

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

POETIKA FILMŮ JOSHE A BENNYHO SAFDIE
POETICS OF JOSH AND BENNY SAFDIE'S FILMS

(Bakalářská diplomová práce)

KRISTÝNA BROČKOVÁ

Anglická filologie – Filmová věda

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem použila pouze zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu pramenů a literatury na konci práce.

V Olomouci dne:

Kristýna Bročková

Ráda bych touto cestou poděkovala doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za odborné vedení práce a cenné rady a připomínky. Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za seznámení s tvorbou bratří Safdieů a za zapůjčení materiálu. V neposlední řadě chci poděkovat svým blízkým za podporu a trpělivost v době vzniku práce.

Obsah

1 Úvod	6
1.1 Téma a cíl práce.....	6
1.2 Metodologie a zhodnocení literatury.....	7
1.2.1 Skloubení neoformalistické analýzy s teoretickým východiskem poetiky	9
2 Analytická poetika	11
2.1 Naratologický rozbor.....	11
2.1.1 The Pleasure of Being Robbed.....	11
2.1.2 Go Get Some Rosemary.....	13
2.2 Stylistická analýza.....	14
2.2.1 Mizanscéna.....	14
2.2.1.1 Prostředí.....	14
2.2.1.2 Prostor.....	17
2.2.2 Kamera.....	18
2.2.3 Střih	23
2.2.4 Zvuk.....	28
3 Historická poetika	31
3.1 Mod produkce a distribuce.....	31
3.1.1 Nezávislá produkce.....	31
3.1.2 Red Bucket Films.....	34
3.1.3 Distribuce.....	36
3.2 Mumblecore.....	37
4 Závěr	40
Prameny a literatura	43
Prameny.....	43
Literatura.....	43
Elektronické zdroje.....	43
Anotace	48

Resumé (Summary)	49
Přílohy	50
Analyzované filmy.....	50
The Pleasure of Being Robbed (2008).....	50
Go Get Some Rosemary (2009).....	51
Filmografie tvůrců.....	52
Josh Safdie.....	52
Benny Safdie.....	52

1 Úvod

V současné době, kdy je díky novým technologickým možnostem filmování dostupné téměř komukoliv, vzniká velké množství filmů – ať už jde o amatérský, nezávislý nebo jiný typ filmů. Jak ale rozeznat, které z těchto pokusů jsou opravdu kvalitními díly? Každý film, případně samostatný tvůrce nebo skupina tvůrců, se vyznačuje určitou poetikou. Poetikou v tomto smyslu nemyslím například tradici poetického filmu, ale poetiku v pojetí Davida Bordwella. Samotný termín poetika pochází z řeckého *poiesis*, což v překladu znamená aktivní tvorba. Podle Bordwella tedy poetika jakékoliv umělecké formy zkoumá konečné dílo jako výsledek procesu tvoření.¹ Tato poetika stojí především na analýze formy a stylu filmového díla, ale snaží se také osvětlit, jak filmy fungují a proč za určitých okolností vypadají tak, jak vypadají.²

1.1 Téma a cíl práce

Objektem mého zájmu se stala dvojice mladých nezávislých filmařů z New Yorku, sourozenců Joshe a Bennyho Safdie. Jejich filmy přinášejí nový a svěží přístup a často jsou dokonce přirovnávány k filmům Johna Cassavetese či raného Françoise Truffauta. Určité prvky nové vlny se v jejich tvorbě zcela jistě odráží, ať už se jedná o využití klasického filmového materiálu, volbu postav, způsob vyprávění nebo natáčení na ruční kameru. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla za pomoci poetiky analyzovat právě jejich režijní styl.

Cílem práce tedy bude určení poetiky dvou celovečerních filmů bratří Safdieů na základě koncepce Davida Bordwella z publikace *Poetics of Cinema* s využitím neoformalistické analýzy. Jmenovitě se jedná o filmy *The Pleasure of Being Robbed* (2008) a *Go Get Some Rosemary* (2009).^{*} Tyto dva filmy nezastupují

1 BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 12.

2 Tamtéž, s. 1.

* Tento snímek můžeme najít pod třemi různými názvy: Původní název je *Go Get Some Rosemary*; poté byl distributory přejmenován na *Daddy Longlegs*. A aby toho nebylo málo, ve Francii snímek pojmenovali jako *Lenny and the Kids*. Vzhledem k tomu, že v České republice snímek prozatím uveden nebyl, rozhodla jsem se použít originální název, pod kterým lze film dohledat na ČSFD. (viz PIAZZO, Philippe. *Entretien avec Josh et Benny Safdie* [DVD] Francie: Univers Ciné / Blaq Out, 2010.)

kompletní tvorbu dvojice, jedná se však o jejich jediné celovečerní filmy, i když je pravda, že první zmíněný snímek se za hranici celovečerního filmu se svými 71 minutami vešel jen tak tak, a to ještě k tomu díky menšímu podvodu, kdy Josh Safdie nechal hrát sedmiminutovou skladbu přes pouze čtyřminutové titulky.³

1.2 Metodologie a zhodnocení literatury

K dosažení cíle této bakalářské práce budu vycházet především z filmů samotných, s teoretickým základem z prací Davida Bordwella (a Kristin Thompsonové), konkrétně z knih *Poetics of Cinema* a *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Tyto dvě publikace jsou pro určení poetiky díla nezbytné. Dále pak v menší míře přihlédnu k soudobým recenzím, článkům a rozhovorům s tvůrci.

Hlavním východiskem mi v této práci bude Bordwellův metodologický přístup z knihy *Poetics of Cinema*. Jeho přístup jsem naznačila již v předchozí kapitole, zabývající se tématem práce. Ale protože, jak sám Bordwell uvádí v první kapitole, poetika nezastupuje žádnou kritickou školu, ani přísně definovanou metodu,⁴ budu ve zkoumání poetiky ve velké míře vycházet z neoformalistické teorie Bordwella a Thompsonové, a to právě jak ve stylistické a naratologické analýze, tak v zohlednění ekonomického a kulturně-historického kontextu. V tom druhém případě budu z knihy vycházet především proto, abych tvůrce zařadila do modu produkce. Z *Umění filmu* bude také pocházet veškerá terminologie, použitá v analýze.

Bordwell v knize *Poetics of Cinema* rozlišuje dvě hlavní oblasti poetiky, *analytickou* a *historickou*. Analytická poetika se zabývá tématem a podstatou, narativem a audiovizuálním stylem a také zkoumá *pravidla* (principles), podle kterých jsou filmy vytvořeny a skrze které dosahují určitých efektů.⁵ Historická poetika se naopak zabývá historickými okolnostmi vzniku filmu a také tím, jak a proč tato pravidla vznikla a měnila se v konkrétních empirických okolnostech.⁶ Co

3 FOSTER, Tyler. The Pleasure of Being Robbed [online]. *DVDTalk*. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.dvdtalk.com/reviews/41565/pleasure-of-being-robbed/>>.

4 BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 12.

5 Tamtéž, s. 23.

6 Tamtéž, s. 23.

se historické poetiky týče, v tomto směru Bordwell zohledňuje právě produkční aspekty filmů. Tvrdí, že historická poetika „připouští, že umění se tvoří jinak za různých okolností.“⁷ Dále pak ve zkoumání poetiky Bordwell vyděluje šest složek, kterým je třeba se v analýze věnovat – *detail*, *schéma*, *záměr*, *pravidlo*, *postup* a *zpracování* (particulars, patterns, purposes, principles, practices, processing). Tyto pojmy se různě prolínají a dohromady napomáhají v prozkoumání celkové poetiky díla. Na všechny tyto aspekty, vyjma posledního (viz dále), se chci ve své práci zaměřit a nalézt je v obou rozebíraných snímcích. Ve své bakalářské práci se budu věnovat především analytické poetice, s menším důrazem na zkoumání narativu, ale s přihlédnutím i k historické poetice. Sám Bordwell totiž tvrdí, že i zkoumání pouze některých částí poetiky může přinést zajímavé výsledky.⁸

Jedinou částí, ze které nebudu z Bordwellovy teorie vycházet, jsou jeho kognitivní úvahy, tedy složka nazvaná *zpracování* (později přejmenovaná na *účinky*), která se zabývá účinky filmového díla na diváky. Vedle analytické a historické poetiky se jedná o další součást tvořící celkovou poetiku díla. Možná se tohoto tématu jen zlehka dotknu, protože přece jen přispívá k výslednému posouzení poetiky, ale nebudu tuto část teorie brát jako výchozí bod analýzy.

Nezbytnou součástí použité literatury v této práci je samozřejmě kritická reflexe. Co se týče českého prostředí, lze dohledat pouze jedinou recenzi, proto budu vycházet téměř výhradně ze zahraničního tisku, a to jak z internetových verzí převážně amerických periodik, tak z tištěné recenze a rozhovoru s tvůrci v *Cahiers du Cinéma*. Odborná hodnota recenzí není vždy zcela dostačující, přesto je však přínosné z těchto recenzí vycházet, protože nabízejí rozdílné a často také protichůdné názory, ať už se jedná o pozitivní či negativní hodnocení. Většina z nich však pouze ve zkratce rozebírá děj a v menší míře také styl, nebude tedy možné vycházet ze všech. Nicméně se mezi nimi najde i pár světlých výjimek, takových, které se na oba filmy dívají z trochu odlišné perspektivy. Rozhovory s tvůrci (ale také některé z recenzí) mi zase budou nápomocny v určení technických a produkčních detailů. Dále pak existují dvě publikace, ke kterým jsem neměla tu možnost se dostat. První z nich je sborník *Safdie Brothers*, editovaný

7 BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 22.

8 Tamtéž, s. 54.

Dismasem Apostolisem, který však obsahuje pouze články volně dostupné na internetu.⁹ Druhým dílem je pak esej od Scotta Foundase, která je součástí americké verze DVD *Go Get Some Rosemary*. Celkově tedy textů není mnoho, proto bych ve své práci chtěla na toto minimum navázat s analýzou celkové poetiky a hlouběji tak prozkoumat dílo Joshe a Bennyho Safdie.

Ve své bakalářské práci budu postupovat tak, že k dosažení cílů analytické poetiky využiji prvky neoformalistické analýzy, především pak analýzu stylu, protože vizuální styl je nejvýraznější složkou těchto filmů. Neoformalistická analýza se však zabývá nejen stylem, ale také filmovou formou a důležitou součástí formy je právě vyprávění. I když není mým cílem zkoumat naraci, přece jen je také součástí poetiky a je tedy třeba alespoň stručně nastínit použité narativní prvky, protože všechny jednotlivé elementy filmového díla spolu souvisí,¹⁰ a tím pádem nám mohou osvětlit důvod použití jiných (v tomto případě třeba stylistických) prvků. Z dostupných recenzí a rozhovorů s tvůrci pak odvodím data k historické poetice. Výsledky této rešerše pravděpodobně také povedou k materiálu týkajícímu se poslední části poetiky, zkoumání kognitivních procesů, ale není mým cílem zkoumat tuto oblast.

1.2.1 Skloubení neoformalistické analýzy s teoretickým východiskem poetiky

Jak jsem již naznačila, budu pracovat se šesti (respektive pěti) složkami, které Bordwell vyděluje – *detail, schéma, záměr, pravidlo, postup a zpracování*. Tyto složky dopomáhají k porozumění použitých postupů ve filmu. Nejprve je důležité všimnout si detailů, které patří ke schématům; každý prvek může být součástí nekonečného množství schémat. Když rozpoznáme schéma, můžeme mu přiřadit určitý záměr, tj. něco, co je charakteristické a plní nějakou funkci v příběhu. Když tohle nalezneme, můžeme se ptát na pravidla, která jsou jejich základem

9 Safdie Brothers [online]. *The Book Depository*. [cit. 16. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bookdepository.co.uk/Safdie-Brothers-Dismas-Reinald-Apostolis/9786200279446?b=-3&t=-20#Fulldescription-20>>.

10 BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 86.

a nejčastěji jsou ve formě norem. Konvence jsou hlavním předmětem poetiky, můžeme tedy považovat normy za pravidla, která tyto konvence řídí.¹¹ Pod postupy se řadí to, jak filmaři pracují s nástroji a materiály, i to, že pracují pod institucemi, což přináší jak překážky, tak příležitosti.¹² Poslední složka zpracování se zabývá tím, jak diváci rozumí filmům, jak je vnímají a co si z nich odnášejí.¹³

Budu tedy postupovat tak, že za pomoci neoformalistické analýzy naleznou detaily, které pak zařadím do schémat a odvodím záměr jejich použití. Poté identifikuji pravidla, kterými se tyto záměry řídí. To vše bude součástí druhé kapitoly. Třetí kapitola se bude zabývat postupy. Zpracování nepatří do mého cíle práce, proto se nebudu snažit o jeho vypracování. Jelikož se Bordwell zabývá klasickou studiovou tvorbou a často odkazuje ke konvencím a normám těchto filmů, budu tento postup také aplikovat při mých poetologických zjištěních.

11 BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 24–25.

12 Tamtéž, s. 28.

13 Tamtéž, s. 43–44.

2 Analytická poetika

V této kapitole se již budu zabývat samotnou analýzou podle *Umění filmu*. Nejprve provedu zevrubnou analýzu vyprávění a poté se již zaměřím na podrobný rozbor vizuálního stylu. Struktura analýzy se bude odvíjet od struktury v *Umění filmu*. Budu tedy postupovat po jednotlivých stylistických složkách, které budu postupně rozebírat. Konkrétně se jedná o mizanscénu, kameru, střih a zvuk. Vzhledem k tomu, že se stýlotvorné prvky v obou filmech opakují, zvolila jsem takovou strukturu, kdy budu rozebírat určitý prvek hned v obou filmech najednou. Umožní mi to sledovat vývoj použitých prvků v průběhu tvorby bratří Safdieů, případně i jejich opakované použití v obou analyzovaných filmech. U naratologického rozboru však kvůli přehlednosti rozeberu každý film zvlášť.

Nutno ještě podotknout, že první z filmů, *The Pleasure of Being Robbed*, režíroval pouze Josh Safdie sám, bez bratra. To ovšem neznamená, že by se na filmu Benny Safdie nepodílel. Spolupracovali spolu (a také s jinými z jejich kolektivu Red Bucket Films) vlastně na všech svých dílech, snad kromě studentských filmů, které vznikly během jejich studia na Bostonské univerzitě. O tom však až dále.

2.1 Naratologický rozbor

Přestože se moje práce zaměřuje převážně na styl filmů, je potřeba udělat alespoň stručný naratologický rozbor. Seznámení se syžetem a s postupy vyprávění totiž může napomoci k pozdějšímu pochopení některých stylistických prvků.

2.1.1 The Pleasure of Being Robbed

Děj syžetu sleduje mladou dívku Eléonore (Eléonore Hendricks), která se jen tak potlouká newyorskými ulicemi a okrádá lidi. Její počínání není ani tak odůvodněno materiální potřebou, ale spíše se jedná o jakousi chorobnou zvědavost a touhu poznávat lidi kolem sebe a jaksi se na chvíli vžívat do jejich životů. Svědčí o tom to, že ukradené věci poté většinou – alespoň z toho, co je nastíněno – vrací zpátky a také to, že v jednom případě nechá spoustu peněz ležet a odnese si pouze

kabelku, ve které peníze byly. Vyprávění je velice rozvolněné, nevidíme motivaci postavy, nacházíme spoustu mezer ve vyprávění, takže ani nejsme pořádně schopni určit, v jak dlouhém časovém úseku se film odehrává. To však ani není podstatné. Její počínání v nás hned zpočátku může vzbuzovat napětí či očekávání kam to povede a jestli bude chycena. Naše očekávání jsou naplněna, protože ke konci filmu je Eléonore přece jen přistižena při činu a odvezena policií. Závěr je však antiklimatický, protože když hlavní hrdinku propustí, sledujeme, že se její postoj nijak nezměnil a neprošla žádnou katarzí. Konec filmu je tedy otevřený.

Příběh je vyprávěn chronologicky, a přestože jsou kauzální vztahy nedostatkem motivace postavy a informací poměrně oslabeny, film se i tak řídí vztahem příčiny a následku, i když jen v menší míře. Rozsah informací není omezen, i když se může zdát, že ano. Je to dáno tím, že Eléonore je vlastně ústředním motivem filmu, proto se také příběh točí kolem ní a objevuje se téměř ve všech záběrech. Najdou se však i výjimky, proto tvrdím, že je narace neomezená. Hloubka informací kolísá mezi objektivitou a subjektivitou. Objektivita ale převažuje, protože hlavní hrdinku sledujeme vždy jakoby zdálky a nepracuje se s psychologií její postavy. Výjimkou je jedna snová sekvence, kdy se ponoříme do mysli hrdinky a vidíme její představy.

V některých aspektech je vyprávění poměrně klasické, jako například co se týče hloubky a rozsahu informací, případně expozice, kdy jsme hned v první sekvenci uvedeni do děje a seznámeni s hlavní hrdinkou a kdy se začíná formovat naše očekávání. Postupem času se však víc a víc začne odkrývat, že postava je dosti netypická, nesměruje k žádnému cíli a nevíme, co od ní očekávat. Složky, typické pro studiovou tvorbu, jako deadline či změnu ve filmu také nenajdeme, a ještě k tomu jsme v závěru konfrontováni s otevřeným koncem. Celkově vzato je vyprávění ozvláštněno výběrem právě této postavy, která je hybatelem děje, a proto je děj poměrně rozvolněný.

2.1.2 Go Get Some Rosemary

I v tomto filmu sledujeme příběh velmi netypické a výrazné osoby. Jedná se o Lennyho Sokola (Ronald Bronstein). Lenny je rozvedený třicátník, který má dvě děti, které jsou mu každoročně svěřeny na dva týdny do péče. Příběh se odehrává právě v těchto dvou týdnech, kdy se Lenny (většinou) snaží dělat vše možné pro své dva syny, zkrátka bojuje o jejich přízeň. Problém je v tom, že on sám se někdy chová jako dítě, a to ho dostává do problémů a rozehrává se tak řada někdy vtipných, někdy nebezpečných událostí. Ať už se jedná o přidružení se k romantickému výletu s téměř neznámým párem, neuhlídání dětí v kině, kde pracuje, což vyústí v tisíc listů papíru, poletujících před kinem nebo nejhůř podáním malého množství prášku na spaní oběma chlapcům, díky čemuž se děti dostanou do dvou- až tří denního kómatu, během něhož se ještě k tomu Lenny dostane do vězení. Konec filmu je opět otevřený, protože po skončení těchto dvou týdnů Lennymu děti chybí, proto se rozhodne, že je bez vědomí jejich matky vyzvedne ze školy a odveze je do jeho nového bytu, což je v podstatě únos. Poslední záběr zachycuje jízdu lanovkou, která odjíždí do dále a směřuje k novému bytu; opět se tedy jedná o otevřený konec.

Go Get Some Rosemary více méně používá ty stejné narativní prvky jako předchozí film. Rozdíl je v tom, že se již zaměřuje na větší množství postav. Děj je opět vyprávěn chronologicky, opět těžko hledáme motivace a s rozsahem informací se také pracuje obdobně. Pravdou ale je, že kauzální vztahy jsou zde již o něco zřetelnější než v předchozím snímku. Hranice mezi subjektivním a objektivním vyprávěním taktéž kolísá. Jistěže převažuje objektivní vyprávění, ale najdeme i to subjektivní. Stejně jako v předchozím snímku se jedná o snovou sekvenci, kdy se s Lennym přeneseme do jeho snu, ale nejen to. Vzhledem k tomu, že v tomto filmu je již více naznačena psychologie hlavní postavy (a tím pádem trochu i motivace), můžeme některé záběry vnímat o něco subjektivněji a dokážeme tak svět vidět Lennyho pohledem a chápat jeho počínání. Taktéž je možné vcítit se částečně i do ostatních postav, protože se film snaží zprostředkovat ne nějaký dramatický příběh, jako spíše emoce. Na druhou stranu si vyprávění, a tím pádem i divák, i přesto drží odstup.

Vztah tohoto filmu a klasického vyprávění je opět podobný jako u předchozího snímku. Příběh je vyprávěn klasicky, ale především právě díky hlavní postavě a jejímu počínání a otevřenému konci se odchyluje od norem.

2.2 Stylistická analýza

2.2.1 Mizanscéna

2.2.1.1 Prostředí

Oba filmy jsou natáčeny pouze v reálných lokacích, a to především v ulicích New Yorku; žádná část filmů není natočena ve studiu, ať už se jedná o byty protagonistů, bary či známá místa, jako například ZOO v Central Parku či Americké přírodovědné muzeum. Město jako takové ale neplní nijak významnou funkci, spíše je to kulisa, ve které se příběhy odehrávají. Přesto však je důležitou součástí obou filmů, která jim dodává patřičnou atmosféru. Jedná se totiž o New York zobrazený především z pohledu obyčejných lidí. Nejedná se tady o ten krásný a bohatý New York, ani o město plné zločinu a mafie, jak ho známe z některých filmů, ale spíše o špinavé a šedé město, plné žebrajících válečných veteránů, zlodějů, přistěhovalců, podivuhodných individuí, ale i obyčejných lidí.

S natáčením v reálu také souvisí osvětlení filmů, protože se vždy jedná o osvětlení přirozené. Je to evidentní z neustálé změny intenzity světla podle prostředí – celkově totiž osvětlení ve filmech nepůsobí jednotně. Intenzita osvětlení kolísá od vysoké expozice při záběrech natáčených za ostrého slunečního světla, například ve scéně na lavičce v *The Pleasure of Being Robbed*, k pochmurnějšímu tónu při scénách z ulic (nízké zasvětlení je zde pravděpodobně kvůli newyorským mrakodrapům). V obou snímcích pak najdeme dosti tmavé scény odehrávající se v noci (lze si všimnout, že světlo se zintenzivňuje pod pouličními lampami). Někdy to vede až k velice tmavým scénám, kdy se postavy téměř ztrácejí ve tmě. Jedná se například o scény v jedoucím autě na dálnici, kde tolik okolního osvětlení není. V *Go Get Some Rosemary* se takto nedostatečně zasvětlené scény mimo scény v automobilu objevují také v nočních scénách v Lennyho bytě, v kině nebo v tunelu

metra. Na druhou stranu to působí velice přirozeně a dodává to filmu realistický ráz. Očividně však tvůrci projevili snahu o maximální využití přirozeného osvětlení. V obou filmech se objevují záběry (jednou ze ZOO, ve druhém případě z muzea), kdy si postavy něco prohlížejí ve vitrínách, které jsou zároveň jediným zdrojem světla. Tyto vitríny jsou tím pádem využity jako zadní světlo a postavy tedy vidíme pouze jako siluety, což působí lyrickým dojmem a také je tím vedena naše pozornost. Tento typ scén má však ještě produkční aspekt, ke kterému se dostanu ve třetí části této práce. Za zmínku stojí také to, že se jedná o prostředí, které působí nadčasově – ze zobrazovaných míst a situací nejsme schopni určit, ve které době se příběh odehrává, protože i když byl natáčen v současném New Yorku, prostředí působí o něco starším dojmem. To však nebylo cílené,¹⁴ ale ta nadčasovost příběh ještě obohacuje.

Do prostředí spadá také kategorie herectví. S výjimkou pár protagonistů, kteří se již objevili v menších rolích v jiných filmech (často ale také v krátkých filmech bratří Safdieů), jsou všichni ostatní neherci. Nejen že jsou to neherci, ale ve většině případů jsou to také kamarádi, známí či spolupracovníci obou tvůrců. Někdy se dokonce jedná o zcela neznámé lidi, které tvůrci viděli na ulici a oslovili je, protože se do role výborně hodili.¹⁵ Dokonce i Josh Safdie si v obou filmech sám zahrál. Využití neprofesionálních herců se také samozřejmě odráží na hereckých výkonech, ať už pozitivně, či negativně. Ačkoliv by se mohlo zdát, že vzhledem k zobrazovanému tématu budou výkony působit realisticky, není tomu tak úplně stoprocentně. Tedy především v prvním filmu. V některých scénách sice postavy působí realisticky a přesvědčivě, v jiných se ale zdají být trochu nejisté. Ale tahle rozpačitost neubírá snímku na kvalitě. V každém případě z herců čiší přirozenost a o to jde především. Tato složka také v obou filmech přispívá k větší realističnosti a uvěřitelnosti. Herectví ve druhém filmu je však již o poznání lepší, více profesionální, přestože bratři Safdieové opět pracovali pouze s neherci a tentokrát také s dětmi. Zvláště imponující je pak výkon Ronalda Bronsteina, představitele

14 NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs." In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

15 NYJFF Q&A: An Evening with the Safdie Brothers. In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=O-vdK-XPIb0>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

hlavního hrdiny Lennyho, který svou roli zvládl podle mého názoru téměř dokonale. Jeho výkon je uvěřitelný, ale vyniká především tím, jakou komplexní postavu vytvořil. Zhostil se úlohy člověka, který dělá jednu chybu za druhou a v podstatě se chová jako jeho vlastní děti, někdy dokonce ještě hůře. Přesto v nás Lenny vzbuzuje sympatie, a i když se s jeho postavou asi neztotožníme, není tak jednoduché ho za jeho nedostatky odsoudit. Ovšem i herecké výkony dětí jsou velmi kvalitní a jejich interakce s Bronsteinem je velice přirozená. Tajemství úspěchu tkví nejspíše ve způsobu práce s dětmi. Ronald Bronstein totiž po celou dobu zůstával v roli, i mimo samotné natáčení, a to z toho důvodu, aby dětem usnadnil vžití se do role.¹⁶

Nabízí se i otázka, jestli je herectví v těchto filmech inscenované nebo improvizované. Dá se říct, že správná odpověď je někde uprostřed. Bratři Safdieové totiž neměli klasický scénář, ale to neznamená, že scénář neměli žádný. Vyřešili si to po svém – napsali 44stránkovou povídku, která pokrývala jak události filmu, tak i dialogy; ty však nebyly pevně dané. Jejich postup byl následující – měli určité klíčové myšlenky a text, který musel zaznít; danou scénu poté probrali s herci a pak si ji zkusili rozehrát s tím, že do ní herci vnášeli něco svého. Zkoušeli to do té doby, než se vše synchronizovalo, a scéna a dialogy se tak staly přirozenými.¹⁷

Prostředí filmu je tedy díky využití reálných lokací, přirozeného osvětlení a specifického vedení herců zobrazeno a divákem následně vnímáno jako velmi přirozené a stojící na realistických základech. Bratři Safdieové však o realismus usilují a také ho dosahují, na rozdíl od pouhého dojmu reality zachycené na kameře,¹⁸ což je známkou tzv. mumblecore filmů, ke kterým se ještě v další části práce dostanu. Realismus v jejich pojetí je ale poněkud odlišný, protože je v jejich filmech vždy něco navíc, něco, co je v rozporu s realitou. Michael Tully to ve své recenzi nazývá „městským magickým realismem.“¹⁹

16 LONGWORTH, Karina. The Safdie Brothers Hit Sundance (and BAM) with *Daddy Long Legs* [online]. *The Village Voice*. [cit. 14. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.villagevoice.com/2010-01-26/film/the-safdie-brothers-hit-sundance-and-bam-with-daddy-long-legs/>>.

17 Tamtéž.

18 Tamtéž.

19 TULLY, Michael. *Daddy Longlegs*. Sins Of The Father [online]. *Hammer to Nail*. [cit. 24. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.hammertonail.com/reviews/daddy-longlegs-film-review/>>.

2.2.1.2 Prostor

Na mizanscéně obou filmů je dosti výrazným prvkem využití prostoru, zejména práce s plány. Například hned v úvodní scéně *The Pleasure of Being Robbed* můžeme sledovat rozhovor Eléonore s cizí ženou, který je zachycen zdálky z druhé strany ulice, akce se tedy odehrává v zadním plánu a v popředí vidíme projíždět auta. Tento postup prostupuje celým snímkem a je také typický pro oba filmy. Akce se odehrává na pozadí, případně ve středním plánu, místo v popředí, jak tomu bývá zvykem. V popředí totiž projíždějí auta, případně procházejí kolemjdoucí. Vzhledem k tomu, že je zaostřeno na vzdálenější akci, jde ve většině případů spíše jen o takové míhání. Někdy je to však výraznější, takže se jedná až o určitou blokaci hlavní akce. V několika málo případech je nám akce na okamžik zastíněna úplně. Tento postup má ale svoje opodstatnění. Bratři Safdieové totiž natáčejí bez uzavření lokací, a to ještě k tomu v rušném New Yorku. Sami se k tomuto rozhodnutí vyjadřují takto: „Nikdy jsme nechtěli, aby nic netušící cizinci viděli filmový štáb,²⁰ a také takto: „Chceme být zakotveni v samotném systému ulice.“²¹ To znamená, že je to vědomé rozhodnutí, nikoliv jediná možnost. Co možná ani nebylo v plánu je to, že takový typ záběrů navíc evokuje rušné ulice velkoměsta a každodenní zkušenost. Tento způsob natáčení vede také k tomu, že se v několika záběrech ve filmu lidé na ulici otočí za právě snímanou akcí. Jednou se dokonce stane, že se před kamerou mihne člověk, který to dokonce komentuje.²² Je to ale téměř nepostřehnutelné. Tyto okamžiky dodávají pocit realismu, což může vést až k tomu, že v *The Pleasure of Being Robbed* divák může začít přemýšlet, jestli rozhovor, který slyšíme (a částečně i vidíme), když v jednom okamžiku Eléonore odchází ze scény, je zamýšlený, nebo ne. Z výše popsaného je tedy jasné, že bratři Safdieové natáčejí většinu scén pouze na jedno jetí a zajímavá je právě ta otevřená

20 MACAULAY, Scott. "Daddy Longlegs" Josh And Benny Safdie [online]. *Filmmaker Magazine*. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://filmmakermagazine.com/221-daddy-longlegs-josh-and-benny-safdie-by-scott-macaulay/>>.

21 LIM, Dennis. Growing Up With Dad, Distilled With Bite [online]. *The New York Times*. [cit. 14. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/2010/05/16/movies/16safdie.html?pagewanted=2&r=0>>.

22 NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs." In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

a přiznaná nedokonalost, která snímek oživuje; přece jenom dokonalost působí uměle a ve snímku, který se snaží vypadat realisticky, by působila poměrně křiklavě.

Dost často se také setkáme s trochu odlišným pojetím frontality – i když jsou postavy ve frontální pozici, často jsou k nám otočeny zády. Je to způsobeno použitím dlouhých záběrů a také akcí, která se v nich odehrává – postavami a jejich pohybem. Co se týče inscenování do hloubky prostoru, nalézáme kompozice spíše jen v mírně hlubokém prostoru a díky použití teleobjektivů není někdy prostor hluboký vůbec.

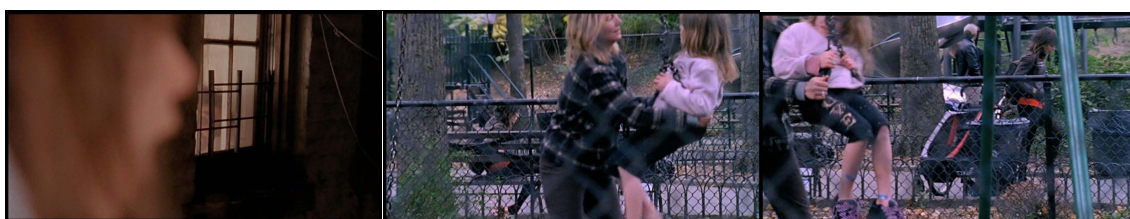
Hlavním aspektem prostoru v obou filmech je akce, která se odehrává na pozadí. Rozhodnutí natáčet tímto způsobem má své kořeny ve snaze co nejvíce splynout s ulicí, proto jsou také záběry natáčeny z velké dálky, což často vede k zastínění nebo úplné blokaci akce. Všechno to však ale podporuje výsledný realismus snímku a také určité zachycení kouzla okamžiku.

2.2.2 Kamera

Nejvíce nás na obou filmech jistě zaujme to, že i když se jedná o mladé a začínající tvůrce, byly filmy natočeny na 16mm filmový materiál, což v dnešní době už není úplně běžná záležitost. S úplnou přesností se mi pak nepodařilo dohledat, které objektivy byly při natáčení použity, z filmů samotných je však jasné, že šlo o objektivy s delší ohniskovou vzdáleností; i sami tvůrci se o tom zmiňují v rozhovorech²³ a byly použity z výše uvedených důvodů (natáčení na ulici). Nejen, že je to patrné právě z těch záběrů, kdy se akce odehrává v zadním plánu, ale také celkový prostor působí trochu zploštěle. Filmy tedy v drtivé většině případů nepracují s hloubkou pole, i když se v něm objeví pár příkladů, které dokazují opak. V *The Pleasure of Being Robbed* se jedná o scénu vyhánění mouchy z okna, kdy v okně přes dvorek můžeme spatřit Joshe, který celou akci pozoruje (Obr. 1). Druhou scénou je pak scéna v parku, kdy v popředí vidíme matku hrající si

23 NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs". In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

s dítětem na houpačkách a v pozadí sedící Eléonore, která se pomalu zvedá, aby prozkoumala tašku ženy v popředí (Obr. 2–3). V *Go Get Some Rosemary* takovou práci s inscenováním do hloubky nenajdeme. Jediným takovým příkladem by mohlo být přeastření z předního do zadního plánu. V každém případě ani jeden z filmů s těmito postupy nijak výrazně nepracuje, a to i přes časté využití dlouhých záběrů, které by k tomuto využití mohly podněcovat. Je to pravděpodobně z toho důvodu, že se tvůrci raději zaměřují na jednu konkrétní akci, na jeden konkrétní okamžik.



Obr. 1: Eléonore je v popředí a Josh ji sleduje v pozadí.

Obr. 2: Pozornost je přenesena na dialog v popředí, Eléonore sedí v pozadí...

Obr. 3: ...a zvedá se ke krádeži (okradená je právě ta žena z popředí).

Co se samotné ostrosti obrazu týče, můžeme zpozorovat poměrně časté doostřování. Někdy však celkové zaostření není dokonalé a ostrost obrazu velmi kolísá a někdy nejsou záběry na okamžik zaostřené vůbec. Tento jev provází oba filmy a někdy může působit až rušivě. Na druhou stranu je to v souladu s dále popsanými obrazovými prvky.

Oba snímky jsou natočeny lehkou a velmi přirozenou formou, nebylo v nich tedy ani využito žádných trikových záběrů, ať už se jedná o zadní projekce či počítačově upravený obraz. Značná část prvního a o trochu menší část druhého filmu se odehrává v jedoucím autě (případně v kamionu), ale je zcela evidentní, že byl materiál pořízen přímo tam, tedy v jedoucím vozidle. Důkazem jsou výrazné otřesy kamery, když auto zastaví nebo nějak poskočí, ale také úhly záběrů v takto omezených prostorách. I v okamžiku, kdy by jiní tvůrci v dnešní době pravděpodobně využili počítačových efektů nebo jiných filmových triků, Josh Safdie se ve svém debutu rozhodl pro ztvárnění snové scény s ledním medvědem využít pro film speciálně vytvořeného vycpaného ledního medvěda. V *Go Get Some Rosemary* bylo podobně využito ručně vyrobené loutky obřího komára. Tohoto

zvětšeného komára nejprve spatříme v muzeu, kde je s největší pravděpodobností ve skutečnosti doopravdy umístěn, ale později se pak zjevuje i v Lennyho snu; tam už jde ale o loutku, která je velmi detailně propracovaná – má pohyblivý sosák i nafukující se zadeček a celou tuhle podívanou ovládal člen štábu pomocí tyče k ovládnutí těla a trubičky k nafukování zadečku.²⁴ Mohlo by se zdát, že toto rozhodnutí pramenilo z nedostatku financí. Opak je ale pravdou, protože to bylo cílené rozhodnutí, a navíc použití toho komára údajně tvořilo desetinu celkového rozpočtu.²⁵ Dalším, ale již posledním zvláštním efektem je potom „tornádo“ z papírů, které se rozsypou před kinem a vyletí do vzduchu. Tato scéna byla natočena za pomoci fukarů.²⁶

Rámování filmu nás zaujme už od prvních okamžiků, protože rám obrazu je po celou dobu výrazně nestabilní. Tato nestabilita je zapříčiněna použitím ruční kamery bez jakýchkoliv stativů,²⁷ a to i v případě objektivů s dlouhou ohniskovou vzdáleností, které jsou ještě o to těžší na udržení v ruce. Musíme si tedy zvyknout na „třesoucí se“ obraz. Tato volba má však své opodstatnění, jelikož hlavními postavami (především v *Go Get Some Rosemary*) jsou roztržití lidé, jejichž pohyby jsou docela nepředvídatelné. Je to logický způsob, jak postavu neustále udržet v rámu obrazu. Někdy je to ale takřka nemožné, proto se stává, že zabíraná postava (nebo alespoň jedna z postav) není v záběru celá. Kvůli snaze udržet postavy v obraze je zde tedy použito mnoho panorámat i švenků, stejně tak jako jízd, a to v některých záběrech cesty autem a v jednom případě také k zachycení běžícího Lennyho. Není to však klasická jízda s kamerou upevněnou na kolejnicích, ale jedná se o záběr snímáný z dalšího jedoucího vozidla; kamera je však držena v ruce. Všechny tyto aspekty dodávají filmu určitou dynamiku.

Film dále pracuje převážně s přímým pohledem, snad s jedinou výjimkou v *The Pleasure of Being Robbed* v podobě nadhledu, když Eléonore pozoruje

24 *Second Stop From Jupiter: The Making Of Daddy Longlegs* [DVD]. Režie Becky Luxani. Jarrad Productions, 2011.

25 DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s. 74.

26 *Second Stop From Jupiter: The Making Of Daddy Longlegs* [DVD]. Režie Becky Luxani. Jarrad Productions, 2011.

27 NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs". In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

trumpetistu hrajícího pod jejím oknem a snažícího se zahrát ústřední melodii z filmu *Kmotr* (*The Godfather*, 1972).²⁸ V *Go Get Some Rosemary* je pak nadhledů (a jednoho podhledu) použito častěji, protože je několik scén natočeno na schodech a jedna scéna (snová) z okna. Využití těchto úhlů kamery však nemá žádný hlubší podtext nebo význam. Vyjadřuje buď hledisko nebo se snaží udržet jdoucí postavu v záběru – dlouhý záběr, který se z nadhledu/podhledu postupně dostane k přímému pohledu.

Vzhledem k tomu, že se jedná o nízkorozpočtové filmy, většina záběrů města a prostředí jsou celky nebo ještě menší záběry. Velký celek se objeví pouze jednou, a to v *Go Get Some Rosemary* na samém konci, kdy v dlouhém statickém záběru sledujeme lanovku odjíždět s Lennym i dětmi. V *The Pleasure of Being Robbed* se zase jednou objeví záběr, který je na pomezí mezi velkým celkem a celkem, ale jinak se pak klasicky pracuje s polocelky, polodetaily a detaily, především v rozhovorech i v dalších sledovaných akcích. To však také může mít svůj důvod – je zřejmé, že film nepotřebuje ukotvovat děj do konkrétního místa a jsou to především postavy a emoce s nimi spojené, na které je kladen důraz, proto ani není třeba využívat velkých celků. Důkazem toho může být to, že se v obou filmech výrazně pracuje s detaily, které jsou právě k takovému čtení uzpůsobeny. Detaily se v *The Pleasure of Being Robbed* objevují jak ve scénách krádeží, které výrazně připomínají Bressonova *Kapsáře* (*Pickpocket*, 1959),²⁹ tak i v jiných chvílích, ale většinou se pořád jedná o detaily Eléonořiných rukou, což může být narážka na její kleptomanské pohnutky. Najdeme však i jiné příklady, jako například detail na spoutané ruce, na který ihned navazuje střih na velký detail očí hlavní postavy. Tímto způsobem se přenášíme do snové sekvence v ZOO, která pravděpodobně vyjadřuje Eléonořinu touhu po svobodě. V *Go Get Some Rosemary* jsou pak detaily často využívány jako hlediskové záběry, například ve scéně okradení. První záběr je detail na Lennyho ruku nesoucí tři kornouty zmrzliny (Obr. 4) – tu má pro děti a detailem se ještě umocňuje jeho snaha o jejich spokojenost. Vidíme také, že nese

28 LERMAN, Michael. The Pleasure Of The Pleasure Of Being Robbed [online]. *Indiewire*. [cit. 3. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://blogs.indiewire.com/lincoln-blogs-by-michael-lerman/the-pleasure-of-the-pleasure-of-being-robbed>>.

29 KŘIPAC, Jan. Debut Joshe Safdieho [online]. *Fantom*. [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://blog.fantomfilm.cz/?p=1061>>.

i nákup a že má plné ruce. Do toho ho napadne pouliční zloděj (Obr. 5), který na něj dokonce vytáhne pistoli (detail, Obr. 6) a my víme, že se nemá jak bránit. Zloděj mu tedy vytrhne zmrzlinu z ruky, pak následuje detail na kornouty zmrzliny na zemi (Obr. 7), což značí zmaření Lennyho snahy. Poté ještě vidíme detail zadní kapsy (Obr. 8), ve které Lenny hledá peníze a pak už jen detail na kornouty válící se mezi prázdnými obaly CD (Obr. 9), které měl zloděj jako záminku k oslovování lidí na ulici. Tyto detaily jsou samozřejmě propojeny většími záběry (podobně jako na Obr. 5), ale myslím si, že na tomto příkladu lze vidět, jakým způsobem se v *Go Get Some Rosemary* s detaily pracuje – většinou slouží jako hlediskové záběry, případně přibližují děj, navozují atmosféru nebo umocňují emoce.



Obr. 4: Lenny nese nákup a kornouty zmrzliny...

Obr. 5: ...a zastaví ho rádoby pouliční prodavač.

Obr. 6: Když mu Lenny odporuje, vytáhne na něj zbraň...



Obr. 7: ...a vytrhne zmrzlinu z ruky.

Obr. 8: Lenny mu tedy dává peníze...

Obr. 9: ...ale zloděj ho ještě zesměšní..

Jak už jsem se zmínila výše, celý film byl natočen ruční kamerou a podle toho vypadají i pohyby kamery. Kamera je tedy celý čas v pohybu, a i když pár statických záběrů najdeme, většinou se kamera řídí pohyby postav a neustále je sleduje – jedná se o tzv. sledovací záběry. Částečně jsem se o tom zmínila již při popisu rámování obrazu. Pohyby kamery jako panoráma, švenk a jízda jsou pak přínosné pro přerámování obrazu. Z popsaných pohybů kamery je zřejmé, že se ve filmu objevují také dlouhé záběry. Ve skutečnosti dlouhé záběry filmu dominují. Nejdelší záběry v obou filmech trvají celou minutu, ale častější jsou záběry kolem 20–30 vteřin. Vše je ale prostoupeno i kratšími záběry. Mohlo by se zdát, že díky

tomu bude mít film velmi pomalý rytmus, ale opak je pravdou, protože díky nestabilní a dynamické kameře, která je pořád v pohybu, se tyto dva aspekty vyváží.

Práce kamery je očividně velmi důležitým a výrazným prvkem ve vizuálním stylu filmů bratří Safdieů. Už jen použití klasického filmového materiálu je velmi nápadným prvkem, natož neustále se pohybující rám, který dodává filmům jakoby určitou „nedokonalost“, stejně tak jako neustálé doostřování, které v některých chvílích vede až k neostrému obrazu. To jsou právě ty aspekty filmů, které mohou některé diváky odradit. Použití detailů a teleobjektivů je poměrně běžné, přesto však jsou tyto prostředky použity specifickým způsobem. Velmi hravou formou se naopak pracuje se zvláštními efekty – loutkami. Všechny tyto prvky dohromady působí jako ozvláštnění filmů v době počítačových efektů a digitálních videí; jde o jakýsi návrat do minulosti, ale uchycen z pohledu mladých lidí, žijících v současnosti.

2.2.3 Střih

Přechody mezi záběry jsou ve filmech prováděny pouze ostrým střihem. Většinou tvůrci nepřichází s žádným inovativním střihem, přesto se v něm objevuje netradiční použití či spíše odchýlení od normy. V *The Pleasure of Being Robbed* si můžeme všimnout například střihů na základě kompoziční podobnosti, a to hned v několika případech. Prvním je přechod, kdy kamera sleduje muže kráčejícího po ulici a zdravícího každého kolemjdoucího. Ve chvíli, kdy se mine s Eléonore, následuje střih na stejnou scénu ale z opačné strany. Jedná se tedy o moc pěkný přechod zpátky k hlavní postavě, který ji navíc něčím definuje. Ona je totiž jediná, která se díky tomu pozdravu usměje a potěší ji; odliší ji to od jinak hektického způsobu života ostatních. Takové typy přechodů se objevují i v *Go Get Some Rosemary* – kamera sleduje nějakou s příběhem nesouvisející akci, do níž pak vcházejí hlavní postavy, jedná se tedy o plynulý přechod – v tomto filmu však již nejsou takto kompozičně motivovány. Dále pak můžeme najít i další střihy, které jsou také kompozičně motivovány, ale už neodrážejí takové přechody a nejsou tak výrazné. Co se přechodů jako takových týče, film velmi často místo střihu samotného využívá pohybu kamery či dlouhých záběrů. Někdy se pracuje

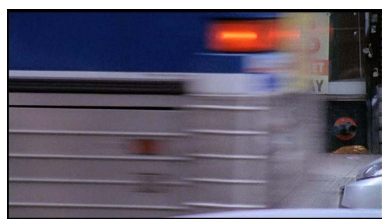
s opravdu dlouhými záběry, jak už jsem uvedla v předchozí kapitole. V poslední sekvenci *The Pleasure of Being Robbed* se objevuje dokonce i rádobý rytmicky motivovaný střih, a to když Eléonore kráčí se sluchátky na uších a divák slyší hudbu, kterou ona poslouchá. Jedná se ale spíše o synchronizaci Eléonořiných pohybů s hudbou a částečně i se střihem, ale není to vyloženě rytmický střih.



Obr. 10: Eléonore dělá, že ženu zná a objímá ji.

Obr. 11: Mezitím ale strčí ruku pod popruh kabelky.

Obr. 12: Poté si ji nepostřehnutelně přehodí přes rameno.



Obr. 13: Vtom přejede autobus...



Obr. 14: ..který má funkci stíračky.

Dalším zajímavým střihem je – díky dlouhým objektivům a natáčení zdálky – sice jednoduchý ostrý střih, kterému ale předchází pohyb projíždějícího auta. Tento přejezd působí stejně jako stíračka a plynule nás tak přesouvá do dalšího záběru. V *The Pleasure of Being Robbed* je tohoto postupu využito hned dvakrát. Především hned v první scéně je práce s tímto prvkem velmi dobře zvládnutá. Pozorujeme první krádež, kdy Eléonore ukradne cizí ženě kabelku. Eléonore předstírá, že ženu zná, obejmě ji (Obr. 10), ale mezitím strčí ruku pod popruh tašky (Obr. 11) a pak si ji jen nenápadně přesune na své rameno (Obr. 12). Vtom kolem projede auto (Obr. 13) a my zjišťujeme, že se ocitáme v záběru z druhé strany ulice (Obr. 14), což způsobí odvedení pozornosti od krádeže, kterou divák nemusí ani postřehnout, stejně jako okradená postava. Podobně je odvedena pozornost i při jiné scéně krádeže. Eléonore se shýbá pro tašku, pak následuje detail a vidíme jen její nohy a zvedající se tašku, poté odchází a scénu zaplaví nohy ostatních chodců, což lehce evokuje ztracení se v davu. Podobné příklady se ve druhém filmu

nenacházejí; pravděpodobně proto, že se film zaměřuje na jiná témata a není proto třeba takových prostředků.

Výraznějším odchýlením od normy je pak porušování pravidla osy, a to hned v několika případech. Je to vlastně viditelné už na příkladu, který jsem uvedla výše a jedná se o záběry, kdy jsou dvě postavy snímány v polocelku (či v celku v některých případech) a v dalším momentě jsou snímány z opačné strany, kamera se tedy přesune o celých 180°. Tyto záběry se však objevují pouze v momentech, kdy se divák naprosto orientuje v prostředí, a nemůže mu to bránit v porozumění nebo v orientaci. Jinak se ale pracuje i s klasickými stříhovými postupy, jako jsou záběr/protizáběr nebo návaznost akce či křížový stříh.

S křížovým stříhem se ale v prvním filmu pracuje pouze v jediné sekvenci, protože zachycuje hlavní hrdinku společně s jejím společníkem, kteří se ocitnou na dvou různých částech jednoho místa. K žádné další takové situaci nedochází, proto se tento typ stříhu v *The Pleasure of Being Robbed* víckrát neobjevuje. Zato však v *Go Get Some Rosemary* je křížového stříhu použito víckrát, ale rozhodně to není žádný dominantní prvek. Je to z toho důvodu, že se příběh již zaměřuje na více postav. V jednom ze dvou případů je tento typ stříhu použit k vytvoření napětí. Poté, co Lenny uspí děti prášky na spaní, musí čekat několik dní, než se probudí. Jednoho dne se vrací domů, zapíná si hudbu a jde do koupelny. V tom okamžiku je stříhnuto na spícího syna, a pak zase zpátky do koupelny. Divákovi je tak naznačeno, že po dlouhém čekání možná konečně přijde zvrát, ale prozatím ho nechává v nejistotě a divák musí čekat – vytváří se tedy alespoň lehké napětí.

Pokud jde o zobrazování rozhovorů, velmi často je využit záběr/protizáběr, ale není tomu tak vždycky. Někdy se rozhovor odehrává pouze v jednom záběru, kdy kamera zabírá oba herce, případně kamera švenkuje z jednoho herce na druhého, jak je tomu například ve scéně v metru ve druhém filmu. Jelikož je použití záběru/protizáběru velmi častým prvkem v obou filmech, mohlo by se zdát, že se v tomto směru tvůrci podřizují konvencím. Po bližším prozkoumání však lze postřehnout, že je této stylistické konvence použito trochu odlišným způsobem. A to takovým, který umožnily možnosti natáčení. Vzhledem k tomu, že se nenatáčelo ve studiu, muselo se natáčení, tedy i pozice kamery, přizpůsobit dané

situaci. V obou snímcích najdeme velmi málo „čistých“ a kompozičně dokonale vyvážených záběrů a protizáběrů; často jsou postavy zabírány každá z jiného úhlu, a dokonce i z jiných vzdáleností (Obr. 15–16). Nejvíce viditelné jsou tyto omezené možnosti na příkladu z *The Pleasure of Being Robbed* ve scénách v autě. Když Eléonore s Joshem sedí v zaparkovaném autě, jejich rozhovor je snímán zepředu stylem záběr/protizáběr (Obr. 17–18) a tyto záběry jsou doplněny o záběr na oba, který je natočen ze zadního sedadla (Obr. 19). Ale ve chvíli, kdy se dá auto do pohybu, jsou již stejné záběry (záběr/protizáběr) natáčeny jen zezadu (Obr. 20–22). Je to dáno tím, že vše bylo natočeno v reálu přímo za jízdy. Totožný postup se pak opakuje v *Go Get Some Rosemary*. Tady si dokonce v jedné scéně můžeme všimnout postavy krčící se za zadními sedadly s mikrofonem, což je další důkaz toho, že natáčení proběhlo přímo v jedoucím vozidle. Jak je vidět, tento postup tedy skýtá různá omezení, ale ta nejsou pro Joshe a Bennyho Safdie výraznou překážkou a celkově nejsou ani nijak zvlášť rušivá.



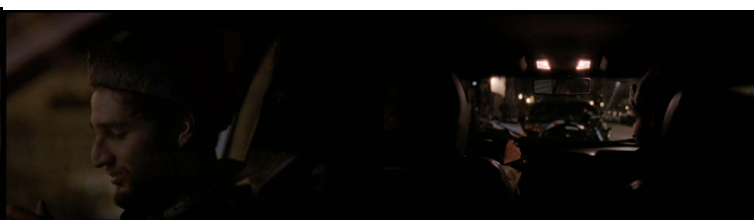
Obr. 15: Záběr...



Obr. 16: ...a protizáběr z jiné vzdálenosti; v popředí se dokonce míhají další postavy.



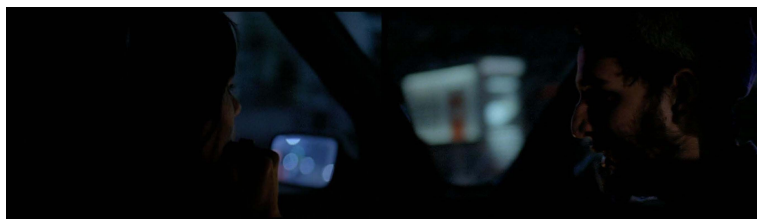
Obr. 17: Záběr...



Obr. 18: ...a protizáběr zvenku auta.



Obr. 19: Ustavující záběr.



Obr. 20: A opět záběr...



Obr. 21: ...a protizáběr, tentokrát zevnitř.



Obr. 22: A opět stejný ustavující záběr.

Se střihem se také významně pojí rytmus filmu. Ten je v obou snímcích převážně neuhlazený a těkavý, ale v několika momentech je vystřídán také o něco pomalejším a lyričtějším rytmem. Josh Safdie mluví o *The Pleasure of Being Robbed* jako o jazzové improvizaci,³⁰ což není vůbec od věci, a tímto pohledem lze nahlížet právě i na celkový rytmus filmu; rytmus totiž není předvídatelný. Tento pohled se dá s úspěchem aplikovat i na *Go Get Some Rosemary*.

Celkově vzato střih ve většině případů vychází z konvencí a je znát poučenost tvůrců o filmové tvorbě, jelikož oba bratři studovali film na Bostonské univerzitě.³¹ Je totiž vidět, že i když kvůli některým produkčním překážkám nebylo možné natáčet neviditelným způsobem, Josh s Bennym si i přesto dokázali poradit, a ve většině případů vynalézavým způsobem. V tomto ohledu jsou oba filmy, řekla bych, dosti přístupné i většinovému divákovi. Objevují se však i odchylky od norem, které ještě více podtrhují jakousi neuhlazenost, která je jednak přiznaná a cílená, a jednak filmům dodává specifickou atmosféru a jak už jsem se zmiňovala, také určitou míru realističnosti.

2.2.4 Zvuk

Na první pohled se může zdát, že oba filmy využívají pouze diegetický zvuk. Zvuky ulice střídá ticho, podkresová hudba chybí. Po důkladnějším prozkoumání však zjistíme, že tomu tak úplně není. Čistě nediegetický zvuk se v *The Pleasure of Being Robbed* objevuje celkově třikrát, a to hned po první sekvenci při titulku, dále pak v polovině filmu při cestě autem a naposled v úplném závěru. Ve všech těchto případech jde o stejnou skladbu. Jedná se o jazzovou skladbu, a jak už jsem zmínila výše, v jazzovém rytmu se ubírá i celý film. V prvním případě se jedná pouze o podkres k titulku, ve druhém už použití této skladby naznačuje pravděpodobně plynutí času (objevuje se při cestě autem z New Yorku do Bostonu, což je poměrně dlouhá cesta) a v tomto případě by se také mohlo jednat o jakýsi lyrický podkres.

30 MACAULAY, Scott. "Daddy Longlegs" Josh And Benny Safdie [online]. *Filmmaker Magazine*. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://filmmakermagazine.com/221-daddy-longlegs-josh-and-benny-safdie-by-scott-macaulay/>>.

31 JAHNKE, Art. Benny and Josh Make Movies [online]. *Bostonia*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bu.edu/bostonia/spring09/safdie/>>.

V posledním případě by se teoreticky mohlo také jednat o diegetický zvuk, protože skladba začne hrát ve chvíli, kdy se ztmaví obraz a těsně před tím si hlavní představitelka vloží nový, ukradený disk do discmana. Avšak není tomu tak, protože se nejedná o CD, ale o DVD s filmem, které zrovna ukradne. Tato skladba už jen naznačuje konec filmu a doprovází titulky. Na pomezí diegetického a nediegetického zvuku stojí také předchozí skladba, kterou Eléonore poslouchá ve svém přehrávači. V momentě, kdy otevře přehrávač, aby vyměnila disk, hudba přestane hrát, což by nahrávalo tomu, že je to zvuk, který je přímo v příběhu. Dříve před tímto krokem však hudba hraje kontinuálně i přesto, že v obrazové části, kterou doprovází, nacházíme elipsy. Podobně na hranici stojí trumpetová skladba, o které již byla řeč. Skladba se rozezná, ale působí nadmíru nediegeticky, ale jen do té doby, než se Eléonore přesune k oknu a my spatříme zdroj hudby.

V *Go Get Some Rosemary* je tomu obdobně. Téměř veškeré zvuky, ruchy a hudba se nachází přímo v příběhu. Hudbu slyšíme například v baru z rádia, v autě nebo z gramofonu v Lennyho bytě. Ve všech těchto případech je s hudbou manipulováno, jako by byla v příběhu, ať už se jedná o hlasitost, šum či tlumení. Objevují se však i mezní případy, a to hned tři. První ukázkou je scéna na motorovém člunu, kdy vidíme zpěváka na vodních lyžích, doprovázeného kapelou na vedle jedoucím člunu. Skladba působí diegeticky, trvá stejně dlouho jako samotný záběr, jenomže se v jedné chvíli tak zesílí (a zvuk se zároveň vyčistí), že už není slyšet hučení motoru člunu. Také si v tomto momentu můžeme všimnout, že je obraz se zvukem malinko, skoro neznatelně, nesynchronní. V každém případě bych tuto sekci brala jako diegetickou, protože konec konců se jedná o to, co slyší i postavy. Tento postup byl pravděpodobně zvolen i proto, že celý tento výjev je dosti nepravděpodobný, skoro se zdá až snový. Pravděpodobnější důvod je však produkční – natočit něco takového v reálu by totiž bylo s daným vybavením a rozpočtem takřka nemožné. Dalším příkladem je použití gramofonu (již druhé, jedná se o jinou situaci než tu s probuzením dětí). Vidíme Lennyho jakoby zvenku přes okno, jak si hudbu pouští, ale i když se kamera přesune dovnitř, hlasitost hudby se nijak nezmění. Pravděpodobně jde o vyjádření Lennyho momentálního psychického stavu, protože je zdrcen z toho, že zase celý rok neuvidí své děti a tím

pádem má posunuté vnímání, uzavřené do sebe a hloubavé, což může být naznačeno právě touto hudbou. Třetí příklad je opět snový a odehrává se ve scéně s obřím komárem. V tomto případě je jasné, že nerozlišíme diegetickou a nediegetickou hudbu. Čistě nediegetická hudba se také objeví, a to na úplném konci filmu, kdy především z větší části doprovází závěrečné titulky, a ještě předtím, než se titulky spustí, zase podtrhuje napjatou a emocionálně nevyrovnanou scénu, kdy Lenny unáší děti. Tklivá hudba ještě umocňuje jeho zoufalý počín. Je to však jediné použití podkresové hudby.

Přes všechna realistická zobrazení, zvuk není předkládán úplně „realistickým“ způsobem, protože je jeho hlasitost výrazně regulována. I když se zdá, že tomu tak není, protože například ruch ulice či metra je výrazně přítomen v každé ze scén v tomto prostředí. I co se týče hudby, hlasitost je (většinou, kromě výjimek, viz výše) regulována podle toho, kde se nachází kamera – když je kamera přítomna v autě, je hudba z rádia hlasitější a když je vně, hudba je slyšet tlumeně. Pokud se však jedná o rozhovory, ty jsou vždycky zdůrazněny. Což by nebylo nic tak neobvyklého, kdyby se však nejednalo o rozhovory, které se odehrávají na pozadí přes celou ulici, tedy rozhovory zabírané teleobjektivem. To znamená, že i když zvuk působí sebevíc přirozeně a reálně, přesto je s ním manipulováno. Ale jedná se o běžný postup, který akorát zajišťuje, abychom dialogům rozuměli.

Co naopak realismus ve filmu podporuje, je překrývání dialogů. V *The Pleasure of Being Robbed* ho sice téměř nenalezneme, ale je to dáno tím, že se tam tolik konverzace neobjevuje, příběh se zaměřuje pouze na hrstku postav a také absentují vypjaté scény. V *Go Get Some Rosemary* je to ale přesně naopak, objevují se i hádky a také scény s dětmi a v některých případech je těžké postihnout, kdo vlastně mluví a co říká. Ve snových sekvencích (v obou filmech takovou sekvenci najdeme) je naopak zvuk velice subjektivní; v prvním filmu jsou okolní zvuky utlumeny a slyšíme pouze zurčení vody a ve druhém zase podivné kvílení saxofonu a zvuky komára sajícího krev.

Jinou dimenzí zvuku je pak jeho použití k uskutečnění „trikové“ scény s chytáním mouchy v Joshově bytě v *The Pleasure of Being Robbed*. Pokud totiž tvůrci nechtěli použít CGI, museli vymyslet jiný způsob zobrazení, a tím bylo

přilepení mouchy na zed' a znázornění její přítomnosti pouhým bzučením.

Stejně jak tomu bylo u předchozích částí, i se zvukem se pracuje částečně klasicky, jako například ve zvýrazňování dialogů či v použití podkresové hudby. Ta je však použita pokaždé jen jednou v každém z filmů a vždy takovým způsobem, který nepůsobí kýčovitě. Dále pak tvůrci využili zvuku i jako vyjadřovacího prostředku, a to ve snových scénách, kde má navodit subjektivní atmosféru, nebo ke ztvárnění triku. V ostatních případech zvuk spíše přispívá k realismu.

3 Historická poetika

V této části práce se zaměřím na produkční stránku filmů a zhodnotím, v jakých produkčních podmínkách dané filmy vznikaly (vlastní společnost Red Bucket Films) a jaký měly tyto podmínky vliv na technickou a stylovou stránku filmů. Všechny tyto informace jsou odvoditelné z rozhovorů, ale jako teoretický základ zde využiji i poznatků z první kapitoly *Umění filmu*. Bratři Safdieové jsou někdy zařazováni do „hnutí“ *mumblecore*, které stojí na velmi podobných, ale přitom lehce odlišných produkčních základech, proto se na něj také blíže podívám, abych tak mohla lépe zhodnotit historické a svým způsobem také geografické podmínky vzniku obou filmů.

3.1 Mod produkce a distribuce

V této kapitole se zaměřím na to, jakým způsobem byly filmy vlastně vytvořeny a financovány, a také na to, jakým způsobem se dostávaly do širšího povědomí, protože nezávislé filmy si v tomto ohledu přece jen vždy musí hledat svou vlastní cestu.

3.1.1 Nezávislá produkce

Filmy bratří Safdieů sice spadají převážně do kategorie nezávislých filmů, protože jsou to filmy, vyráběné pro kina (i když by se o tom dalo polemizovat) a nejsou financovány žádným z velkých distributorů.³² Z jakých zdrojů jsou tedy financovány? Zajištění financování prvního snímku bylo vlastně takovou šťastnou náhodou, jak to přehledně shrnuje jediná česká recenze:

Realizace dlouhometrážního debutu nebyla nikterak cílená a producenty promyšlená – spíše šlo o vyústění několika setkání a šťastnou souhru okolností. Filmař a tvůrce videoartu Casey Neistadt (*sic*) seznámil Safdieho s výrobcem kabelek Andym Spadem, pro kterého

³² BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 52.

natáčil reklamní spoty. Spade Safdiemu přislíbil spolufinancování jeho tehdejšího celovečerního projektu *Yeah, Get On My Shoulders* pod podmínkou, že pro něho natočí reklamu. Safdie nakonec realizoval spoty dva, přičemž ten druhý způsobil změnu plánů. Byl to krátký příběh o dívce, která v newyorských ulicích vynalézavě okrádá kolemjdoucí. Tento nápad se nakonec rozrostl do celovečerního filmu *The Pleasure of Being Robbed*, financovaného Spadem a jeho obchodním partnerem.³³

Tímto se začala dlouhodobá spolupráce s Andym Spadem, který financoval rovněž i druhý film, který vznikl z již zmíněného projektu *Yeah, Get On My Shoulders*,³⁴ a dokonce si v *The Pleasure of Being Robbed* zahrál. Jako herce jej můžeme vidět i ve středometrážním, a prozatím posledním, filmu bratří Safdieů *The Black Balloon* (2012). Andy Spade však není jediným producentem filmů této sourozenecké dvojice. Dále se na filmech vždy finančně podílel kromě Spadea ještě již zmiňovaný Casey Neistat a na *Go Get Some Rosemary* také Tom Scott (všichni tři jsou američtí investoři). Jako jediná zahraniční (francouzská) investorka pak přispěla Sophie Dulac.³⁵ *Go Get Some Rosemary* je také prvním projektem, který Red Bucket Films realizoval s přispěním externích investorů. Je tomu tak díky uvedení prvního filmu na festivalu v Cannes.³⁶ Co se týče krátkometrážních filmů, ty si bratři Safdieové platí vždy sami; to jim však dodává naprostou svobodu v tvorbě – od výběru témat až po použití speciálních efektů či rekvizit.³⁷

Když už je řeč o financích, je třeba zmínit také to, že se jedná o nízkorozpočtové filmy. Přesného rozpočtu jsem se nikde nedopátrala, avšak u *The Pleasure of Being Robbed* dělá výsledný rozpočet údajně podstatně méně než 100 000 \$,³⁸ u *Go Get Some Rosemary* se zase pohybuje mezi 100 000 \$ – 300 000 \$.³⁹

33 KŘIPAČ, Jan. Debut Joshe Safdieho [online]. *Fantom*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://blog.fantomfilm.cz/?p=1061>>.

34 PIAZZO, Philippe. *Entretien avec Josh et Benny Safdie* [DVD] Francie: Univers Ciné / Blaq Out, 2010.

35 DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s. 73.

36 JAHNKE, Art. Benny and Josh Make Movies [online]. *Bostonia*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bu.edu/bostonia/spring09/safdie/>>.

37 DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s. 71.

38 O'HEHIR, Andrew. From Cannes Headliner to Pay Cable [online]. *Salon*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.salon.com/2008/10/04/being_robbed/>.

39 NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs." In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál

S vyšší rozpočtu se také pojí například natáčení na veřejných a známých místech, které bratři Safdieové skutečně potají. Protože na takových místech, jako třeba v ZOO v Central Parku nebo v Americkém přírodovědném muzeu, je třeba zaplatit za to, že se tam může natáčet. Jenomže bratři Safdieové to vyřešili po svém – zaplatili normální vstupné a propašovali dovnitř kameru a nahrávací zvukové zařízení.⁴⁰ Proto jsou tedy scény v těchto prostorách natáčeny právě takovým způsobem.

Ačkoliv tedy většinou spadá produkce do modu nezávislých filmů, najdeme zde i prvky skromných či kolektivních produkcí. Skromné produkce proto, že se definují tím, že jeden člověk dělá vše.⁴¹ V tomto případě se díky bratrské spolupráci z jednoho člověka stávají dva, ale tihle dva dělají právě skoro vše:

- vymyslí film – v případě *Go Get Some Rosemary* šlo o příběh zčásti založený na skutečných událostech a na skutečném otci obou bratrů (ačkoliv to ani zdaleka není autobiografické dílo);⁴² v případě *The Pleasure of Being Robbed* se jedná o původní myšlenku Andyho Spadea, kterou Josh Safdie upravitel podle svých představ,⁴³
- financují ho – mimo hlavní investory se na financování vždy podílejí i sami,
- hrají v něm – Josh se objeví v jedné menší a v jedné větší roli v obou filmech, ale Benny se zase objevuje téměř ve všech jejich krátkých filmech; Josh se také v několika krátkých objeví, ale ne tak často jako Benny,
- stojí za kamerou a zaznamenávají zvuk – v tomto případě jde o téměř rovnoměrnou dělbu práce, protože Josh údajně natáčel 50 % filmu a Benny u něj dělal 50 % zvuku⁴⁴ (jedná se o *Go Get Some Rosemary*, ale i v případě

uživatele filmlincdotcom.

40 'Daddy Longlegs' - Being Sneaky Pays Off. In: *Youtube* [online]. 27. 2. 2011. [cit. 2. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://on.aol.com/video/daddy-longlegs---being-sneaky-pays-off-516984032>>. Kanál uživatele HollyscoopTV.

41 BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 53.

42 PIAZZO, Philippe. *Entretien avec Josh et Benny Safdie* [DVD] Francie: Univers Ciné / Blaq Out, 2010.

43 KOHN, Eric. "The Pleasure of Being Robbed" Director Josh Safdie [online]. *Indiewire*. [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.indiewire.com/article/iw_profile_the_pleasure_of_being_robbed_director_josh_safdie>.

44 MACAULAY, Scott. "Daddy Longlegs" Josh And Benny Safdie [online]. *Filmmaker Magazine*. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://filmmakermagazine.com/221-daddy-longlegs-josh-and-benny-safdie-by-scott-macaulay/>>.

předchozího filmu vypadalo rozdělení podobně),

- a pak vše dávají dohromady – na postprodukcii se opět podílejí sami s přispěním ještě několika dalších lidí.

Bratři Safdieové evidentně mají na filmech největší podíl, nejsou v tom však sami a dostává se jim nezanedbatelné pomoci od kolegů z jejich uskupení Red Bucket Films. Právě proto, že se na filmech podílejí stále ti stejní lidé, by se filmy daly považovat i za kolektivní dílo,⁴⁵ ale vzhledem k tomu, že práce není rozdělena demokraticky, není tomu tak. Z toho tedy vyplývá, že i když filmy nesou známky kolektivních a skromných produkcí, nejbližší mají stejně k nezávislé produkci.

I přes nízký rozpočet filmů si Josh a Benny Safdie díky svému takřka guerillovému způsobu natáčení v ulicích, nehercům, vlastní společnosti apod. dokázali poradit ve finančně náročnějších situacích a natočili kvalitní filmy, které si postupně získávaly a stále získávají publikum, a tím pádem i další investory a dokonce zahraniční podporu. Velkou zásluhu na tom má právě i Andy Spade, který jim pomohl už v samých začátcích.

3.1.2 Red Bucket Films

Tato produkční společnost, nebo lépe řečeno možná spíše platforma, vznikla v roce 2001, kdy se na střední škole potkali Josh a Benny Safdie s Alexem Kalmanem. Poté bratři odjeli studovat do Bostonu. Na Bostonské univerzitě dále potkali výtvarníka Sama Lisenca, kameramana Bretta Jutkiewicze a filmaře Zacharyho Treitze. Jedná se o kolektiv autorů, kteří spolu úzce spolupracují na všech svých projektech.⁴⁶ Zpočátku to vlastně ani nebyla plnohodnotná společnost; koupili si internetovou doménu a založili si vlastní webovou stránku, která jim sloužila k distribuci jejich děl.⁴⁷ Ta svému účelu slouží dodnes. Pokud jde o náplň tvorby, jedná se převážně o krátkometrážní formu (jediní Safdieové prozatím vytvořili celovečerní dílo) filmů, dokumentů nebo jiných menších a převážně

45 BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 54.

46 MUHLKE, Christine. Our Gang [online]. *The New York Times*. [cit. 26. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/2008/08/24/magazine/24Style-t.html? r=0>>.

47 DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s. 71.

komických dílek. Mezi díly najdeme však i reklamní práci, která tyto mladé autory mimo jiné živí. Dále pak objevíme i výtvarné počiny. Nejvýznamnějším kolektivním počinem je však sbírka krátkých videí z ulice, zachycujících okolní život od těch nejběžnějších situací až po ty bizarní. Tyto momentky se nazývají *Buttons* (v překladu knoflíky) a vznikají kdykoliv a kdekoliv někdo z Red Bucket Films uvidí něco zajímavého. Jedná se o 170 filmů ve 45 minutách – nejdelší má kolem minuty a nejkratší kolem tří až čtyř vteřin a všechno jsou to vlastně taková pozorování.⁴⁸ Také jejich kvalita tomu odpovídá, protože jsou většinou natáčeny na malé kapesní kamery. Každé video je opatřeno titulkem, který buď vysvětluje o co se v něm jedná, nebo dodává (většinou vtipný) kontext. Všechna videa z produkce Red Bucket Films lze zhlédnout přímo na jejich webové stránce, s výjimkou obou zmíněných celovečerních filmů a také některých krátkých filmů bratří Safdieů z pozdější tvorby. Na tyto filmy jsou k dispozici alespoň trailery a odkazy k zakoupení.

V současné době funguje pod hlavičkou Red Bucket Films také Museum, což je neziskové muzeum předmětů a výrobků z celého světa.⁴⁹ Je to kolekce předmětů moderní doby; předměty, ze kterých se lze dozvědět o společnostech z celého světa. Tvůrci sami vidí příběh nebo existenci za každým vystaveným předmětem. A jak Alex Kalman vysvětluje, „většina muzeí vystavuje věci s obrovskou historickou hodnotou, my se chceme zaměřit na malé detaily v životě a na hodnotu každodennosti.“ Muzeum už samo o sobě je poněkud netypické, a podobně je to i s jeho umístěním. Nachází se ve staré výtahové šachtě v budově, kde sídlí Red Bucket Films.⁵⁰

Výše popsané různorodé aktivity také vyjadřují a charakterizují celkový postoj těchto mladých lidí, tvořících kolektiv Red Bucket Films. Vše tvoří sami – vybudovali si celé studio, vytvořili a spravují webovou stránku i muzeum, proto by se v tomto kontextu dalo hovořit o tzv. DIY (do it yourself) přístupu. A co víc, všechno to tvoří z čistého entuziasmu, který ze všech jejich počínů přímo číší.

48 JAHNKE, Art. Benny and Josh Make Movies [online]. *Bostonia*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.bu.edu/bostonia/spring09/safdie/>>.

49 Mmuseumm. In: *Twitter* [online]. [cit. 23. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<https://twitter.com/Mmuseumm>>.

50 HAWTIN, Emilie. Museum Wants Your Everyday Artifacts [online]. *We Are the Market*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://wearethemarket.com/museum-wants-your-everyday-artifacts/>>.

3.1.3 Distribuce

Nezávislé snímky to mají vždycky o něco těžší, pokud se jedná o distribuci. Bratři Safdieové v tomto ohledu nejsou výjimkou. Jejich jediným štěstím bylo, že se snímek *The Pleasure of Being Robbed* asi měsíc po premiéře na festivalu South by Southwest (SXSW) dostal i do Cannes do sekce nezávislého filmu *Quinzaine des Réalisateurs*,⁵¹ a tím jim pomohl dostat se k veřejnosti a do povědomí diváků i kritiků. Tou dobou již IFC (Independent Film Channel) vyjednával koupi snímku, ale původně chtěl filmu dopřát jen uvedení přes *video na vyžádání* (VOD, video on demand). Josh Safdie však nechtěl podepsat smlouvu, pokud by film nebyl uveden i v kinech. Tímto se film do kin dostal a při každém uvedení se spolu s ním promítal pokaždé nějaký jiný krátký film z produkce Red Bucket Films.⁵² Jak je tomu u nezávislých snímků zvykem, dostaly se filmy mimo zmíněné VOD také na formát DVD, obojí v distribuci již zmiňovaného IFC. Ale filmy je také možné zhlédnout přes Amazon, iTunes, Netflix nebo Fandor, portál, zaměřující se na distribuci nezávislých snímků. Pro českého diváka je však mnohem obtížnější se k filmům dostat, protože všechny tyto portály fungují pouze ve Spojených státech. Jedinou výjimkou je platforma Mubi, kde však lze zhlédnout pouze *The Pleasure of Being Robbed* a také některé z krátkých snímků.

Údělem nezávislých filmařů je také povinnost zasloužit se o distribuci filmů na vlastní pěst, proto také Josh a Benny Safdie strávili celý rok a půl na cestách po celých Spojených státech jen proto, aby *Go Get Some Rosemary* pomohli představit a dostat k divákům.⁵³ A nejenom to, zpočátku Benny Safdie na film lákal lidi v ulicích s letáčky v ruce; s letáčky, které sami tvůrci rozmístili také ve vagónech newyorského metra.⁵⁴ Po úspěchu *Go Get Some Rosemary* však takových opatření do budoucna snad ani nebude potřeba.

51 KOHN, Eric. "The Pleasure of Being Robbed" Director Josh Safdie [online]. *Indiewire*. [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.indiewire.com/article/iw_profile_the_pleasure_of_being_robbed_director_josh_safdie>.

52 Tamtéž.

53 DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s. 74.

54 "Josh and Benny Safdie Exist!" In: *Youtube* [online]. 13. 5. 2010. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=KvSszy388xU>>. Kanál uživatele FilmmakerMagazine.

I když se může zdát, že distribuce s poetikou filmů vůbec nesouvisí, opak je pravdou. Jen díky uvedení snímků na festivalech se o této autorské dvojici rozšířilo všeobecné povědomí, což jim zajistilo lepší financování druhého snímku, a tím pádem otevřelo více možností.

3.2 Mumblecore

Tento podivuhodný název označuje skupinku mladých lidí, amerických režisérů, které spojuje věk, témata filmů a způsob natáčení. Ve skutečnosti se nejedná o opravdové hnutí, jak je někdy chybně uváděno. Název vznikl v roce 2005 na již zmiňovaném festivalu SXSW, kde se tito tvůrci sešli při uvedení svých snímků. Zvukař Eric Masunaga použil tento termín, aby popsal jeden nezávislý film, na kterém zrovna pracoval (mumble = mumlat; ve filmu nebyl kvalitní zvuk a postavám bylo špatně rozumět). Toto pojmenování se ujalo, i když se nikomu z označovaných nelíbilo.⁵⁵ Jedná se tedy o kolektiv autorů a řadí se do něj především Andrew Bujalski, Joe Swanberg, Jay a Mark Duplass (sourozenci, stejně jako Josh a Benny), Greta Gerwig, Aaron Katz, Todd Rohal, Ry Russo-Young a další.⁵⁶ Někdy bývají označováni také jako The Slackavetes, jako spojení odkazu na Johna Cassavetes a na film Richarda Linklatera, *The Slacker* (1991).⁵⁷ Jsou však známa i další označení, a to micro-indie New Talkies, Generation DIY či MySpace Neo-Realism.⁵⁸

Co tyto tvůrce spojuje? Po technické stránce je to hlavně, s výjimkou Bujalského, digitální video, ruční kamera, přirozené osvětlení, reálné lokace, jednoduchá mizanscéna, důraz na detaily tváří a natáčení jen na pár jetí (většinou jen jedno).⁵⁹ I co se týče obsahu filmů, jsou si velice podobné, protože všechny tyto příběhy se zaměřují na každodenní události a často jsou odrazem života těchto

55 DENBY, David. Youthquake [online]. *The New Yorker*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/03/16/090316crci_cinema_denby>.

56 HUBERT, Andrea. Speak Up! [online]. *The Guardian*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/film/2007/may/19/culture.features>>.

57 Tamtéž.

58 HOBERTMAN, J. It's Mumblecore! [online]. *The Village Voice*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.villagevoice.com/2007-08-14/film/it-s-mumblecore/>>.

59 SAN FILIPPO, Maria. A Cinema Of Recession: Micro-Budgeting, Micro-Drama, And The "Mumblecore" Movement [online]. *Cineaction*. [cit. 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://cineaction.ca/issue85sample.htm>>.

filmařů; jsou o vzdělaných lidech kolem dvaceti let a častými tématy jsou vztahy a komunikace.⁶⁰ Spojují je také produkční a distribuční aspekty jejich tvorby. Rozpočty těchto filmů jsou velmi nízké, dokonce až tak nízké jako například 15 000 \$.⁶¹ Ale pravděpodobně i nižší. Také do distribuce se tyto filmy nedostávají snadno. Dříve než zaregistrovaly (alespoň nějaký) úspěch na festivalech, tito tvůrci například distribuovali své filmy sami prodejem vypálených DVD se svými filmy přes internet.⁶² Po festivalovém uznání se dostali i na plátno (někdy se na plátno dostali právě jenom na festivalu) a poté i do VOD a DVD distribuce.

Z výše popsaného se může zdát, že jsou si filmy velice podobné, avšak opak je pravdou – každý z těchto tvůrců si jde vlastní cestou a jejich filmy jsou ve skutečnosti poměrně odlišné, i když mezi sebou všichni úzce spolupracují – píší spolu filmy, nebo v nich hrají. Všichni jsou to neherci a co se týče psaní filmů, je to spíše tak, že i když nějaký scénář většinou existuje, přímo na place se více či méně improvizuje – záleží na daném tvůrci.⁶³ Toto „hnutí“ není ukotveno pořádně ani geograficky, protože tvůrci žijí v různých městech (Chicago, Boston, Portland a Brooklyn).⁶⁴ Komunikace, natož vzájemná spolupráce se tak může zdát v tolika lidech velice složitá, ale díky tomu, že se mezi nimi vytvořilo přátelské pouto a po festivalu zůstali v kontaktu, mimo jiné díky MySpace, e-mailu nebo blogům,⁶⁵ to není neuskutečnitelné.

Mumblecore jako takový ve své „čisté formě“ však nevydržel dlouho a tvůrci se dali svými vlastními cestami, i když pořád ukotvenými v jeho základech. Nejvíce

60 VAN COUVERING, Alicia. What I Meant To Say [online]. *Filmmaker Magazine*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/spring2007/features/mumblecore.php>>.

61 GRIERSON, Tim. Say Goodbye To Mumblecore: How The Duplass Brothers Rise Above The Ramble [online]. *Deadspin*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://deadspin.com/5893252/say-goodbye-to-mumblecore-how-the-duplass-brothers-rise-above-the-ramble>>.

62 LIM, Dennis. A Generation Finds Its Mumble [online]. *The New York Times*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html?pagewanted=1&8dpc&r=2>>.

63 TAUBIN, Amy. Mumblecore: All Talk? [online]. *Filmcomment*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.filmcomment.com/article/all-talk-mumblecore>>.

64 DENBY, David. Youthquake [online]. *The New Yorker*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/03/16/090316rcrci_cinema_denby>.

65 DENTLER, Matt. First Person: Matt Dentler on Indie Film for the MySpace/YouTube/iPod Generation [online]. *IndieWire*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.indiewire.com/article/first_person_matt_dentler_on_indie_film_for_the_myspaceyoutubeipod_generati>.

se vzdálili asi bratři Duplassové, kteří začali natáčet jednak trochu žánrové filmy (je to spíš mumblecore říznutý žánrovým filmem), a také začali být podporováni menšími studii a začali natáčet s profesionálními a známými herci. Posun k žánrovému filmu se týká i Aarona Katze. Andrew Bujalski jednak vypracoval svůj styl, ale především se chystá zfilmovat adaptaci bestseleru Benjamina Kunkela, produkovanou Scottem Rudinem, a Greta Gerwig se zase dala na dráhu herečky v mainstreamových filmech.⁶⁶ Jediný Joe Swanberg pořád natáčí svým syrovým (a explicitním) způsobem, ale přesto je i u něj znát určitý posun k větší komplexnosti a psychologizaci postav.⁶⁷ Udržet se v nějakém „žánru“ nebo „hnutí“ však nikdy nebylo cílem žádného z uvedených režisérů. Možná by také bylo lepší mluvit spíše o vytříbení jednotlivých autorských stylů než o vzdálení se od původního konceptu.

Jaká je však souvislost s Joshem a Bennym Safdie? Je to důkazem toho, že mladá nezávislá filmová scéna ve Spojených státech po nějaké době opět ožívá, a i když tito tvůrci nemají velkou finanční podporu, mají podporu alespoň menších festivalů nezávislých filmů a v případě bratří Safdieů také podporu Canneského festivalu. Přestože se žádný ze zmíněných filmařů natáčením neužívá, tyto filmy přesto stále vznikají a vznikají právě z tohoto čistého nadšení pro film. V tomto případě ani finanční stránka nemůže stát v cestě, protože tito filmaři si vždy najdou svou cestu, jak film natočit podle svých představ a jak ho následně dostat k divákům. A v současné době se navíc všem dostalo alespoň nějakého kritického uznání a tvůrci si udělali jméno a také si našli své publikum. A co víc, to, že se nemusí podřizovat investorům, jim navíc poskytuje obrovskou svobodu tvorby. Tohle všechno má také vliv na výslednou podobu filmů.

66 SAN FILIPPO, Maria. A Cinema Of Recession: Micro-Budgeting, Micro-Drama, And The “Mumblecore” Movement [online]. *Cineaction*. [cit. 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://cineaction.ca/issue85sample.htm>>.

67 O’HEHIR, Andrew. Don’t call it mumblecore [online]. *Salon*. [cit. 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.salon.com/2008/10/11/nights_weekends/>.

4 Závěr

Ve své bakalářské práci jsem prozkoumala vizuální styl a některé naratologické prvky filmů režisérské dvojice Joshe a Bennyho Safdie. Dále pak jsem zohlednila produkční a distribuční aspekty obou analyzovaných filmů a vlastně i celkové tvorby bratří Safdieů. Přestože jsem nechtěla vycházet z kognitivních úvah, v některých případech jsem se nevyhnula jejich použití, protože by analýza bez těchto zjištění nebyla úplná. Jinak jsem se ale držela postupu nastíněného v úvodu. Poetika filmů bratří Safdieů se tedy na základě předchozí analýzy vyznačuje následujícími specifickými rysy.

Z pohledu naratologického se jedná především o zvolená témata filmů a postavy. Témata se sice mohou jevit poněkud vágní, avšak za zdánlivě prázdným příběhem se v obou případech skrývají velké emoce. Celkově vzato je spíše než na způsob vyprávění kladen důraz na samotné příběhy, jejich zobrazení a také na to, co se skrývá za nimi. Postavy, které jsou hlavními hybateli těchto příběhů, stojí dá se říct na okraji společnosti, ale přesto jsou ukázány takovým způsobem, který sice na jednu stranu poukazuje na jejich nedostatky a divák by se s žádnou z hlavních postav pravděpodobně neztotožnil, na druhou stranu ale vzbuzují soucit a dokonce v některých případech i sympatie. Jedná se tedy o jakousi dvojznačnost, ale také komplexnost postav – nejsou černobílé. A to i přesto, že jejich psychologie není ve filmech nijak propracovaná nebo vůbec zobrazená. Je to vyjádřeno skrze použité stylotvorné prvky. K takovéto charakteristice jsou využity především detaily.

Po vizuální stránce pak dále vidíme použití klasických filmových prostředků. Stříhové postupy například vykazují známky kontinuální stříhové skladby, ale některé jejich použití se trochu odchyluje, proto není stříhová skladba úplně neviditelná. Na druhou stranu ale nejsou použity žádné prvky, které by narušovaly časovou nebo prostorovou kontinuitu. I práce se zvukem je uvědomělá a místy netypická, jak je patrné z předchozí analýzy.

Dalším specifickým rysem je zcela jistě jakoby návrat k minulosti. Filmy dokonce provází určitá nostalgie, která má poměrně velký vliv na vizuální stránku obou snímků. Je to především díky volbě klasického filmového materiálu a také použití loutek jako zvláštních efektů. I přesto, že by se po finanční stránce vyplatilo

natáčet na mnohem dostupnější digitální video, bratři Safdieové stejně zvolili 16mm film. V efektech pak nejde ani tak o realistické zobrazení, jako spíš o reálné navození pocitu nebo atmosféry. Důraz je také kladen především na vynalézavé ztvárnění spíše než na technologické možnosti. Tato atmosféra také komunikuje s určitou nejednoznačností v případě zařazení snímků do určité doby. Vypadá to, že se filmy odehrávají (především *Go Get Some Rosemary*) přibližně před dvaceti lety, ale přesto jsou tam náznaky současnosti (reklamy na pozadí apod.). Nejedná se však o ahistorismus, ale spíše je to určitá nadčasovost příběhů. Není totiž důležité, kdy se filmy odehrávají, hlavní je jejich zobrazení a působení na diváky.

Velmi důležitou součástí celkové poetiky je realismus. Téměř všechny stylistické prvky mu napomáhají – ať už se jedná o reálné lokace, přirozené osvětlení, herectví, ruční kameru nebo dlouhé záběry. To je zapříčiněno právě zvoleným způsobem natáčení a také produkčními aspekty. Bratři Safdieové natáčejí přímo v ulicích bez jejich uzavření, a natáčejí tak, aby byli pro kolemjdoucí co nejméně nápadní, proto také okolí a jeho reakce vždy vypadá velice přirozeně. To také vysvětluje použití objektivů s delší ohniskovou vzdáleností. Zvuk s minimálním množstvím nediegetické hudby k realismu také přispívá. Zvláštní přitom je, že se děj i postavy někdy od reálu velice vzdalují a příběh je plný nereálných, dokonce až absurdních momentů, což je ale pro tvorbu bratří Safdieů charakteristické; takovéto momenty navíc najdeme i v krátkometrážní tvorbě, která nebyla předmětem této práce.

Když shrneme všechny tyto poznatky, filmy bratří Safdieů opravdu připomínají filmy nové vlny a taktéž využívají stejných stylistických prostředků – vypadají obyčejně, jsou natáčeny v reálných lokacích s přírodním osvětlením, využívá se pohyblivá kamera, realistická mizanscéna, ruční kamera, odkazují k jiným filmovým dílům (v tomto případě minimálně ke *Kapsáři* a *Kmotrovi*), mají rozvolněné kauzální spojení, postavy nemají téměř žádný cíl a konec je nejasný.⁶⁸ Všechny tyto aspekty nové vlny filmy bratří Safdieů obsahují. A nejenom prvky nové vlny, ale zapadají také do škatulky artových filmů, podle Bordwellovy revidované eseje z roku 1979 na toto téma v *Poetics of Cinema*.⁶⁹ To však ještě není

68 BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 614–617.

69 BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008, s. 151–169.

známkou kvality. Filmy bratří Safdieů se však nedají tak úplně přirovnat k filmům nové vlny, ani se tyto filmy nesnaží kopírovat. Jednak vznikly v jiných historických podmínkách, a jednak to není výčet všech rysů filmů ani Joshe a Bennyho Safdie, ani nové vlny. Podobný vztah mají i k mumblecore filmům. Tato práce však není komparativní analýzou a tato zjištění fungují pouze jako pomůcka ke kontextuálnímu zařazení.

Celkově vzato by se dalo říct, že dílo bratří Safdieů co do stylové stránky využívá klasických natáčecích postupů, které občas doplňují inovativními prvky, které jsou někdy motivovány (ne)dostupnými možnostmi, někdy jsou však záměrem. Vyprávění je svou formou také do velké míry klasické, avšak zvolená témata a výběr postav ho přece jen výrazně odlišují. Z analýzy je patrné, že se jedná o tvůrce, kteří si jsou dobře vědomi svého stylu a použitých prostředků, že celkový režijní styl není jen šťastnou shodou náhod. Je to totiž právě tento specifický a vědomě zvolený způsob natáčení, který přispívá k výslednému dílu, tedy jeho poetice.

Prameny a literatura

Prameny

Go Get Some Rosemary [DVD]. Režie Josh Safdie, Benny Safdie. USA: Red Bucket Films / Neistat, Scott & Associates / Sophie Dulac Productions, 2009.

The Pleasure of Being Robbed [DVD]. Režie Josh Safdie. USA: Red Bucket Films / Spade Films, 2008.

Literatura

BORDWELL, David a Kristin Thompsonová. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

DELORME, Stéphane, Nicholas ELLIOTT. Josh et Benny Safdie. *Cahiers du Cinéma*. Septembre 2011, n°670, s.

Elektronické zdroje

Články a recenze

DENBY, David. Youthquake [online]. *The New Yorker*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<http://www.newyorker.com/arts/critics/cinema/2009/03/16/090316cricinema-denby>.

DENTLER, Matt. First Person: Matt Dentler on Indie Film for the MySpace/YouTube/iPod Generation [online]. *IndieWire*. [cit. 27. 3. 2013].

Dostupné z WWW:

http://www.indiewire.com/article/first_person_matt_dentler_on_indie_film_for_the_myspaceyoutubeipod_generati.

- FOSTER, Tyler. The Pleasure of Being Robbed [online]. *DVDTalk*. [cit. 22. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.dvdtalk.com/reviews/41565/pleasure-of-being-robbed/>>.
- GRIERSON, Tim. Say Goodbye To Mumblecore: How The Duplass Brothers Rise Above The Ramble [online]. *Deadspin*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://deadspin.com/5893252/say-goodbye-to-mumblecore-how-the-duplass-brothers-rise-above-the-ramble>>.
- HAWTIN, Emilie. Museum Wants Your Everyday Artifacts [online]. *We Are the Market*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://wearethemarket.com/mmuseumm-wants-your-everyday-artifacts/>>.
- HOBERTMAN, J. It's Mumblecore! [online]. *The Village Voice*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.villagevoice.com/2007-08-14/film/it-s-mumblecore/>>.
- HUBERT, Andrea. Speak Up! [online]. *The Guardian*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/film/2007/may/19/culture.features>>.
- KOHN, Eric. "The Pleasure of Being Robbed" Director Josh Safdie [online]. *Indiewire*. [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.indiewire.com/article/iw_profile_the_pleasure_of_being_robbed_director_josh_safdie>.
- KŘIPAČ, Jan. Debut Joshe Safdieho [online]. *Fantom*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://blog.fantomfilm.cz/?p=1061>>.
- LERMAN, Michael. The Pleasure Of The Pleasure Of Being Robbed [online]. *Indiewire*. [cit. 3. 4. 2013]. Dostupné z WWW: <http://blogs.indiewire.com/lincoln-blogs-by-michael-lerman/the_pleasure_of_the_pleasure_of_being_robbed>.
- LIM, Dennis. A Generation Finds Its Mumble [online]. *The New York Times*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html?pagewanted=1&8dpc&r=2>>.

- LIM, Dennis. Growing Up With Dad, Distilled With Bite [online]. *The New York Times*. [cit. 14. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2010/05/16/movies/16safdie.html?pagewanted=2&r=0>.
- LONGWORTH, Karina. The Safdie Brothers Hit Sundance (and BAM) with *Daddy Long Legs* [online]. *The Village Voice*. [cit. 14. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.villagevoice.com/2010-01-26/film/the-safdie-brothers-hit-sundance-and-bam-with-daddy-long-legs/>.
- MUHLKE, Christine. Our Gang [online]. *The New York Times*. [cit. 26. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2008/08/24/magazine/24Style-t.html?r=0>.
- O'HEHIR, Andrew. Don't call it mumblecore [online]. *Salon*. [cit. 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.salon.com/2008/10/11/nights_weekends/.
- O'HEHIR, Andrew. From Cannes Headliner to Pay Cable [online]. *Salon*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: http://www.salon.com/2008/10/04/being_robbed/.
- SAN FILIPPO, Maria. A Cinema Of Recession: Micro-Budgeting, Micro-Drama, And The "Mumblecore" Movement [online]. *Cineaction*. [cit. 30. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://cineaction.ca/issue85sample.htm>.
- TAUBIN, Amy. Mumblecore: All Talk? [online]. *Filmcomment*. [cit. 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.filmcomment.com/article/all-talk-mumblecore>.
- TULLY, Michael. Daddy Longlegs. Sins Of The Father [online]. *Hammer to Nail*. [cit. 24. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.hammertonail.com/reviews/daddy-longlegs-film-review/>.
- VAN COUVERING, Alicia. What I Meant To Say [online]. *Filmmaker Magazine*. [cit. 27. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/spring2007/features/mumblecore.php>.

Rozhovory

JAHNKE, Art. Benny and Josh Make Movies [online]. *Bostonia*. [cit. 27. 3. 2013].

Dostupné z WWW: <<http://www.bu.edu/bostonia/spring09/safdie/>>.

MACAULAY, Scott. "DADDY LONGLEGS" JOSH AND BENNY SAFDIE [online].

Filmmaker Magazine. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://filmmakermagazine.com/221-daddy-longlegs-josh-and-benny-safdie-by-scott-macaulay/>>.

Video

'Daddy Longlegs' - Being Sneaky Pays Off. In: *Youtube* [online]. 27. 2. 2011. [cit. 2. 4.

2013]. Dostupné z WWW: <<http://on.aol.com/video/daddy-longlegs---being-sneaky-pays-off-516984032>>. Kanál uživatele HollyscoopTV.

"Josh and Benny Safdie Exist!" In: *Youtube* [online]. 13. 5. 2010. [cit. 20. 3. 2013].

Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=KvSszy388xU>>. Kanál uživatele FilmmakerMagazine.

NYJFF Q&A: An Evening with the Safdie Brothers. In: *Youtube* [online]. 4. 2. 2013.

[cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=O-vdK-XPIb0>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

NYJFF Q&A: Josh and Benny Safdie, "Daddy Longlegs." In: *Youtube* [online]. 4. 2.

2013. [cit. 1. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=anXMK0g8Fho>>. Kanál uživatele filmlincdotcom.

PIAZZO, Philippe. *Entretien avec Josh et Benny Safdie* [DVD] Francie: Univers Ciné / Blaq Out, 2010.

Second Stop From Jupiter: The Making Of Daddy Longlegs [DVD]. Režie Becky

Luxani. Jarrad Productions, 2011.

Databáze a ostatní

www.csfd.cz

www.imdb.com

www.redbucketfilms.com

Mmuseumm. In: *Twitter* [online]. [cit. 23. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<<https://twitter.com/Mmuseumm>>.

Safdie Brothers [online]. *The Book Depository*. [cit. 16. 3. 2013]. Dostupné z WWW:

<<http://www.bookdepository.co.uk/Safdie-Brothers-Dismas-Reinald-Apostolis/9786200279446?b=-3&t=-20#Fulldescription-20>>.

Anotace

Název práce: Poetika filmů Joshe a Bennyho Safdie

Autor: Kristýna Bročková

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta UP

Anotace:

Tato diplomová práce se zaměřuje na celovečerní tvorbu amerických nezávislých režisérů Joshe a Bennyho Safdie, konkrétně na filmy *The Pleasure of Being Robbed* (2008) a *Go Get Some Rosemary* (2009). Cílem práce je pak prozkoumání poetiky těchto dvou filmů. Teoretickým východiskem této práce je pojetí poetiky podle Davida Bordwella z *Poetics of Cinema*. K dosažení cíle je využito neoformalistické analýzy podle *Umění filmu* Bordwella a Thompsonové. Práce podrobně rozebírá stylovou stránku filmů a také produkční a distribuční aspekty vzniku obou filmů.

Klíčová slova: poetika, Josh Safdie, Benny Safdie, americký nezávislý film, neoformalistická analýza

Rozsah práce: 52 s. (91 800 znaků)

Resumé (Summary)

This thesis deals with poetics of feature films of two young American independent filmmakers – brothers Josh and Benny Safdie. Basic theoretical standpoint for this thesis is David Bordwell's conception of poetics, as well as neoformalistic analysis. The films are as follows: *The Pleasure of Being Robbed* (2008) and *Go Get Some Rosemary* (2009). The analysis is mainly stylistic, partly narrational, and also historical. Bordwell divides poetics into analytical poetics and historical poetics. Both areas are covered in this thesis. Analytical poetics deals with all the used stylistic elements of both films, but with lesser focus on narration. Historical poetics on the other hand tries to determine in what historical circumstances the artwork was created and how these influenced the final film.

This thesis comes to a conclusion that Safdie brothers are young and ambitious directors, who creates films with their own specific style, which is based on realistic devices, such as shooting on location, hand-held camera, natural lighting, acting, or long shots. These films have also a specific visual quality of 16mm film material. Generally, they use film medium both in classical way, as well as in a new way. Very distinctive is also their guerilla-style filmmaking. All these aspects create particular poetics of their films.

Přílohy

Analyzované filmy

The Pleasure of Being Robbed (2008)

71 min.

Režie: Josh Safdie

Scénář: Josh Safdie, Eléonore Hendricks, Andy Spade, Anthony Sperduti

Kamera: Brett Jutkiewicz, Josh Safdie

Střih: Brett Jutkiewicz, Benny Safdie, Josh Safdie

Hudba: Haruki Naginata, The Beets, Alex Billig, Stephen Valand & Carson Werner & Tiny Seas,

Zvuk: Evan Mangiamele, Benny Safdie, Zachary Treitz, Stephen Valand, Thelonious Monk („Pannonica“)

Hrají: Eléonore Hendricks, Josh Safdie, Wayne Chin, Dawn Glickman, Batman, Sammy Lisenco, Astrid Larson, Sarah Verdone, Andy Spade, Bea Spade, Henry Tejada, Michael Kosem, Eloy Ortega, John Dwyer, Ariel Shulman, Charlotte Pinson, Bernie Grump, Calvin Wilson a další

Ocenění:

2008	Sarasota Film Festival	Jury Prize	Independent Visions – Josh Safdie
2008	Entrevuev Film Festival	Best Acting	Eléonore Hendricks
2009	Mexico City International Contemporary Film Festival	Festival Award	Best First Film – Josh Safdie



Go Get Some Rosemary (2009)

100 min.

Režie: Josh Safdie, Benny Safdie

Scénář: Josh Safdie, Benny Safdie, Ronald Bronstein

Kamera: Brett Jutkiewicz, Josh Safdie

Střih: Brett Jutkiewicz, Benny Safdie, Josh Safdie,
Ronald Bronstein

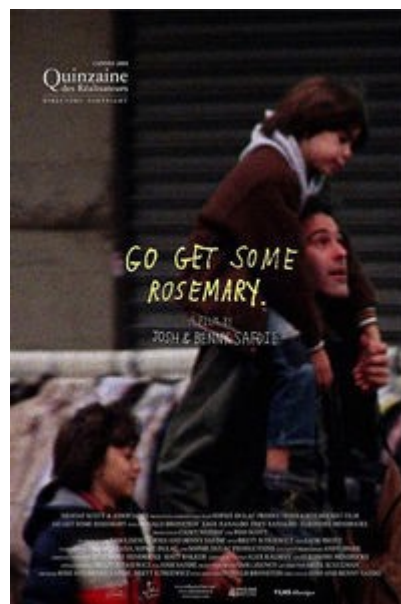
Hudba: The Beets, David Sandholm, Michael Hurley,
Matt Volz, The Jubalaires, Bruce Hirdler

Zvuk: Evan Mangiamele, Benny Safdie, Zachary Treitz

Hrají: Ronald Bronstein, Frey Rinaldo, Sage Rinaldo, Eléonore Hendricks, Leah Singer, Alex Greenblatt, Victor Puccio, Lance „Batman“ Chamberlain, Baker Suitson, Peter Cramer, Sean Williams, Dakota Goldhor, Johnny Napalm, Simone Parker, Aren Topdjian, Danny Callahan, Firas Al-Ramahi, Van Neistat, Larry Pelton, Miranda LaPrella, Ema Peleg, Seth Fleischaner, Salvie Sansone, Casey Neistat, Lee Rinaldo, Josh Safdie, Wayne Chin, Abel Ferrara a další

Ocenění:

2009	Ljubljana International Film Festival	FIPRESCI Prize	Josh a Benny Safdie
2010	Gotham Awards	Breakthrough Award	Ronald Bronstein
2011	Independent Spirit Awards	John Cassavetes Award	Josh Safdie, Benny Safdie, Casey Neistat, Tom Scott



Filmografie tvůrců

Josh Safdie

- 2002 *Lethargy* (+ David Gelb)
- 2005 *The Adventures of Slaters's Friend*
- 2006 *If You See Something, Say Something*
- 2006 *We're Going to the Zoo*
- 2007 *The Back of Her Head*
- 2007 *Jerry Ruis, Shall We Do This?* (+ Ariel Shulman)
- 2008 *The Pleasure of Being Robbed*
- 2009 *Go Get Some Rosemary* (+ Benny Safdie)
- 2010 *John's Gone* (+ Benny Safdie)
- 2012 *Lenny Cooke* (+ Benny Safdie)
- 2012 *The Black Balloon* (+ Benny Safdie)

Benny Safdie

- 2005 *The Adventures of Slaters's Friend* (+ Josh Safdie)
- 2008 *The Story of Charles Riverbank*
- 2008 *The Acquaintances of a Lonely John*
- 2009 *Go Get Some Rosemary* (+ Josh Safdie)
- 2010 *John's Gone* (+ Josh Safdie)
- 2012 *Lenny Cooke* (+ Josh Safdie)
- 2012 *The Black Balloon* (+ Josh Safdie)