

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2021

Jakub Vrba

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vztah střihu a prostoru v současném
muzikálu:**

Neoformalistická analýza filmu

La La Land

Jakub Vrba

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Filmová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Vztah střihu a prostoru v současném muzikálu: Neoformalistická analýza filmu La La Land* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 4. 5. 2021

Jakub Vrba

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování doc. Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Děkuji i rodině za neustálou podporu v době studia.

OBSAH

ÚVOD	7
1. METODOLOGICKO-TEORETICKÁ ČÁST	10
1.1. NEOFORMALISTICKÁ FILMOVÁ ANALÝZA.....	10
1.1.1. Ozvláštnění	12
1.1.2. Motivace	13
1.1.3. Dominanta.....	14
1.2. STŘIHOVÁ SKLADBA.....	14
1.2.1. Význam střihové skladby.....	15
1.2.2. Mizanscéna	16
1.2.3. Obrazový a scénický prostor.....	17
1.2.4. Roviny prostoru a budování trojrozměrnosti	18
1.2.5. rovnostářství a plochovost snímků.....	19
1.2.6. Vcházení a vycházení postav	20
1.2.7. Filmová interpunkce	21
1.2.8. Ostrý střih.....	22
1.2.9. Dimenze filmového střihu dle Bordwella.....	23
1.2.9.1. Kompoziční vztahy mezi dvěma záběry	23
1.2.9.2. Rytmičné vztahy mezi dvěma záběry.....	23
1.2.9.3. Prostorové vztahy mezi dvěma záběry	24
1.2.9.4. Časové vztahy mezi dvěma záběry	24
2. ANALYTICKÁ ČÁST	26
2.1. ANOTHER DAY OF SUN	26
2.2. SOMEONE IN THE CROWD	28
2.3. A LOVELY NIGHT.....	31
2.4. JAZZOVÁ MONTÁŽ.....	35
2.5. CITY OF STARS	38
2.6. GRIFFITHOVA OBSERVATOŘ	42
2.7. LETNÍ MONTÁŽ.....	45
2.8. AUDITION.....	48

2.9. EPILOGUE.....	51
2.10.OZVLÁŠTNĚNÍ A URČENÍ DOMINANTY	56
2.10.1. Budování filmového prostoru střihovou skladbou	57
2.10.2. Proměna střihové skladby jako celek	58
ZÁVĚR.....	61
SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ.....	66
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ.....	69
ZDROJE OBRÁZKŮ	71

Úvod

Moderní doba není k filmovým muzikálům příliš přívětivá. Dávno pryč jsou časy, kdy Gene Kelly neúnavně tančil ve dvacetiminutové baletní sekvenci, kdy Ginger Rogersová a Fred Astair definovali chemii mezi postavami koordinovanou choreografií, nebo kdy Donald O'Connor bavil diváky písní o smíchu, zatímco atleticky vybíhal kolmé stěny s přemetem vzad. Pryč jsou časy, kdy studio MGM, a především nejúspěšnější muzikálová produkce Athura Freeda formovala zlatou éru Hollywoodu. Bohužel, v jednadvacátém století nepatří filmový muzikál mezi divácky tolik vyhledávané žánry. Což samozřejmě neznamená, že by muzikály nevznikaly. Baz Luhrmann v roce 2001 okouznil diváky stylisticky hravou verzí často zpracovávaného *Moulin Rouge*, o revoluci na poli muzikálů se mluvilo i o rok později, kdy Rob Marshall zadaptoval úspěšný broadwayský muzikál *Chicago*. Joel Schumacher se rovněž pustil do divadelního materiálu a natočil film *Fantom opery* (2004) s Gerardem Butlerem v hlavní roli. I Tim Burton si svou animovanou *Mrtvou nevěstou* a hororově laděným *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* připsal pár muzikálů do své filmografie. Úspěch zaznamenal také hvězdně obsazený film *Mamma Mia* (2008), který oslovil diváky oživením populárních písní švédské skupiny ABBA. Velké spousty muzikálů a hudebních filmů se dočkalo mladší publikum díky pohádkám od Disneyho a nízkonákladovým muzikálům jako *Muzikál ze střední* nebo *Camp Rock*. Ovšem největším hitem se stal až v roce 2016 druhý celovečerní film mladého režiséra Damiena Chazella. *La La Land*

La La Land sklidil po svém uvedení nadšené ohlasy kritiků i diváků, v kinech vydělal téměř půl miliardy amerických dolarů¹ a od filmové akademie získal čtrnáct nominací na Oscara, což do té doby zvládlo jen drama Josepha L. Mankiewicze *Vše o Evě* (1950) a *Titanic* Jamese Camerona (1997).² Recenze a kritiky se zmiňovaly o filmu, který vzdává poctu klasickému hollywoodskému žánru, mluvilo se o

¹ La La Land - Box Office Mojo. In: *Home - Box Office Mojo* [online]. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl241141249/>

² MORGAN, Chris. Which films earned the most Oscar nominations? In: *Yardbarker* [online]. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné: https://www.yarbarker.com/entertainment/articles/which_films_earned_the_most_oscar_nominations/s1_31096709#slide_3

milostném dopisu muzikálům z padesátých a šedesátých let,³ jako například *Zpívání v dešti* (1952), *Američan v Paříži* (1951), *Konečně trháč!* (1953) nebo *Brigadoon* (1954), ale také francouzským romantickým muzikálům z šedesátých let, především celozpívanému dramatu *Paraplíčka z Cherbourgu* (1964) a hravé komedii *Slečinky z Rochefortu* (1967).

Tématem této odborné analýzy nebude již dopodrobna rozebírané téma žánrových konvencí v *La La Landu* (viz žánrová analýza Anežky Hruškové⁴ a neoformalistická analýza zaměřená na vymezení filmu v rámci hollywoodského muzikálu⁵), který je plný tematických i obrazových odkazů na filmy, jimiž se *La La Land* inspiroje, ale analýza užití, pro muzikál nevídané, stříhové skladby. Stříh se v tomto muzikálu v mnoha ohledech podřizuje filmovému prostoru a v percepci diváka jej pomáhá budovat jako realistický a trojrozměrný. *La La Land* ale také v rámci své narace vystupuje z realistického světa do světa snů, který je pojat abstraktněji, umělečtěji, čemuž se opět stříhová skladba podřizuje.

Cílem práce je za užití *neoformalistického* přístupu definovaného americkou filmovou teoretičkou Kristin Thompsonovou zanalyzovat stříhovou skladbu muzikálových a hudebních sekvencí, zjistit, jakým způsobem stříh buduje realistický prostor v kontrastu se snovými sekvencemi, jak je užití zvolených prostředků stříhové oblasti tvorby filmu *motivováno* a jaké můžeme interpretovat *významy*. Zaměříme se hlavně na to, jakými prostředky je stříh v *La La Landu* ozvlášťován v kontextu filmů, jimiž se inspiroje a také v kontextu moderního muzikálu. Ve finále se zamyslíme nad *dominantou*, a zda ji můžeme spatřovat právě ve stříhové skladbě.

V metodologicko-teoretické části práce bude vymezena neoformalistická analýza jako přístup. Pracovat budu především s úvodní kapitolou knihy *Breaking*

³ BHATNAGAR, Erik. La La Land is a Fantastic Love Letter to Musicals, Jazz, and the Plight of Struggling Artists In. *The Moviegoing Experience* [online]. 10. 1. 2017. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://movies8351.wordpress.com/2017/01/10/la-la-land-is-a-fantastic-love-letter-to-musicals-jazz-and-the-plight-of-struggling-artists/>

⁴ HRUŠKOVÁ, Anežka. Vztah historie a současnosti: Žánrová analýza filmu *La La Land* [online]. Olomouc, 2018 [cit. 2021-03-29]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/vtie4f/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph.D.

⁵ VYCHYTILOVÁ, Martina. Analýza filmu *La La Land* a jeho vymezení v rámci hollywoodského muzikálu [online]. Brno, 2020 [cit. 2021-03-29]. Available from: <https://is.muni.cz/th/x7sar/>. Bachelor's thesis. Masaryk University, Faculty of Arts. Thesis supervisor Kateřina ŠARDICKÁ.

*the Class Armor: Neoformalist film analysis*⁶, jejíž zkrácená verze v řeském překladu vyšla v časopisu *Illuminace* jako článek pod názvem *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*.⁷ Za stěžejní považuji vysvětlení čtyř typů motivací, které Thompsonová definuje, stejně tak jako pochopení čtyř typů významů. Interpretace těchto prvků nám pomůže pochopit, v čem spočívá ozvláštnění. V oblasti stříhové skladby využiji teoretických poznatků Jana Kučery z knihy *Stříhová skladba ve filmu a televizi*,⁹ která nám pomůže objasnit základní význam stříhu a skladby záběrů. Doplnující informace týkající se hlavně základních pojmů stříhové oblasti filmu a prostoru budu čerpat ze souhrnné učebnice *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹⁰ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

Analytická část bude rozčleněna na kapitoly věnující se jednotlivým muzikálovým a hudebním scénám a sekvencím. Každá z nich využívá specifických prostředků stříhové skladby, proto považuji za vhodné zaměřit se na ně jednotlivě. V závěru analytické části se zamyslím nad výsledky kritického pozorování určením ozvláštnění a dominanty.

⁶ THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. x, 361. ISBN 0691067244.

⁷ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace – časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový ústav, 1989. 1998, ročník 10. č. 1 (29). ISSN 0862-397X.

⁹ KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-896-2.

¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

1. Metodologicko-teoretická část

V této kapitole se zaměřím na vymezení metodologie, kterou jsem si pro zpracování této práce zvolil. Neoformalistickou filmovou analýzu definovala v první kapitole knihy *Breaking the Glass Armor* americká filmová teoretička Kristin Thompsonová. V následujících podkapitolách vysvětlím, proč jsem se pro neoformalistickou analýzu rozhodl, vysvětlím, čím je tento přístup, tato metoda, specifická a jakým způsobem mi pomůže v následné analýze. Objasním stěžejní pojmy pojící se k neoformalismu jako *ozvláštňení* a *dominanta*.

Cílem analýzy bude stříhová skladba. Teoretické poznatky o stříhu a montáži čerpám z publikace *Stříhová skladba ve filmu a televizi*,¹¹ kterou pro FAMU napsal český střihač, kameraman, tvůrce dokumentárních filmů a kritik, Jan Kučera. Rovněž vycházím z učebnice *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*¹² od amerických filmových teoretiků Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

1.1. Neoformalistická filmová analýza

Neoformalistickou analýzu Kristin Thompsonové chápu jako velmi flexibilní přístup ke čtení a přemýšlení o filmu. Autorka eseje *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod* v první části nazvané *Cíle filmové analýzy* vysvětluje, proč vznikla potřeba po neoformalistickém přístupu. Tato potřeba vychází primárně z touhy analyzovat film, který považujeme za nějakým způsobem zajímavý, nebo ještě lépe, *ozvláštňený*. Pokládáme si otázky, jak a proč nás tento film zaujal a díky neoformalistickému přístupu hledáme metody, které nám pomohou na naše otázky odpovědět.¹³

Thompsonová vysvětluje, že potřeba nového přístupu vzešla z neustálého sebezpotvrzování již známých metod vycházejících z lingvistiky, literární vědy, psychoanalýzy a filozofie. Následně bylo nutné zvolit si film vhodný pro danou

¹¹ KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-896-2.

¹² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹³ THOMPSONOVÁ (Illuminace), pozn. 7, str. 1 – 2

metodu, který by její platnost potvrdil. *Metoda byla prvořadá, a pokud člověk snad neměl před započítím analýzy nějakou metodu, riskoval, že se bude jevit jako naivní a zmatený*¹⁴. Thompsonová takovou homogenitu v přístupu k analýze kritizuje a postupně se od ní vzdálila. Neoformalistická analýza vyplývá z neustále se měnících a rozvíjejících se uměleckých konvencí. Mnohdy zkrátka narazíme na nový film, který nám po prvním zhlédnutí přijde zajímavý a tím pádem si zaslouží analýzu. Chceme zjistit, co se v daném filmu vlastně děje.

Thompsonová ve svém pojetí neoformalistické analýzy vychází z prací ruských literárních formalistů působících ve dvacátých letech minulého století. Neoformalismem se posunuje od začarovaného kruhu sebepotvrzování, kterým trpěly analýzy filmů demonstrující platnost již dané metody, k jisté formě neustálého sebezpochybňování. Neoformalistický přístup má tendenci k neustálé modifikaci a počítá se změnou metody pro každou novou analýzu. Každá nová kritika filmu tak může být svá a originální a je uplatnitelná pro každý film. „*Neoformalismus obchází klišé a fádnot tím, že užívá analýzu jako prostředek, kterým testuje sám sebe v konfrontaci se skutečnými filmy.*“¹⁵

Thompsonová dále přemýšlí nad povahou uměleckého díla. Podle ní hází neoformalismus přes palubu komunikační model umění, kdy odesílatel posílá informaci skrze médium (v našem případě filmové dílo) nějakému příjemci. V tomto případě má film jako médium praktickou funkci a jeho kvality se posuzují podle kvality a účinnosti přenesené informace, významu. Vhodnější je v tomto případě zastávání pozice „umění pro umění“, kdy umění bereme jako něco stvořeného čistě jen pro potěšení. Toto východisko je ale do jisté míry ovlivněno nechtěným elitářským postojem, který dělí umění na vysoké a nízké. Tomuto rozdělení se ruští formalisté vyhnuli a raději začali rozlišovat mezi *percepčí praktickou*, každodenní a *percepčí čistě estetickou, ne-praktickou*.¹⁶

¹⁴ THOMPSONOVÁ (Illuminace), pozn. 7, str. 1

¹⁵ Tamtéž, str. 3 – 4

¹⁶ Tamtéž, str. 5

1.1.1. OZVLÁŠTNĚNÍ

„Orientace k transtextuálním normám umožňuje analytikovi vnímat abnormality.“¹⁷

K uchopení *ozvláštňení* je nutné pochopit proces percepce, a jak k rozdělení diváckého vnímání přistupovali ruští formalisté. Percepce praktická je každodenní, skoro až stereotypní. I když se nás prakticky vnímané předměty bezprostředně týkají, jsou pro nás všední, stávají se fádními. Zatímco film, jakožto umění, vnímáme neprakticky, přesněji řečeno, čistě esteticky. Obrazy ve filmu mohou být založené na realitě, ale bezprostředně se nás netýkají. Neskáčíme do akce pomoci hrdinovi atd. Naše estetické vnímání obohacuje mysl, rekreuje ji. Zde se poprvé dostáváme k termínu *ozvláštňení*.¹⁸

„Naše ne-praktické vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém novém kontextu jeví jako zvláštní.“¹⁹

Neoformalismus počítá s domněnkou, že každé umělecké dílo musí mít nějaké *ozvláštňení*. A je to právě *ozvláštňení*, které v nás po zhlédnutí filmu vzbuzuje zájem. U veskrze originálních děl, která si dávají za úkol *ozvláštňit* zajeté tvůrčí postupy, je to zcela zjevné. *Ozvláštňení* ale nesou i díla, která replikují žánrové postupy a prvky nebo se podřizují automatizaci. V neustále se měnícím uměleckém kontextu a konvencích může být i žánrově stereotypní dílo považováno za jistým způsobem *ozvláštňující*.

¹⁷ BORDWELL, D. Historical Poetics of Cinema. In: *David Bordwell's website on cinema* [online]. [cit. 28. 1. 2021]. Dokument ve formátu PDF. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/articles/>

¹⁸ THOMPSONOVÁ (Iluminace), pozn. 7, str. 5 až 6

¹⁹ Tamtéž, str. 7

K ozvláštňení mohou přispět 4 typy významů, které neoformalismus definuje:

- *Referenční* – divák v tomto významu rozeznává aspekty reálného života.
- *Explicitní* – divák zde rozeznává abstraktnější myšlenky.
- *Implicitní* – jsou širší konotativní významy vycházející z interpretace.
- *Symptomatický* – hovoříme-li o ne-explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako o reflexi společenských tendencí.²⁰

Naším cílem při samotné analýze bude mimo jiné rozklíčovat dané významy, které v sobě stříhová skladba v *La La Landu* nese a tím pádem vymezit, co je ve filmu ozvláštňením.

1.1.2. MOTIVACE

Podle Kristin Thompsonové motivace zdůvodňuje začlenění určitého výrazového prostředku do filmu. Thompsonová rozlišuje čtyři základní typy motivace:

- *Kompoziční* – Ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času.
- *Realistická* – Typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku.
- *Transtextuální* – zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl. U tohoto typu motivace záleží na předchozí divácké znalosti historického a uměleckého kontextu.
- *Umělecká* – v podstatě každé umělecké dílo a prvky v něm obsažené jsou umělecky motivované, protože se do jisté míry podílí na podstatě díla, na jeho formě a stylu. Pokud ovšem umělecké motivace v díle nečteme a nesledujeme záměrně a cíleně, mohou našemu vnímání zůstat zastřené až neviditelné a do popředí se dostanou motivace kompoziční, realistické a transtextuální.²¹

²⁰ THOMPSONOVÁ (Illuminace), pozn. 7, str. 8

²¹ Tamtéž, str. 11 až 12

Vedle významů nás tedy budou při analýze stříhové skladby ve filmu zajímat i motivace. Jak stříh buduje kompozici filmu, jakým způsobem se ve svých výrazových prostředcích motivuje žánrově podobnými snímky a zda ve stříhové skladbě můžeme sledovat i realistické motivace.

1.1.3. DOMINANTA

Pro neoformalistického kritika je velmi důležitý, koncept *dominanty*. Určení dominanty by mělo být cílem naší analýzy založené na neoformalistickém přístupu. Dominanta určuje, jaké prostředky a funkce vystupují do popředí a které jsou spíše upozaděny. Tento koncept je hlavní formální princip, jehož dílo nebo skupina děl užívá k organizaci prostředků do jednoho celku.

Oproti dominantě je ozvláštnění spíše účinkem filmu na diváka. Proto je pro kritika velice důležité nalézt dominantu. Určíme ji v první řadě izolováním těch prostředků, které nám přijdou nejzajímavější, nebo možná ještě lépe, neobvyklé. *Nalezení dominanty je východiskem analýzy.*²²

Pro tuto práci zaměřenou na stříhovou skladbu bude důležité zjistit, zda můžeme v prostředcích užitých pro skladbu záběrů a celých hudebních sekvencí spatřovat dominantu *La La Landu*.

1.2. Stříhová skladba

Předtím, než se dostaneme k samotné analýze, je nutné vymezit, co přesně budeme v *La La Landu* sledovat. Jak jsem již deklaroval dříve, zaměření této bakalářské práce se bude týkat stříhu, nebo ještě lépe, stříhové skladby. Především se zaměříme na muzikálová čísla a na to, jakým způsobem jsou natočena a následně poskládána do sebe. Za užití neoformalistického přístupu, který výrazně počítá s předchozí diváckou znalostí, se pokusíme interpretovat významy plynoucí z užití techniky a stylu a zjistit, čím jsou motivované.

²² THOMPSONOVÁ (Illuminace), pozn. 7, str. 32

Nemůžeme se ponořit do stříhové skladby, aniž bychom si definovali, co přesně stříhová skladba je. V následujících podkapitolách se zaměřím především na stěžejní pojmy týkající se stříhové oblasti teorie filmu, o kterých se budeme v samotné analytické části zmiňovat. Vycházet budu především z publikace *Stříhová skladba ve filmu a televizi* od Jana Kučery. Autor v úvodu knihy srozumitelně definuje pojem stříhová skladba, vysvětluje pojmy stříh a montáž, zaměřuje se i na záběr, jeho délku, pravidla stříhové skladby a další. Další stěžejní publikací pro náš výzkum bude učebnice *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* od Bordwella a Thompsonové. Zde nás zajímají především kapitoly zaměřené na mizanscénu, prostor a vztahy mezi záběry.

1.2.1. VÝZNAM STŘIHOVÉ SKLADBY

„Stříhová skladba je postup, jímž se dokončuje tvůrčí proces filmového nebo televizního díla, v němž tento postup vrcholí.“²³

Takto bychom mohli stříh chápat jako čistě mechanické slepování jednotlivých záběrů do sekvencí, a nakonec do celku filmového díla. Kučera vysvětluje, proč užíváme pojmu stříhová skladba, a nikoliv pouze stříh. Samotný termín stříh totiž skutečně odkazuje k pouhému slepování scén do sebe, očištění a zkracování záběrů od ruchů produkce (klapka, režisérovy pokyny). Není vhodné užívat ani spojení filmová skladba, protože ta může odkazovat k celému procesu tvorby filmu, od dramaturgie, až po finální postprodukční úpravy. Užíváme tedy pojmu stříhová skladba. Pro pochopení následné analýzy stříhové skladby ve filmu *La La Land* se opřeme o Kučerovy poznatky k tématu významu stříhové skladby.

Nemá se jednat jen o finální akt zeditování snímku do výsledné a očekávané podoby. Dle Kučery musíme o stříhové skladbě mluvit jako procesu, který není pouze součástí stříhově skladebné fáze přípravy díla, ale táhne se i napříč fázemi předchozími – dramaturgickou a natáčecí.²⁴ *„Stříhová skladba je charakterizována*

²³ KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-896-2; str. 15

²⁴ KUČERA, pozn. 9, str. 19,

tím, že se při ní poprvé stávají smyslově vnímatelnými ideální představy, které měli různí autoři o výsledném díle.“²⁵

Takto definovanou střihovou skladbu a její význam považuji za důležité pro naši analýzu. Protože jestli chceme z analýzy střihové skladby námi sledovaného filmového díla vyčíst významy, je nutné uvažovat v kontextu celé tvorby díla. Máme-li dané významy správně interpretovat, musíme poohlížet na *La La Land* jako na výsledek kolektivní práce umělců. *La La Land* svým stylem ctí muzikály éry klasického Hollywoodu, bere si mnohé žánrové postupy a replikuje, či modifikuje je. Z tohoto důvodu se domnívám, že styl, jakým byl film skladebně formován, byl v mysli režiséra a scenáristy Damiena Chazella už od samého začátku, při tvorbě scénáře. V Kučerově pojetí tedy jednotlivé dramaturgické, natáčecí a skladební úkony nejsou vystavěny nezávisle na sobě, a buďto se navzájem obohacují, nebo se vystavují zkoušce a kritice.²⁶

V následujících kapitolách se zaměřím na vymezení konceptu střihové skladby podle Jana Kučery, především na typologii filmové interpunkce, souvislost a navazování pohybu v rámci sousedících záběrů, a rozeznávání a doznívání záběrů. Mimo to považuji za vhodné, v kontextu *La La Landu* jakožto muzikálu, teoreticky vymežit i oblast zvukové složky filmu a jakým způsobem se jí střih podřizuje.

1.2.2. MIZANSCÉNA

Původní francouzský termín *mise en scène* (dát na scénu) se nejprve používal v divadle. V pojetí filmové teorie se jedná o vše, co se po režisérově rozhodnutí objeví v zabíraném okénku. Jinými slovy vše, co vidíme v obraze. Jedná se o inscenování reality před kamerou.²⁷

Součástí mizanscény je prostředí, ve kterém se scéna odehrává a které kamera zabírá, postavy pohybující se v tomto prostředí a s nimi související kostýmy a masky. Do mizanscény patří barvy, světlo, rekvizity, herectví a realita, i celkový pohyb.²⁸

²⁵ KUČERA, pozn. 9, str. 21

²⁶ Tamtéž, str. 21

²⁷ BORDWELL, THOMPSONOVÁ; pozn. 10, str. 159

²⁸ Tamtéž, str. 162-183

Vše, co může být teoreticky součástí prostoru, není chápáno jako mizanscéna, dokud to v záběru přímo nevidíme.

1.2.3. OBRAZOVÝ A SCÉNICKÝ PROSTOR

Střih v *La La Landu* se výrazně podřizuje prostoru, proto považuji za nutné vysvětlit, jak tedy chápeme filmový prostor. Bordwell a Thompsonová definují dva typy filmového prostoru – *obrazový* a *scénický*.

Obrazový prostor můžeme chápat jako kompozici záběru, který v mnoha ohledech připomíná malířské dílo. Jak praví Bordwell, filmaři se často snaží docílit symetrické kompozice obrazu, buď užitím extrémní oboustranné symetrie, nebo vyvážením jedné a druhé strany záběru.²⁹ Příkladem oboustranné symetrie může být třeba scéna z *La La Landu*, ve které Mia zpívá na konkurzu píseň o své tetě, jež žila v Paříži. Po celou dobu písně je Mia v naprostém středu obrazu, za ní se nachází černá opona, a osvětlení prostoru je nastavené tak, aby byla hrdinka tím jediným, co je vidět. Vzhledem k tomu, že je Mia zabíraná přímo, vertikálním rozpůlením záběru zjistíme, že se jedná o přesný zrcadlový obraz. Efekt je zachován navzdory pohybu kamery, která se pomalu k hrdince přibližuje. Přesunuje se z polocelku na polodetail, symetrie se ale nemění. K dané scéně se ještě podrobně dostaneme v analytické části práce.

V rámci obrazového prostoru se může filmař uchýlit i k záměrné nesymetričnosti obrazu, za účelem povzbuzení diváckého očekávání.³⁰

Scénický prostor pracuje s diváckým vnímáním prostoru jako trojrozměrného, což je založeno na analogii s reálným světem. Užívá vodítek prostorové hloubky k pochopení faktu, že postavy ve filmu se pohybují v reálném prostoru. Bordwell uvádí, že vnímání vodítek prostorové hloubky je založeno na předchozí divácké zkušenosti z reálnými místy a obrazovými médii. Předchozí divácká znalost je také jedním z aspektů neoformalistické analýzy. Tato práce se na ni rovněž zaměří.

²⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 10, str. 194

³⁰ Tamtéž, str. 194

Vodítka hloubky záběru nám pomáhají pochopit objem prostoru, například za pomoci hry stínů, barev nebo pohybu. Chápání pohybu kamery bude pro naši analýzu a pochopení prostoru stěžejní. Vezměme si například scénu z *La La Landu*, ve které Sebastian hraje po boku jazzové skupiny ve svém oblíbeném podniku dynamickou, rytmickou rychlou skladbu, zatímco Mia tančí uprostřed parketu. Opět se na tuto scénu zaměříme blíže v další části textu, uvedme si ji ale v tento moment jako příklad. Za užití kamerové techniky zvané *švenkování*³¹ nám režie dává vědět, kde v prostoru se v danou chvíli obě postavy spojené rytmem hudby nacházejí. Dostává se nám lepšího vnímání místa, ve kterém se scéna odehrává. Navíc pracujeme i s předchozí diváckou znalostí tohoto místa (v kontextu stejného filmového díla), protože daný jazzový klub, ve kterém se scéna (jež je součástí delší montážní sekvence) odehrává, jsme ve filmu již navštívili. Přesněji ve scéně, kdy Sebastian vysvětluje Mii, proč tolik miluje jazzovou hudbu a co pro něj znamená.

Další zajímavou práci s prostorem nabízí i úvodní muzikálová sekvence filmu – dlouhé záběry bez střihu spoléhající se tentokrát na dlouhé jízdy. Opět si nechejme důkladnější analýzu této sekvence na později, je nutno ale zmínit, že právě tato scéna je důkazem, jak dynamicky pracuje *La La Land* s trojrozměrným prostorem. Nebo ještě lépe, v případě že počítáme s faktem, že každý zabíraný prostor ve filmu je logicky trojrozměrný, jak s *objemem* prostoru film pracuje na dvourozměrném plátně.

1.2.4. ROVINY PROSTORU A BUDOVÁNÍ TROJROZMĚRNOSTI

Pro analýzu práce s prostorem v *La La Landu* a zjištění, jak je mu podřízena střihová skladba, bude důležité pochopit i koncept rovin při tvorbě trojrozměrného prostoru. Dle publikace Jamese Monaca *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*³² filmař komponuje trojrozměrně, stejně jako většina obrazových umělců. Monaco definuje tři sady kompozičních kódů – *rovinu obrazu*, *rovinu hloubky* a *rovinu*

³¹ Švenkem chápeme rychlý pohyb kamery, v podstatě trhnutí. Kamera zůstává ukotvena na jednom místě, rychlým pohybem se ale změní její zaměření. Obvykle se užívá pro dynamičtější natočení rozhovoru dvou postav, nebo v případech, že si postava něčeho všimne a kamera se snaží nečekaný objekt zájmu zachytit. Tato technika bývá populární v hororových filmech, a také například v komediích, kde bývá často doprovázena zvukovým efektem zdůrazňující tento rychlý pohyb.

³² MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

geografie. Tyto tři sady do sebe zapadají, přičemž rovina obrazu je dominantní, jelikož se omezuje na vše, co snímá kamera.³³ Rovina hloubky je pak ta, kterou vnímáme od čočky až po pozadí, rovina geografická je horizontální „plocha“, na níž se dění odehrává.

La La Land vykazuje velmi zajímavou práci s prostorem, ve kterém se film odehrává a do kterého jsou zasazené muzikálové sekvence. Pro analýzu bude důležité pochopit, jak kompozice jednotlivých výše zmíněných plánů v kombinaci s úsporným střihem buduje filmový prostor.

1.2.5. ROVNOSTÁŘSTVÍ A PLOCHOVOST SNÍMKŮ

Budeme-li tedy v analýze věnovat pozornost budování trojrozměrnosti a hloubky prostoru střihovou skladbou, je třeba objasnit problematiku *rovnostářství*, a především *plochovosti* snímků, kterou rozpracovává Kučera.

Ten považuje věrnost za důvod „neprostupnosti“ filmového snímku pro umělecké hodnoty, protože například oproti kresbě zachycuje film rysy a složky viditelné skutečnosti vysoce věrně. Ovšem tyto rysy zachycuje vždy stejně (rovnostářsky/egalitářsky). A díky kritériím tzv. světlopisu nezbavuje snímanou skutečnost jakékoliv hierarchizace, rozvrstvue ji a dává důležitost jednotlivým prvkům díky osvětlení a zastínění, nebo dle jejich linií. Tento světlopisný systém ale dle Kučery interferuje se systémem uměleckým, protože jedním z důvodů členění filmů na záběry je možnost užít v jednotlivých úsecích různých výrazových prostředků k podrobné a přesné hierarchizaci částic dle řádu, v němž vzniká obraz.³⁴ *La La Land* v první polovině filmu, a hlavně v prvních muzikálových sekvencích výrazně využívá kompletního realistického prostředí. Jako diváci tak můžeme přemýšlet o tom, jaká existuje hierarchie snímaných prvků.

Když mluvíme o *plochovosti* snímků, je nutné si uvědomit, že lidské oko vždy vnímá skutečnost prostorově. To znamená, že umění, které nemá schopnost vyjadřovat hloubku prostoru, musí zploštění nějakým způsobem kompenzovat.

³³ MONACO, pozn. 32, str. 183

³⁴ KUČERA, pozn. 9, str. 45

Malířství například nahrazuje třetí rozměr optickými iluzemi, filmy se musí spolehnout na nahrazení neurofyzického dojmu prostoru dojmem psychickým. Docíleno toho může být například zdůrazněním znaku perspektivy nebo užitím jasů k nalákání divákovy oka. Pohybem postav nebo objektů v prostoru dostává divák pocit rozměrnosti a prostorovosti prostředí. Zvětšující se postava znamená, že se přibližuje, naopak zmenšující se postava (či objekt) se oddaluje. Prostor se prohlubuje a divák si díky vodítkům tuto hloubku začne uvědomovat.³⁵ *La La Land* v mnoha případech využívá realistického prostředí, díky kterému si divák výrazně uvědomuje, jakou hloubku může film mít, aniž by nutně využíval velkého celku, jakožto dominantního záběrového plánu. Film nejen využívá po prostoru se pohybujících postav, které podporují prostorovost prostředí v rámci obrazové roviny, ale často dělá z kamery aktivní subjekt, který se přizpůsobuje pohybově neaktivním postavám. V analytické části práce bude objasněno, jak *La La Land* buduje scénický prostor i mimo obrazovou rovinu. S tím souvisí i forma, s jakou film nechává postavy vcházet a vycházet ze záběru.

1.2.6. VCHÁZENÍ A VYCHÁZENÍ POSTAV

Pohyb postav v záběru i mimo něj je v případě *La La Landu* řešen poměrně sofistikovaně a výrazně spolupracuje se stříhem. Jak bude později zmíněno, *La La Land* sází na dlouhé záběry nepřerušené stříhem v kontrastu s komplexnějšími montážními sekvencemi. Například úvodní scéna, konceptuálně evokující konstantní záběr, pracuje s pohybově velmi aktivní kamerou a zároveň pohybově velmi aktivními herci. Dočkáme se tedy častého vcházení a vycházení postav z obrazového prostoru.

Kučera tento fenomén vztahuje k divadlu, jehož jeviště je neměnné a do nějž je třeba zavést mnoho postav a jiné vyvést. Filmová díla mají díky možnostem přesunu v prostoru lepší schopnost aranžovat postavy v dějištích. Oproti divadlu má film možnost (a je k tomu nucen) vykreslovat prostředí podrobněji, přesněji a jemněji. Je ale nutné podrobně vykreslený prostor (třeba byt nebo dům) někým osídlit. *Filmové postavy jsou vždy součástí prostředí, i když v něm nejsou tělesně*

³⁵ KUČERA, pozn. 9, str. 45 – 46

přítomny.³⁶ *La La Land* často využívá aktivní kamery, aby nám ukázal, že postavy jsou také součástí prostoru, přestože jsme je dosud v prostoru neviděli. Často tak film dynamicky změní záběrové plány, aniž by užil stříhu. Kamera se mnohokrát přizpůsobuje nehybným postavám, které do prostoru „přidává“. V samotné analýze budeme hovořit o *přirozeném* pohybu postav v prostoru, především v muzikálových scénách a sekvencích, které využívají zmíněných dlouhých záběrů. V montážních sekvencích (především v závěrečné *Epilogue* sekvenci) chce film docílit plynulosti pohybu postav užitím filmové interpunkce.

1.2.7. FILMOVÁ INTERPUNKCE

Podle Kučery nepoužíváme filmovou interpunkci jen proto, abychom dali divákovi najevo, že skončila jedna určitá dramatická část a začíná nová. Užití filmové interpunkce se váže především k vyvolání emočního účinku. *Každá interpunkční forma má současně význam spojení a oddělení (rozčlenění)*. Užitím interpunkčních znamení můžeme překlenout čas a prostor mezi dvěma záběry, čímž je rozdělíme, ale zároveň i spojíme dohromady. Divák si ale díky těmto interpunkčním formám uvědomuje dramatický, dějový a citový rozdíl mezi dějem a stavem prvním a navazujícím.³⁷

Pojem filmová interpunkce nelze brát jako obecné označení pro zvláštní typy stříhu jako *roztmívačka/zatmívačka*, *stíračka* nebo *prolínačka*, které chápeme jako interpunkční formy nebo diakritická znaménka. Samotnou interpunkci chápeme spíše jako způsob, jakým se těchto stříhových forem užívá ve skladbě záběrů. V *La La Landu* často zaznamenáme výrazné změny v prostoru a čase, především co se týče montážních sekvencí. Interpunkční formy užití ve filmu podporují nejen Kučerovo pojetí filmové interpunkce jako způsobu emočního a dramatického spojení dvou záběrů nebo záběrových řad, ale i vymezení stříhu Davida Bordwella, které se výrazně zaměřuje na vztahy mezi dvěma záběry. Než se ale k teoretickému vymezení vztahů mezi záběry dostaneme, ve stručnosti si představme hlavní formy filmové

³⁶ KUČERA, pozn. 9, str. 130

³⁷ Tamtéž, str. 163

interpunkce, o kterých se budu v případě analýzy *La La Landu* nejčastěji zmiňovat a kterých film nejvíce využívá.

Rozmívačka znamená postupné rozjasnění obrazu, záběr se zjevuje. Opakem je *zatmívačka*, při které se záběr ztrácí a obraz se postupně zatemňuje. Tyto typy interpunkce většinou uvádí a ukončují film, v průběhu zase ukončují a uvozují větší dějové celky. Využívají se pro výraznější *rozeznění* a *doznění* záběru.³⁸ *Prolínačka* představuje přechod mezi dvěma záběry, během něhož první záběr mizí a druhý se postupně ukazuje. Na okamžik dojde k překrytí dvou obrazů ve formě vícenásobné expozice. *Stíračkou* rozumíme přechod mezi záběry, při němž napříč záběry prochází linie, která postupně maže první záběr a nahrazuje jej dalším.³⁹

1.2.8. OSTRÝ STŘIH

Bordwell s Thompsonovou popisují ostrý střih jako nejběžnější spojení dvou záběrů. Ve své definici se vracejí k mechanickému slepování filmového pásu pomocí lepicí pásky nebo lepidla, což byl postup, který se využíval až do devadesátých let dvacátého století, kdy se začalo stříhat digitálně.⁴⁰ Kučera ostrý střih bere jako opak rozeznění a doznění. Je to forma prudké změny polohy děje, ovšem nemá podporovat vyprávění děje.^{41, 42}

O ostrém střihu se v rámci *La La Landu* budeme častokrát zmiňovat. A to jak v muzikálových sekvencích a scénách, které tento prostředek redukuje či se jej zcela zbavují, tak ve střihově bohatších montážích. V závěru analýzy se totiž mimo jiné zaměřím na vývojovou tendenci užívání ostrého střihu v *La La Landu*, a rozeberu,

³⁸ Rozeznívání a doznívání záběrů je dalším z konceptů, který v oblasti střihové skladby rozpracovává Jan Kučera. První záběr filmu, dílu nebo jiné dějové části musí vždy v poklidu rozeznít, aby mohly další záběry přijít bez rozeznění. Naopak konec filmu nebo jedné dějové části by měl v poklidu doznít. Tento poměrně jednoduchý koncept výrazně zohledňuje roli diváka. Rozezníváním dává film divákovi možnost zorientovat se v prostoru a záběr začne na diváka nějak působit. Doznívání je taktéž velice důležité, protože dává divákovi najevo, že nějaký úsek končí a nemá tudíž čekat na další záběr. (KUČERA, pozn. 9, str. 150 – 151)

³⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 10, str. 643 – 646

⁴⁰ Tamtéž, str. 289

⁴¹ KUČERA, pozn. 9, str. 152

⁴² Tento koncept podporuje i Josef Valušiak, který v *Základech střihové skladby* ostrý střih chápe jako specifický výrazový prostředek, sloužící především k zdůraznění kontrastu dvou atmosfér dvou situací. Slouží k nečekanému zvratu či pointě nebo zkrátka k fyziologickému šoku. (VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 5. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7331-455-2.)

jak se film od dlouhých, dynamických záběrů přesunul k abstraktnějšímu užití filmové interpunkce.

1.2.9. DIMENZE FILMOVÉHO STŘIHU DLE BORDWELLA

Dle Bordwella nabízí střih filmovým tvůrcům celkem čtyři oblasti výběru a skladby záběrů A a B:

1. Vztahy *kompoziční*
2. Vztahy *rytmické*
3. Vztahy *prostorové*
4. Vztahy *časové*⁴³

Pro můj výzkum bude stěžejní zaměření se na vztahy *prostorové a rytmické*, ovšem v rámci této teoretické části považuji za nutné alespoň stručně vysvětlit také fungování vztahů *kompozičních a časových*.

1.2.9.1. Kompoziční vztahy mezi dvěma záběry

Když budeme brát v potaz čistě obrazové vlastnosti záběrů, dva po sobě následující záběry spolu budou vždy nějakým způsobem komunikovat, ať už pomocí návaznosti nebo odlišnosti. Můžeme se dívat na podobnosti nebo odlišnosti barev, osvětlení, prostředí, pohybu postav v čase a prostoru. Po technické stránce můžeme sledovat pohyby kamery nebo rámování a úhly záběrů. V případě, že filmař spojuje dva záběry pomocí kompozičních podobností, užíváme termínu *kompoziční návaznost*.⁴⁴

1.2.9.2. Rytmičné vztahy mezi dvěma záběry

V podstatě se jedná o práci s délkou záběru. Každý záběr chápeme jako úsek nebo pás filmu o určité délce, která je měřitelná. Střihem filmař určuje délku trvání záběru a může užít různé délky k umocnění nějakého okamžiku. Filmový tvůrce v určení rytmu spoléhá na pohyb v mizanscéně, na pohyb kamery, rytmus zvuku a celkový kontext.⁴⁵

⁴³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 10, str. 292

⁴⁴ Tamtéž, str. 292

⁴⁵ Tamtéž, str. 298

1.2.9.3. Prostorové vztahy mezi dvěma záběry

Střih slouží i k budování filmového prostoru. Především nám jde o vytváření nebo naznačení vztahů mezi dvěma prostory pomocí stříhové skladby. Filmař nás může stříhem seznámit s celkovým prostorem, v němž se budeme pohybovat, a následně zobrazit jen část daného prostoru.⁴⁶

1.2.9.4. Časové vztahy mezi dvěma záběry

Střih také výrazně manipuluje s časovým uspořádáním dějových událostí ve filmu. Filmař může buď řadit události chronologicky, přirozeně, nebo se uchýlit k vyprávěcím kličkám pomocí flashbacků (pohledů do minulosti) nebo flashforwardů (náhledů do budoucnosti). Časové vztahy mezi záběry jsou spíše stěžejní pro analýzu narace ve filmu, protože silně manipulují se syžetem a fabulí daného snímku. Narace, jak už bylo řečeno, není předmětem zájmu našeho výzkumu, ovšem časové vztahy zohledním, protože nelze zanedbat provázanost výše zmíněných vztahů mezi záběry.

La La Land se snaží docílit plynulosti pohybu postav v prostoru a návaznosti záběrů v rámci rozdílných prostorů hlavně, když se film v muzikálových nebo hudebních sekvencích uchyluje k montážní sekvenci. Stěžejní bude zaměřit se především na prostorové vztahy a filmovou interpunkci, která je ke spojení záběrů zvolena. S tím souvisí i kompoziční vztahy. V závěrečné muzikálové sekvenci zvané *Epilogue* se zaměříme na transtextuálnost kompozice záběrů. Na rytmické vztahy se zaměříme nejen v kontextu doprovodné hudby, již se montáž výrazně podřizuje, ale také v rámci kontrastu dlouhozáběrových sekvencí a dynamičtějších montáží.

Na poli vztahů mezi stříhem a prostorem se tedy opíráme o dva dominantní koncepty. Kučerovo vymezení stříhové skladby se zaměřením na vcházení a vycházení postav, rovnostářství a plochovost snímků, ostrý střih a filmovou interpunkci a Bordwellovu koncepci vztahů mezi záběry, společně se základním teoretickým uchopením filmového prostoru a mizanscény. Tyto dva teoretické koncepty se pro účely naší analýzy vzájemně dobře doplňují a pomohou nám ve

⁴⁶ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 10, str. 299

výsledku pochopit, jak La La Land buduje svůj prostor a jak je mu podřízena stříhová skladba

2. Analytická část

V této části práce se podrobně zaměříme na stříhovou skladbu samotných muzikálových čísel. Předmětem zájmu jsou jednotlivé pěvecké, taneční a hudební sekvence filmu, ve kterých se stříh zajímavým způsobem podržuje prostoru.

Analytická část bude rozdělena na kapitoly, z nichž každá se zaměří výhradně na sledovanou sekvenci. V samotném procesu analýzy ve stručnosti vymezím dění v dané sekvenci, její zasazení do kontextu celého filmu a následně se podrobně zaměřím na jednotlivé filmařské postupy a prvky stříhové skladby užití v dané sekvenci. Na tuto analýzu bude aplikován neoformalistický přístup, jenž povede k určení významů užití těchto technik a prvků a k určení motivací, které vedly k jejich užití.

2.1. Another Day of Sun

Another Day of Sun je první muzikálová sekvence a zároveň vůbec první scéna filmu. Vzhledem k tomu, že jejími aktéry nejsou hlavní hrdinové (Mia a Sebastian), můžeme o této scéně přemýšlet jako o pomyslném prologu příběhu. Než se ale dostaneme k analýze této sekvence, krátce zrekapitulujme, o čem je.

Film po představení produkčních společností začíná roztmívačkou. Kamera nás od pohledu na žhnoucí slunce zavede přímo mezi auta stojící v koloně na vyvýšené silnici. Začínáme slyšet vzdálené troubení, lidé netrpělivě čekají zavření v horku ve svých barevných vozidlech. Záběr sleduje z téměř bezprostřední blízkosti jednotlivá auta a jejich řidiče, z každého vozidla zní jiná hudba nebo vysílání rádia. Záběr se zastaví u mladé slečny ve žlutých šatech, která si u rádiové znělky začne propěvovat. Z tichého pobrukování se brzy stane plně rozvinuté muzikálové číslo, když slečna z auta vystoupí a k jejímu zpěvu se začnou přidávat další účastníci silničního provozu. Zpěv a hudba gradují, přidává se stále více lidí, všichni tančí na silnici, i na kapotách a střeších svých vozidel. Lidé byli vytrženi ze stereotypní každodennosti, všichni tancují, zpívají a baví se.

Po technické stránce do popředí vystoupí především užití dlouhého, nepřerušovaného záběru. Absence stříhu posouvá z pohledu diváka do popředí hned

několik věcí. Za prvé, aktéry scény jsou zcela obyčejní lidé, kteří uvízli v zácpě na nájezdové plošině dálnice v Los Angeles. Za druhé absence stříhu a způsob, jakým se kamera přirozeně pohybuje v prostoru, dává divákovi pocit, že je součástí tohoto prostoru. Že je jedním z davu. Tato interpretace užitého záběru podporuje i druhý stěžejní prvek scény, a to trojrozměrnost prostředí. Záběr se neomezuje pouze na daný úhel, není důvod k obavám, že by se do záběru dostal štáb, kdyby se kamera kompletně otočila kolem své osy. Přirozeným způsobem je divákovi nabídnut rozhled do všech směrů a úhlů (*obr. 1 až 4*). Když vezmeme v potaz, že byla scéna natáčena na vysoké plošině s výhledem na město, dostává obrazový i scénický prostor nevídanou hloubku. Divák si uvědomuje i hloubku prostoru, který není součástí obrazové roviny záběru.

Obrázek 1: Another Day of Sun – směr 1



Obrázek 2: Another Day of Sun – směr 2



Obrázek 3: Another Day of Sun – směr 3



Obrázek 4: Another Day of Sun – směr 4



O scéně se často mluví jako o tzv. *single-shot sequence*, tedy o sekvenci složené z jednoho záběru bez jakéhokoliv užití stříhu. Pravdou je, že celá sekvence tak má skutečně působit, dle slov režiséra je ale až po první očividný ostrý stříh složená ze tří záběrů, které dělí dva skryté stříhy. Celá scéna je po stříhové stránce motivována realisticky, protože navzdory užití dvou neviditelných stříhů působí jednoduše, nepřerušovaně, jako by byla sledována okem jednoho z tanečníků. Zdůraznění hloubky prostoru je motivováno kompozičně, už úvodní scéna filmu nám nabízí město LA jako na dlani, jako velký celek, jehož krásy budeme v průběhu filmu objevovat.

Another Day of Sun bychom mohli kontextuálně přirovnat k úvodní taneční sekvenci *Slečinek z Rochefortu*. I tento film, podobně jako *La La Land*, představuje zasazení narativu do hlavního dějiště, ukazuje příjezd do Rochefortu a většina sekvence se odehrává na velkém náměstí, které po celý film slouží jako epicentrum dění (porovnání na obr. 5 a 6) *La La Land* ale významově podobnou sekvenci ozvláštňuje užitím precizně poskládaných dlouhých záběrů, které nechávají diváka pochybovat se přirozeně na jednom místě a přirozeně vnímat okolí. Lze vysledovat především *referenční* významy vyplývající z užití reálného prostředí sjízdné plošiny dálnice, kterou bychom ale mohli také vnímat *explicitně* jako bránu do Los Angeles.

Obrázek 5: Brána do LA



Obrázek 6: Náměstí v Rochefortu



Zajímavé je, že záběr zde nekončí, ale pokračuje. Z velkého celku na Los Angeles se kamera vrátí dolů a poprvé ve filmu spatříme Sebastiana a Miu, kteří sedí ve vlastních autech a ve stejné koloně aut, jejichž vlastníci byli ještě před pár okamžiky součástí spontánní davové taneční scény. Mia a Sebastian byli celou dobu součástí stejného scénického prostoru, jako tančící dav. Tvůrci koncipovali úvodní scénu jako nesouvisející s hlavními postavami, které nejsou aktéry scény, celou dobu ale byli součástí stejného prostoru. Plynulost a přirozenost, s jakou film dostává své hlavní postavy do obrazového prostoru, se projevuje i v dalších scénách.

2.2. Someone in the Crowd

Someone in the Crowd je druhá rozsáhlá taneční a pěvecká scéna, která kombinuje hned několik filmový postupů a je opět důkazem zajímavé práce s prostorem. Tentokrát je již hrdinkou scény jedna z hlavních postav filmu, Mia. Ta je přemlouvána svými spolubydlícími, aby se přidala k jejich výpravě za zábavou v nočním Los Angeles. Mia, která se utápí v lehké osobní depresi po dalším dni plném neúspěšných konkurzů, zprvu odmítá, názor ale změní a ke kamarádkám se

přidá. Na party ovšem Mia zjišťuje, že na ni nikdo v davu nečeká a zábavu opustí sama, zatímco se všichni ostatní dobře baví.

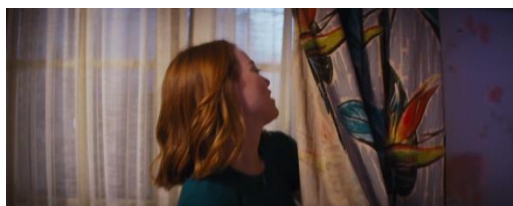
Oproti úvodní scéně se tentokrát film pohybuje v diametrálně odlišných prostorech. Zprvė zde máme velký byt v Los Angeles, který Mia a její spolubydlící obývají. Poté se nakrátko přesuneme na silnici před bytem, aby se následně sekvence dostala až do rozlehlé vily někde ve městě. Každá ze tří daných lokací/prostorů vybízí k užití jiných technik k jejich zdůraznění.

První část sekvence odehrávající se v bytě, který Mia sdílí s kamarádkami, stylisticky a tematicky připomíná scénu *Look at Me, I'm Sandra Dee* z *West Side Story* (1957). Bytové prostředí, čtyři aktérky, barevné provedení. Největším rozdílem je opět pohyb kamery v prostoru a redukce stříhu. Scéna z *West Side Story* se omezuje na jeden pokoj, zatímco *La La Land* využívá celého bytu, kamera projíždí chodbou a vstupuje do pokojů. Všechny čtyři ženy nejsou vždy součástí jednoho obrazového prostoru, divák si ale začíná uvědomovat rozložení bytu, postavy vstupují do záběru přirozeně. Oproti úvodní scéně, která byla taktéž koncipována jako jeden nepřetržitý záběr, je první část *Someone in the Crowd* minimalističtější, buduje ale trojrozměrnost a realističnost prostoru podobným způsobem. Na obr. 7 až 10 lze vidět, že kamera, stejně jako v úvodní scéně, nabídla pohled do čtyř, navzájem kolmých, směrů. Šikovný projektant by na základě této scény dokázal nakreslit hrubý půdorys bytu, v němž Mia a její kamarádky společně bydlí.

Obrázek 7: Someone in the Crowd – pokoj 1



Obrázek 8: Someone in the Crowd – Mia u okna



Obrázek 9: Someone in the Crowd – pokoj 2



Obrázek 10: Someone in the Crowd – chodba



Obrázek 11: Dvojexpozice 1



Obrázek 12: Dvojexpozice 2



Změny prostoru z bytu na party ve vile, kde *Someone in the Crowd* pokračuje, je docíleno pomocí montáže. Jedná se především o sérii dvojexpozic zobrazující neony nočního Los Angeles a výjevy z oslavy (obr. 11 a 12).

Ze závěru této sekvence chci zmínit především bazénový záběr, který přijde po Miině melancholické scéně u zrcadla. Když Mia vyjde z koupelny, svět kolem ní se zpomalí. Záběr ji pomalu sleduje z mírného nadhledu, zatímco Mia prochází zpomaleným davem, ponořená do vlastních myšlenek. V momentě, kdy Mia opustí obrazový prostor, skočí záběr společně z účastníkem party do bazénu. Kompozice tohoto záběru je přímým odkazem na film *Boogie Nights* (1997) režiséra Paula Thomase Andersona. *La La Land* ovšem tento záběr obohacuje taneční vložkou, kamera se navíc uprostřed bazénu otáčí kolem své osy čím dál rychleji, až se obraz rozmaže a užitím *whip cutu* se zaměří na ohňostroj (obr. 13 až 16).

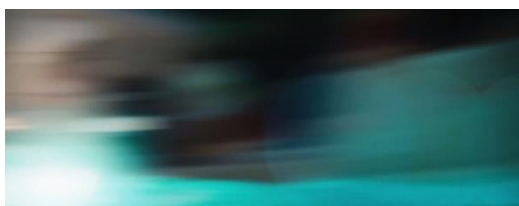
Obrázek 13: Taneční vložka



Obrázek 14: Otáčení kamery



Obrázek 15: Rozmazání záběru



Obrázek 16: Ohňostroj



Užití výše popsaného záběru má znovu evokovat realistické vnímání prostoru kolem sebe obohaceného o prvek integrovaného muzikálu. *Transtextuálně* a *kompozičně* se užití takového záběru inspiruje u výše zmíněného filmu *Boogie Nights* a je ozvláštňeno zabíráním celkového prostoru ve všech úhlech, čímž je znovu podpořena trojrozměrnost.

2.3. A Lovely Night

A Lovely Night je z narativního hlediska stěžejní scéna *La La Landu*. V první řadě se jedná o první plnohodnotnou konverzaci hlavních postav, Mii a Sebastiana poté, co na sebe dříve párkrát narazili a vzrostla v nich lehká nedůtklivost vůči tomu druhému. Když se setkají na letní party, Mia přistihne Sebastiana, jak s podomní kapelou hraje hudbu, kterou neschvaluje. Sebastian si zase dobírá Miu, která se označuje za herečku navzdory faktu, že pracuje jako baristka a s herectvím štěstí nemá. Dvojice se po skončení zábavy vydá na společnou cestu za nelezením vlastních vozidel a vzájemně se poznává.

Celá scéna se odehrává při západu slunce na plošině nabízející nádhernou vyhlídku na Los Angeles s do fialova zabarvenou nastupující noční oblohou. Barevné prostředí rozvíjejí i kostýmy. Mia má na sobě jasně žluté šaty a Sebastian kontrastní kombinaci bílé košile a černých kalhot s černobílými společenskými botami. Vizualně přitažlivá kompozice této scény si vysloužila své místo na propagačních

materiálech, plakátech a přebalech nosičů. Tématem písně je postesek nad promarněnou příjemnou nocí, když se ti dva k sobě, dle vlastních slov, nehodí. Samotný tanec jako by vypadl z filmů Freda Astaira a Ginger Rogersové. Téma nostalgie, s nímž tvůrci *La La Landu* pracují, dobře popsala Anežka Hrušková ve své žánrové analýze⁴⁷. Od loga společnosti *Summit*, přes staré logo širokouhlého formátu *CinemaScope*, až po taneční čísla téměř kopírující klasické muzikály *Páni v cylindrech* a *Smím prosit?*⁴⁸.

Pro analýzu je ale důležité sledovat, jak je v této scéně užito stříhové skladby. Opět se stříhem velmi šetří a to tak, že od chvíle, kdy ústřední dvojice vstoupí na vyhlídku, se jedná o nepřerušovaný záběr, jehož součástí je jak pěvecká část této scény, tak část taneční. Nostalgie z této scény přímo srší, a to hlavně choreografií tance, která nám po vzoru Astaira a Rogersové dává najevo, že dvojice je pro sebe jako stvořená a dokonale se doplňuje.⁴⁹ Tentokrát se ale nevzdává hold starým muzikálům jen podobou tematickou, ale i stylistickou. Taneční čísla v klasických muzikálech byla obvykle snímána nepřerušovaně s cílem vypíchnout umění tanečníků. Tato čísla se většinou odehrávala na menším prostranství, které evokovalo divadelní pódium a většina z klasických děl (jmenovitě třeba *Pánové v cylindrech*, *Smím prosit?* nebo *Broadway Melodie 1940*) tento koncept využívala. Když teď víme, v čem se námi sledovaná scéna připodobňuje svým žánrovým předchůdcům, pojďme se podívat, čím se liší.

Jedná se opět o práci s prostorem a jeho hloubkou. Nepřerušovaný záběr umocňuje realističnost prostředí. Opět se nám ve scéně s pohybem kamery mění i plány a tím i vnímání prostoru. Téměř celá scéna je snímána jako celek, máme tedy povědomí o celém prostoru, ve kterém se taneční číslo odehrává. Zpočátku má divák pocit, že Mia a Sebastian jdou po obyčejné ulici, než nám záběr kopírující pohyb postav ukáže výhled na město. Dojde tak k přirozenému přechodu mezi mělkým a hlubokým prostorem (*obr. 17 a 18*). V záběru zároveň nikdy není celý výhled na

⁴⁷ HRUŠKOVÁ, Anežka. *Vztah historie a současnosti: Žánrová analýza filmu La La Land* [online]. Olomouc, 2018 [cit. 2021-03-04]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/vtie4f/>>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph.D..

⁴⁸ HRUŠKOVÁ, pozn. 4, str. 40 – 41

⁴⁹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, str. 238

město, ale divák má povědomí o tom, kde se nachází. Stejně jako v úvodní sekvenci filmu, je jedním z dominantních prvků prostředí pozadí. A stejně jako v úvodní sekvenci je součástí pozadí město Los Angeles.

Obrázek 17: Mělký prostor



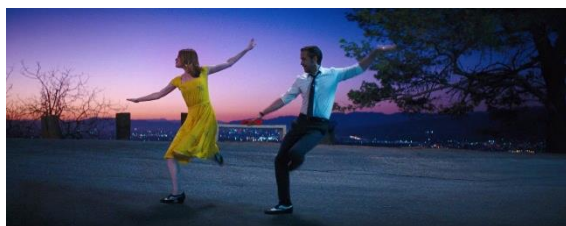
Obrázek 18: Hluboký prostor



Čím je však tato scéna výjimečná, kromě pocty slavným muzikálům Vincenta Minnelliho jako *Konečně trhák!* nebo *Bells are Ringing* (v nich se inspiroval například Linus Sandgren k nasvícení scény evokující interiér v exteriéru,⁵⁰ což je mimochodem zajímavý paradox), je práce s hloubkou prostoru. Představme si na chvíli, že by byl *La La Land* natočen v 50. letech 20. století. Filmaři by s největší pravděpodobností scénu natočili ve studiu a pozadí by bylo malované. Nabízí se přirovnání třeba ke snímku *Brigadoon* s Genem Kellym a Cyd Charrisseovou. Z *obr. 20* je patrné, že hornaté pozadí je jen malované. Má svoji hloubku, ovšem ta není hmatatelná, linie mezi geografickým prostorem a plochým pozadím je dobře maskovaná, aby nebyla mělkost prostoru tolik očividná. I k takovému způsobu budování prostoru se *La La Land* odkazuje ve své finální montážní sekvenci. Užití realistického pozadí v podobě vzdálených kopců za městem dává prostoru až propastnou hloubku. Rovina hloubky je skoro až zbytečně masivní, když vezmeme v potaz, že předmětem divákovy zájmu je taneční číslo na kraji silnice, která pro nás představuje geografickou rovinu prostoru. Můžeme také říct, že součástí obrazové roviny sledované scény jsou celkem dva záběrové plány. Celek, jenž je reprezentován prostorem, na němž se postavy pohybují, a velký celek, který je reprezentován pozadím. To vše v rámci jednoho záběru.

⁵⁰ PHILLIPS, Michael. Behind the scenes of La La Land with director Damien Chazelle. In: *Chicago Tribune*. [online]. 7. 12. 2016. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/ct-damien-chazelle-interview-mov-1209-20161207-column.html>

**Obrázek 19: Realistické pozadí
(La La Land)**



**Obrázek 20: Kreslené pozadí
(Brigadoon)**



Pojďme si ještě zanalyzovat, jak je užití jednostranného, stříhem nepřerušného záběru motivováno a jaké z něj plnou významy. Kompoziční motivace vyplývá ze zaměření se na menší prostor, kde dvě postavy tančí, v kontrastu s masivní rovinou hloubky, vycházející z užití realistického pozadí. Zasazení scény do soumraku, kdy obloha přechází do nafialovělých barev, umocňuje linii mezi dvěma plány. Souvisí to s uměleckou motivací. Dynamický záběr bez rušivých ostrých stříhů v divákovi evokuje pocit sledování barevného a realistického obrazu v galerii. Můžeme tedy konstatovat, že natáčení na skutečné lokaci je motivováno i realisticky.

Významově si z této scény můžeme odnést několik věcí. Předně se jedná o aplikaci tradičních filmařských postupů při natáčení tanečního a pěveckého duetu v integrovaném muzikálu, čímž rozumíme užití jedné kamery pro zabírání nepřetržité akce, zatímco se natáčí na skutečné lokaci. Z toho vyplývá, že zde můžeme sledovat jak významy referenční, které vnímáme díky naší znalosti reálného světa, tak i významy explicitní, díky nimž můžeme scénu interpretovat jako poctu klasickým muzikálům s ozvláštňením v podobě stoprocentně realistického pozadí. Scéna vyznívá podobně jako úvodní sekvence filmu, ta ovšem nabízela ozvláštňení oproti klasickým tropům integrovaného muzikálu s davovými tanečními scénami nabídnutím rozhledu ve všech možných úhlech. A *Lovely Night* sice svou geografickou rovinu omezuje, jiným způsobem ale buduje hloubku prostoru. Prostoru, jemuž je stříhová skladba opět plně podřízena.

2.4. Jazzová montáž

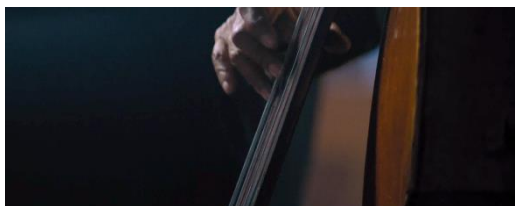
Že *La La Land* dokáže v rámci stříhové skladby pracovat jak s dlouhými záběry bez stříhu, tak i s dynamickými a rychlými montážemi, dokazuje scéna začínající ve 44. minutě filmu. Mia se během procházky přes filmová studia k Sebastianově šoku přizná, že nemá ráda jazzovou hudbu, načež ji Seb vezme do svého oblíbeného jazzového klubu. Nejedná se o čistě muzikálovou scénu filmu, spíše o hudební, protože po stylistické stránce bychom měli scénu přirovnávat spíše k hudebním filmům (především k filmu *Whiplash*, což byla hollywoodská prvotina Damiana Chazella). Jeho prostorové zasazení je velice jednoduché, ale stříhem velmi dobře vybudované.

Scéna v podstatě začíná už v areálu filmového studia polodetailním záběrem na Miu, která přijímá pozvánku do klubu. Ještě ve chvíli, kdy se kamera soustředí na Miu, slyšíme stále hlasitější jazzovou hudbu. Divák už v tuto chvíli ví, že hned další záběr nás zavede do prostředí, v němž hudba ve skutečnosti zní. Ostrý stříh změní záběr, jehož dominantou je nyní detailní pohled na bicí soupravu jednoho z hudebníků. Záběr chvíli sleduje, jak ruka bubeníka paličkou udává rytmus na jednom z činelů soupravy, poté se kamera na chvíli zastaví i u hráče na basu, opět jen jako detailní plán. Jak se zrychluje rytmus hudby, zrychlí se stříh, postupně vystřídáme všechny hudebníky, než se kamera staticky uklidní před trumpetistou (*obr. 21 až 26*). Kamera se od trumpetisty oddaluje, plán se zvětšuje až na celek, ovšem v tu chvíli se předmětem záběru stanou Mia a Sebastian sedící u stolu pod pódiem. Scéna pokračuje Sebastianovým vysvětlováním historie jazzové hudby a objasněním její filozofie nahodilosti, přičemž vysvětluje, proč každý jednotlivý muzikant na pódiu hraje sám za sebe.

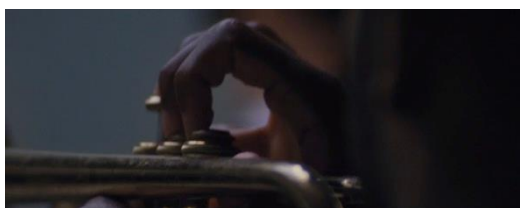
Obrázek 21: Detail – bicí souprava



Obrázek 22: Detail – basa



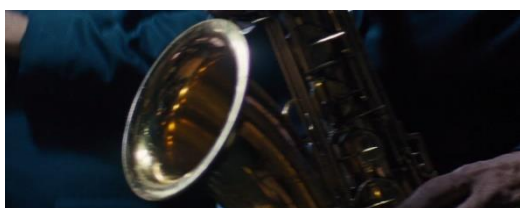
Obrázek 23: Detail – prstoklad trumpetisty



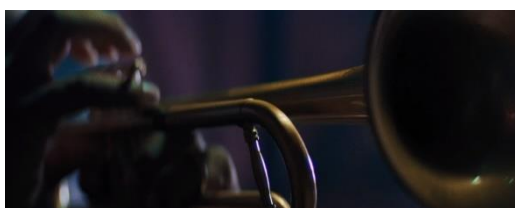
Obrázek 24: Detail – ruce klavíristy



Obrázek 25: Detail – saxofon



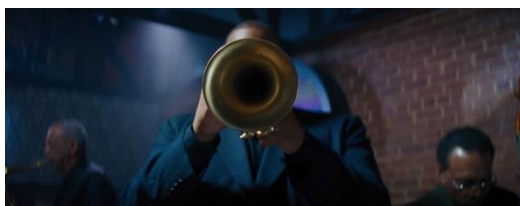
Obrázek 26: Detail – trubka



Všimneme si hned několika věcí najednou. Jednak se v této scéně střihová skladba podřizuje prostoru, jednak se podřizuje rytmu hudby a také podporuje scénář. Postupně vysvětlím jak.

Díky pohybu kamery lze velmi dobře vysledovat, v jakém prostorovém vztahu se nachází muzikanti na pódiu a Mia se Sebastianem. Po hektické, jen osmisekundové montážní sekvenci, která vystříдалa celkem devět rozdílných záběrů, se kadence střihu zastaví, aby nám jízda kamery od kapely ukázala, že naši hrdinové sedí celou dobu v jejich blízkosti (*obr. 27 a 28*).

Obrázek 27: Pohled kamery na kapelu



Obrázek 28: Prostorový vztah hlavních hrdinů k pódiu



Můžeme se vrátit k úvodní sekvenci filmu, která nám taktéž bez stříhu odhalila, že Mia byla celou dobu součástí prostoru, i když nebyla součástí tanečního čísla. V rozebírané scéně se rychle mění plán z detailu na korpus trumpety, až se z kapely na pódiu stane pozadí plánovitě zabírané jako celek a do popředí se dostanou postavy zabírané z polodetailu. Pohyb kamery navíc také naznačil osu, které se následující záběry budou držet. Sice probíhá konverzace mezi dvěma osobami, ovšem předmětem zájmu je vedle hlavní dvojice postav i kapela. Kamera v této scéně vždy zabírá obě hlavní postavy a jejich konverzaci, není tedy nutné dodržovat standardní pravidlo osy. Dvojice je zabírána zezadu, pokud je tématem hovoru klasický jazz, který kapela hraje, ostrým stříhem se postavení kamery změní, když Mia změní téma hovoru na moderní jazz, který Sebastian neschvaluje. Takový stříh je motivován kompozičně. Damien Chazelle v této scéně nevyjadřuje pouze lásku k jazzu, ale stylisticky podporuje tvrzení Sebastiana: „Jazz nelze jen slyšet, musí být i vidět...“

Sebastian začne Mii na příkladu sledované jazzové skupiny demonstrovat, jak tento hudební styl funguje. Vysvětluje role jednotlivých hudebníků a my to díky kameře a stříhu můžeme nejen slyšet, ale i vidět. V celé scéně se projevují jak prostorové vztahy mezi jednotlivými záběry, tak vztahy rytmické. Do popředí se konečně dostává i montáž, jejíž rychlost je závislá na rychlosti hudby. Samotná montáž stříhu je v této scéně motivována dynamikou klasického jazzu. Z této techniky, kterou bychom mohli označit jako „jazzový stříh“ nebo „jazzová montáž“ logicky vyplývají i referenční významy. Interpretaci stříhové skladby zakládáme na hudebním žánru, který je předmětem scény. Význam zvolených záběrů a osy, které se kamera drží, vyvozujeme z prostorových vztahů obecnstva a umělce na pódiu. Tyto významy samozřejmě vyplývají z naší reálné zkušenosti.

2.5. City of Stars

City of Stars je píseň doprovázející dvě na sobě nezávislé scény. Postupně se zaměříme na obě, podrobně si zanalyzujeme užitou stříhovou skladbu a práci s prostorem, jak je užití filmařských postupů motivováno, jaké můžeme interpretovat významy a zda je použití výrazových prostředků ozvláštňující v kontextu muzikálové tvorby.

Poprvé píseň uslyšíme z úst Sebastiana ve scéně, kdy se hrdina prochází po molu u moře za soumraku. Chronologicky se v příběhu nacházíme brzy po výše probírané scéně v jazzovém klubu. Na jejím konci Mia oznámí Sebastianovi, že dostala nabídku na konkurz, a když Sebastian zjistí, že Mia nikdy neviděla slavný film Jamese Deana *Rebel bez příčiny*, pozve ji na pondělní promítání do kina Rialto. Když se dvojice na konci dne rozloučí, Sebastian zamíří na pláž a na dlouhém mole osvětleném pouličními lampami si zpívá melancholickou píseň o městě hvězd a příležitostech, které zatím nevidí.

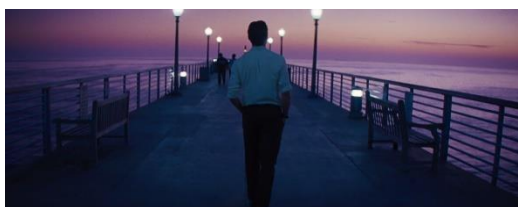
Tato scéna je krátká, kompozičně a umělecky se vrací jednak k úvodní sekvenci filmu, *Another Day of Sun*, a také ke stěžejní scéně *A Lovely Night*. Čeho si všimneme jako první, je soumrak. Děj se opět odehrává během doby, kdy obloha nabývá nafialovělých barev. Tato umělecká kompozice potvrzuje, že fialová barva je primární tematickou barvou filmu, zároveň jsou zde ale dodržena nastavená pravidla vztahu mezi dvěma záběry, především pokud se bavíme o vztazích kompozičních a časových. Vraťme se tedy ještě zpět k sekvenci v jazzovém klubu The Lighthouse Cafe. Když Mia oznamuje Sebastianovi žhavou novinku, je mizanscéna opět laděna do fialových odstínů. Následuje ještě krátký exteriérový záběr na Miu a Sebastiana, kteří se před klubem loučí a rozcházejí se na opačné strany. Z osvětlení scény divák chápe časové zasazení a denní dobu. Sebastianovo pěvecké číslo na mole se odehrává na jiném místě, soumrak pokročil a barvy nabraly sytějších odstínů. Takové užití stříhu, které umocňuje kompoziční a časové vztahy mezi dvěma záběry, dodává realistický pocit prostoru. Pomáhá i fakt, že The Lighthouse Cafe se nachází v bezprostřední blízkosti mola, na které Sebastian míří. Pokud bychom chtěli zajít do podrobností, Sebastianův odchod doleva (z pohledu diváka) je skutečný směr, kterým se od klubu jde k molu (*obr. 29 a 30*). Proč se o tom zmiňují? Režijní práce Damiena

Chazella nenechává pohyb postav v prostoru na náhodě, jedná se o detail, který není pro obyčejného diváka stěžejní, při bližším výzkumu ale podporuje realističnost.

Obrázek 29: Sebastian odchází ze záběru doleva

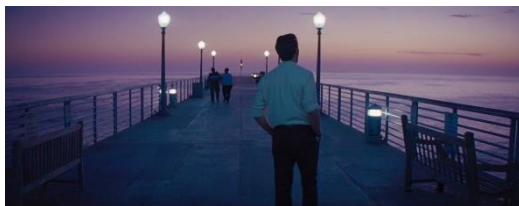


Obrázek 30: Sebastian přichází na molo ze stejného směru, kamera ale změnila úhel



U realistického využití prostoru se zastavíme. Stejně jako spousta jiných muzikálových scén *La La Landu*, i *City of Stars* využívá dlouhého, stříhem nepřerušeno záběru. Stylisticky se můžeme vrátit k úvodní scéně, o které jsme mluvili v kontextu trojrozměrnosti prostředí, protože nás perspektiva záběru vezme do všech úhlů v tří set šedesáti stupňovém rozpětí. Jako by štáb ani nebyl přítomen a veškeré dění zachycovalo oko člověka, který je součástí scény. Podobně, ovšem v minimalistickém měřítku, funguje i první část *City of Stars*. Předmětem zájmu kamery je téměř po celou dobu trvání záběru Sebastian. Plánovitě je zabírán postupně z celku, polocelku, amerického plánu a polodetailu. Vnímáme Sebastiana, jako bychom tam byli s ním, kamera se téměř výhradně pohybuje v úrovni hercovy horní poloviny těla. Záběr se opět nesoustředí výhradně na omezený úhel, ale nabízí divákovi možnost rozhledu do všech směrů. Film tak simuluje realistické vnímání prostoru kolem sebe (*obr. 31 až 34*). Scéna se navíc odehrává na skutečném molu, čili veškeré prostředí i pozadí je reálné. Stejně jako u *Another Day of Sun* a *A Lovely Night* je užití realistického pozadí motivováno prohloubením roviny hloubky v kontrastu s podstatně umírněnější geografickou rovinou.

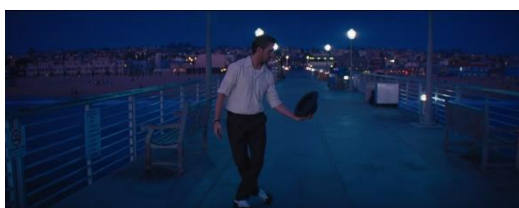
Obrázek 31: Celek – scéna na molu



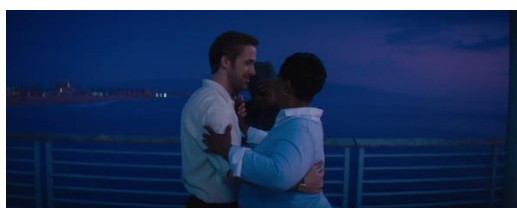
Obrázek 32: Polocelek – scéna na molu



Obrázek 33: Americký plán – scéna na molu



Obrázek 34: Polodetail – scéna na molu



Pomalý pohyb kamery je ve scéně motivován celkovým rytmem a pocitovým vyzněním. Sebastian se pomaličku prochází, jeho zpěv je tichý a osobní. Pro ostrý střih zde není místo, protože by diváka vytrhl z reality a z melodie. Z celé scény nádherně vyplývají explicitní významy spojené s klidem a melancholií. Divák se díky klidnému a pomalému záběru může naladit na hrdinovu náladu a zasněnost. Scéna je uvozena klidnou a pomalou prolínáčkou, jež se vrací k Mii mířící na důležitý konkurz. Právě toto pomalé prolnutí dvou záběrů nechává původní scénu doznít, zatímco se divák v klidu přeorientuje na jiné prostředí.

Druhá část spojená s písní *City of Stars* je konceptuálně pojatá jako duet Mii a Sebastiana. Jak popisuje Anežka Hrušková, je tato scéna jistým intermezem mezi šťastným obdobím vztahu a začátkem krize.⁵¹ Stejně jako v první části je užito dlouhého záběru, který nás vezme skrze celý Sebastianův byt, od dveří, kterými vejde Mia, až k Sebastianovi, který hraje na piano. Než se Mia dostane do záběru, netušíme, zda melodie reprezentuje *diegetický* nebo *nediegetický*⁵² hudební doprovod. Pravdu

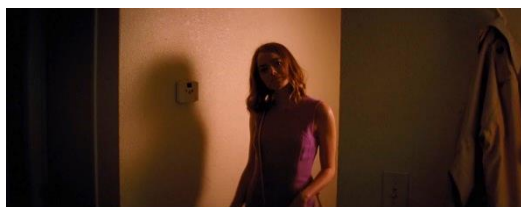
⁵¹ HRUŠKOVÁ, pozn. 4, str. 50

⁵² Diegetický zvuk chápeme jako zvuk, jehož zdroj je součástí filmového vyprávění. Např. hlas z radia nebo z televize, nebo v našem případě Sebastianovo hraní na klavír. Naproti tomu niediegetický zvuk je takový, který nemá původ ve filmovém vyprávění. Typicky třeba doprovodná náladová hudba nebo hlas vypravěče. V případě *La La Landu* se jedná o soundtrack zkomponovaný skladatelem Justinem Hurwitzem. (BORDWELL, THOMPSONOVÁ; pozn 10, str. 355)

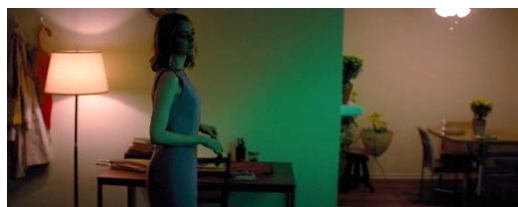
nám odhalí několik vodítek prostorové hloubky. Za prvé, při příchodu na scénu Mia okamžitě reaguje na zdroj hudby. Zadruhé víme z předchozí divácké zkušenosti v rámci tohoto filmu, že Sebastian má v bytě piano. Třetím vodítkem je také pohyb kamery, který nám zdroj hudby po chvíli ukáže. Tato vodítka nám pomáhají pochopit hloubku scénického prostoru v rámci sledované scény.

Mia se po chvíli přidá k Sebastianovi, oba společně sedí za pianem a zpívají *City of Stars*. Jedná se o poměrně jednoduchou scénu, která ovšem pěkně pracuje s plány. Miu při příchodu do bytu zabírá kamera z polodetailu, plán se následně zvětšuje přes americký, až k celku. To už je ale součástí a zároveň dominantou záběru Sebastian, zatímco Mia se stává součástí pozadí. Stále v rámci jednoho záběru se pak Mia postupně přibližuje, dokud nejsou se Sebastianem na stejné úrovni (*obr. 35 až 38*). Jedná se o typický příklad dynamického snímání dvou postav, které se zpočátku nevejdou do stejného obrazového prostoru. V jistém smyslu získáme v jednom záběru perspektivu obou zúčastněných postav. Jako mnoho jiných scén filmu, i tato se snaží obě spřízněné duše zakomponovat do jednoho dynamického záběru.

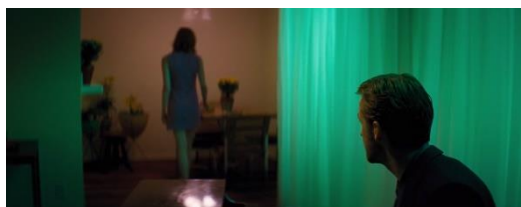
Obrázek 35: Mia vchází do záběru a reaguje na zdroj hudby



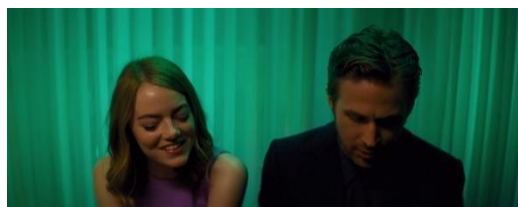
Obrázek 36: Záběr se soustředí na Miu



Obrázek 37: Do popředí se dostane Sebastian



Obrázek 38: Mia se přidává k Sebastianovi



2.6. Griffithova observatoř

Sekvence filmu odehrávající se v Griffithově observatoři⁵³ přímo navazuje na scénu v kině, kde se Mia a Sebastian sbližují během sledování filmu *Rebel bez příčiny*. Záběr příjezdu Sebastianova auta k observatoři věrně kopíruje záběr z filmu Jamese Deana a je jedním z očividných a záměrných odkazů na klasickou hollywoodskou tvorbu. Taneční sekvence v observatoři se dá rozdělit na dvě části – realistickou a snovou. Je to vůbec poprvé v celém filmu, kdy se dostaneme mimo realistické vymezení světa a dostaneme se do prostoru abstraktního. Taneční číslo na fialově zbarvené hvězdné obloze můžeme přirovnat k tanci Satine a Christiana v oblacích z *Moulin Rouge*.⁵⁴ Nás samozřejmě zajímá, jakých stylistických prostředků stříhové skladby bylo u této sekvence užito.

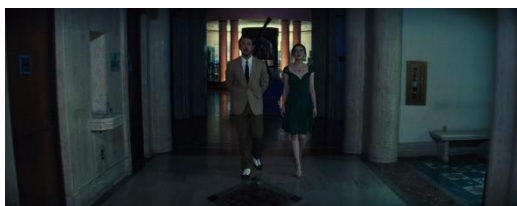
V první části sekvence se nacházíme stále v realistickém prostoru. Zmínili jsme záběr příjezdu auta k observatoři, který nám ukazuje, kde se nyní s postavami budeme pohybovat. Celý film se odehrává v „městě hvězd,“ ovšem až nyní budou hlavní postavy skutečným hvězdám nejbližší. Rozeberme nyní záběr, ve kterém se dvojice hrdinů dostane do vnitřních prostor observatoře a jako první jim zrak padne na slavnou Teslovu cívku, která přirozeně vydává modré, až nafialovělé světlo. Dvojice se následně přesouvá do kruhové místnosti s kupolí, kde se po chvíli jejich rozdělené cesty spojí ve společné taneční číslo. Kamera se pohybem drží jedné osy a sleduje postavy zepředu, zároveň ale poskytuje přirozený pohled na zdobenou kupoli, která jako první přiláká pohled kohokoliv, kdo do takového prostoru vstoupí. Záběr se následně vrátí do své původní polohy, tentokrát ale postavy sleduje zezadu (*obr. 39 až 41*). Mia a Sebastian každý z jedné strany obejdou kruhovou výseč uprostřed místnosti a nakonec začnou tančit. V mnoha ohledech se tento záběr příliš neliší od jiných záběrů v *La La Landu*, které šetří stříhem a zároveň chtějí přirozeně budovat prostor. Je motivován snahou o realistické vnímání prostoru očima přítomného člověka. Vysledovat můžeme i kompoziční motivaci, Chazelle se totiž vyhýbá stříhu

⁵³ Oblíbená turistická lokace v losangeleském Griffithově parku na jižní straně Mount Hollywood s výhledem na město a slavný nápis Hollywood. Jako natáčecí lokace byla observatoř využita především filmem *Rebel bez příčiny* (1955), ale i spoustou dalších filmových a televizních projektů. (Filming and Photography at Griffith Observatory. In: *Griffith Observatory* [online]. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://griffithobservatory.org/about/filming/>)

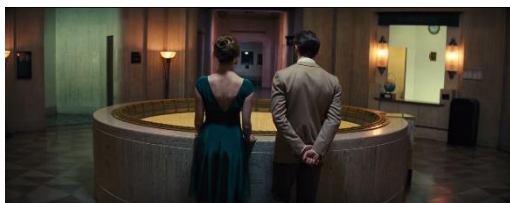
⁵⁴ HRUŠKOVÁ, pozn. 4, str. 45

i v momentě, kdy se dvojice v prostoru na chvíli rozdělí. Záběr si vybere jednu z postav, která se dostane do popředí, zatímco druhá postava zůstává v pozadí, ale stále ve stejném záběru. Významově můžeme tento záběr interpretovat jako konečné spojení Mii a Sebastiana.

Obrázek 39: Příklad do observatoře **Obrázek 40: Pohled do kupole**



Obrázek 41: Záběr na hrdiny zezadu



Film si dovolí ostrý střih, až když má divák jasno, že Mia a Sebastian právě splynuli v jedno tělo a jednu duši. Prolínačkou se dostaneme do pozorovacího sálu observatoře, kde dvojice sleduje noční oblohu. Právě zde se poprvé film ponoří do abstraktnějšího a více metaforického pojetí vztahu mezi dvěma postavami. Je fascinující sledovat, jakým způsobem si zahrnutí této snové a abstraktní sekvence Damien Chazelle odůvodňuje. Moment, kdy Sebastian pošle Miu mezi hvězdy, aby se k ní záhy přidal, nepřijde jen tak lusknutím prstů bez odůvodnění. Film musí divákovi ukázat, kdy tato snová, imaginární pasáž začíná. Po sledování vesmíru se pohledy Mii a Sebastiana střetnou a dvojice se chystá políbit. Zde film dodržuje klasické pravidlo osy. Když se dvojice již téměř políbí, vznesse se Sebastianův kapesníček do vzduchu, k překvapení obou. V tento moment se ale podruhé změní osa záběru a obě postavy se podívají přímo do kamery. Normálně bychom mohli tento moment chápat jako opětovné střetnutí pohledů, v jiné interpretaci můžeme

hovořit o čtvrté zdi a jejím chvilkovém zboření.⁵⁵ Postavy, stejně jako divák, udiveně reagují na něco abnormálního, jako je levitující kapesník, který nepodléhá fyzikálním zákonům. Postavy tak na zlomek vteřiny sdílí své udivení s obecnstvem, které nyní podvědomě pochopí, že se teď bude dít něco nerealistického, abnormálního nebo abstraktního (*obr. 42 a 43*).

Obrázek 42: Sebastianův pohled do kamery **Obrázek 43: Miin pohled do kamery**



Film nás záměrným zbořením čtvrté zdi vezme do nového prostoru. Do prostoru, který neodpovídá prostředí, ve kterém se postavy normálně pohybují. Z pozorování hvězdné oblohy dvojice vzlétne až k mrakům, kde začnou spolu tančit. V tento moment dojde ke zvláštní kombinaci stíračky a skrytého střihu, který nás přenesení až do samotného kosmu, v němž dvojice tancuje. Plánovitě bychom tento záběr mohli chápat jako velký celek, protože tančící postavy se zdají drobné, kamera se k nim ale zdánlivě přibližuje, až je můžeme vnímat jako celek. Užitím víceméně realisticky vyobrazeného kosmu jakožto prostředí, v němž siluety postav tančí, dostává prostor nezměrnou hloubku. Stylistické pojetí celé scény je motivované především umělecky. Záběr má působit skoro jako trojrozměrná malba, proto není přerušován střihem. Kamera také drží stále stejnou pozici v rámci horizontální osy, čímž postavy nechává ve stejné výšce v rámci obrazové roviny (*obr. 44 a 45 se znázorněnou osou, po které se postavy konstantně pohybují*).

⁵⁵ Čtvrtá zeď je imaginární zeď oddělující fiktivní příběh od reálného světa. Termín vychází z divadelního prostředí. Dění na podiu je ohraničeno třemi stěnami s tím, že imaginární čtvrtá stojí mezi děním na jevišti a obecnstvem. V případě filmu to znamená, že divák může vnímat dění a postavy na obrazovce, postavy ale nemohou vnímat a reagovat s divákem. Zboření čtvrté zdi znamená, že postavy ve filmu aktivně promlouvají k divákovi v reálném světě nebo na diváka nějak jinak reagují. (LANNOM, SC. Breaking the Fourth Wall: Definition, Meaning and Examples. In. *StudioBinder* [online]. 21. 6. 2020. [cit. 4. 5. 2021] Dostupné z: <https://www.studiobinder.com/blog/breaking-the-fourth-wall/>)

Obrázek 44: Tančící siluety z dálky s vyznačenou horizontální osou



Obrázek 45: Tančící siluety zblízka s vyznačenou horizontální osou



Celá snová sekvence je ukončena pomalu se rozprostírajícím bílým světlem, které nás jakožto jistá forma filmové interpunkce vezme zpět do reality. Dvojice snášející se zpátky na zem je v podstatě dozvukem předešlého záběru, kompozičně a prostorově navazuje na moment, kdy postavy naopak vzlétly. Vnímáme zde tedy vztahy mezi dvěma záběry, které ovšem nestojí vedle sebe. Tím činí tanec ve hvězdách jen uměleckou reprezentací pocitů a nálady hlavních postav. Snovou část sekvence bychom mohli považovat za tonální montáž sestávající z delších, melancholických záběrů. Celá scéna nese řadu explicitních významů plynoucích z abstraktního pojetí spojení dvou duší. Vyčíst můžeme i referenční významy, jako třeba samotnou hvězdnou oblohu, kterou lze v takovém detailu z Griffithovy observatoře pozorovat.

2.7. Letní montáž

Letní montáž téměř přímo navazuje na výše rozebíranou scénu z Griffithovy observatoře, romantický vztah hlavních postav se rozjel naplno a z celé sekvence přímo srší pozitivní nálada plná slunce, tance a štěstí. V Ejzenštejnově pojetí bychom ji mohli vnímat jako tonální montáž, která výrazně koresponduje a spolupracuje s rytmem hudby a prostorem, ve kterém se postavy pohybují.⁵⁶ Na několika příkladech si představíme, jak film znovu podřizuje svůj střih prostoru a rytmu.

Celou sekvenci doprovází jazzový hudební doprovod, rytmicky podobný tomu, který jsme slyšeli hrát ve scéně v Lighthouse Cafe. První věci, které si

⁵⁶ DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing. History Theory and Practice*. Fifth Edition. 2011, Elsevier Inc., ISBN 978-0-240-81397-4, str. 18

všimneme, je skutečnost, že sekvence vždy nechává Miu a Sebastiana v jednom dynamickém záběru. Nikdy si ani jedna z postav pro sebe neutrhne záběr oddělený z obou stran ostrým stříhem. Buď jsou součástí záběru postavy obě, nebo ani jedna. Délka jednotlivých záběrů se mění v závislosti na doprovodné hudbě, která udává rytmus. Montáž si udržuje konzistentnost v rámci plánů. Postavy jsou buď zabírané v celku, nebo v americkém plánu, v jednom případě se dostaneme i do detailu, jak bude okomentováno dále.

Letní montáž má zajímavě rozvrženou stříhovou skladbu. Lze si povšimnou jistého vzorce. Všimneme si třeba, že záběry, v nichž figurují Mia a Sebastian jsou dlouhé zhruba tři nebo čtyři sekundy, občas i delší, pokud dvojice interaguje s prostředím nebo s jinými postavami. Krátkými prostřihy na různé zajímavé lokace Los Angeles nám režie dává najevo, že dvojice celé léto prozkoumávala zákoutí města. Tyto prostřihy trvajících obvykle zlomek vteřiny precizně kooperují s rytmem hudby hrající na pozadí. Nelze mezi nimi vysledovat žádné kompoziční nebo prostorové vztahy, víme jen, že se jedná o lokace v rámci Los Angeles (*obr. 46 až 49*). Tato montáž skládá i záběry, mezi nimiž nelze rozeznat vztahy časové, můžeme jen usuzovat, že jsou řazeny chronologicky, žádná vodítka to ale nepodporují.

Obrázek 46: Prostřih na LA 1



Obrázek 47: Prostřih na LA 2



Obrázek 48: Prostřih na LA 3



Obrázek 49: Prostřih na LA 4



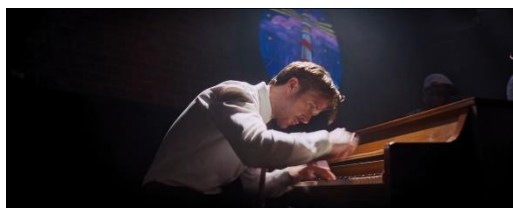
Na konci sekvence se dostáváme zpět do Lighthouse Cafe, kde Sebastian Mii poprvé vysvětloval filozofii jazzové hudby. Záběr začíná detailem na Sebastianovy ruce. Nyní divák zjišťuje, že co se zdálo být jen nediegetickým hudebním doprovodem, byl ve skutečnosti Sebastian hrající na klavír po boku stejné kapely, jejíž skladbu

dříve použil jako příklad vysvětlující koncepci jazzu. Tato scéna je velice zajímavě řešená. Film chce nabídnout dva střídající se záběry na dvě postavy dělající dvě rozdílné věci v rámci jednoho prostoru. V tento moment se jedná o taneční parket a pódium v Lighthouse Cafe. Zatímco Sebastian hraje na podiu na klavír společně s jazzovou kapelou, Mia tančí mezi ostatními návštěvníky klubu uprostřed parketu. Již párkrát jsem zmiňoval tendenci filmu udržovat obě hlavní postavy v rámci jednoho dynamického záběru. Zde se nejedná o výjimku. Problém je, že situace a prostor vyžadují, aby byly postavy relativně daleko od sebe, do jednoho obrazového prostoru se tedy logicky nevejdou. Režisér proto zvolil *švenkování*, které spolehlivě nahradí nechtěný ostrý střih, a zároveň dá divákovi možnost lépe se orientovat ve scénickém prostoru a pochopit vztah postav v rámci tohoto prostoru. Stejně jako střih, i rytmus švenku, je v celé letní montáži podřízen rytmu hudby (*obr. 50 až 53*). Pozice kamery se po detailním záběru na Sebastianovy ruce zastaví pod podiem, aby byla vzdálenost obou sledovaných postav od kamery zhruba stejná. V záběrech pořízených z natáčení filmu je vidět, že režisér Damien Chazelle stojí za kameramanem, který má na rameni kameru. Režisér sleduje rytmus hudby a vždy poklepe na levé nebo pravé rameno kameramana, podle toho, koho má kamera právě zabírat. Tak je dosaženo efektního záběru, který by normálně vyžadoval ostrý střih.

Obrázek 50: Švenkování Mia 1



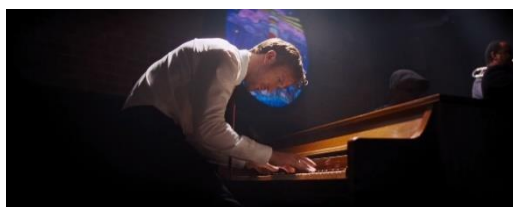
Obrázek 51: Švenkování Sebastian 1



Obrázek 52: Švenkování Mia 2



Obrázek 53: Švenkování Sebastian 2



Užití švenku je zde motivováno realisticky. Podobně jako v přechozích muzikálových sekvencích má pozice kamery evokovat skutečný pohled návštěvníka stojícího v davu, který střídavě sleduje tančící Miu a hrajícího Sebastiana. Z toho také

plyne referenční význam scény, protože divák zde může rozeznávat aspekt reálného světa nebo způsob, jakým reálný svět vnímáme. Užití švenku navíc podporuje dynamiku mezi oběma postavami a jejich propojenost. Kromě toho je užití této techniky motivováno transtextuálně, protože s podobným prostorovým vztahem dvou postav film pracuje v dalších scénách, ovšem z narativního hlediska je užito jiných stříhových technik.

Nyní bych pro porovnání zmínil hudební scénu *Start a Fire*, ve které Mia navštíví koncert skupiny, s níž nově Sebastian hraje. Skupina se zaměřuje na moderní jazz, který Sebastianovi nevyhovuje, když jej Mia během koncertu slyší, je sama překvapená. Tato scéna dává obě postavy do podobného prostorového vztahu, jako scéna výše analyzovaná – Sebastian hrající na pódiu a Mia mezi posluchači. Tentokrát se ale změnilo měřítko prostoru, téma i nálada. Protože Mia z davu nemůže vyčnívat, musí ji kamera plánovitě zabírat z detailu, fyzicky tedy není možné užít švenkování. Navíc zde poprvé vnímáme jak pocitovou, tak i prostorovou nepropojenost postav. Mia chápe, že Sebastian hraje něco, co se mu nelíbí a co neschvaluje, je v davu jediná, kdo necítí spojení se Sebastianem, kterého obecenstvo v tuto chvíli miluje. Ostrý stříh užitý v této scéně se možná na první pohled nezdá být natolik rušivým elementem, je to ale první vlašťovka postupného narativního oddělování postav, ke kterému od této chvíle začne pomalu docházet.

2.8. Audition

Z narativního hlediska se jedná o stěžejní scénu. Poté, co se Mia definitivně vzdá svých ambic stát se hereckou hvězdou, ji Sebastian přitáhne na lukrativní konkurz. Zde Mia konečně dostane možnost předvést, co v ní je, producenti jí dávají prostor se vyjádřit. Jedná se o stylisticky velice minimalistickou scénu, která těží primárně z hereckého výkonu Emmy Stone. Té se kamera věnuje téměř výhradně a nabízí jí jednoduchý nepřerušovaný záběr, který začíná americkým plánem a postupně se přesune až k detailu hereččina obličeje. I prostor je v této scéně minimalistický, jedná se o obyčejnou sterilní místnost, stříh se mu podřizuje dvěma způsoby.

Když Mia pouze vypráví o své tetě, která žila v Paříži, sleduje stříhová skladba jednoduché pravidlo osy v podobě protipohledů, které jsou koncipovány tak,

aby byly všechny tři postavy (Mia, producentka a producent) v jednom záběru (obr. 54 a 55). Film tak divákovi chytře ukazuje, v jakém prostorovém vztahu všichni aktéři jsou.

Obrázek 54: Protipohled na Miu



Obrázek 55: Protipohled na producenty



Motivaci užití těchto záběrů bychom mohli považovat za *transtextuální*, protože záběry podporují a odkazují se k dalšímu záběru, který se už zaměřuje výhradně na Miu. Ta začne zpívat píseň o „blázních, kteří sní,“ celá scéna potemní a herečka se dostane do vlastního světa, kde neexistuje nic, kromě ní a její písně. Film tuto scénu ukazuje v jednom dynamickém záběru, který začíná za hlavami producentů, když ale Mia začne zpívat, kamera se k ní přibližuje, až ji snímá z detailu. Navzdory tomu, že prostor potemněl a veškeré světlo se soustředí na Miu, divák může mít stále pocit, že za kamerou sedí producenti. Proto nás záběr vezme kolem Miiny hlavy, aby nám ukázal, že herečka se nyní nachází ve svém vlastním prostoru, kde další postavy neexistují (obr. 56 až 59). Kromě Mii je viditelné i jakési jemné pozadí v podobě závěsu, který evokuje oponu. Jedná se o fenomén zvaný *dvoučlennost záběru*, dle kterého je záběr vždy složený ze složky hlavní a složky vedlejší. Mezi těmito složkami je vždy nějaký vztah a *bez těchto dvou složek nemůže žádný záběr existovat*.⁵⁷ K dosažení efektu reflektoru zachycujícího herečku na jevišti (spotlight effect),⁵⁸ tedy nemohla být osvětlena jen Mia.

⁵⁷ KUČERA, pozn. 9, str. 172

⁵⁸ DUONG Matthew. „La La Land Audition Scene“ / Lightning Analysis. In. *Mediafactory* [online] 19. 3. 2018. [cit 4. 5. 2021]. Dostupné z: <http://www.mediafactory.org.au/matthew-duong/2018/03/19/la-la-land-audition-scene-lighting-analysis/>

Obrázek 56: Začátek záběru



Obrázek 57: Americký plán



Obrázek 58: Polodetail



Obrázek 59: Konec záběru



První část scény, která využívá jednoduchých konverzačních protizáběrů, je významově *referenční*, vztahuje se k tradičnímu a obecně známému postupu na poli konkurzů začínajících herců, nebo umělců obecně. Stříhová skladba realisticky vymezuje prostorové vztahy zúčastněných postav, za užití *prostých*⁵⁹ záběrů, které zabírají všechny aktéry, než se stane dominantní postavou jak obrazového, tak scénického prostoru pouze Mia. Významy explicitní vyplývají ze zpívané části scény. Interpretovat ji můžeme jako ponoření se do hereckého výkonu, ztracení se ve vlastních myšlenkách. Jedná se o jakýsi opětovný únik z reality, což potvrzuje užitý pohyb kamery kolem hlavy herečky zobrazující její samotu v prostoru. Scénu můžeme přirovnat k Sebastianově hře na klavír na začátku filmu, kdy navzdory příkazu šéfa začne místo koled hrát volný jazz.⁶⁰ I pro Sebastiana se v té chvíli jedná o únik z reality. Film tak *transtextuálně* odkazuje sám k sobě.

V momentu, kdy Mia dozpívá, se od ní záběr opět vzdálí a scéna je znovu osvětlena. Kamera se nachází ve stejné pozici, v jaké záběr začínal, když Mia začala zpívat. Zase se nacházíme za zády producentů, kteří Miin výkon celou dobu sledovali. Bez užití stříhu nás film na chvíli vytrhl z realistického prostoru, aby

⁵⁹ Kučera v oblasti morfologie stříhu definuje několik typů záběrů. Kromě *prostých (holých)*, což jsou nehybné statické záběry, známe ještě záběry *rozšířené* (pojždění kamery, otáčení po vymezené ose), záběry *složené* (panorama nebo jízda), *sdrúžené* (dvojexpozice) a *zmnožené* (dvě samostatná okénka v jednom záběru, často např. u scén telefonátů). (KUČERA, pozn. 9, str. 169)

⁶⁰ HRUŠKOVÁ, pozn. 4, str. 32

zdůraznil herecký výkon Emmy Stone, a pak nás opět vrátil zpět. Celá scéna si navíc udržuje obrazovou symetričnost podle vertikální osy a také plánovitou návaznost, kdy stěžejní, nepřerušovaný záběr začíná Miou zabíranou z celku s producenty v popředí (detail) a přes americký plán a polodetail se záběr zastaví na detailu Miia obličeje, kde zůstane zafixovaný. Stejnou cestu záběr vykoná po skončení písně, což je motivováno udržením jednotné kompozice v rámci scény.

Lze vyčíst významy *symptomatické*, celá scéna je pro film především z narativního hlediska stěžejní, protože v ní zní píseň o snílících, kterými Mia a Sebastian jsou. Svými sny často utíkají z reality, a jak jsme již zmínili výše, užité stylistické prostředky v rámci této scény umocňují Miin chvilkový únik ze skutečného světa.

2.9. Epilogue

Sekvence zvaná *Epilogue* je klimaxem celého filmu. Je koncipována jako montáž zobrazující alternativní vývoj narace v případě, že by ústřední dvojice zůstala v romantickém vztahu. Sekvence začíná v momentu, kdy se Mia opět uvidí se Sebastianem po pěti letech od jejich rozchodu. Z Mii je úspěšná herečka a Sebastian si otevřel vlastní jazzový klub. Oba si splnili svůj sen, byli pro to ale nuceni obětovat vztah. Montáž se tematicky i stylisticky vrací ke stěžejním událostem příběhu, replikuje některé scény, přetváří je a přidává další momenty hlouběji definující alternativní vývoj těchto událostí. Kromě toho, že se jedná o sofistikovanou ukázkou nerealistické utopie hlavních postav, je v montáži také užito rafinované stříhové skladby, která replikuje stylistické prostředky použité v průběhu celého filmu. Užívá podobné skladby a kompozice záběrů, jako filmy, jimiž se *La La Land* inspiroval a zajímavým, moderním způsobem je ozvláštňuje.

Podobně jako v případě scény tance ve hvězdách odehrávající se v Griffithově observatoři, se *Epilogue* odehrává v hlavách hlavních postav. Film se do této smyšlené reality nechce dostat jen ledabylým lusknutím prstů, místo toho chytrě komponuje mizanscénu a obrazový prostor tak, aby přechod mezi realitou a fikcí byl co nejvíce plynulý. Mizanscéna záměrně zdůrazňuje návazné vztahy mezi dvěma záběry. Střih se zde v mnoha ohledech podřizuje vyprávění. Některé události začínají stejně jako prve, jejich vývoj se ale může lišit. Když již viděné scény vyjedou ze

svých kolejí a nabídnou alternativní vývoj, změní se i záběr. Je to patrné například v momentu, kdy je Sebastian vyhozen z práce v restauraci a při odchodu políbí Miu. Kamera se alternativnímu vývoji události přizpůsobí, začne se obtáčet kolem dvojice a nabídne nám rozhled do všech stran, čímž je znovu umocněna trojrozměrnost scénického prostoru.

Jeden prvek je však na této montáži stěžejní, a to užitá interpunkce. V průběhu celé sekvence se chronologicky přesouváme mezi různými prostory, které jsme během filmu s postavami navštívili. Pokud chce kamera změnit záběr a obrazový prostor v rámci jednoho scénického prostoru, často si vystačí s obyčejným ostrým stříhem, přiblížením či oddálením nebo *panoramou*.⁶¹ *Epilogue* se vyznačuje užitím *diskontinuální stříhové skladby*, která se zaměřuje především na kompoziční vztahy a hází přes palubu pravidla *kontinuální stříhové skladby*, která zase zachovává návaznost a zřetelnou narativní akci ve filmu. Celá montáž je poskládaná *eliptickým stříhem*,⁶² veškeré vynechané syžetové události vyplývají z kontextu celého filmu.

Sekvence nikdy nechce opakovat stejný způsob přechodu do jiného prostoru. Jednou je například stříh zamaskován padajícím kapesníčkem, v další chvíli je změny prostoru dosaženo užitím tematického *match-cutu*⁶³ (*obr. 60 a 61*) nebo *strhem*⁶⁴ (*obr. 62 až 64*).

⁶¹ Panoramatické záběry natáčíme vždy tak, že kamera začíná v klidu, poté se rozjede a před ukončením záběru se zastaví. (KUČERA, pozn. 9, str. 128)

⁶² Stříh, jenž vypustí části událostí, což způsobí elipsu v trvání syžetu. (BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 10, str. 644)

⁶³ Stříh podle shodných prvků, který spojuje dvě odtažené scény opakováním akce nebo formy, nebo kopírováním mizanscény. (MONACO, pozn. 32, str. 216)

⁶⁴ Mimořádně rychlý pohyb kamery ze strany na stranu, který způsobí rozmazání horizontální linie. Často se v něm schovávají stříhy, díky kterým můžeme plynule měnit prostor. (BORDWELL, THOMPSONOVÁ; pozn. 10, str. 644)

Obrázek 60: Match-cut



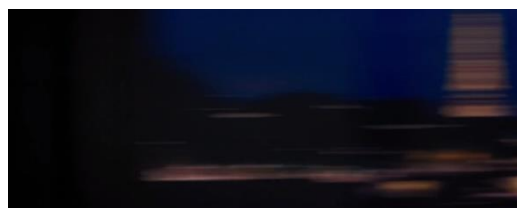
Obrázek 61: Záběr navazující na match-cut



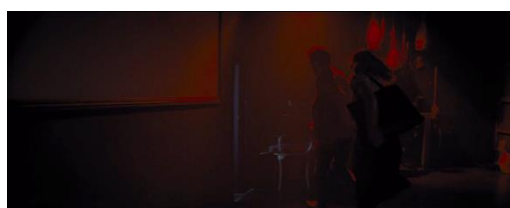
Obrázek 62: Záběr před strhem



Obrázek 63: Strh



Obrázek 64: Záběr navazující na strh

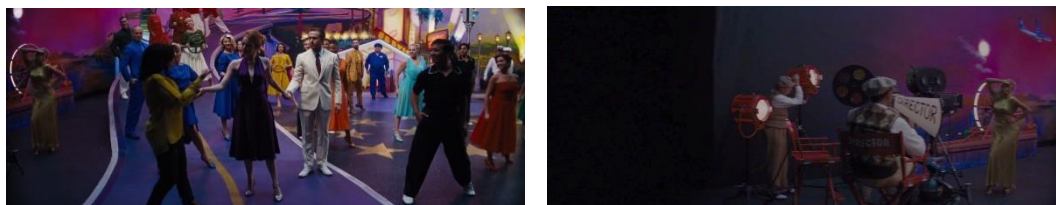


Sekvence také plynule přejde pomocí neviditelného stříhu do prostředí studiového natáčení, které má tematicky evokovat studiovou, nebo dle slov režiséra, *tovární výrobu filmů*, která nabízí odkazy na klasický muzikál, jako *Konečně trháč!*, *Zpívání v dešti*, *Američan v Paříži* a *Zrodila se hvězda*.⁶⁵ Kamera je umístěná na ramenu jeřábu, snímá plac a postavy z nadhledu, pozadí nemá hloubku, protože je kreslené na plátně, podobně jako v závěrečné baletní scéně *Američana v Paříži*. Scéna se poté pomocí přirozeně vytvořené zatmívačky, kdy nás kamera zavede do ztemnělého zákulisí, změní na siluetní variantu *Audition* scény (*obr. 65 až 67*). Jedná se o jediný záběr filmu, který kompletně porušuje trojrozměrnost prostoru. Užití takového záběru je motivováno *kompozičně* (tentokrát můžeme vidět i Sebastiana, jeho poloha

⁶⁵ BUDISATRIA, Fega. LA LA LAND Behind the Scenes Featurette - Epilogue: The Romance of the Dream. In: *YouTube* [online]. 19. 4. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QNpA9KQdRr0>

těla napovídá, že s napětím čeká na Miin výsledek konkurzu) a *umělecky*, s cílem nabídnout jednoduchý dvourozměrný koncept *Audition* scény.

Obrázek 65: Záběr kopíruje odchod postav ze scény **Obrázek 66: Přirozená zatmívačka**



Obrázek 67: Přechod do dvourozměrného prostoru



Přesun do Paříže je koncipován abstraktněji. Do obrazu se dostane glóbus a letadlo, které naznačuje přesun na jiný kontinent. Jako interpunkce je užito kruhové *zatmívačky*, jejíž dominantou je symbol Paříže, Eiffelova věž. Navazující záběr naopak začíná kruhovou *roztmívačkou* od Eiffelovy věže, sledujeme tedy i chytré užití *match-cutu*, který umocňuje kompoziční a prostorové vztahy mezi sousedícími záběry (*obr. 68 a 69*). Panorama noční Paříže, zakončená dynamickým zoomem na jazzový klub Caveau de la Huchette silně evokuje pohledy na prostorově abstraktněji pojatou noční Paříž z *Moulin Rouge*, včetně nájezdu kamery na specifickou budovu. Celá pařížská montáž je také natáčena studiově, se zaměřením na detailní odkazy na filmy *Paraplíčka z Cherbourg*, *Ve městě* nebo *Červený balónek*. Následný valčík na hvězdami osvětleném place kompozičně i plánovitě téměř kopíruje tanec z filmu *Broadway Melodie 1940*.⁶⁶ Jednoho z dalších skrytých střihů je dosaženo „vplutím“ kamery do korpusu trumpety, abychom se následně po kruhové stíračce ocitli v ústí

⁶⁶ PRECIADO, Sara. La La Land – Movie References. In: *Vimeo.com* [online]. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://vimeo.com/200550228>

tunelu (obr. 70 a 71). Film tak plynule přejde z detailu do celku, aniž by byla přerušena nastavená kompoziční návaznost a kompoziční vztahy, které jsou pro tuto montážní sekvenci dominantní.

Obrázek 68: Kruhová zatmíváčka



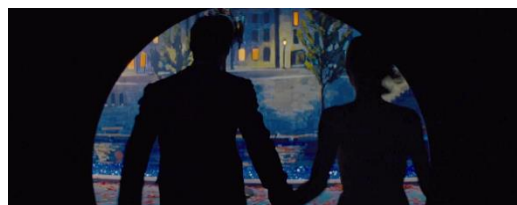
Obrázek 69: Kruhová roztmíváčka



Obrázek 70: Skrytý match-cut



Obrázek 71: Skrytý match-cut



Montáž doznívá poklidně s tempem hudby, která doprovází záběry na Miu a Sebastiana vychovávající svého potomka. Tyto záběry jsou koncipované jako amatérská montáž vytvořená z videí natočených na domácí kameru. Sérií *prolínaček* se pak dostaneme zpět do přítomnosti, kopírují se záběry, ve kterých původně figuroval Miin skutečný manžel, ovšem tentokrát se Sebastianem. Tyto *prolínačky* jsou ukázkovým příkladem *eliptického střihu*, zbytek sekvence vyplývá z kontextu filmu. Do reality se vracíme detailním záběrem na Sebastianovy ruce hrající poslední tóny ústřední tematické skladby.

Užití výše popsaných prostředků stříhové skladby v sekvenci *Epilogue* je motivováno především *kompozičně, umělecky a transtextuálně*. Montáž se po umělecké stránce drží formy a stylu, kterou film nastavil ve svém průběhu. Nabízí nejen realisticky pojaté záběry, které tvoří trojrozměrný a reálný prostor, ale také abstraktněji pojaté obrazy nepodporující prostorová pravidla a časovou kauzalitu. Komponuje záběry tak, aby byly shodné nebo alespoň „parafrázovaly“ záběry ve filmu již použité. *Transtextuální* motivace je pozorovatelná u odkazů ke klasikám muzikálového žánru, především při kamerovém zabírání valčíku, které odkazuje k filmu *The Band Wagon*.

Nejvíce čitelné významy vyplývající ze stříhové skladby v této sekvenci jsou *symptomatické*. Film odkazuje k ideologii klasických muzikálů, které mnohokrát končily několikaminutovými snovými baletními sekvencemi.⁶⁷ Tyto sekvence se ale často zaměřovaly na jedno specifické taneční číslo uvnitř jednoho prostoru. *La La Land* tento trend ozvláštňuje tak, že jej koncipuje jako montážní sekvenci založenou na alterovaných vzpomínkách v kombinaci s abstraktními událostmi.

2.10. Ozvláštňení a určení dominanty

Po analýze stříhové skladby jednotlivých muzikálových scén a sekvencí *La La Landu* je nezpochybnitelné, že se Damien Chazelle po stylistické stránce chtěl co nejvíce přiblížit filmům, z nichž si *La La Land* bere inspiraci nebo k nim přímo odkazuje. Ovšem navzdory tomu, že je *La La Land* poctou těmto filmům a muzikálovému žánru obecně, je nutné o něm ve finále přemýšlet jako o filmu vytvořeném v moderních podmínkách. Dlouhé, stříhem nepřerušované dynamické (nebo chceme-li z Kučerova pojetí rozšířené až složené) záběry jsou nejčastějším typem snímání akce, na který v muzikálových scénách *La La Landu* narazíme. Kdybychom přemýšleli jako současný filmový divák a konzument, řekli bychom si, že užívání dlouhých záběrů není pro film v této době žádná novinka. Na poli akčních filmů si s několikaminutovými záběry pohrál třeba John Woo, především ve filmu *Hard Boiled*. Mexický režisér Alfonso Cuarón si s dlouhými záběry vyhrál třeba ve sci-fi dramatu *Gravitace*, nebo v postapokalyptickém thrilleru *Potomci lidí*. Celá úvodní scéna dramatu *Hříšné noci* režiséra Paula Thomase Andersona je založena na stříhem nepřerušovaném záběru. Dlouhé záběry lze vysledovat až k Orsonu Wellesovi a jeho filmu *Dotek zla* z roku 1958.⁶⁸ Nemůžeme tedy užití dlouhých, rozšířených záběrů v *La La Landu* považovat za úplně ozvláštňující v kontextu kinematografie obecně. Můžeme tak ale uvažovat v kontextu filmových muzikálů.

⁶⁷ BUDISATRIA, Fega. LA LA LAND Behind the Scenes Featurette - Epilogue: The Romance of the Dream. In: *YouTube* [online]. 19. 4. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QNpA9KQdRr0>

⁶⁸ WhatCulture. 10 Incredible Movie Scenes Shot In A Single Take. In: *YouTube* [online], publ. 30. 1. 2019, dostupné z: <https://youtu.be/KseApyfleE>

Především současný muzikál si s dlouhými záběry příliš nerozumí. V podstatě snad jen *Moulin Rouge* využíval delších záběrů (úvodní průlet ulicemi Paříže), tento film ale buduje svůj prostor abstraktněji. Jak jsme během analýzy zmiňovali mnohokrát, *La La Land* dynamikou záběru a redukcí střihu buduje realistický prostor. Buduje jeho hloubku a rozměr tak, jak skutečný člověk vnímá svět. Divák se tak dostává přímo do centra dění. Filmy jako *Mamma Mia* (včetně sequelu), *Chicago*, *The Prom* režiséra Ryana Murphyho, *Sing Street* nebo *Největší showman*, které výrazně využívají realistického scénického prostoru, nedávají divákovi možnost se do daného prostoru příliš ponořit. *La La Land* se i v montážních sekvencích snaží přechody mezi záběry udělat do nejplynulejší, aby nenarušily precizní záběrovou návaznost, s jakou film od začátku operuje.

Za *ozvláštnění* můžeme tedy v rámci střihové skladby v *La La Landu* zcela jistě považovat užití dlouhých, střihem nepřerušovaných záběrů, které budují realističnost, trojrozměrnost a hloubku prostoru. Když film divákovi představí montážní sekvenci, je filmová interpunkce užitá tak, aby byla návaznost co nejplynulejší, buď formou skrytých střihů, nebo chytrým užitím kompozičních match-cutů.

2.10.1. BUDOVÁNÍ FILMOVÉHO PROSTORU STŘIHOVOU SKLADBOU

Cílem neoformalistické analýzy je najít *dominantní* prvek filmu. *La La Land* je ve svém holém základu příběh o dvou rozdílných lidech, kteří mají rozdílný sen. Dva sny, dva světy, jeden příběh. Jedná se o milostný dopis klasickým muzikálům, ze kterých si bere témata a motivy. Sledujeme mladou herečku, která se touží prosadit v Hollywoodu, sledujeme mladého muzikanta, který si chce otevřít jazzový klub a udržovat při životě původní filozofii tohoto žánru. *La La Land* ale nevzdává hold jen klasickému muzikálu jako žánru obecně, ale jedná se i o milostný dopis krásnému městu Los Angeles.⁶⁹ Není to jen romantický příběh o dvou lidech, kteří si navzájem pomůžou splnit své vlastní sny, je to romantický příběh o „městu hvězd“ a jednom nadšeném filmovém tvůrci.

⁶⁹ LEVIN, Robert. Damien Chazelle's ‚La La Land‘ is love letter to Los Angeles. In: *Amny.com* [online]. 7. 12. 2016. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.amny.com/entertainment/damien-chazelle-s-la-la-land-is-a-love-letter-to-los-angeles-1-12718465/>

Stříhová skladba v *La La Landu* výrazně podporuje narativ. Nevídaným způsobem segmentuje syžet a v závěrečné *Epilogue* montáži hravě živí fabuli. Samotná narace ale nebyla předmětem naší analýzy, protože jsme se věnovali stříhové skladbě, která byla pro film ještě dominantnějším prvkem. Stříhová skladba se v *La La Landu* výrazně podřizuje prostoru, a to především v muzikálových sekvencích. Z analýzy nám vyplynulo, že za ozvláštňení můžeme považovat dlouhé záběry s minimem ostrých stříhů a chytrým užíváním filmové interpunkce pro umocnění kompozičních a prostorových vztahů mezi záběry. Z toho vyplývá, že ozvláštňujícím užitím prostředků stříhové skladby v *La La Landu* v transtextuálním kontextu žánru jak klasických muzikálů, kterými se *La La Land* inspiruje, tak v kontextu moderního muzikálu, v jehož prostředí film vznikal, budují tvůrci realistický scénický prostor a dávají jej do kontrastu s abstraktnější a umělečtější pojetým prostorem snových sekvencí.

Právě prostorový kontrast reality a snu, jemuž se stříhová skladba v *La La Landu* podřizuje, můžeme v závěru této analýzy považovat za **dominantu** filmu.

2.10.2. PROMĚNA STŘIHOVÉ SKLADBY JAKO CELKU

Když se tedy podíváme na stříhovou skladbu v muzikálových číslech *La La Landu* jako na celek, můžeme si všimnout zásadních rozdílností a jisté vývojové tendence. V úvodních číslech, především v *Another Day of Sun*, *Someone in the Crowd* a *A Lovely Night* je užíváno dlouhých záběrů se skrytými nebo kompletně absentujícími stříhy, pohyb kamery v prostoru je dynamický, scénický prostor je budován jako trojrozměrný a rozpínající se mimo hranice obrazového prostoru. Film je ale prokládán i montážními sekvencemi (*jazzová montáž*, *letní montáž*), které se výrazně podřizují rytmu doprovodné diagetické a nediegetické hudby, nebo budují prostor v širším měřítku pomocí ostrých stříhů.

Jako dominantu filmu jsme si určili prostorový kontrast reality a snu, jemuž se stříhová skladba v *La La Landu* podřizuje. Díky tomu si můžeme všimnout jisté vývojové tendence užití stříhu ve filmu. Považuji za vhodné, abychom na chvíli zapomněli, že *La La Land* je integrovaný muzikál kombinovaný s muzikálem ze

zákulisí.⁷⁰ Dočkáme se jednak lidí, kteří zpívají na ulici, čímž vyjadřují náladu a zároveň film nabízí i realisticky pojaté hudební scény, ve kterých je jasně zřetelný vztah divák-umělec. Protože výše zmíněná vývojová tendence užití stříhu se týká budování prostoru, není pro nás důležité, jestli se postavy v tomto prostoru chovají nebo nechovají realisticky.

Když budeme přemýšlet o jednoduchém rozdělení *La La Landu* na tři akty, můžeme si všimnout, že první akt, který nám představuje obě hlavní postavy a jejich místo nejen v příběhu ale i ve společnosti a struktuře města LA, komponuje muzikálové scény co nejrealističtěji. Především prostor je díky dlouhým záběrům a absenci stříhu představován jako trojrozměrný, rozpínající se do hloubky. Šikové budování scénického prostoru a užívání dynamické kamery dává divákovi pocit vlastní přítomnosti. Tomu dopomáhá i plánovitě rozvržení záběru. Film tak v prvním aktu ukotvuje postavy ve skutečném světě, divák tedy může interpretovat referenční významy plynoucí ze skutečného vyobrazení světa.

Poté, co se obě hlavní postavy podruhé střetnou, se dočkáme první stylistické změny v rámci stříhové skladby. Divákovi je podrobně představen jazz, a jak jej vnímá Sebastian. Ve filmu je tak poprvé užito *rapidmontáže*, která se více než prostoru podřizuje rytmu hudby. Podobným způsobem je koncipovaná i *letní montáž*, která sice také podřizuje užití stříhu rytmu doprovodné hudby, ale zároveň buduje prostor, v němž se postavy v průběhu léta pohybují. Druhý akt filmu rovněž poprvé představuje únik postav mimo realitu v sekvenci odehrávající se v Griffithově observatoři. Jak jsme si popsali, tento únik je ohraničen jednak rychlým zbořením čtvrté zdi a také je zde poprvé užito filmové interpunkce v rámci kratšího dramatického úseku k určení zřetelné a zároveň plynulé hranice mezi realitou a snem.

La La Land tak ukazuje dvě roviny stříhu. Buď stříh chytře maskuje, čímž chce na jedné straně vytvářet dojem dlouhých záběrů zdůrazňujících především

⁷⁰ Integrovaný muzikál svá taneční a pěvecká čísla přirozeně integruje do narace, muzikálová čísla podporují vyprávění. Muzikál ze zákulisí se naopak nesnaží svá muzikálová čísla zakomponovat do děje, resp. nevyprávějí příběh. Muzikály ze zákulisí se obvykle odehrávají v divadelním prostředí. (MINOALLEN. Musical 101 (Part 2): Integrated vs. Backstage Musicals. In: *Classic Movie Hub Blog* [online]. 15. 9. 2013. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <http://www.classicmoviehub.com/blog/movie-musicals-101-integrated-vs-backstage-2/>)

taneční scény a umělecký projev herců a tanečníků, a na straně druhé docílit co největší prostorové návaznosti a plynulého pohybu postav v sekvencích, kde se prostor aktivně mění. V těchto sekvencích se do popředí dostávají především kompoziční a prostorové vztahy mezi záběry. Naproti těmto plynulým sekvencím stojí montážní sekvence, které jsou rychlejší, ostrý střih neskrývají a ani jím nešetří. Podřizují se především rytmu jazzové hudby a v případě *letní montáže* budují i prostor. Pokud tedy uvažujeme o *La La Landu* jako o filmu využívajícím dvou střihových forem, můžeme o závěrečné muzikálové sekvenci *Epilogue* mluvit nejen jako o narativním vyvrcholením filmu, ale i jako o výslednici spojení obou analyzovaných přístupů ke střihu. *Epilogue* do sebe vstřebává všechny filmařské postupy, které film ve svém průběhu nabídl, *transtextuálně* odkazuje sám k sobě, duplikuje záběry, které jsme již mohli vidět a skládá je do kompaktního celku. Stručně – dva typy střihové skladby, dva přístupy a dvě vize představené ve filmu, se ve finále protnulý a spojily v jeden.

Závěr

O *La La Landu* se primárně mluví jako o milostnému dopisu nejslavnější éře klasického hollywoodského muzikálu⁷¹ z padesátých a šedesátých let, kterému vévodila především muzikálová produkční větev studia MGM vedená Athurem Freedem.⁷² Kromě toho se inspiruje tradičními francouzskými muzikály z šedesátých let jako *Slečinky z Rochefortu* nebo *Paraplíčka z Cherbourgu* (což je mimochodem režisérův nejoblíbenější film⁷³). Inspiruje se tématy a motivy, inspiruje se tanečními čísly i hudbou a inspiruje se formou snímání akce. Z mého pohledu je ale velká škoda, že se o *La La Landu* mluví jen jako o počtě muzikálovému žánru, Hollywoodu, hereckým hvězdám a jazzové muzice.

Z toho důvodu jsem se kriticky zaměřil na střihovou skladbu a její podřízenost prostoru. Analýzu jsem založil na počáteční premise, že střihová skladba užitá tvůrci *La La Landu* by mohla být stěžejním prvkem filmu. Začal jsem si pokládat otázky, jakým způsobem *La La Land* buduje prostor, jak pracuje s realismem a abstrakcí a nakolik je střih pro tento film důležitým elementem. Proto jsem se rozhodl využít neoformalistického přístupu k analýze filmu, který definovala Kristin Thompsonová. Zaměřil jsem se hlavně na kontemplaci nad ozvlášťujícími prvky v rámci střihové skladby, čím je jejich užití motivováno a jaké z nich můžeme interpretovat významy.

Pro definování střihu jsem v metodologicko-analytické části využil koncepci střihu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové ze souhrnné učebnice *Umění filmu*, z níž jsem čerpal informace o základních pojmech střihové oblasti, ale také o vymezení filmového prostoru. Pro základní pochopení střihové skladby jsem pracoval s poznatky Jana Kučery.

V práci jsem se zaměřil téměř výhradně na muzikálové nebo hudební sekvence, ve kterých střihová skladba vystupovala do popředí buďto podřízením se

⁷¹ RAY, Dennis. *La La Land – A Musical Love Letter for Hollywood Dreamers*. In: *Rapid River Magazine* [online]. 12. 1. 2017. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.rapidrivermagazine.com/2017/la-la-land-a-musical-love-letter-for-hollywood-dreamers/>

⁷² BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 49, str. 350

⁷³ CBS This Morning. „*La La Land*“ director Damien Chazelle on favourite film of all time. In: *YouTube* [online] 25. 2. 2017. Dostupné z: <https://youtu.be/whhOSY1M7To>

prostoru, nebo podřízením se rytmu doprovodné hudby. Vymezení ozvláštění a dominanty jsem bral jako výsledek přirozeného kritického postupu a finální výsledek vlastního pozorování.

Na závěr nelze o *La La Landu* říct pouze to, že se jedná o narativní střet dvou světů, které se díky lásce a vzájemnému porozumění snaží koexistovat, aby následně zjistily, že pro naplnění svých rozdílných snů musejí vztah obětovat. Damien Chazelle představuje i dvě vize stříhové skladby – dlouhý záběr (se skrytými střihy) a montáž podporující zběsilý rytmus klasického jazzu. Možná bychom v tomto smyslu mohli také mluvit o dvou světech, které jsou zprvu představeny separátně, a poté se snaží koexistovat, ovšem na rozdíl od hlavních postav, tato stříhová kooperace není ve výsledku utopií. V *La La Landu* můžeme sledovat střet starého a nového. Užívání dlouhých záběrů jsme významově a motivačně interpretovali jako odkaz na způsob natáčení klasických děl žánru, ke kterým se *La La Land* odkazuje. Zde jsme mohli spatřovat *ozvláštění* v podobě realistického budování prostoru a plynulého pohybu postav v tomto prostoru. Rychlejší stříhovou montáží odkazuje Chazelle především ke svému prvnímu celovečernímu filmu *Whiplash*, jakožto k zástupci současného hudebního filmu, nebo k *Chicagu* Roba Marshalla, který například v jedné z úvodních scén *All That Jazz* využívá taktéž dynamického pohybu kamery, whip-cutů a švenků se zaměřením na detailní záběry k navození atmosféry zábavy v jazzovém klubu. Navzdory tomu, že je *La La Land* film o lásce a vztahu, je zároveň postavený na konfliktu – konfliktu dvou snů hlavních postav, konfliktu reality a snu, a konfliktu dvou forem stříhových skladeb. Tvůrci *La La Landu* dokázali v těchto konfliktech najít symbiózu a v případě stříhové skladby dovedli za pomoci precizně užitých filmových interpunkce vytvořit pevnou strukturu.

Ve výsledku můžeme říci, že výše zmíněný konflikt dvou forem stříhové skladby je zapříčiněn dvojí prací s prostorem. Zde tkví primární vztah prostoru a střihu, který se danému prostoru výrazně podřizuje. Realistickému scénickému prostoru s propastnou hloubkou sahající až za hranice prostoru obrazového se skladba podřizuje redukcí střihu a dynamickou prací s kamerou, zatímco abstraktní prostor se vyznačuje skladbou záběrů pomocí chytře užitých filmových interpunkce podtrhující vztahy mezi záběry a návaznost pohybu. V některých případech se stříhová skladba podřizuje nejen prostoru, ale i rytmu jazzové hudby. Tyto montáže v podstatě dostávají ještě třetí rozměr. Díky neoformalistickému přístupu jsme byli schopni

určit, jaký význam mělo užití téměř každého jednotlivého výrazového prostředku v muzikálových sekvencích a scénách, a jak bylo jejich užití motivováno. Z analýzy tak vyplývá, že vztah prostoru a stříhu není arbitrární, ale vzájemně podřízený, čímž se ve finále tyto dvě oblasti stylistiky filmového díla navzájem budují, obohacují a ozvláštňují.

V úvodu jsem zmiňoval, že žánr muzikál již není v Hollywoodu nejžádanějším zbožím, když byl ale na přelomu let 2016 a 2017 uveden Chazellův druhý film, percepce muzikálu se u současného publika, dle mého názoru, změnila k lepšímu. Po úspěchu *La La Landu* nemají Hollywoodská studia takový problém financovat vysokorozpočtové muzikály a diváci se tak záhy dočkali originálního filmu *Největší showman*, moderní verze romantického dramatu *Zrodila se hvězda* nebo hrané adaptace *Cats* režiséra Toma Hoopera. Muzikálového zpracování se dočkal v životopisném filmu *Rocketman* i zpěvák a hudebník Elton John. Televizní tvůrce Ryan Murphy pro Netflix natočil adaptaci broadwayské hry *The Prom*, studio Walta Disneyho zase vsadilo na hrané remaky klasických pohádek jako například *Kráska a zvíře* nebo *Aladin*. Mluvit o muzikálu jako o žánru, který v moderní době umírá, se po *La La Landu* může jevit jako poněkud zcestné. Řekl bych, že *La La Land* svou poetikou upozornil na krásy tohoto žánru a radost, jakou přinášel v dobách své největší slávy, ozvláštňujícími prvky zase ukázal, jakým směrem se moderní muzikál může ubírat.

Nedívejme se tedy na *La La Land* jen jako na sérii odkazů na klasiky žánru, ale spíše jako na dílo, které svým stylem ctí staré postupy i nové tendence.

Autor: Jakub Vrba

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Fakulta: Filozofická

Název práce: Vztah střihu a prostoru v současném muzikálu: Neoformalistická analýza filmu *La La Land*

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

Počet znaků: 95 431

Klíčová slova: Neoformalistická analýza, střih, filmový prostor, *La La Land*, muzikál

Abstrakt:

Tato bakalářská diplomová práce je neformalistickou analýzou vztahu střihu a prostoru ve filmu *La La Land*. Výchozí metodologie se opírá o teoretické vymezení neformalistického přístupu k filmové analýze Kristin Thompsonové. Práce se dále opírá o koncepci střihové skladby Jana Kučery s doplněním o teoretické poznatky ze střihové oblasti filmu a filmového prostoru teoretika Davida Bordwella. Cílem analýzy bylo formou interpretace motivací a významů užitých prostředků střihové skladby a prostoru vymezit vzájemný vztah těchto rovin díla, nalézt ozvláštnění a určit dominantu.

Author: Jakub Vrba

Department: The Department of Theatre and Film Studies

Faculty: Faculty of Arts

Title: The Relationship Between Editing and Space in Modern Musical:
Neoformalist Film Analysis of La La Land

Supervisor: doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

Key words: Neoformalist analysis, editing, film space, La La Land, musical

Abstract:

This bachelor's thesis is a neoformalist analysis of the relationship between editing and space in the film La La Land. The initial methodology is based on Kristin Thompson's theoretical definition of the neoformalist approach to the film analysis. Thesis is further based on the concept of editing composition by Jan Kučera with the addition of theoretical knowledge of the editing area of film and film space by theorist David Bordwell. The aim of the analysis was to interpret motivations and meanings of the used means of editing composition and film space and to define relationship between these levels of film, find defamiliarization and specify dominant.

Seznam literatury a zdrojů

1. *La La Land* [film na nosiči DVD], scénář a režie: Damien Chazelle. USA, 2016
2. THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace – časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha: Národní filmový ústav, 1989-. 1998, ročník 10. č.1 (29). ISSN 0862-397X.
3. KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-896-2.
4. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
5. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
6. THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
7. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 5. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7331-455-2.
8. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing. History Theory and Practice. Fifth Edition*. 2011, Elsevier Inc., ISBN 978-0-240-81397-4
9. THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. x, 361. ISBN 0691067244.
10. HRUŠKOVÁ, Anežka. *Vztah historie a současnosti: Žánrová analýza filmu La La Land* [online]. Olomouc, 2018 [cit. 2021-03-29]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/vtie4f/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph.D.

11. La La Land - Box Office Mojo. In: *Home - Box Office Mojo* [online]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl241141249/>

12. MORGAN, Chris. Which films earned the most Oscar nominations? In: *Yardbarker.com* [online]. Dostupné z: https://www.yarbarker.com/entertainment/articles/which_films_earned_the_most_oscar_nominations/s1_31096709#slide_3

13. BHATNAGAR, Erik. La La Land is a Fantastic Love Letter to Musicals, Jazz, and the Plight of Struggling Artists In: *The Moviegoing Experience* [online]. 10. 1. 2017. Dostupné z: <https://movies8351.wordpress.com/2017/01/10/la-la-land-is-a-fantastic-love-letter-to-musicals-jazz-and-the-plight-of-struggling-artists/>

14. BORDWELL, D. Historical Poetics of Cinema. In: *David Bordwell's website on cinema* [online]. Dokument ve formátu PDF. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/articles/>

15. PHILLIPS, Michael. Behind the scenes of La La Land with director Damien Chazelle. In: *Chicago Tribune*. [online]. 7. 12. 2016. Dostupné z: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/ct-damien-chazelle-interview-mov-1209-20161207-column.html>

16. LANNOM, SC. Breaking the Fourth Wall: Definition, Meaning and Examples. In: *StudioBinder* [online]. 21. 6. 2020. Dostupné z: <https://www.studiobinder.com/blog/breaking-the-fourth-wall/>

17. DUONG Matthew. „La La Land Audition Scene“ / Lightning Analysis. In: *Mediafactory* [online] 19. 3. 2018, dostupné z: <http://www.mediafactory.org.au/matthew-duong/2018/03/19/la-la-land-audition-scene-lighting-analysis/>

18. BUDISATRIA, Fega. LA LA LAND Behind the Scenes Featurette - Epilogue: The Romance of the Dream. In: *YouTube* [online]. 19. 4. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QNpA9KQdRr0>

19. WhatCulture. 10 Incredible Movie Scenes Shot In A Single Take. In: *YouTube* [online], publ. 30. 1. 2019, dostupné z: <https://youtu.be/KseApyflefE>

20. RAY, Dennis. La La Land – A Musical Love Letter for Hollywood Dreamers. In *Rapid River Magazine* [online]. 12. 1. 2017. Dostupné z: <https://www.rapidrivermagazine.com/2017/la-la-land-a-musical-love-letter-for-hollywood-dreamers/>
21. CBS This Morning. „La La Land“ director Damien Chazelle on favourite film of all time. In *YouTube* [online] 25. 2. 2017. Dostupné z: <https://youtu.be/whhOSY1M7To>
22. Filming and Photography at Griffith Observatory. In: *Griffith Observatory* [online]. Dostupné z: <https://griffithobservatory.org/about/filming/>
23. LEVIN, Robert. Damien Chazelle's ‚La La Land‘ is love letter to Los Angeles. In: *Amny.com* [online]. 7. 12. 2016. Dostupné z: <https://www.amny.com/entertainment/damien-chazelle-s-la-la-land-is-a-love-letter-to-los-angeles-1-12718465/>
24. PRECIADO, Sara. La La Land – Movie References. In: *Vimeo.com* [online]. Dostupné z: <https://vimeo.com/200550228>
25. MINOOALLEN. Musical 101 (Part 2): Integrated vs. Backstage Musicals. In: *Classic Movie Hub Blog* [online]. 15. 9. 2013. Dostupné z: <http://www.classicmoviehub.com/blog/movie-musicals-101-integrated-vs-backstage-2/>

Seznam citovaných filmů

1. *Aladin* [Aladdin] [film]. Režie Guy Ritchie. USA, 2019
2. *Američan v Paříži* [An American in Paris] [film]. Režie Vincente Minnelli. USA, 1955
3. *Brigadoon* [film]. Režie Vincente Minnelli. USA, 1954
4. *Broadway Melodie 1940* [Broadway Melody of 1940] [film]. Režie Norman Taurog. USA, 1940
5. *Camp Rock* [film]. Režie Matthew Diamond. USA, 2008
6. *Cats* [film]. Režie Tom Hooper. Velká Británie, 2019
7. *Červený balónek* [La Ballon rouge] [film]. Režie Albert Lamorisse. Francie, 1956
8. *Dotek zla* [Touch of Evil] [film]. Režie Orson Welles. USA, 1958
9. *Gravitace* [Gravity] [film]. Režie Alfonso Cuarón. USA/VB, 2013
10. *Hard Boiled* [film]. Režie John Woo. Hongkong, 1992
11. *Hříšné noci* [A Boogie Nights] [film]. Režie Paul Thomas Anderson. USA, 1997
12. *Chicago* [film]. Režie Rob Marshall. USA, 2002
13. *Konečně trháč!* [The Band Wagon] [film]. Režie Vincente Minnelli. USA, 1953
14. *Kráska a zvíře* [Beauty and the Beast]. Režie Bill Condon . USA, 2017
15. *La La Land* [film]. Režie Damien Chazelle. USA, 2016
16. *Mamma Mia* [film]. Režie Phillida Lloyd. USA/VB/Německo, 2008
17. *Moulin Rouge* [film]. Režie Baz Luhrmann. USA/Austrálie, 2001
18. *Mrtvá nevěsta Tima Burtona* [Corpse Bride] [film]. Režie Tim Burton, Mike Johnson. VB/USA, 2005

19. *Muzikál ze střední* [High School Musical] [film]. Režie Kenny Ortega. USA, 2006
20. *Největší showman* [The Greatest Showman] [film]. Režie Michael Gracey. USA, 2017
21. *Páni v cylindrech* [Top Hat] [film]. Režie Mark Sandrich. USA, 1935
22. *Paraplíčka z Cherbourgu* [Les Parapluies de Cherbourg] [film]. Režie Jacques Demy. Francie, 1964
23. *Potomci lidí* [Children of Men] [film]. Režie Alfonso Cuarón. USA/VB, 2006
24. *Rebel bez příčiny* [Rebel Without a Cause] [film]. Režie Nicolas Ray. USA, 1955
25. *Rocketman* [film]. Režie Dexter Fletcher. VB/Kanada/USA, 2019
26. *Sing Street* [film]. Režie John Carney. Irsko/Velká Británie, 2016
27. *Slečinky z Rochefortu* [Les Demoiselles de Rochefort] [film]. Režie Jacques Demy. Francie, 1967
28. *Smím prosit?* [Shall We Dance] [film]. Režie Mark Sandrich. USA, 1937
29. *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* [Sweeney Todd: The Demon Baker of Fleet Street] [film]. Režie Tim Burton. USA/VB, 2007
30. *The Prom* [film]. Režie Ryan Murphy. USA, 2020
31. *Ve městě* [On the Town] [film]. Režie Gene Kelly, Stanley Donen. USA, 1949
32. *West Side Story* [film]. Režie Robert Wise, Jerome Robbins. USA, 1961
33. *Whiplash* [film]. Režie Damien Chazelle. USA, 2014
34. *Zpívání v dešti* [Singing in the Rain] [film]. Režie Stanley Donen. USA, 1952
35. *Zrodila se hvězda* [A Star Is Born] [film]. Režie William A. Wellman, Jack Conway. USA, 1937

Zdroje obrázků

Obrázky 1 – 5; 7 – 19; 21 – 71: La La Land [film na nosiči DVD], scénář a režie: Damien Chazelle. USA, 2016

Obrázek 6: GONZALO. The Young Girls of Rochefort 1967 Opening Ballet. In: *YouTube* [online]. 31. 1. 2017. [cit. 4. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=80qJtJAyAvw&t=2s>

Obrázek 20: Brigadoon (1954) – galerie. In: *ČSFD.cz* [online]. [cit. 25.04.2021]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6750-brigadoon/galerie/?type=1>