dalšími aspekty filmového stylu, kterými se budu

zabývat, budou ty, které jsou společné všem třem snímkům VT, jako je třeba symbolismus.

3.2.2. Mizanscéna

Bordwell s Thompsonovou píšou: „Pro německý expresionismus je především typické využití mizanscén.“⁵³ Mizanscéna v *Pátém jezdcí* vystupuje do popředí ze všech složek snad nejvíce. Ostatní filmové složky, jako je kamera nebo střih, se jí podřizují více než v předchozím *Transportu*. V důležitosti mizanscény je nejvíce patrný vliv expresionismu.

Mizanscéna je přeplněna množstvím rekvizit. Ty nefungují pouze jako prostá kulisa k filmovému dění, ale stávají se jeho aktivní složkou. Kromě důležité významové funkce navíc někdy působí ještě silněji svojí vizualitou. V některých případech dokonce ustupuje vlastní charakter jednotlivých rekvizit do pozadí natolik, že dohromady tyto prvky vytváří téměř abstraktní vizuální vzorce. Kromě svého samostatného charakteru je totiž vnímáme více v kontextu celkového obrazu. „Expresionistický film rozhodně klade velký důraz na kompozici jednotlivých záběrů. Každý záběr ve filmu pochopitelně vytváří vizuální kompozici, ale většina filmů se snaží soustředit naši pozornost spíše na jednotlivé prvky než na celkové rozvržení záběru.“⁵⁴ píše Bordwell s Thompsonovou v *Dějínách filmu*.

Obrazové kompozice pak mají často symbolický charakter. Hned v úvodu snímku se v jedné ze scén dostáváme do prostor synagogy, momentálně už nesloužící svému původnímu účelu, ale využívané jako skladiště zabaveného židovského majetku. Hlavní postava, lékař Armin Braun (Miroslav Macháček), prochází obrovskými prostory synagogy a téměř splývá s uloženými relikviemi. Dá se říct, že se tak sám jednou z relikvií stává. Jak Bordwell a Thompsonová píšou v souvislosti s expresionismem: „[...]výprava fungovala jako téměř živá součást děje a hercovo tělo se zase stalo vizuálním prvkem.“⁵⁵

Rovnoměrně rozmístěné předměty v prostoru nám můžou také signifikovat odlišným způsobem to, co jsem popisoval již u *Transportu* a to organizovanost likvidace židovského obyvatelstva. Lidské životy jsou zde symbolicky zastoupeny

⁵³ Tamtéž. s.114.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

v rekvizitách hodin, houslí nebo klavírů, označených štítky s čísly. Obrovské měřítko, v jakém jsou tyto předměty každodenní potřeby nahromaděné na jednom místě, vytváří groteskní charakter této a podobných scén. Obraz je v těchto případech často zplošťován a vystupují zde do popředí dvojrozměrné kvality snímku, což Bordwell s Thompsonovou vidí jako další signifikantní rys expresionismu.⁵⁶ V *Transportu z ráje* Brynych pracoval téměř výhradně s hlubokým prostorem, ale i tak v něm nalezneme minimálně jeden příklad, s podobně organizovanou mizanscénou. Můžeme zmínit několik záběrů z Tereziánského nádvoří, ve kterých vidíme zabavené kufry nově příchozích vězňů. Tyto záběry předjímají to, jak Brynych později s mizanscénou rozsáhleji pracuje v *Pátém jezdcí*. Kompozice organizovaná v mělkém prostoru zplošťuje obraz a kufry tak vytváří dojem dvojrozměrného prostoru. Systematické rozmístění kufrů (označených nálepkami s čísly) a samotný motiv kufrů symbolizuje ústřední téma filmu stejným způsobem jako oštitkované hodiny zaplňující stěnu synagogy.

Přeplněnost mizanscény zdůrazňuje její význam, jelikož četné rekvizity nahromaděné na jednom místě, ať už organizované v hlubokém či mělkém prostoru, souvisejí svým významem s charakterem postav, které konkrétní místo obývají. Do profilmové reality se do velké míry promítají subjektivní povahy jednotlivých postav. Příklady můžeme vidět v charakteru jejich bytových interiérů. Stohy knih a množství uměleckých děl (sochy, obrazy) rozmístěných všemožně po bytě advokáta Veselého (Jiří Adamíra) dává na vědomí, že máme čest s člověkem vzdělaným a kultivovaným. Rozměrný byt s krbem, vybavený luxusním nábytkem, nám zase ukazuje jeho vysoké společenské postavení. Stěna pokrytá fotografiemi a plakáty z módních časopisů v bytě řezníka Šidláka (Ilja Prachař) zrcadlí marnivou povahu jeho manželky. Atributem Šidlákové (Jana Prachařová) se stává klobouk, ve kterém se prochází po svém stísněném bytečku jako po molu. Na hlavě si klobouk neustále porovnává tak, aby jej nosila přesně jako její modelingový vzor na jedné z fotografií. Centrum bytu staré učitelky hudby (Olga Schleinpflugová) představuje velký klavír, který v podstatě tvoří i centrum jejího života. Zbytek prostoru je bez ladu a skladu zaplněný nejrůznějšími předměty, které působí dojmem, že patří spíše do 19. století. Opět se to vztahuje k charakteru postavy u níž se zdá, že zaspala dobu. Tento dojem posiluje i obraz jejího zesnulého manžela visící na jedné ze stěn

⁵⁶ Tamtéž.

pokoje, ke kterému promlouvá svými monology. „Celá Evropa se zbláznila...celá Evropa. Tvá Evropa už není.“ říká učitelka hudby směrem k podobizně svého zesnulého manžela. Zmínka o Evropě, která už není, může právě odkazovat k minulému století a éře Rakouska-Uherska. Dalším je byt velitele civilní obrany Vlastimila Fanty (Josef Vinklář). Jeho prookupační angažovanost a patolízalství se projevuje v mizanscéně v podobě úhledně srovnaných štosů novin. Jeho byt vůbec vypadá spíše jako kancelář než místo k prostému žití. Oproti všem výše zmiňovaným bytům je nejvíce v kontrastu skromná podkrovní mansarda docenta Brauna. Prostý prosvětlený byt s minimálním vybavením, jehož nejdominantnějším prvkem je samotný Braun. Filmový kritik Jiří Cieslar v eseji *Obrana samomluvy*, kde analyzoval scénu monologu odehrávající se právě v prostředí Braunova bytu, přirovnává holé, hrubě omítnuté stěny příbytku k Braunově šedé kůře mozkové.⁵⁷ Pokud se přidržíme tohoto přirovnání můžeme říct, že když se díváme do Braunova bytu, nahlížíme tak zároveň i do jeho mysli. Ostatně jak se můžeme dočíst v Cieslerově úvaze, právě zde dochází k nejdelšímu Braunovu monologu, který nám nejvíce přibližuje jeho vnitřní pochody. Také samotné umístění Braunova bytu, nacházejícího se na půdě, tedy nade všemi ostatními obyvateli domu, nám přináší určité významy. Jednak představuje Braunovo odtržení od společnosti, a za druhé nám ukazuje, že ve skutečnosti on je ten, kdo je zde duševně a morálně nejvýše.

Symbolický charakter mizanscény můžeme vyzorovat také ve scéně odehrávající se v baru, kam jde docent Braun hledat svého starého známého doktora Weina. Podobně jako byla v úvodu synagoga přeplněna předměty, je bar v této scéně přeplněn lidmi. Docent Braun si zde marně hledá místo pro důvěrný rozhovor se starým přítelem. Stísněný prostor zaplněný množstvím postav, s velkou pravděpodobností představujících židovskou komunitu odklizenou na hromadu na okraj společnosti. Některé rekvizity zde mají opět symbolický charakter. Například stojan s tágy u kulečníku vytvářející mřížoví, motiv prostupující celou Brynychovou trilogií. Za stojanem stojí skupina lidí, opírající se, či držící se za tága jako za mříže. To nás upevňuje v přesvědčení, že i když se zde lidé chodí bavit, že návštěvníci jsou v tomto „ghetto“ baru v podstatě uvězněni.

⁵⁷ CIESLAR, Jiří. Obhajoba monologu (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka) In: PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR (ed.). *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. Zlatá šedesátá ve filmu, s. 307.

Motiv věžeňských mříží se potom objevuje také v závěru snímku, a to v záběrech ze sklepa. Scéna se vizuálním řešením podobá té z *Transportu*, která se taktéž odehrává ve sklepení. Opět jsou v prostoru rozmístěné latě, zde tvořící přepážky sklepních kójí, které dohromady vytváří mřížový vzor. Stejně jako ve scéně v *Transportu*, je i zde důležitým aspektem mizanscény nasvícení. Setkáváme se zde s, pro expresionismus typickým, ostrým svícením, které vytváří z latí pouhé siluety a tím zdůrazňuje symbolický charakter mříží. Ve scéně ze sklepení se také opět dostáváme nejbliže k jednotlivým postavám, které jsou zde pod největším tlakem a ve strachu o své holé životy odkládají své každodenní masky. Ostré nasvícení některých postav, především Vinklářova Fanty, podtrhuje grotesknost jeho expresivního hereckého projevu a umocňuje jeho prožívanou hysterii.

3.2.3. Kamera

K subjektivizaci, případně k deformaci reality významně přispívá také práce s kamerou. Obraz deformuje pomocí rakurzů či využíváním širokoúhlého objektivu. V expresionistickém duchu se zde kamera používá často k podtrnutí mizanscény. Podstatné je také zvolení širokoúhlého formátu obrazu, umožňující odlišnou práci s mizanscénou, včetně práce s decentralizací záběrů, na rozdíl od použití klasického formátu v předcházejícím *Transportu z ráje*, jehož využití bylo naopak motivováno centralizací obrazu.

Prostředí je komponováno jak v mělkém prostoru, tvořící jej zdánlivě dvojrozměrný, tak v prostoru hlubokém, které kamera snímá s velkou hloubkou pole, dávající zase vyniknout mizanscéně organizované ve více plánech. Při prostoru organizovaném do více plánů má důležitou funkci i pohyb rámu. Kamera je v *Pátém jezdcí* často v pohybu, v závislosti na pohybu postav. Během jednoho záběru tak dochází k několika přerámováním. Souhrou herecké akce, celkové mizanscény a pohybu kamery je v záběru docíleno rovnovážné kompozice a zachycení několika hereckých akcí naráz. I když bývá kompozice na počátku záběru decentralizovaná, dochází většinou k jejímu dodatečnému vyvažování vstupem jiného scénického prvku do obrazu, nebo přerámováním. Pro příklad můžu uvést scénu konfrontace Fanty a správcové. Scéna se skládá pouze ze tří záběrů. Z toho poslední záběr je co se týče přerámování nejdynamičtější, podrobím tedy detailnější analýze právě jej. Záběr začíná, když jsou oba účastníci hádky přibližně ve středu rámu. V pravé části rámu vidíme za postavami kousek točitého schodiště.

V momentě, kdy uvidíme v druhém plánu po schodech stoupat ženské nohy, dochází k tomu, že kamera začne sledovat jejich trajektorii a přichází první přerámování (horizontální švenk) na schodiště, které nám odhaluje celou postavu stoupající ženy (Šidláková), nacházející se teď v pravé části rámu. Šidláková se v centralizované kompozici mívá se zleva přicházejícím Honzíkem. Po té, co kolem sebe projdou a vymění si místo po stranách rámu, kamera, doprovázející teď sestupujícího Honzíka, se vrátí zpátky k předešlému centralizovanému rámování Fanta a správce. V této pozici ovšem kamera dlouho nesetrvává. Poté, co vidíme v druhém plánu sestupovat Honzíkovy nohy po schodech v totožném rámování, jako jsme předtím viděli nohy Šidlákové, se pozornost kamery přesouvá k Honzíkově. V tomto momentě se kamera vzdaluje a v následujícím rámování se stává ústředním prvkem mizanscény Honzík v popředí, v polodetailu dominující v pravé části rámu. Jeho dominance je zdůrazněna ještě vykřiknutím pozdravu směřujícího k aktérům hádky. V tomto okamžiku hádka ustrne. Kompozice je opět vyrovnaná neboť se Fanta se správce nachází v druhém plánu v levé části rámu, navíc ještě zdůrazněni prosvětleným obloukem průchodu v plánu vzdálenějším. Po chvíli kamera opět kousek odjíždí a Honzík se spolu s ní přesouvá diagonálně na druhou stranu rámu, přičemž správce ho následuje a Fanta stoupá po schodech nahoru. Když správce dojde k Honzíkově a zakřičí mu do ucha: „Mladý pane. Může my políbit prdel!“, Fanta se ve vzdáleném plánu na schodišti zastaví v pravém horním rámu a kompozice je opět vyrovnaná. Velmi dynamické, až chaotické scéně tak Brynych, pomocí promyšlené práce s pohyblivým rámem a snímáním s velkou hloubkou ostroty, dává kompoziční vyváženost a přehlednost odehrávající se akce.

Postavy jsou často snímány v celcích, nebo velkých celcích. Děje se tak podobně jako u *Transportu*, že prostředí dominuje nad postavami. Ovšem díky širokoúhlému formátu je důraz častěji kladen na horizontální uspořádání kompozice oproti *Transportu*, kde byl důraz kladen spíše na vertikální nebo centralizovanou kompozici. Setkáváme se zde s radikálnějšími kamerovými rakurzy, na rozdíl od *Transportu*, kde byla valná většina záběrů nasnímaná v rovině. Rakurzy deformují profilmovou realitu a opět dokážou obrazovou složku snímku posunout do expresivnější roviny. Častým motivem je zde například záběr z pohledu skrze patrové schodiště, kdy se záběry tohoto charakteru opakují ve snímku několikrát.

Specifická je i práce s rámováním. Způsob rámování nám často záměrně znemožňuje dohlédnout na okraj některých scénických prvků. Obraz je zahlcený předměty, u kterých si můžeme představit, že pokračují mimo rám, třeba do nekonečna. Tento stylový postup se pak týká především snímání prostoru organizovaného v mělkém prostoru. Ať už se jedná o zeď polepenou vyhláškami, zaplněnou hodinami, nebo ověšenou hromadou klíčů. Nevidíme až na okraj, kde tyto nahromaděné rekvizity končí, což ještě posiluje dojem zahlceného prostoru. Ve výsledku takto řešené rámování nepohlcuje jen postavy ale i samotného diváka. Dalším účinkem je také již zmiňované zdůraznění dvojrozměrných obrazových kvalit těchto záběrů, kdy jednotlivý význam rekvizit může být potlačen na úkor vizuálního účinku celkového obrazu.

Další charakteristický postup, který se od *Transportu* opakuje a v *Pátém jezdcí* je dále rozvíjen, týkající se teď naopak především práce s hlubokým prostorem, je kamera snímající postavy a prostředí skrze různé překážky. Vidíme to hned ve zmiňovaném úvodu v synagoze. V přeplněné mizanscéně snímá kamera pohybujícího se doktora Brauna v druhém plánu, skrze nahromaděné rekvizity v popředí. To posiluje již popsaný účinek mizanscény, kdy se postava docenta Brauna mezi rekvizitami ztrácí. Můžeme také zmínit scénu odehrávající se v baru, který je pro změnu přeplněný lidmi a v tomto stísněném prostoru jsou i dialogové scény narušovány procházejícími rozostřenými postavami v popředí. Stává se tak, že postavy vedoucí dialog se místy ztrácejí v davu, což má za následek chaotický charakter celé scény, který nám pomáhá spoluprožívat Braunův psychický stav. Skrze překážky kamera snímá postavy i ve scéně ve sklepení, kterážto scéna si je vizuálním řešením velmi podobná se scénou z *Transportu z ráje*, odehrávající se taktéž kdesi ve sklepních prostorech. O scéně jsem se již zmiňoval v kapitole týkající se mizanscény. Kamera zde snímá postavy skrze různá mřížoví, tvořená siluetami dřevěných latí, což zesiluje dojem, že jsou postavy ve sklepech v podstatě uvězněné.

3.2.4. Střih

V *Pátém jezdcí* je, co se týče kompozičních vztahů (konkrétně kompoziční návaznosti), střih často diskontinuální, kdy v jednom záběru je rekvizita či postava

umístěna na jedné straně rámu, přičemž stěžejní prvek záběru následujícího je umístěn v jeho protilehlé části. Přesto (stejně jako v případě diskontinuity zmiňované v kapitole o kameře), když se poté podíváme na určitou sekvenci obsahující takto diskontinuální střih, ve výsledku na nás působí vyváženě. Jak se můžeme dočíst v *Umění filmu*, kde Bordwell s Thompsonovu uvádějí jiný příklad diskontinuálního střihu, dochází však zároveň k určité rovnováze mezi záběry neboť místo, které je v jednom ze záběrů prázdné, je v následujícím záběru zaplněno a naopak.⁵⁸ Ve výsledku si tak sekvence zachovává určitý diskontinuální charakter, i když jako celek je v podstatě vyvážená. Tento způsob střihu je významný především pro návaznost záběrů, v nichž se pracuje s mělkým prostorem. Konkrétní příklad můžeme vidět v záběrech z Braunovy kanceláře, kdy po sobě následují záběry na hodiny a Braunův plášť. V prvním záběru je nejvýraznější prvek mizanscény umístěn v levém horním rohu a v záběru následujícím zase v pravém rohu dole. U obou záběrů můžeme konstatovat, že jejich nejvýraznější prvek je v podstatě i jediným prvkem záběru. Obě rekvizity (plášť a hodiny) jsou totiž zavěšené na čistě bílé stěně a je kolem nich prázdný prostor. O to silněji jde znát decentralizovaná kompozice záběrů. Na jednu stranu tak vnímáme záběry jako decentralizované, díky střihu jsou ovšem společně uvedeny do rovnováhy.

Střih je také důležitý pro vytváření subjektivního světa postav a jeho prolínání se světem skutečným. Především se jedná o scénu, kdy se vrací Braun ze synagogy a po cestě domů všude naráží na stěhovací vozy. Stejně stěhovací vozy, které parkují před synagogou. V jednom záběru Braun najednou vzhledne před sebe, a následně vidíme z jeho pohledu muže v černém obleku stojícího před stěhovacím vozem. V dalších dvou záběrech se Braun otáčí a prchá od muže pryč, když se náhle, zády ke kameře zastaví a ohlédne za sebe. V hlediskovém záběru vidíme dalšího muže v černém před dalším stěhovacím vozem. Následně Braun zavře a otevře oči, přičemž v dalším hlediskovém záběru už muž v černém na místě, kde byl, není. Jakoby ho Braun zavřením očí nechal zmizet jak ze světa, tak ze své mysli. Pomocí střihu je taky těmto postavám zosobňujících čtyři jezdce apokalypsy propůjčován určitý přízračný charakter. Většinou je nevidíme přicházet nebo odcházet, ale spíše se objevují a mizí. Jejich první důležitý vstup do dění je uveden

⁵⁸ BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. s. 294

záběrem, kdy hlavní z těchto postav rozsvítí žárovku nad svou hlavou v suterénu bytového domu. Postavy se najednou jako lusknutím prstů vynoří ze tmy.

V baru, kde hledá Braun doktora Weinera, se objevují dlouhé záběry na další návštěvníky dožívající zbytky svého života pitím, milováním a jinou zábavou. Braun v čekání na svého starého přítele pozoruje všechny tyto individuality zabíjející zde bezcílně čas. Subjektivizace profilmové reality se zde projevuje náhlým zastavením akce v obrazu. Stane se tak například, když začnou všichni v baru sborově zpívat Hašlerovu píseň „Vltavo, Vltavo“. V okamžiku najednou celý bar ztichne a postavy se v momentě zastaví. Po té následuje střih na detail Braunova obličeje, který si nahlas pro sebe řekne: „Strašně pitomé.“ Následuje ještě jeden záběr na nepřírozeně strnulé návštěvníky, kteří se v dalším záběru dají zase do pohybu. To, že se obraz zastaví a zvuk utiší zrovna v momentě, kdy Braun vyjádří svůj názor, nás přivádí k možnosti, že jsme se v té chvíli opět dostali do jeho mysli. Jako kdybychom jsme s Braunem prožívali jeho subjektivní čas, který se může zpomalit nebo dokonce zastavit, podle jeho momentálního prožívání.

3.2.5. Zvuk

Zvuková složka se také značně podílí na subjektivizaci fikčního světa. Například ve scéně, popisované již v předešlé kapitole, kdy se Braunovi zjeví dva muži v černém, stojící u stěhovacího kamionu. V tomto momentě zaznívá nediegetická hudba, která jakmile tyto postavy opět zmizí, umlkne. Podobnou funkci má nediegetický hudební doprovod i u scény, kdy Honzík sleduje zraněného odbojáře, který neustále padá na kole. Tento ve své podstatě dramatický moment sledujeme dětskýma očima. Honzíkova perspektiva je nám přiblížená veselým hudebním doprovodem, kdy chlapci přijde nejdříve tento výjev komický, připomínající mu klaunské vystoupení v cirkuse nebo filmovou grotesku.

Expresionistickou deformaci přítomnou v ostatních složkách můžeme nalézt i ve zvukové, potažmo hudební složce. Týká se to především scény, kdy jde Braun navštívit doktora Wienera do jeho bytu, kde však narazí pouze na Wienerovu psychicky narušenou manželku. Na pozadí scény konfrontace Wienerové s Braunem zní dokola několik tónů zaseknuté gramofonové desky. Tyto tóny, které nevytváří ani tak hudební motiv jako spíše shluk disharmonických ruchů, nám

předkládají duševní rozpoložení postavy Wienerovy manželky, trpící sebevražednými sklony.

3.2.6. Shrnutí

Expresionistická stylizace se promítá jak do vizuálního tak významového charakteru mizanscény. Skrze mizanscénu se do snímku velmi silně promítá také subjektivizace reality a podílí se na tom, co Bordwell nazývá v rámci narace uměleckého filmu jako *expresivní realismus*. Spousta aspektů mizanscény, ať už se jedná o rekvizity nebo nasvícení, jsou ve vztahu k postavám, nebo celkovému tématu snímku. Vidíme, že se zde opakují některé stylové prvky, či postupy z *Transportu z ráje*. Často jsou ještě více rozvíjeny a to zejména ty, které už v předchozím snímku podléhaly expresionistické stylizaci. Dvojím způsobem se zde pracuje s hloubkou prostoru, kdy v některých momentech je prostor extrémně zplošťován a jindy zase extrémně prohlubován.

V závislosti na hloubce prostoru je důležitou funkcí kamery práce s hloubkou pole. Další důležitou funkcí je práce s pohyblivým rámem. Jak oba tyto aspekty kamery fungují dohromady s mizanscénou jsem ukázal na rozboru konkrétní scény. Ve vztahu k dominanci prostředí, či zahlcení prostoru jako jednoho z dalších účinků práce kamery, jsem jako charakteristické prostředky určil využívání určité velikosti záběrů a způsob rámování. Poslední důležitý stylový postup jsem potom viděl ve snímání kamery přes překážky, jakožto opakujícího se motivu VT.

Významy kompozice, jakožto výsledku spolupráce mizanscény a kamery, jsou ještě zdůrazněny pomocí střihu. Konkrétně pomocí diskontinuálního charakteru kompoziční návaznosti. Střih se podílí i na subjektivizaci fikčního světa. Především je důležitý v komponování Braunových preludů do fikčního světa.

Stejně tak se na subjektivizaci podílí i zvuková složka. Na jednom z příkladů jsem uvedl jak se i do zvuku projektuje expresionistická deformace.

3.3. Já, spravedlnost

3.3.1. Dominanta

Ve třetím snímku trilogie *Já, spravedlnost* se opakují motivy a stylové postupy obou předcházejících snímků. Spolu s dalšími je jejich hlavním účelem především psychologizace a charakterizace postav. Velký důraz je také kladen na utopický charakter mizanscény. V některých případech se tyto dva charakteristické rysy stylu (psychologizace, utopie) schází ve společných výrazových prostředcích a navzájem zdůrazňují své významy. Jedním z takových stylových prostředků je práce s detailem. Ať už se jedná o důležitost detailů v mizanscéně, nebo o to, jak s detailem pracuje kamera.

Představení psychického stavu, především ústřední postavy doktora Heřmana, je důležité v souvislosti s jeho prožívaným dilematem a zároveň jedním z ústředních témat filmu, totiž otázce spravedlnosti. Na rozdíl od předešlého filmu *A pátý jezdec je Strach*, zde ale nedochází ani tak k projektování vnitřního stavu postav do fikční reality, ale psychika postav je nám zprostředkovávaná spíše vnějším pozorováním. Psychické stavy jsou zde většinou vyjádřeny hereckou akcí, kterou zdůrazňují i další složky, jako je právě funkce detailu u kamery.

V utopickém charakteru některých stylových prvků (týkajících se především mizanscény), se také opakuje motiv zabíjení, jakožto proces chladného až byrokratického charakteru, kdy se od jeho iniciátorů nedočkáme žádné empatie s prožívaným utrpením svých obětí, což jsme už viděli především v *Transportu*. Utopická stylizace souvisí také s tím, že se snímek tentokrát věnuje tématu 2. světové války a holocaustu v rámci žánru historické fikce. Jednou z ústředních postav fabule je Adolf Hitler, který v rámci fikčního světa snímku přežil 2. světovou válku. Využití této reálné historické postavy tvoří ale především pozadí k pokládání obecnějších otázek. Do nich spadá například otázka spravedlnosti nebo fašismu. Fašismus zde ovšem musíme opět chápat v širším významu, než jen v historickém kontextu nacistického režimu. Jak říká sám Brynych v rozhovoru pro *Film a doba*: „Každý z nás [...] musí zápasit s malým či velkým dílem fašismu sám v sobě.“⁵⁹

⁵⁹ KOPANĚVOVÁ, Galina. Co jsem musel říct. *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 372.

Hlavní určená dominanta snímku je tedy psychologizace a charakterizace postav, popřípadě prolínání těchto principů s utopickým charakterem snímku. V kontextu utopického charakteru potom v analýze navážu také na výše popisované motivy, opakující se z předešlých snímků VT. Z těchto motivů potom vychází například práce s centralizací kompozice.

3.3.2. Mizanscéna

Ústředním dějištěm snímku *Já, spravedlnost* je budova sanatoria a jeho nejbližší okolí. Kromě úvodní části se v tomto omezeném prostoru odehrává celý film. O co omezenější prostor je nám ve filmu představen, o to důkladněji jsme s ním seznámeni. S některými interiéry se totiž setkáváme i několikrát. Na vybavení sanatoria je v mizanscéně kladen velký důraz, především na jeho technické vybavení, většinou špionážního charakteru. Jedná se o různá odposlouchávací zařízení, mixážní pulty, zařízení reprodukcující zvuk, automatické otevírání vrat atd. Často jsou nám ukazovány detaily jejich ovládacích mechanismů, jako jsou nejrůznější konektory, tlačítka, páčky nebo miniaturní reproduktory. Jan Žalman se o technice vyjadřuje jako o „[...] utopické [...], kterou by Hitlerovým trýznitelům mohl závidět ředitel kterékoliv špionážní centrály.[...]“⁶⁰ Tento utopický charakter mizanscény koresponduje s historicko-fikčním tématem snímku a zároveň charakterizuje jejich uživatele. Důraz na utopickou technologii například podhaluje fašistický charakter chování postav vězňů, kteří ji používají k monitorování nebo dokonce týraní svých vězňů. Sofistikovanost technického vybavení souvisí také s disciplinovaností a organizovaností s jakou je, k morálně pochybným účelům, používána. Opakuje se zde motiv z předešlých snímků VT, týkající se byrokratického přístupu k zabíjení.

Velmi důležitou složkou mizanscény je herec a herecká akce. Více než v předešlých filmech se zde divákova pozornost soustřeďuje na herce a jak se ho dotýkají ostatní filmové složky. Jak budu popisovat v následující kapitole o kameře, důležitým výrazovým prostředkem jsou velké detaily tváří. Tomu se podřizuje herecká akce i hercova vizáž. Na rozdíl od předešlého snímku *A pátý jezdec je Strach* se zde setkáváme s více civilním herectvím, jemuž ovšem dávku expresivity poskytuje právě extrémní blízkost kamery. Expresivitu hereckého projevu posiluje také fakt, že herci hrají nenalíčení. Budu citovat slova hlavního představitele Karla

⁶⁰ ŽALMAN, Jan. *Já, Brynych.... Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369

Högera, která v analýze *Koncentračnický film – Já, spravedlnost* zmiňuje i Barbora Hamalová: „Hraji nenalícen a kamera nelitostně – přímo krutě – snímá každou mikroskopickou vadu pleti, každý prohřešek proti kódu relativní dokonalosti fyzického zevnějšku „[...] Víte, člověk se vždycky stylizuje, herec zvláště [...] Tady je však nutné, aby té stylizaci přišla na pomoc kamera, střih, aby ten neokouzlující makrodetail měl své funkční zdůvodnění. A herec se musí snažit uhrát s maximálně možným realismem vše, co si kamera rozloží v efektní detaily“⁶¹. Zjev herců je naturalistický, zvláště u doktora Heřmana (Karel Höger) se projevuje jeho psychické vyčerpání do ztrhaného zevnějšku. Možná ještě zuboženější zevnějšek pozorujeme však u postavy Hitlera (Fritz Diez). Zlomený starý muž, většinu času leží vyčerpaný v posteli nebo oblečený v županu s rozčuchanými vlasy, sleduje archivní záběry mladšího sebe sama v dobách největší slávy. Kromě líčení zde hraje důležitou roli také kostým. Kromě zmíněného županu ho můžeme vidět i ve formálnějším oblečení, avšak i v takovýchto šatech ho spatřujeme především v momentech, když je má na sobě oblečené značně neuspořádaně. Většinou se jedná o nejdramatičtější momenty filmu, jakým je například scéna, ve které je Hitler veden ke gilotině. Velkou dávkou naturalismu potom divák může vnímat i u Hitlerovy milenky Inge (Angelica Dömrose) a to zvláště v závěru snímku. Zpocený obličej a rozčuchané vlasy ještě více podtrhávají expresivitu jejího posledního zoufalého protestu, když je Hartingem (Jiří Vršťala) odsouzena k popravě zastřelením.

Expresivitu některým momentům propůjčuje, jako i v předchozích filmech VT, ostré nasvícení. Zde se jedná především o scénu, kdy jsou Heřmanovi ukazovány prostory cel ve sklepení. Světlo do cel proudí pouze omezeným průzorem ve zdi. V momentě, kdy Heřmanovi dochází, že „exkurze“ po sklepení je v podstatě výhružným gestem, stojí v tmavé cele, přičemž na jeho obličej dopadá pouze pruh světla z průzoru. Pruh osvětluje jeho oči, což klade důraz na mimiku v této oblasti obličeje, jejímž výsledkem je z části vystrašený, z části naštvaný pohled. V jeho pohledu tedy vidíme jeho emocionální reakci na uvědomění si situace, což nás připravuje na dramatickou situaci, kdy se rozkřikne na svého „průvodce“ (Jindřich Narenta).

⁶¹ HAMALOVÁ, Barbora. *Koncentračnický film – Já, spravedlnost*. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/ja-spravedlnost/>. Cit podle WENIG, Jan. *Film o spravedlnosti*. *Kino*, roč. 24. 8. 1968, s. 2-3.

I když se s mizanscénou pracuje daleko realističtěji, než tomu bylo v *Pátém jezdcí*, setkáváme se i zde s prvky symbolismu. Opět jako v obou předchozích snímcích se zde několikrát setkáváme s aranžováním různých rekvizit jako mříží, představujících motiv uvěznění. Tento motiv vidíme explicitně vyjádřený například zamřížovanými okny sanatoria nebo mřížemi ve vězeňských celách, kudy je doktor Heřman v rámci zastrašování prováděn. Celý areál sanatoria je obehnan mřížemi v podobě bran a plotů. To můžeme vidět ve scéně, kdy Heřman areál projíždí v automobilu, když se snaží najít únikovou cestu. Více implicitně mřížoví představují tyče kovového zábradlí, objevující se hojně po celém sanatoriu, nebo natažené sítě v bažantnici. V bažantnici je tento motiv využit dvojnásobem, podobně jako v *Transportu*, ve scéně ve sklepení. Motiv mřížoví v bažantnici, totiž nepoukazuje jen na fakt, že se stal doktor Heřman v sanatoriu Hartingovým vězněm, ale také poskytuje intimitu rozhovoru mezi Heřmanem a Inge. „Tady Harting nemá odposlech...můžete být klidný!“ říká Inge Heřmanovi.

Vzhledem k tomu, že pro téma fašismu je důležitá podobnost chování Hartinga a jeho soukromé „armády“ v sanatoriu s nacistickým fašismem, opakuje se v kompozici záběrů centralizace, kterou jsme mohli vidět především v *Transportu*. Nenalzáme ji zde v tak četném výskytu, ale v několika scénách je centralizovaná kompozice zdůrazňována i dalšími filmovými složkami (stříh, kamera). Opět zde zprostředkovává dojem organizovanosti. Jako příklad můžu zmínit centralizovanou kompozici ubíhající silnice v aleji, nebo většinu scén ze sálu, ve kterém vůdce promlouvá ke svému publiku.

3.3.3. Kamera

Snad největší roli v psychologizaci a charakterizaci postav sehrává práce s kamerou. Kamera zde nejvíce v rámci snímků VT snímá v detailech. Především skrze detaily dostáváme informace o postavách, jejich charakteru a psychickém stavu. Velikosti rámování se musí přizpůsobovat také herectví. Jak píše Jiří Kulka v *Psychologii umění*: „Herec přizpůsobuje svůj herecký projev velikosti, úhlu a trvání záběru. Tomu se podřizuje volba výrazových prostředků od nejjemnějších (pro velký detail) až po nejplastičtější (pro celek a větší záběry).“⁶² Jako příklad

⁶² KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. s. 328

charakterizace skrze detaily může posloužit záběr ze scény, kdy se Harting baví s Heřmanem po doktorově první konfrontaci s Hitlerem. Během jedné z Hartingových replik kamera, místo aby klasicky zabrala obličej, zabírá v detailu Hartingovy nohy. Nacvičené pohyby jeho nohou, které by se více hodily na vojenské cvičiště, zdůrazňují informace, které jsme se během rozhovoru dozvěděli o jeho vojenské minulosti. Ve filmu jsou časté záběry velkých detailů tváří, především pak u ústředního protagonisty Karla Högera v roli doktora Heřmana. Kamera zabírá i ty nejdrobnější nuance jeho obličeje. Navíc tak zřetelně vidíme krůpěje potu na Heřmanově čele, z čehož můžeme vyvozovat míru jeho strachu, nervozity nebo šoku, kterou momentálně prožívá. Podobným způsobem se s detailem pracovalo i v *Transportu*. Například u postavy Marmulstauba, kde velké detaily jeho zpoceně tváře poukazovaly na jeho strach před německými oficíry. V *Transportu* byly ovšem detaily střídány s ještě častějšími celky, které naopak potlačovaly psychologizaci jednotlivých postav. Další příklad významového použití detailu v *Já, spravedlnost*, můžeme vidět i u dalších postav. Například u postavy Herberta, který spolupracuje s tajnou skupinou uvnitř sanatoria a jejímž úkolem je osvobodit Hitlera. Jeho nervozita a stres plynoucí z možnosti odhalení je nám několikrát během filmu připomenut jak detailem potem zbroceného obličeje, tak detailem jeho klepajících se rukou. Důležitou proprietou této postavy jsou také cigarety, které nervózně mačká v rukou. V jednom okamžiku jeho gesto nabídnuté cigarety hraje také narativní roli tajného signálu, který spouští akci k Hitlerovu osvobození. Detail Herbertovi rozklepané ruky, nabízející Inge cigaretu, nás uvědomuje o tom, že je akce spuštěna. Skrze detaily různých komponentů některých rekvizit (technologie) je nám také ještě více přiblížena utopická povaha mizanscény.

Dalším specifickým kamerovým postupem je zde transfokace. Můžeme jí přisoudit především funkci zvyšování dramtizace. Tato funkce je také užitečná k posílení psychologizace a charakterizace postav. Příklad můžeme vidět například ve scéně, kdy doktor Heřman odhaluje identitu svého pacienta Adolfa Hitlera. Ve scéně je použit záběr velkého detailu Heřmanových očí v momentě, kdy poprvé spatří Hitlerovu tvář. Šok a úděs v jeho očích je zdůrazněn rychlou transfokací z velkého detailu očí na detail celého obličeje. Další použití transfokace s podobným účinkem můžeme vidět ve scéně rozhovoru Heřmana s Inge, když

Hitlerova milenka popisuje, jak byla v mládí vedena k lásce k Hitlerovi. V průběhu rozhovoru náhle Inge doprovodí svůj výklad dramatickým výstupem. Postaví se do pozoru jako na vojenské přehlídce a za odříkávání jakési naučené přísahy začne hajlovat. Náhlá proměna chování Inge, kdy z civilního vyprávění přejde k ostentativnímu přednesu, je ještě zdůrazněna dynamickou transfokací. Transfokace simuluje Heřmanovu emoci zaskočení, způsobenou Inginy nečekaným chováním a zároveň tento její dramatický výstup rámuje (na začátku prudké oddálení a na konci opětovné přiblížení).

Specifickým způsobem se zde pracuje s hlediskovými záběry. Nedá se říci, že by byla kamera přímo subjektivní, ale často je pomocí rozmanitých pohybů kamery suplována optika některých postav, především pak doktora Heřmana. U těchto dlouhých záběrů si můžeme často ze začátku myslet, že jsou bez pochyby hlediskové. Vede nás k tomu například předešlý záběr na detail obličeje některé z postav. Navíc postavy, které se v záběrech objevují, se často dívají do kamery, jakoby reagovaly na její přítomnost (přítomnost postavy), která je kamerou zastoupena. Na konci těchto záběrů ovšem často zjistíme, že vlastně hlediskové nejsou, neboť postavu, jejíž pohled si myslíme, že nám kamera zprostředkovává, vidíme najednou vstoupit do záběru. I přesto většina záběrů působí dojmem, že představuje něčí zkoumavý pohled. V těchto záběrech se využívá mnoha různých pohybů kamery, kdy kamera většinou absolvuje dlouhou jízdu, během které vertikálně i horizontálně panorámuje, případně zároveň pracuje i s transfokací.

Jak už jsem tedy naznačil, důležitá je zde také práce s pohyblivým rámem. Kromě výše zmíněných jízd pohyb rámu zprostředkovává i rychlé švenkování. Uplatnění nalezneme opět u jednoho z hlediskových záběrů ve scéně, když přijde Harting pro Heřmana, aby ošetřil Hitlera. Nejdříve vidíme záběr na spoře osvětlený, rukama zakrytý obličej doktora Heřmana. Ve stejném záběru posléze zesílí osvětlení, Heřman sundá ruce z obličeje a hmouřícíma očima hledí před sebe. Následující hlediskový záběr začíná detailem ruky v černé rukavici, ze kterého se rychlým švenkem přesune na detail odznaků se symboly hákového kříže připíchnutých na klopě kabátu a končí decentralizovaným detailem Hartingova obličeje a části vojenské čepice se symbolem lebky. Pohyblivý rám zde v podstatě nahrazuje střih. Trojitě přerámování mohlo být klidně nahrazeno montáží tří statických záběrů stejného obsahu. Montáž by nám však tak dobře neindikovala

hlediskový charakter záběrů, tak jak to dělá právě dlouhý záběr s pohyblivým rámem, simulující Heřmanovu snahu se po otevření očí rychle zorientovat v prostoru.

Od *Transportu* se opakující motiv centralizace se v práci s kamerou projevuje například častým snímáním skrze rámy dveří, které jsou umístěné v centru rámu. Můžeme to vidět ve spoustě scén interiérů sanatoria, ať se jedná o Hartingovu kancelář nebo o síň, která slouží k Hitlerovým projevům. Častokrát bývá do centra rámu umístěn pohybující se objekt, většinou automobil (osobní vozy, sanitka), který zdůrazňuje ubíhající perspektivu. Centralizovaný charakter záběrů je posléze ještě umocněn pomocí stříhu, což ještě přiblížím v následující kapitole.

3.3.4. Střih

Fabule filmu je z celkové trilogie asi nejsložitější, proto je zde střih ještě více kontinuální a soustředí se především na plynulost a srozumitelnost vyprávění. Mimo tento účel pak můžeme považovat vysokou délku trvání záběrů, především u záběrů obličejů ve velkém detailu. Při dialogu většinou nedochází k pravidelnému střídání záběru a protizáběru. Většinou na jednom z aktérů dialogu setrvává kamera delší dobu a to i přes znění replik druhého účastníka rozhovoru. Ve výsledku tedy pozorujeme mimiku postavy během toho, když sama mluví, ale také sledujeme její reakce na promluvy jiných postav. Můžeme tak vypožorovat více z jejího psychického rozpoložení. Jiří Kulka píše v *Psychologii umění*, že délka záběru závisí „[...] na povaze hereckého projevu, zejména na tempu dialogu: pomalý expresivní a komunikativní projev nelze narušovat krátkými stříhy[...]“.⁶³ V návaznosti na tuto tezi ještě můžu zmínit další, že délka záběru také závisí na tom „[...] má-li mít funkci čistě informativní nebo více emotivní: cit potřebuje určitou dobu, aby se mohl rozvinout.[...]“.⁶³ Expresivní a emotivní účinek záběrů obličejů je jasně patrný, což plyne z již analyzovaných složek mizanscény a kamery, kdy jsem charakterizoval herectví a využívání velkých detailů. Střih pomocí délky záběrů tyto účinky ještě zesiluje. Dlouhá délka záběrů někdy také zdůrazňuje observační charakter kamery. Jak jsem psal v předcházející kapitole, kamera jakoby

⁶³ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. *Psyché* (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. 341.

prozkoumává prostředí, stejně jako jej prozkoumává doktor Heřman. Dlouhé trvání těchto záběrů nám potom poskytuje čas se detailně seznámit s celým zkoumaným prostorem.

V některých případech střih zdůrazňuje centralizaci záběrů. Děje se tak ale trochu jiným způsobem než v *Transportu*. Příkladem může být střih mezi záběry, když v prvním záběru vidíme v centralizované kompozici ke kameře se přibližující automobil doktora Heřmana a v následujícím záběru vidíme ve stejně centralizované kompozici stejný automobil se opět od kamery vzdalovat, tentokrát však kamerou zabíraný zezadu. Střih zde vytváří elipsu, kdy první záběr se odehrává v interiéru garáže a druhý už venku v okolí sanatoria. Je zde ze syžetu vypuštěn proces, kdy doktor Heřman nastoupí do automobilu a převezme řízení. Přesto, že se tato sekvence skládá ze dvou, ve fabuli od sebe časoprostorově vzdálených záběrů, pomocí návaznosti centralizované kompozice a pohybu je tento posun plynulý. Neobvyklost střihového postupu na sebe strhává pozornost, čímž je umocněn centralizovaný charakter kompozice.

3.3.5. Zvuk

V některých momentech zvuk vytváří plynulejší přechod střihu mezi dvěma prostředími. Zvuk je zde důležitý také jako motiv samotného fikčního světa. Přesněji řečeno jde o motiv odposlouchávání, protože v syžetu často vidíme a slyšíme, jak postavy skrze různou techniku tajně odposlouchávají cizí rozhovory. Pomocí změny zvukové atmosféry dochází například často k překlenutí dialogu z jednoho záběru do dalšího, ať je od sebe prostředí jednotlivých záběrů mezi sebou libovolně vzdálené. Nepřirozená, deformovaná zvuková atmosféra v jednom záběru nám napovídá, že dialog vychází z reproduktoru, který případně vidíme i v obraze. V dalším záběru jsme potom nejen obrazem, ale také změnou kvality a barvy konkrétního zvuku přemístěni do místa, kde se nachází jeho původní zdroj, tedy rozmlouvající postavy. Tento způsob práce s mixáží zvuku můžeme vidět hned na několika místech filmu. Příkladem může být první scéna tohoto charakteru, když se doktor Heřman probudí uvězněný v sanatoriu. Heřman chvíli bloudí po svém pokoji, až jej posléze opustí a je žádán mužem na chodbě, aby se vrátil zpět. Rozčílený Heřman ale požaduje vysvětlení, co se děje a kde se nachází. Toto dění, odehrávající se na jednom místě, je prostřiháváno záběry na dění v jiné části sanatoria. Oba děje však spojuje stejná zvuková stopa, ačkoli je v každém prostředí

lehce modifikována. V části, kde vystupuje doktor Heřman, máme zdroj zvuku, který je reprodukován v části druhé, kde ji z reproduktoru poslouchá Harting s kolegy. Zvuk při dialogu Heřmana s mužem z chodby má přirozenou zvukovou atmosféru, přičemž zvuk z reproduktoru ve scéně druhé je zkreslen. Stříhy mezi jednotlivými scénami dodržují ve zvukové stopě návaznost. Když Harting slyší z reproduktoru, jak se Heřman rozčiluje v rozhovoru s mužem na chodbě, vyjde v záběru mimo rám. V záběru dochází pomocí transfokace k přiblížení na detail reproduktoru a po chvíli slyšíme z reproduktoru zvuk otevírajících se dveří a Hartinga, jak zdraví Heřmana a představuje se mu. V tom momentě následuje stříh, ocitáme se opět v místě, kde se nachází Heřman a rozhovor pokračuje ve zvukové složce přesně tam, kde v předešlém záběru skončil.

Prvek psychologizace je ve zvukové složce nejsilněji přítomný ve scéně, kdy se významotvorně pracuje s absencí zvuku. Během Hitlerova projevu umožní technik ve zvukotěsné skleněné kabině doktoru Heřmanovi manipulovat s ovládním hlasitosti. Stane se tak, že Heřman ztlumí do kabiny přenášený hlas Hitlera na minimum, přičemž nastane naprosté ticho. Následkem toho vidíme Heřmanovými očima, skrze skleněnou stěnu, velmi expresivně gestikulujícího Hitlera bez hlasu. Najednou se nám tato postava, prudce zmítající končetinami, zbavena svého mocného hlasového projevu, zdá komická. To reflektuje i postava doktora Heřmana svým náhlým výbuchem smíchu, který ovšem ustrne v momentě, kdy zvukař hlasitost opět zvýší. Pomocí práce se zvukem je v této scéně zpochybněn charakter reálné postavy Hitlera, jeho autorita, s jehož obeznameností divák do filmu vstupujeme. Tímto postupem je obohacena o ambivalentnost, kdy ji můžeme začít vnímat více jako tragikomický charakter.

Posledním výrazným stylovým prostředkem zvukové složky je nediegetický vypravěč v úvodu snímku. Jeho funkcí je představení expozice fabule. Nejedná se ale pouze o podání výchozích informací důležitých pro následující vyprávění, ale především využití tohoto nediegetického prostředku zdůrazňuje historicko-fikční námět snímku. Vypravěč sám říká ke konci svého monologu, že příběh, který uvidíme, se ve skutečnosti nikdy nestal. Takovýto zcizující prvek formuje divákovu očekávání a umožňujeme snazší přijetí utopické stylizace snímku.

3.3.6. Shrnutí

Ve třetím snímku trilogie se v mizanscéně dostává do popředí herecká akce a herec vůbec. Důraz je kladen na fyzický zjev herce, do něhož se projektuje jeho psychické rozpoložení. To nám pomáhá více proniknout do psychiky jednotlivých postav, především ústřední postavy doktora Heřmana. K psychologizaci postav také přispívá utopický charakter mizanscény, ten však také souvisí s historicko-fikčním charakterem fabule a také s motivy přítomnými i v předešlých snímcích VT. V kontextu utopického charakteru se jedná především o motiv organizovaného zabíjení. Další podobnosti s předešlými snímky potom nacházíme v symbolice mřížoví a centralizaci kompozice.

Na rozdíl od předešlých snímků VT se v *Já, spravedlnost*, co se týče velikosti záběrů, nejvíce uplatňuje detail. Snímání v detailu souvisí úzce s hereckou akcí a výsledkem této kooperace je posílení psychologických významů. Detail je také důležitý pro zevrubné seznámení s utopickým charakterem mizanscény. Dalšími specifickými stylovými postupy je používání transfokace, práce s pohyblivým rámem a specifický přístup k hlediskovým záběrům. Všechny tři stylové postupy pak mají především účel posílit psychologizaci postav. Kamera se také podílí na centralizovaném charakteru některých scén.

Střih především podporuje psychologizaci postav, danou jinými složkami a to hlavně dlouhým trváním záběrů. Délka záběrů je taky důležitá pro zdůraznění observačního aspektu kamery. Motiv centralizované kompozice je v některých momentech posílen kompoziční návazností.

Zvuková složka pomáhá plynulejšímu přechodu mezi záběry. Tento postup souvisí úzce s utopicko-technologickým aspektem mizanscény. S ním souvisí také psychologizace postav. Historicko-fikční námět se neprojevuje pouze v utopické technologii, ale v rámci zvukové složky z ní vychází i využití nediegetického vyprávěče.

4. Závěr

Cílem mé práce byla komparativní stylová analýza válečné trilogie Zbyňka Brynycha. Tyto tři snímky spojuje stejná režisérská osobnost a podobnost témat. Z provedených analýz vyplynulo několik stylových postupů uplatňujících se napříč

celou trilogií, které bychom mohli považovat za Brynychův „trademark“⁶⁴. Potvrzovalo by to i poznámky některých dobových kritiků oceňujících jeho osobitý přístup a výrazný filmový rukopis.⁶⁵

U každého snímku jsem určil jinou dominantu, protože v rozdílnosti stylu každého z filmů jsem viděl jejich ústřední ozvláštňující funkci, kdy byla společná témata ukázána vždy z trochu jiné perspektivy. Analýzu každé složky jsem doplnil jedním nebo více příklady, abych poukázal na to, jak systematicky Brynych s danými stylovými prostředky v rámci dominanty pracuje. V *Transportu z ráje* jsou témata vyjádřeny kontrastem dvou stylových přístupů. Ve snímku *A pátý jezdec je strach* skrze expresionistickou stylizaci a subjektivizaci filmového stylu. V *Já, spravedlnost* zase psychologizací filmového stylu a jeho utopickým charakterem. U každého snímku se dominanta projevuje méně, či více do všech složek, což posiluje kompaktnost filmů. Myslím si, že provedené analýzy dokazují vysokou míru promyšlenosti vztahu formy a obsahu snímků VT, kdy se navíc jejich tvůrce snažil v každém filmu na společná témata zvolit jiný úhel pohledu a adekvátně tomu přizpůsobit vyjadřovací prostředky filmového stylu. Tím pádem také posílil ozvláštňující účinek každého filmu VT.

5. Seznam použitých pramenů a literatury

5.1. Prameny

5.1.1. Analyzované filmy

Transport z ráje [film]. Režie Zbyněk BRYNYCH. Československo, 1962.
[DVD-ROM]

A pátý jezdec je Strach [film]. Režie Zbyněk BRYNYCH. Československo, 1964.
[DVD-ROM]

Já, spravedlnost [film]. Režie Zbyněk BRYNYCH. Československo, 1968.
[DVD-ROM]

⁶⁴ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.

⁶⁵ BOČEK, Jaroslav, ...a pátý jezdec je Strach. *Kulturní tvorba*. 1965, roč. 5, č. 8, s. 12

5.1.2. Periodika

- Ako to bolo v Terezíne. *Večerník*. 1963, roč. 7, č. 78, s. 3
- BOČEK, Jaroslav, ...a pátý jezdec je Strach. *Kulturní tvorba*. 1965, roč. 5, č. 8, s. 12.
- BRDEČKA, Jiří. Raději strach než STRACH. *Divadlo*, 1965, roč. 16, č. 6, s. 68-69
- DOBIŠ, Igor. Ja, spravodlivosť. *Práca*. 1968, roč. 23, č. 122, s. 5.
- FALADA, Václav. Premiérové filmy týdne. *Transport z ráje. Zemědělské noviny*, roč. 19, č. 51, s. 2.
- HASSMANN, R. . Zmrazený raj. *Kultúrny život*. 1968, roč. 23, č. 21, s. 5.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Co jsem musel říct. *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 370 – 374.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Utópia a spravodlivosť. *Film a divadlo*. 1968, roč. 12, č. 12, s. 9.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Zásah do času. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 3, s. 136-139.
- ŽALMAN, Jan. Já, Brynych.... *Film & doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366 – 369

5.2. Literatura:

- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- CIESLAR, Jiří. Obhajoba monologu (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka) In: PŘÁDNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR (ed.). *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002. Zlatá šedesátá ve filmu, s. 299 – 322. ISBN 80-86102-17-3.
- HAMALOVÁ, Barbora. Koncentračnický film – Já, spravedlnost. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/ja-spravedlnost/>

- KOURA, Petr. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945 - 1989. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 219 – 242. ISBN 978-80-87292-33-4.
- KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu: manuál k psaní bakalářské práce*. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.
- PETŘÍČEK Jr., Miroslav. Komparatistika jako způsob myšlení. In: TUREČEK, Dalibor, (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-305-0.
- PTÁČEK, Luboš. Nová vlna. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- SLEZÁKOVÁ, Barbora. Terezínské ghetto jako mozaika příběhů a osudů. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/transport-z-raje/>
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Umění jako metoda. In: ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003. s. 8–25. ISBN 80-7304-026-3.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991. s. 223-225. ISBN 80-7012-055-X.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36.
- UHER, Tomáš. Na koho Jan zapomněl?. In: *25fps.cz* [online]. 25. 12. 2011 [cit. 9. 12. 2017]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/a-paty-jezdec-je-strach/>
- URBANOVÁ, Eva. Český hraný film. 4. 1961-1970. Praha : Národní filmový archiv, 2004. 693 s., [48] s. barev. obr. příl. Úvod: Vladimír Opěla. ISBN 80-7004-115-3.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 8070040300.