

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Teorie a dějiny dramatických umění

BAKALÁŘSKÁ DIPLMOVÁ PRÁCE

Natálie Kačeňáková

Stylový analýza filmů Skrytá identita a Volavka a jejich kulturní kontext

Analysis a style of film The Departed and Infernal affairs and their
cultural context

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

Olomouc 2014

Místopřísežně prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: Stylová analýza filmů Skrytá identita a Volavka a jejich kulturní kontext vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Děkuji Doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za cenné rady a trpělivý přístup při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

1. ÚVOD.....	5
1.1 Cíl práce.....	5
1.2 Struktura práce	6
1.3 Vyhodnocení literatury a metodologie	7
2. KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT.....	12
2.1 Hongkong	12
2.2 Symbolika Buddhismu.....	13
2.3 Post-koloniální alegorie.....	14
2.4 Scorseseho tematické odlišení.....	16
2.5 Vykořeněnost postav	18
2.6 Ambivalentnost postav	18
3. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA	20
3.1 Neoformalistický přístup k naraci	20
3.1.a Žánr filmu	20
3.1.b Syžet/fabule	21
3.1.c Analýza syžetu – Volavka.....	21
3.1.d Analýza syžetu – Skrytá identita	23
3.2 Neoformalistický přístup ke stylu - Volavka.....	26
3.2.a Dominanta.....	27
3.2.b Mizanscéna	27
3.2.c Kamerová a střihová ozvláštňení.....	29
3.2.d Hudba	34
3.3 Neoformalistický přístup ke stylu – Skrytá identita	35
3.3.a Dominanta.....	35
3.3.b Mizanscéna	36
3.3.c Kamerová a střihová ozvláštňení.....	39
3.3. d Stylistická diference snímků a inscenování akce.....	45
4. ZÁVĚR	49
5. Seznam obrazové přílohy	52
6. Prameny a literatura	53
7. Resumé (Summary)	57
8. Anotace	58
9. Annotation	59

1. ÚVOD

1.1 Cíl práce

Cílem této bakalářské práce je analýza hongkongského snímku *Volavka* (Infernal Affairs) 2002¹ režisérů Wai-keung Laua a Alana Siu Faie a jejího amerického remaku, *Skrytá identita* (The Departed), která byla natočena v roce 2006² režisérem Martinem Scorsesem. *Volavka* zaznamenala velký úspěch jak v Hongkongu, tak i v zahraničí a režiséři na ní navázali dalšími dvěma díly (*Volavka II.* a *Volavka III.*). Také *Skrytá identita* se setkala s velkým komerčním i kritickým úspěchem, získala Oscara za nejlepší anglicky mluvený film a další tři ceny akademie, včetně té za nejlepší režii, střih a adaptovaný scénář.

Jedním z důvodů, proč jsem si vybrala k analýze zrovna tyto dva snímky, byla možnost zkoumat rozdílné přístupy tvůrců a sledovat totožný příběh odehrávající se na dvou úplně odlišných místech. Ve své práci se zaměřím na stylistické i narativní rozdíly filmů a pokusím se zasadit oba snímky do kulturního kontextu. Jak po narativní, tak po stylové stránce se tvůrci obou zkoumaných snímků opírají o kulturně-historický kontext, který tkví v situování snímku do prostředí Hongkongu a Bostonu. Hlavním cílem analýzy přesto zůstává samotný rozbor stylových kinematografických prostředků, jejichž použitím tvůrci také docílili výše zmiňovaného odlišení, od snímků stejných žánrů a odlišením samotných zkoumaných snímků jednoho od druhého.

Pro analýzu obou zkoumaných snímků využiji neoformalistickou analýzu, jak jí popsala Kristin Thompsonová. Cílem práce bude postihnout styl obou zkoumaných snímků, tudíž se neoformalistická analýza zaměří především na stylové prostředky. Jedním z cílů bude skrze ozvláštňující prvky snímků určit jejich dominanty. Podle Thompsonové je hlavním východiskem analýzy nalezení dominanty. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické

¹ Premiéra se odehrála 12. prosince v Hong Kongu, do USA se film dostal až téměř dva roky poté, v roce 2004 na Mezinárodním filmovém festivalu v Milwaukee.

² Premiéra se odehrála 26. září 2006 v USA v New Yorku.

roviny³. Dominantu filmu *Volavka* nacházím v různorodosti stylových prostředků, které tvůrci využívali. Ve snímku jsou střídány scény minimalistického realismu a stylizované záběry narušující časovou kontinuitu. U *Skryté identity* jsem jako dominantu určila výrazně zesílenou kontinuitu a dynamickou práci s kamerou, která dělá film realistickým.

Nikdy nemůžeme snímek vnímat jako abstraktní objekt nacházející se mimo historii. Ve své práci se tedy zaměřím nejen na styl a naraci filmů, ale i na historický a sociální kontext obou snímků, na který bude po celou dobu analýzy brán zřetel. Cílem analýzy tedy bude zjistit a dokázat, že dominanty snímků tkví v těchto předpokladech a prostřednictvím neoformalistické analýzy specifikovat a analyzovat, jakými prostředky se tvůrci snažili dominanty vyzdvihnout. Na klíčových scénách *Skryté identity* a *Volavky* se pokusím demonstrovat jak jsou využívány narativní techniky a k čemu slouží, dále pak motivace a vzájemné vztahy jednotlivých postav a jaké stylistické prostředky tvůrci využívají a jak na ně reaguje divák. Během analýzy budu vycházet z toho, že se v případě obou snímků jedná o klasickou naraci (podle D. Borwella a jeho čtyř módů narace v knize *Narration in the Fiction film*). V průběhu analýzy budou na vybraných scénách rovněž demonstrovány jiné výrazné charakteristiky zkoumaných filmů, jako rozdílné přístupy k zobrazování násilí, rodiny, společenských vztahů, víry a dalších odlišnou kulturou ovlivněných prvků. Cílem analýzy nebude pouze rozpoznat, ale také interpretovat a pochopit úkol analyzovaných výrazových prostředků, tedy nesoustředit se pouze na konstrukci jednotlivých snímků, ale také na předpokládané reakce ideálního diváka.

1.2 Struktura práce

Práci jsem rozdělila na 3 hlavní části. V první části se zaměřím na teoreticko-metodologické vymezení tématu, popsání analytických postupů a kritické vyhodnocení literatury.

³ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862-397X

Druhá část se bude věnovat kulturně-historickému kontextu obou zkoumaných snímků. U Volavky se zaměřím na otázku buddhismu, kolonialismus a otázku národní identity, u Skryté identity na propojenost příběhu u vybraných postav se skutečně žijící postavou, bostonského mafiána Jamese Whitea Bulgera, na porušení představy o čistotě amerického snu a na otázku emigrantství. I přes podobnou narativní strukturu, vycházející z totožného scénáře, snímky díky odlišnému kulturnímu a historickému kontextu vyznívají odlišně a zanechávají různé emoce. Proto považuji za důležité uvést alespoň základní informace, které pomohou pochopit souvislosti, prostředí i dobu, ve kterém zkoumané snímky vznikly.

V třetí části se budu věnovat samotné neoformalistické analýze narace a stylu, tedy vymezením dominantních prvků, které budu hledat v technických konstrukcích filmů. V úvodu popíšu systém narativů a strukturu syžetu. Vymežím syžet snímků, kauzalitu, čas trvání fabule a syžetu a motivace postav. V dalších podkapitolách se budu věnovat kamerovým a střihovým ozvláštňením snímků, které demonstruji na vybraných scénách, v nichž lze nalézt styčné rysy zkoumaných filmů. Vybrané scény obsahují dynamický střih a kameru, dá se na nich vyzorovat styl zesílené kontinuity a obsahují velkou část dominantních prvků, které jsem nastínila v úvodu. Ve scénách budu analyzovat kameru, střih, osvětlení a práci se zvukem, tedy signifikantní rysy obou snímků. V závěru této kapitoly porovnáám na dvou totožných scénách (konkrétně scénách z kina s následným pronásledováním) rozdílný přístup k inscenování akce a využívání odlišných stylových prostředků.

1.3 Vyhodnocení literatury a metodologie

V česky a slovensky psané literatuře se k filmu Volavka vyjadřují pouze v publicistických recenzích⁴ a na filmových serverech⁵, které jsou pro mé potřeby nevyhovující. Čerpala jsem proto především ze zahraničních zdrojů. Totožnými snímky se ve svých závěrečných pracích zabývalo i několik zahraničních studentů.

⁴ Recenzi lze najít na WWW: <<http://cinemaview.sk/clanok/1233/detail/volavka>>.

⁵ Více na WWW: <<http://www.csfd.cz/film/96212-volavka/>>.

Práce nazvaná *Moving Pictures: The translation from Hong Kong cinema to Hollywood* od Krise Kama⁶ a *Contrasting "Infernal Affairs" Hong Kong and "The Departed" Hollywood* od Yitinga Shena⁷, se ale více než analýze zkoumaných snímků zabývá problematikou pozápadňování asijských filmů. Pro mé účely byly i tyto dvě práce téměř bezcenné.

Metodologicky budu čerpat z několika zdrojů. Nejdůležitějším zdrojem bude teoretický článek Kristin Thompsonové, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod, vydaný v českém překladu v časopisu *Illuminate*. Teze, vyvozené z tohoto článku, pak při analýze doplním o důležité poznatky z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁸, na které se podílela Kristin Thompsonová společně s Davidem Bordwellem. Kniha vyšla v českém překladu pod vedením editora Václava Kofroně a předkládá ucelený koncept neoformalismu. Neoformalistická analýza se stává cenná, jelikož do popředí opět staví samotné filmové dílo, které je vždy analyzováno komplexně a ve všech svých souvislostech, s důrazem na interakci díla se svým a divákovým kulturně-historickým kontextem. Neoformalismus popírá teorie, podle nichž je filmové dílo pouze důkazem předem stanovených tezí. Dle Davida Bordwella nelze neoformalismus označit jako jednu z „velkých teorií“, a dokonce ani jako metodu. Nejde o striktně daný návod k analýze, naopak je to spíše soubor předpokladů o rysech společných různým uměleckým dílům, o pochodech, které probíhají v divákově mysli, vnímá-li a snaží-li se pochopit různá umělecká díla, a o způsobech, kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti. Ve středu zájmu je opět dílo jako takové, na které nejdou aplikovat teorie. Jedná se spíše o přístup, který vychází z předpokladů o různých společných rysech pro více uměleckých děl, o vztazích díla a společnosti. K divákům není nadále přistupováno jako k pasivním „subjektům“, naopak jsou aktivní a významně přispívají ke konečnému účinku díla.

⁶ Dostupné z WWW: <<http://labsome.rmit.edu.au/files/Moving%20Pictures%20-%20The%20translation%20of%20Hong%20Kong%20cinema%20to%20Hollywood.pdf>>.

⁷ Dostupné z WWW: <<http://ir.lib.ksu.edu.tw/bitstream/987654321/12312/2/osaka-thesis.pdf>>.

⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6

V druhé části práce, kde se zabývám kulturně-historickým kontextem filmů, budu v případě snímku *Volavka vycházet* z knihy *Andrew Lau and Alan Mak's Infernal affairs – The Trillogy* Gini Marchetti⁹. Spisovatelka se zde zaměřuje na všechny tři díly trilogie, já ve své práci využila poznatky pouze o prvním díle. Autorka v knize zkoumá psychologické a sociální dopady, v hongkongském kontextu, na snímek *Volavka*. Hluběji se zabývá zobrazením buddhistického pekla, post-koloniálním obdobím a otázkou identity v současném Hongkongu, jež se odráží v současných hongkongských filmech a především ve *Volavce*. Z těchto částí knihy jsem čerpala v kapitolách věnovaných post-koloniální alegorii a symbolice buddhismu. V jedné z kapitol této knihy, je taky otištěn rozhovor s oběma režiséry snímku.

Z množství publikací o Martinu Scorsese, se ani jedna nezabývá pouze konkrétně *Skrytou identitou*. Kniha *The Philosophy of Martin Scorsese*¹⁰, editora Marka T. Conarda se zabývá motivy a filozofickou podstatou Scorseseho filmů. Zkoumá Scorseseho postavy, které se často potýkají s pocity vykořeněnosti a morálními rozpory. Conard se zabývá etickou podstatou Scorseseho filmů a výstižně definuje psychologické jádro jeho nejvýznamnějších děl. Další z mnoha významných publikací o Martinu Scorsese je kniha *Conversations With Scorsese*¹¹ od Richarda Schickela. Také tato publikace se zabývá vybranými snímky režiséra a rozebírá díla z mnoha různých úhlů. Přínos těchto publikací nacházím zejména v interpretační povaze, jež využívají k tematizovaným celkům filmů Martina Scorseseho a jejich postoj k filmovému stylu a narativu.

V části věnované neformalistické analýze budu k popisu kamerových a střiháčských metod vycházet z knih *Umění filmu*¹², amerických teoretiků Davida

⁹ MARCHETTI, Gina. *Andrew Lau and Alan Mak's Infernal Affairs – The trialogy*. Hong Kong University Press, 2007, s. 224. ISBN 978-9622098015

¹⁰ CONARD, Mark T. *The Philosophy of Martin Scorsese*. The University Press of Kentucky, 2008, s. 280. ISBN 0813192188

¹¹ SCHICKEL, Richard. *Conversations with Scorsese*. Knopf; Upd Exp edition, 2013, s. 448. ISBN 0307388794

¹² BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 680. ISBN 978-80-7331-217-6

Bordwella a Kristin Thompsonové a *Film Editing*, od Gael Chandlerové¹³. Kniha *Film Editing* soustřeďující se na filmový střih, rozlišuje střihové figury a postupy a na základě četné obrazové přílohy je každá figura názorně definována. Ve své práci budu tuto knihu využívat jako zdroj odborných pojmů k popisům jednotlivých střiháčských figur. *Umění filmu* představuje ucelený náhled do teorie a praxe filmu, komplexně rozebírá všechny postupy, které vytvářejí filmové dílo jako celek. Já jsem ve své práci nejvíce využila části věnované filmovému stylu, především kapitolám 5, zabývající se kamerou, 6 zkoumající střih, 7 o filmovém zvuku a kapitolu 8 shrnující styl jako formální systém a obsahující pokyny k analýze stylu a formy. Autoři Kristin Thompsonová a David Bordwell ve své knize určují jako nejzákladnější součást filmového díla vyprávění (naraci) a styl. Zkoumají film jako celek, zabývají se otázkou filmové formy a jejím vlivem na publikum. Naraci zkoumají jako formální systém, vyvozený mizanscénou, kamerou, střihovou skladbou a užitím zvuku. Ve své práci budu k oběma zkoumaným snímkům přistupovat jako k celkům, v naratologické části popíši, jak spolu v rámci celkové formy souvisejí různé části filmu a poté prozkoumám kategorie filmových postupů.

K oběma snímkům se na svých webových stránkách¹⁴ v článku *The Departed: No departure* vyjadřuje David Bordwell. Volavku vyhodnocuje, jako první skutečně hollywoodský film, který na rozdíl od klasické hongkongské výstavby nedodrhuje epizodickou výstavbu, ale srozumitelně vykresluje i složitější zápletku a zároveň sklízí úspěch i po finanční stránce. Zabývá se odchylkami ve scénáři, především odlišným závěrem obou filmů. Scorseseho konec, opouští od ponurého efektu, který ve Volavce vyvolává fakt, že dobrý policista zemřel a špatný zůstal nepotrestán. Zabývá se také podobou, kterou sdílí tempo Scorseseho *Skryté indenty* s asijskými extrovertními snímky, které Bordwell nazývá „intenzivní kontinuitou“. Velké množství střihů a pohybů kamery vnímá Bordwell negativně, jako nucené prostředky k dosažení „energie“ v každém záběru. V prospěch Volavky také staví prostředí Hongkongu, které působilo živějším, efektivnějším dojmem,

¹³ CHANDLER, Gael. *Film Editing: Great Cuts Every Filmmaker And Movie Lover Must Know*, Michael Wiese Productions, 2009, s. 220. ISBN 978-1-932907-62-9

¹⁴Více na WWW: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/10/the-departed-no-departure/>>.

než Boston ve Skryté identitě. Celkově Bordwell nadhodnocuje Volavku nad Skrytou identitou.

Dalším důležitým zdrojem informací pro měli byly především recenze z rozmanitých zdrojů a internetově publikované rozhovory s tvůrci. Ty se vyskytují převážně v anglickém jazyce. Z převážné většiny se jedná u obou snímků o kladné ohlasy. K oběma snímkům napsal na svých webových stránkách recenze Roger Ebert. U Volavky¹⁵ vyzdvihuje především příběh, který se vymyká žánrovému ukotvení a věnuje se vnitřním otřesům postav, žijících v neustálé lži. U Skryté identity¹⁶ výběr lokality, Bostonu, a taktéž vyobrazení hlavních hrdinů, bez zjevného rozdělení na dobrého a zlého, kteří se chovají podle lidské přirozenosti.

Text samotné stylové analýzy se zaměří především na práci a funkci kamery v obou filmech. Součástí neoformalistické analýzy je také, již zmíněná naratologická analýza. Naratologická analýza si dává za úkol určit žánr filmu, vymezit základní rozdíly mezi fabulí a syžetem a popsat jejich vzájemný vztah a celkovou strukturu syžetu. Bordwell určuje dvě významové roviny, které vyžadují odlišnou míru interpretace, denotativní a konotativní. Denotativní významy rozděljuje na referenční (prvky syžetu) a explicitní (vztahují se k nefilmovým strukturám). Konotativní významy mohou být implicitní (podloženy teoriemi, určitými stanovisky) a symptomatické (vztahují se k ideologiím, paradigmatům). Na základě těchto významů si ve své práci definují aspekty reálného světa (prostředí, sociální třídu,...) a vliv mimo-filmových diskursů, například politické ideologie.

Termín Zesílena kontinuita, který budu zkoumat v souvislosti s filmem Skrytá identita, popsal David Bordwell¹⁷, jedná se o dominantní styl amerických filmů, který vzniká za účelem strhnutí divácké pozornosti, posunutím tradiční kontinuity k vyššímu stupni důrazu. Za tímto účelem využívá čtyři primární postupy, bližší rámování postav při dialogových scénách, zrychlený střih, osvobozené použití kamery a využití extrémních ohniskových vzdáleností.

¹⁵ <<http://www.rogerebert.com/reviews/infernal-affairs-2004>>.

¹⁶ <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-departed-2007>>.

¹⁷ BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita – vizuální styl v současném americkém filmu*, *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 5-40. ISSN 0862-397X

2. KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT

Ve Volavce i Skryté identitě tvůrci zobrazují historii, náboženství i politické situace, které ovlivnili tyto dvě odlišné společnosti a kultury. Většina takto míněných odkazů, zůstává evropskému divákovi (divákovi, který není obeznámen s americkou a hongkongskou historií a kulturou) skryta. Já se ve své práci pokusím tyto aspekty obou filmů objasnit a nastínit jejich podstatu.

2.1 Hongkong

Nová Hongkongská kinematografie se zrodila za velmi speciálních okolností, v období sociální a politické krize, která vyústila ke změně politického paradigmatu. Do sedmdesátých let byly hongkongské filmy distribuovány pouze v Asii a v emigrantských komunitách. Poté, v sedmdesátých letech se hongkongský film stal pravděpodobně nejenergičtějším, nejnápaditějším světovým distributorem populárních snímků. Hongkongské filmy mohou být sentimentální, veselé, krvavé a bizarní. Jejich drzost a apel na divákovy emoce, jim získali fanoušky po celém světě.¹⁸ V osmdesátých letech, po připojení Hongkongu k Číně se kinematografie stávala více zajímavější, začala se věnovat rozmanitějším tématům, všechny snímky vznikající v této době byly natáčeny v kantonštině.¹⁹ Musela čelit novému kulturnímu a politickému prostředí, které pro ni bylo těžce definovatelné a kde problémy kolonialismu byli potlačeny problémy globalizace. S touto politickou změnou, hongkongský filmový průmysl započal, jak je často nazýváno, zlaté období. Výzvy, kterým čelí hongkongský filmový průmysl v tomto období, nezrcadlí pouze politické a ekonomické problémy, ale také obecnější otázky globální krize nezaměstnanosti, sociálních struktur a osobní identity na počátku nového tisíciletí.²⁰ Volavka představuje příběh, který v sobě pojí otázky, zabývající se

¹⁸ BORDWELL, David: Planet Hong Kong: Harvard University Press, 2000, s. 2 – 3. ISBN 9780674002142

¹⁹ Kantonština je dialekt čínštiny, jímž se hovoří v Kantonu, Hongkongu a v přilehlých jihočínských provinciích. Tomuto nářečí mluvčí spisovné čínštiny nerozumí. [online, cit. 25.3. 2013], Dostupné na WWW : < <http://cs.wikipedia.org/wiki/Kanton%C5%A1tina> >

²⁰ MARCHETTI, Gina. Andrey Lau and Alan Mak's Infernal Affairs – The trilogy. Hong Kong University Press, 2007, s. 20. ISBN 978-9622098015

tradiční předpojatostí k buddhismu, kolonialismu/post-kolonialismu a otázkou národnostní identity.

2.2 Symbolika Buddhismu

Anglický i čínský název Volavky – *Infernal Affairs*, v doslovném překladu „Pekelné záležitosti“, odkazuje na nejnižší z buddhistický pekel²¹ Wujiandao, kam se dle tradičních představ znovuzrodí ti, kteří úkladně zavraždí svého otce či svou matku, kdo prolíje Buddhovu krev nebo kdo způsobí schizma v buddhistické obci.²² Stejně jako Dantovo *Inferno*, celá trilogie spojuje současný svět s pekelnými utrpením a varuje před hříchy a morálním úpadkem člověka. Postavy ve *Volavce* odpovídají tomuto konceptu pekla, jsou uvízlé v prostoru a čase, nemohou se pohnout z místa, ale nemohou ani zůstat na místě. Ve filmu se opakovaně zobrazují buddhistické symboly. Film začíná dvěma záběry z pohledu na zlaté sochy Buddhy v hongkongském klášteře Deseti tisíc Buddhů. Sam se ukloní soše Buddhy a poté se obrátí k nováčkům, které chce rekrutovat do řad policistů. Příčinou všeho zla v buddhismu je touha²³, Samova lačnost po moci a vysoké ambice ho tedy předurčují k brzkému konci v pekle. Sam stojící v chrámu, vyzívá nováčky k boji proti britské koloniální vládě, ujišťuje je, že jsou součástí „nadpozemského“ plánu, který dává smysl jak jejich životům, tak smrti v podsvětí. Přestože toto vše je v rozporu s buddhistickým učením, Sam sebejistě pronáší svou řeč před drobnohledem deseti tisíců Buddhů.

Úvodní titulková sekvence ve *Volavce* připomíná slavné „opening“ scény z filmů o agentovi 007 Jamesi Bondovi. Sledujeme ikonické buddhistické výjevy, Buddha není zobrazen celý, vidíme pouze charakteristické rysy buddhistických soch, jako je například rozevřená Buddhova dlaň. Tato úvodní titulková sekvence

²¹ Na rozdíl od křesťanství jde u buddhistického pekla spíše o očistec, kde se duše utrpením očistí od hříchu. V tomto cyklu duše prochází opakovaným úmrtím a vzkříšením, zemřelý člověk se nachází mezi životem a smrtí, duše je uvízlá v čase a prostoru. To souvisí se zákonem karmy, podle něhož naše činy dříve či později přinesou své ovoce.

²² *Kino ASIA, jaro – V hlavní roli HongKong 2012*, [online, cit. 25.3. 2013], Dostupné z WWW: <<http://www.phil.muni.cz/wksc/home/aktivity/kino-asia/kino-asia-v-hlavni-rol-i-hongkong>>.

²³ Příčinou utrpení je žádostivost, spojená s rozkoší a lpěním na smyslových rozkoších. To se praví ve čtyřech vznešených pravdách o utrpení.

nenápadně odkazuje k buddhismu, stejně jako celý film. V závěru titulkové sekvence je umístěn citát z mahájánové sútry:²⁴ „Nejhorší z Osmi Pekel je Neustálé Peklo. Jeho smyslem je neustálé utrpení. Proto ten název.“ Také epilog Volavky odkazuje k náboženství, je citován Buddha: „Ten kdo se neustále nachází v pekle, nikdy neumírá. Dlouhověkost je obrovské strádání v Nepřetržitém Pekle.“²⁵ Tudíž Lau neumírá, ale trpí více, než kdyby byl mrtev.

Dvojitá identita, která narušuje celý Lauův život, je zobrazena v jedné ze závěrečných scén detailem Lauovy mrtvé tváře, která se odráží v lesklé stěně výtahové šachty. Kulka, která projde Lauovi přesně středem čela je paralela k buddhistickému konceptu třetího oka, které představuje osvícenou moudrost. V tomto případě, však postavy docházejí osvícení pozdě, v důsledku nevědomosti a myslných očekávání umírají. Tímto se film opět navrácí ke konceptu buddhismu, jelikož buddhisté věří, že nevědomost vede k utrpení.

2.3 Post-koloniální alegorie

Jedna země, dva systémy. Na tomto principu funguje Hongkong, který 1. července 1997 přešel pod správu Číny a ukončil tím 156letou britskou správu teritoria. Ve snímku Volavka také fungují dva systémy v jedné společnosti – oficiální svět vlády a policie, a neoficiální svět triád. Obě hlavní postavy Lau i Chan představují samostatného jedince s dvojí identitou, jedna pro každý ze dvou systémů, ve kterých musejí fungovat, jde tedy o stejný způsob jakým funguje Hongkong. Na jednu stranu je propojen s Čínskou lidovou republikou, komunistickým systémem a čínským nacionalizmem, na stranu druhou Hongkong sdružuje britský kolonialismus, byrokracii a zdánlivě svobodnou kapitalistickou ekonomiku. Ve Volavce jednotlivé charaktery zastupují a mapují geopolitickou identitu Hongkongu. Policie zastupuje vládu jako celek – koloniální před rokem

²⁴ Mahájánové sútry jsou soubory buddhistických textů z nichž první pocházejí z prvního století př. n. l. a které byly přeloženy ze sanskrtu a různých prákrťů do čínštiny a tibetštiny. [online, cit. 25.3. 2013], Dostupné na WWW:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Mah%C3%A1j%C3%A1nov%C3%A9_s%C3%BAtry>.

²⁵ Základním kamenem budhistické filozofie je názor, že veškerý život je utrpení. Každý je podrobován traumatu narození, nemoci, sešlosti a smrti a odloučení od toho, co miluje.

1997 a post-koloniální po připojení k Číně. Triády naopak reprezentují obchodní soukromý sektor – kapitalismus ve své syrové podobě, konkurenční boje trhů a produktů v nadnárodním měřítku. Lauův marný boj o navrácení identity a nastolení spravedlnosti v závěrečné střešní scéně alegoricky zobrazuje neuskutečnitelný návrat k původní identitě čínské populace v Hongkongu před opiovými válkami²⁶ a Sino-britským společenským prohlášením, které postoupilo oblast Hongkong Číně²⁷.

Šéfové obou hlavních postav, mafiánský boss Sam a policajt Wong, jsou přímo zodpovědní za osudy svých špiónů – osud kolonizovaných. Pokud Wong, policejní superintendant představuje pozůstatek britských úřadů, tak Sam, šéf podsvětí symbolizuje domácí vliv, který zůstává u moci v nové době. Potom co je Wong zabit, se dva diametrálně odlišní špióni spojí, aby společně porazili Sama a vystoupili ze stínů svých dosavadních rádců a vzorů. Tato Chanova „zrada“, která otřese jeho identitou je předem odsouzena k nezdaru, ke stejnému nezdaru jako snaha o navrácení legitimity čínské identity.

Ve snímku Volavka se hlavní hrdinové Lau a Chan poprvé setkávají hned v úvodu filmu. Chan (ekvivalent k postavě Leonarda DiCapria) prodává stereo systém Lau (Matt Damon), na kterém si v závěru filmu přehraje Lauova snoubenka CD, díky kterému odhalí jeho pravou totožnost. Tato úvodní scéna Volavky, z obchodu s elektronikou, představuje vztah mezi technologií, ekonomikou a samotnou zápletkou filmu. Volavka zobrazuje nové technologie – od počítačů přes mobilní telefony, až po nejmodernější vybavení domácností. Bok po boku sedí Lau a Chan před stereo sestavou a vychutnávají si zvuk. Obchod s elektronikou

²⁶ Opiové války se konaly ve 40. a 50. letech 19. století jako reakce čínského císařství za dynastie Čching proti importu a prodeji opia v Číně. Poté, co Anglie začala dovážet indické opium, se stalo velké množství Číňanů závislých na této omamné látce a později se počet závislých vyšplhal až na 20 milionů. Císař Sien feng se pokusil prodej a konzumaci zakázat, avšak po prohře v první (1839–1842) a druhé (1856–1860) opiové válce byl donucen tolerovat import opia do země. [online, cit. 25.3.2013], Dostupné na WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Opiov%C3%A9_v%C3%A1lky>.

²⁷ 19. prosince 1984 byla dohoda podepsána ministerskými předsedy lidové republiky Číny a vládami Spojeného království a zavazovala se, že Čína v roce 1997 převezme celé území, nicméně zřídí tam tzv. zvláštní administrativní oblast Hongkong. Bude zachován volný trh a po dobu následujících 50 let také původní sociálně-právní systém. Čínským heslem těch dnů se stalo: „Jedna země, dva systémy.“ [online, cit. 25.3.2013]. Dostupné na WWW: <http://wikipedia.infostar.cz/s/si/sino_british_joint_declaration.html>.

slouží jako mikro verze, případová studie poválečné hongkongské ekonomiky. Stereo může také představovat kulturní kapitál, lidi ze střední třídy, kteří jednak umějí ocenit kvalitu a mohou si jí navíc i dovolit. Lau platí kreditní kartou, ta symbolizuje postavení, kterého Lau dosáhl. Později stojí Chan před plakáty se šťastnými mladými lidmi, držícími v rukou kreditní kartu, telefonuje s Lauem a bojuje o svou vlastní identitu i o svůj život. Oba hrdinové mají stejný cíl, legitimní pracovní místo, kreditní kartu v rukou, manželku a děti, což představuje model hongkongského smýšlení byrokratů a podnikatelů.²⁸ První film z trilogie *Volavka* vznikl v roce 2002, v době kdy hongkongský filmový průmysl upadal. Ve *Volavce* můžeme tudíž také najít komentář k poklesu ziskovosti hongkongských filmů²⁹. Toto je nejvíce patrné v sekvenci z kina, kam Lau sleduje Chana, který se zde schází se Samem. Film, který postavy sledují může být situován pravděpodobně do Mongolska nebo Tibetu je promítán skoro prázdnému kinu. Sam komentuje film slovy: „ty dívky jsou strašné“, přitom se nezdá, že by jevil zájem o film. V dalším záběru vidíme plakát na hollywoodský film *Muži v černém II.* (2002), další důkaz o upadajícím zájmu o čínsky mluvené filmy na hongkongském trhu. Klid a pomalé tempo v kině se rázem změní v rychlý sled záběrů na Laua sledujícího Chana.

2.4 Scorseseho tematické odlišení

V důsledku globalizace se celosvětově zvyšuje poptávka po filmech. Filmaři se zaměřují na regionální kinematografii, kde kladou důraz na kulturní a společenské postavení každé konkrétní země. V tomto důsledku vznikají komunikační bariéry, které brání porozumění mezi jednotlivými kulturami. I z tohoto důvodu vznikají remaky.

Specialitou scénáře vzniklého na motivy *Volavky* bylo umístění příběhu do reálií Bostonu. Příběh skutečného Jamese Whitea Bulgera, obzvláště hrozivého gangstera, který třásl bostonským polosvětlem (jižním Bostonem) a byl donašečem

²⁸MARCHETTI, Gina. *Andrey Lau and Alan Mak's Infernal Affairs – The trilogy*. Hong Kong University Press, 2007, s. 10 – 12. ISBN 978-9622098015

²⁹*Box Office Mojo* [online, cit. 22.3. 2013], poslední revize 24.3. 2013. Dostupné z WWW: <<http://boxofficemojo.com/intl/hongkong/yearly/?yr=2002&p=.htm>>.

FBI, způsobil, že nešlo o Skryté identitě uvažovat jinak než o americkém příběhu. V tom o remake rozhodně nešlo. Právě irský gangster James Whitey Bulger se stal inspirací pro vznik hlavního gangstera ve Skryté identitě, Francise Costella, s kterým má společný nejen irský původ, donašečství pro FBI, ale také bezcitnost, díky které bez skrupulí bere špinavou práci do svých vlastních rukou. Jak jsem již zmínila, Skrytá identita je celá situována do Bostonu. Během celého filmu je často zobrazována zlatá kupole parlamentu, s kterým sousedí Colinův byt, a na který často směřuje Colinův pohled. K dekodování tohoto vizuálního prvku je zapotřebí, aby byl divák seznámen s účelem této stavby, která v současné době slouží jako Massachusettský tribunál a zároveň jako kancelář guvernéra. V Colinovi tedy vyvolává touhu po moci a penězích, ale také touhu po novém začátku, nové kariéře, oproštění se od světa zločinu. Režisér polemizuje nejen s představou čistoty amerického snu, ale i s našimi diváckými jistotami, a to jak ve vztahu k hollywoodským vypravěčským modelům, tak třeba k těm módním hongkongským. Scorsese se snaží vyprávět příběh Ameriky v žánrovém rozměru gangsterského filmu s ambicemi velkého společenského dramatu. Režisér nabízí svůj vlastní, osobitý kulturní i vypravěčský model, jehož podstatou je záměrná dráždivá disharmonie ve všech složkách. Struktura příběhu je až na pár drobných změn totožná s asijskou předlohou. Ve filmech je patrná dvojitá kauzální struktura, která je typická zejména pro klasický hollywoodský film. Obě linie příběhu umožňují variace při budování syžetové stavby. Scorsese napodobuje svého předchůdce jak ve volbě prostředí – závěrečné střetnutí obou protivníků se odehrává na střeše s pozadím mrakodrapů, hongkongský hotel sice nahradilo příhodnější bostonské skladiště, složitý morseovkou komunikační kód prostý mobil, z vášně původních hrdinů pro špičkovou hi-fi techniku zbyla v americké verzi jen audio sestava McIntosh uvnitř jedné dekorace. Stejně tak Scorsese hojně využívá hry se zrcadly, stíny a kouřem. Sjednocujícím prvkem obou snímků je také snaha o navození autenticity, pomocí realisticky uchopených hlavních aspektů příběhu.

2.5 Vykořeněnost postav

V bohaté filmografii Martina Scorseseho lze nalézt snímky mnoha žánrů, nejčastěji se však vrací k takzvaným gangsterským snímkům, plným násilí, mezi které patří i film *Skrytá identita*. Režisér se *Skrytou identitou*, po předchozích dvou filmech³⁰ vrací ke svým oblíbeným, osvědčeným tématům. K tématu města, plného organizovaného zločinu a temných, nebezpečných ulic³¹. Scorseseho díla bývají označována jako autorská, jeho snímky mívají stylovou podobnost a některé momenty se ve filmech opakují, jako například prvek vykořeněnosti a krize identity u většiny jeho hlavních postav. S tímto problémem se potýkají také hrdinové snímku *Skrytá identita*. Často zmiňovaný prvek emigrantství může být důsledkem rozpolcenosti a pocitu duality hlavních postav. Doslovně se to zmiňuje ve *Skryté identitě*, při první schůzce Billyho Costigana s Queenanem a s Digmanem, který mu říká: „Tvůj otec byl zasraná nula z jižního Bostonu, nosič na letišti. Celá tvoje rodina jsou kriminálníci, kromě tvého otce. [...] Byl jsi rozdvojené dítě, co? [...] Mluvíš s různými přízvuky? Dělal jsi to, ty zasranej chytráku? Jakoby si byl různými osobami.“³² Pohled na svět Scorseseho postav předurčuje skoro vždy zdůrazňovaný původ, ve *Skryté identitě* konkrétně irský, ke kterému se všechny postavy hrdě hlásí.

2.6 Ambivalentnost postav

Jak už jsem zmínila, Martin Scorsese se pro svůj film inspiroval klasickými noirovými snímky, a stejně tak gangsterskými filmy. Oba dva tyto žánry předvedly narušitele zákonů, s kterými publikum do větší míry sympatizovalo. Scorsese v nás buduje porozumění pro záporné postavy (nebo postavy se zápornými rysy) a pro motivy k jejich chování. Úvodní sekvence složená z dokumentárních záběrů občanských nepokojů v Bostonu, doprovázená Costellovým monologem nám naznačuje společenské podmínky a osudové okamžiky, které šéfa podsvětí přivedly na cestu zločinu. Stejně tak, Costellovo první setkání s malým Colinem, sirotkem,

³⁰ *Letec* (2004), *Gangy New Yorku* (2002)

³¹ Jako například ve filmech *Casino* (1995), *Taxikář* (1976)

³² *The Departed* (2006), režie: Martin Scorsese. 00:12:49

ministrantem v kostele a dobrým studentem v nás buduje porozumění a sympatie pro obě postavy a právě osudovost jejich ztracení umocňuje jejich charisma. Prolog snímku trvá pouze pár minut, popisuje růst nepokojů v Bostonu v sedmdesátých letech, na pozadí znějí Rolling Stones³³ se skladnou Gimme Shelter. Zobrazuje selhání a rozdělení americké společnosti v období let 1965 až 1975³⁴. Skrytá identita je zajisté Scorseseho nejpolitičtější film, ale tento aspekt je skryt ve vynikajícím scénáři.³⁵ Soucit s postavami zločinců, přesouvání sympatií, i komplexnost záporných charakterů doznívají k přesvědčení, že se temné vlastnosti skrývají v každém jedinci a že dobro a zlo jsou navzájem propojenými principy. Oba hrdinové jsou fascinujícím způsobem ambivalentní, neustále jejich prostřednictvím zvažujeme otázky loajality a zrady, sympatie ovšem režisér téměř okamžitě směřuje k zmučenému, vyčerpanému Billymu, i když ten se jen domnívá, že má těžší pozici než jeho protivník.³⁶ Pro svět nakažený zlem má Scorsese zvláštní, chladný a chápavý soucit, poznamenaný elegantně nesmiřitelným sarkasmem. Přiznává, že zlo si vytváří krásné funkční systémy existence, a zkoumá, proč člověk dovádí k dokonalosti právě temný model síly.

³³ Tento hit umístil Scorsese hned do tří svých filmů – Mafiáni (1990) , Casino (1995) a Skrytá identita (2006).

³⁴ V těchto letech byli vysláni američtí vojáci do války ve Vietnamu.

³⁵ SOTINEL, Thomas: Master of Cinema – Martin Scorsese. *Cashier du Cinema*, 2007, s. 82

³⁶ PROKOPOVÁ, Alena. Recenze Skrytá identita. *Cinema*, 2006, č. 11, s. 34 - 35

3. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA

3.1 Neoformalistický přístup k naraci

3.1.a Žánr filmu

Jednou ze složek neformalistické analýzy je vymezení filmového žánru, díky kterému následně můžeme odhalit, ke kterým žánrovým konvencím analyzovaný snímek směřuje, a od kterých se vymezuje. Filmový žánr závisí na tématu, kompozici i formě technického, politického, kulturně-společenského kontextu, tedy na současném stavu filmového umění a vědomí. V neposlední řadě závisí na autorském postoji, rukopisu, na stylu, který si vybírá určitý žánr – tak jak si konkrétní žánr vyžaduje určitý styl.³⁷ V oblasti hraného filmu existují tři superžánry, dobrodružný film, melodrama komedie. Snímky *Skrytá identita* a *Volavka* zařadíme k dobrodružnému filmu. Přesto definovat samotný žánr může být velice problematické, jelikož hranice mezi žánry nejsou jasně stanoveny. K tomuto se vyjadřují i David Bordwell a Kristin Thompsonová: „Většina badatelů se dnes shodne na tom, že žádný žánr se nedá jednoduše a přesně definovat.“³⁸ *Skrytá identita* i *Volavka* v sobě nesou prvky akčních snímků, thrillerů, detektivních filmů, sociálních dramát i filmu noir, jak po stránce stylové, tak i narativní. Oba snímky obsahují technické aspekty kamery totožné s klasickými noirovými snímky (práce se stíny, neobvyklé úhly kamery, svícení kontrastující mezi světlem a tmou). Hlavními hrdiny jsou outsideři zapleteni do nezákonné činnosti, nechybí ani motiv velkoměsta a realistické zobrazování společenských vztahů. V USA byl film noir na vrcholu v padesátých letech 20.století, v Hongkonku se však pevně uchytil až v 90.letech. . To má hned několik důvodů. Jedním z nich je tradiční morální smýšlení hongkongských filmařů, které stanovovalo, že policisté a dobrosrdeční bandité by měli mít pozitivní charakter, být odvážní a milosrdní. Zlo a dobro mělo být zřetelně rozděleno a v závěru filmu nesmělo chybět potrestání zla a odměnění dobra. Konsolidace hongkongské noirové tradice skutečně započala až založením

³⁷ CIEL, Martin: *Žánr ve filmu: Nakladatelství filmového archivu*, 2004

³⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU, s. 423.

produkční společnosti "Milkyway Image (Hong Kong) Limited"³⁹ a vznikem tzv. "Milkyway trilogie". Tato série byla také předchůdcem k pozdější trilogii Volavka. Fakt, že Volavka ani Skrytá identita nejsou jednoznačně žánrově zařaditelné snímky, může k oběma filmům přilákat více diváků. Jednoznačně se k žánru nevyjadřují ani tvůrci, ani oficiální stránky, ani jiné zdroje.

3.1.b Syžet/fabule

Syžet, termín využívaný k popsání všeho, co ve filmu vidíme a slyšíme (včetně titulků, doprovodné hudby,...), naopak fabule zahrnuje soubor všech událostí ve vyprávění. Z důvodu, že analyzuji dva snímky, vynechám rozebrání celkové struktury syžetu a obecný popis struktury syžetu.

Pro přiblížení děje filmu, jen velmi stručně nastíním fabuli snímků. Oba dva snímky sledují stejný příběh, hlavními hrdiny jsou dva policisté, přičemž jeden je infiltrovaný do zločinecké organizace (Billy Costigan/Lau) a druhý naopak mezi policisty (Colin Sullivan/Chan). Oba mají za úkol donášet informace svým nadřízeným a naplno se sžít se svými postavami. Časem vyjde najevo, že v obou kruzích je vyzvědač, a tak se hlavním úkolem obou agentů stává odhalit svého protivníka. V tomto se oba filmy shodují, základní rozdíl vidím v situování snímku, kde se Skrytá identita odehrává v Bostonu a Volavka v Hongkongu, z čehož vyplívá odlišné kulturní prostředí, společenské návyky a přístup k náboženství. Oba snímky jsou také ovlivněny režisérskými předchozími filmy, zkušenostmi a jejich osobitými styly.

3.1.c Analýza syžetu – Volavka

Snímek Volavka je vyprávěn chronologicky, sledujeme oba hlavní hrdiny od začátku do konce. Přestože se ve filmu objevují flashbaky, které zde mají spíše funkci expresivní, než-li informativní funkci (více v kapitole 5.3) můžeme říci, že snímek Volavka dodržuje sukcesivní uspořádání. Příběh je nám prezentován prostřednictvím dvou hlavních hrdinů, Laua a Chana, kteří se střídavě vyskytují ve všech scénách filmu. Obě linie se několikrát v průběhu snímku setkají. Nejprve

³⁹ Odkaz na oficiální stránky společnosti: <http://www.milkywayimage.com/>

v úvodní sekvenci coby ještě jako kadeti na policejní akademii, poté ve scéně v obchodě s elektronikou (v které ještě nemají o vzájemné existenci ani tušení), při vzájemném pronásledování v kině, dále na policejní stanici, kde Lau odhalí Chanovu totožnost a nakonec při závěrečné konfrontaci na střeše. Výrazná úvodní retrospektivní sekvence z akademie, která končí zavírající se bránou za Lauem, kterého pozoruje zničený Chan, již v úvodu zobrazuje osud obou hlavních hrdinů a zrcadlí samotný závěr filmu.

Narace se dle rozsahu sdělovaných informací divákovi může dělit na omezenou, nebo neomezenou. Rozsah narace se v jednom konkrétním filmu může pohybovat v širokém rozmezí, a stejně tak se může měnit od omezené až po neomezenou. Jelikož jsou nám informace sdělovány prostřednictvím obou hlavních hrdinů, víme a slyšíme více, než oba dohromady, můžeme říci, že se jedná o naraci neomezenou. Samozřejmě jsou zde scény, kdy je divák, co se fabule týče, informován ve stejné chvíli jako hrdina. Zásadní otázka filmu, kdo je špión na opačné straně, však divák ví od samého začátku filmu.

Naraci lze zkoumat také z hlediska hloubky, ta se dělí na naraci objektivní a naraci subjektivní. Přestože nelze říci, že je narace čistě objektivní či pouze subjektivní, Volavka se spíše přiklání k objektivní naraci, kdy nám zobrazuje co postavy dělají, říkají, jak reagují, ale nenahlíží přímo do jejich nitra. Momenty subjektivizace můžeme nalézt, ale i v tomto snímku. Jedná se například o scény Chana a jeho přítelkyně Marry, kdy Mary skrze svou rozepsanou knihu, nevědomky, analyzuje Chanovy pocity. Dalším takovým příkladem je flashback v samém závěru snímku, kde Chan odhaluje své skutečné pocity.

Významným hybatelem děje jsou také motivace jednotlivých postav. Lau nastoupil k policii, aby bránil zákon, po vyčerpávajících letech v přestrojení, však touží jen po odpočinku a klidu. Nemá žádný osobní život, na navázání vztahu se svou psycholožkou nemá dostatek času a ze setkání, ke kterému ve snímku dojde, s jeho bývalou přítelkyní vidíme, že mu práce zničila i šanci na rodinu. Jeho motivace jsou tedy jasné, očistit své jméno a žít normální život. Chanovi motivace

se ve snímku daleko více proměňují. Nevíme z jakého důvodu se přidal k Samovi, jde mu převážně jen o svůj prospěch a později o udržení vztahu s Mary. Postavami, které ovlivňují život dvou hlavních protagonistů jsou:

- Superintendent Wong (policista)
- Hon Sam (gangster)
- Mary
- Doktorka Lee

Snímek není nijak časově ukotven, neobsahuje žádné nediegetické titulky s časovým označením, z příběhu se dovídáme pouze to, že Lau pracuje v utajení již deset let a pro Sama tři roky. Začátkem fabule snímku můžeme považovat počátek Samovi mafiánské kariéry, o které vypráví v první po-titulkové scéně nově rekrutovaným špionům.

3.1.d Analýza syžetu – Skrytá identita

Syžet snímku Skrytá identita je vystavěn na dvou hlavních dějových liniích, na policistovi infiltrovaném mezi gangstery Billy Costiganovi a jeho protivníkovi, gangsterovi infiltrovaném mezi policisty Colinu Sullivanovi. Syžet stále přeskakuje z postavy na postavu, a tím mění náš zdroj informací. Obě linie se v průběhu filmu proplétají a prolínají, k čemuž je využita paralelní montáž, díky níž je docíleno patřičně dramatického efektu. Akce se vyvíjí zejména pomocí těchto dvou hlavních postav, které jsou tedy zásadními hybateli v ději, soustředí se na jejich osobní psychologické příčiny: vlastnosti, touhy a rozhodnutí hlavních hrdinů. Konflikt cílů těchto dvou protagonistů trvá až do závěrečného rozuzlení. Kromě dvou hlavních protagonistů jsou hybateli děje další dvě skupiny postav, zastupující policisty a gangstery.

Jedná se o postavy:

- Frank Costello (gangster)
- Mr. French (gangster)
- Queenan (policista)

- Digman (policista)
- Ellerby (policista)

Billy i Colin jsou v centru kauzálního řetězce syžetu, přesto jsou to konflikty a cíle jejich nadřazených, které děj ženou kupředu. Nejvíce je z vedlejších postav přiblížen Frank Costello, který se jako jediný ve snímku objevuje i ve scénách, v kterých absentují oba hlavní hrdinové. Démonický šéf místního irského gangu, který je pro Iry žijící v jižním Bostonu spíše patronem, než-li nepřítelem, přitahuje v podání Jacka Nicholsona veškerou divákovu pozornost k sobě. Francis Costello na sebe bere v úvodu snímku úlohu vypravěče. Syžet filmu začíná voice-over komentáře muže, který připomíná politické události z Bostonu, jedná se o diegetického vypravěče, jelikož v další scéně zjistíme, že hlas patřil právě Francis Costelovi. Další postavou, která neméně ovlivňuje chování obou hlavních hrdinů je psycholožka Madolyn, která nejdříve naváže partnerský vztah s Colinem a později se intimně sblíží i s Billym.

Informace jsou nám sdělovány prostřednictvím dvou ústředních postav, jelikož víme, vidíme a slyšíme více, než je umožněno kterékoli z postav⁴⁰, můžeme říci, že se jedná o naraci neomezenou. Díky širšímu rozsahu vědění je vyvoláváno napětí, tudíž můžeme předvídat nadcházející události, přesto jsou nám některé informace vyjeveny až ve stejné chvíli jako samotným postavám. Jedná se například o přítomnost další „krysy“ v policejních řadách, která v závěru filmu zastřelí Billyho, což nepředvídala ani jedna z hlavních postav, stejně tak ani diváci. Film tedy místy kolísá mezi neomezenou a omezenou narací. Scorsese využívá skvělých dialogů Williama Monahana a stejně tak momentů mlčení, jako například ve scéně, kdy Sullivan volá nalezeným mobilním telefonem Costiganovi a na koncích obou telefonů se ozývá jen oddychování.

Všechny postavy ve snímku jsou také velmi ovlivněny svými motivacemi, které se ovšem u některých postav v průběhu filmu mění. Prostřednictvím motivací a cílů

⁴⁰ - BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 127. ISBN 978-80-7331-217-6

postav lze rozpoznat jednotlivé funkce postav v ději, i jak se bude samotný děj filmu vyvíjet. Postava první hlavní linie Colin Sullivan má v průběhu téměř celého snímku za cíl zjistit co nejvíce užitečných informací pro Franka Costella a zůstat mimo podezření ze strany policistů. Zásadní zvrát nastává ve chvíli, kdy zjistí, že Costello donáščí FBI. Náhle se do středu zájmů dostává Colinovo vlastní přežití, bez ohledu na kohokoliv ze své minulosti. Cíle Billyho Costigana, v druhé hlavní linii příběhu jsou výrazně ovlivňovány vedlejšími postavami, které mají zásadní vliv na výstavbu kauzality děje. Nejprve se chce stát policistou, místo toho je infiltrován mezi mafii, kde má za úkol zjistit co nejvíce informací, které by mohli urychlit dopadení gangsterů, následně se snaží vypátrat krysu v policejních řadách a v závěru snímku získat zpět svojí identitu. Střídání obou linií není pravidelné, je závislé na vývoji narativu a času, k prezentaci syžetu je využita paralelní montáž.

Výstavba Skryté identity z hlediska časového trvání začíná nediegetickým titulkem „BOSTON – Před několika lety“, po kterém následují dokumentární záběry nepokojů. Z temporálního hlediska není snímek nijak specifikován, syžet začíná setkáním malého Colina a Costella, začátkem fabule můžeme počítat už emigraci Irů v 19. století, díky čemuž se předkové všechny hlavních postav dostali do Bostonu. Původ postav je důležitý z hlediska osobního a motivačního a v průběhu celého snímku je často zmiňován. Fikční vyprávění je zobrazeno tak, že všechny situace v syžetu jsou poskládány bezprostředně za sebou, to v divákovi vyvolává pocit, že celý děj se odehrává během několika dní či týdnů. Ve skutečnosti syžet snímku trvá několik let (nelze blíže specifikovat), na což nás upozorní sami postavy. Billy při schůzce s Queenanem a Digmanem upozorňuje, že už uplynul rok, co pracuje v utajení⁴¹. V jiné scéně se Colin při výslechu ptá Billyho: „Jak dlouho jsi pracoval v utajení?“ a Billy odpovídá: „Dlouho.“⁴² Scény a události jsou tedy řazeny ihned za sebou, aby snímek udržel divákovu pozornost a neztratil tempo.

⁴¹ The Departed (2006), režie: Martin Scorsese. 00:55:06

⁴² The Departed (2006), režie: Martin Scorsese. 02:06:48

3.2 Neoformalistický přístup ke stylu - Volavka

Volavka i její následující dva díly vyvolávají otázku politické identity, v rámci komerčního úspěchu v policejních a krimi thrillerech.⁴³ Vizuální vzhled filmu rezonuje s vizuálním stylem, který pomohl definovat hongkongskou novou vlnu⁴⁴ pro světové publikum. Dramatické kontrasty, zahrnující přechody mezi detailními záběry obličejů, na velké celky Hongkongu, náhlé změny prostředí, ze střech mrakodrapů do úzkých špinavých uliček, od panoramatických záběrů po téměř nepostřehnutelné rámování statických záběrů. Pohyby kamery a střih utvářejí dohromady rytmus, který kolísá v průběhu celého filmu – od okamžiků ticha a klidu po scény plné násilí. Režisér Lau odmítal všechna klišé, moralizování a akci, místo násilí a akčních scén využívá dramatické napětí. Díky tomu publikum a filmoví kritici nazývali film delikátně minimalistický. Andrew Lau, spolu-režisér a kameraman, se pohyboval mezi artovým filmem a komerčními snímky napříč celou jeho kariérou. Všechny jeho snímky však zobrazovaly policii a kriminálníky. Spolupracoval s Wong Kang-waiem jako kameraman na dvou filmech o policistech a podvodnících, *As Tears Go By* (1988) a *Chungking Express* (1994). Lau dále režíroval snímek *To Live and Die in Tsimshatsui* (1994), který stejně jako *Volavka* pracuje s tématem policisty v utajení, který prochází krizí identity. Poté následovala série *Young and Dangerous* (počínající rokem 1996), mapující téma hongkongských triád. V minulosti Hongkongští tvůrci čerpali Hollywoodské náměty a vytvářeli z nich svá vlastní originální díla, v posledních letech se situace obrací a americké společnosti skupují práva na hongkongské a asijské filmy. David Bordwell dokonce *Volavku* označil za první hongkongský skutečně Hollywoodský film.⁴⁵

⁴³ *Volavka* v sobě skrývá otázku post-koloniální identity Hongkongu a odvrací se od thrillerové tradice. Patrná je inspirace u snímku Johna Wooa *Tváří v tvář* z roku 1997 (*Face/Off*), kde se zápletka točí kolem výměny identity.

⁴⁴ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, přel. Helena Bendová a kol., 2007, s. 684 - 685

⁴⁵ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Observations on Film Art – The Departed: No departure, 10.10. 2006*. [online, cit. 22.3. 2013], Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/10/the-departed-no-departure/>

3.2.a Dominanta

Dominantou filmu shledávám v různorodosti stylových prostředků. Snímek nevyužívá pouze jeden vizuální styl, ale pohybuje se od minimalistického realismu některých scén, k stylizovaným záběrům narušujícím časovou kontinuitu. Časoprostorová heterogenita je v průběhu filmu spájena dynamickým hudebním doprovodem, v podobě hudebních, ruchových či dialogových mostů, které vytvářejí plynulé přechody jednotlivých scén. Všechny tyto komponenty dohromady vytvářejí autentický pohled na současný Hongkong, tak jak ho vnímají tvůrci snímku. K navození autenticity ve filmu není využíváno jen stylových prostředků, ale také ukotvením syžetu v národních tradicích mentalitě a historii, na které je v průběhu celého snímku kladen velký důraz.

3.2.b Mizanscéna

Mizanscéna snímku Volavka využívá mnoho detailů a kontrastů k navození rozpolcené atmosféry v moderním Hongkongu. Město je zobrazeno jako moderní, hektické a chladné místo, kde si každý žije svůj vlastní život. Do kontrastu jsou postaveny prastaré buddhistické chrámy s moderními skleněnými výškovými budovami, luxusně zařízené byty a chladné policejní kanceláře. Důležitá je ve snímku také práce s barvou. Barvy se proměňují návazně na prostředí, kde se scéna odehrává a na postavy, které ve scéně vystupují. Tohoto si výrazně můžeme všimnout ve scénách s Lauovou psycholožkou, jejíž ordinace a kancelář se nese v teplých sépiových odstínech, které navozují pocit klidu a domova. Jedná se také o jediné místo, kde se Lau cítí v bezpečí a kde může usnout. Kontrastně pak působí policejní oddělení, které využívá hlavně studených odstínů šedé a bílé a interiér pokojů působí prázdně.

Ve Volavce je často pro dotváření prostoru mizanscény využito zrcadel, jejichž vizuální funkce se kříží s jejich symbolickým významem. Chanovu rozdvojenost vizuálně posiluje několik záběrů, ve kterých se dívá na roztržitý obraz sebe sama v zrcadle. V úvodu snímku je v krátkém záběru snímán mladý Chan, hledící do bezpečnostního zrcadla v obchodě. V závěru snímku se scéna kompozičně opakuje,

když starší Chan sedí v autě a po telefonickém hovoru s Marry hledí do zpětného zrcátka. Chanův odraz v zrcadlech v těchto případech upozorňuje na jeho roztržitý charakter a nabízí pohled do jeho duše.⁴⁶ Odrazy nejsou v mizanscéně zprostředkovány pouze pomocí zrcadel, ale také všudypřítomnými skleněnými tabulemi v oknech výškových kancelářských budov, hlavně během sekvencí odehrávajících se na střeších.

Výrazný je také kontrast mezi zjevem hlavních hrdinů, kdy Chan působí vždy upraveně (oholený, učesaný oblečený do košile a saka) a Lau více zanedbaně (neoholený, rozčuchané vlasy, oblečený do černé kožené bundy). V zjevu těchto dvou postav se zrcadlí jak jejich fyzické rozpoložení, tak to psychické.

Mizanscéna u Volavky v sobě kombinuje tradiční prvky (Buddhův chrám), moderní (výškové budovy, střechy) a postmoderní (zahrnující betonové garáže, skleněné kanceláře,...). Střechy hrají významnou roli v obou snímcích. Jsou to místa oproštěná od ruchu města, nabízející pocit volnosti a klidu, ale zároveň přinášejí pocit nebezpečí a strach z možného pádu. Právě na střeších se odehrává závěrečná konfrontace obou hrdinů.

Ve snímku Volavka je velký důraz kladen na realistický herecký projev, a to převážně dvou hlavních protagonistů, kteří jsou neustálou součástí snímku. Herecký projev, nejen jejich, ale téměř většiny postar filmu je propojený s jejich vizuální prezentací. Herecké ztvárnění každé postavy je specifické a typologicky koresponduje s povahou dané postavy. Lau, v podání Andyho Laua, vystupuje jako sebevědomý muž, vědomí si svého postavení. Jeho postavení ve společnosti, tak odpovídá i jeho zevnějšek a chování. Kontrastní k postavě Laua, stojí postava Chana, ztvárněného Tonym Leung Chiu Waiaem. Nejen zevnějškem, ale také nervózním chováním, výbuchy vzteku, je už od první chvíle patrné, kdo má v danou chvíli na vrch. Kontrastně jsou také pojati „velitelé“ obou agentů, superintendant

⁴⁶ PTÁČEK, Luboš. Zrcadlo jako uzlový bod filmové narace, [online, cit. 4.4. 2013], Dostupné z: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-02.pdf>

Wong, působí vždy velice distingovaně, čistě oblečen, klidně a mírně mluvící, bez větších známek emocí. Naproti tomu, šéf mafie Sam, který nosí vlasy odbarvené na pronikavou žlutou barvu, vzbuzuje na první pohled zneklidňující pocit. Výrazem obličeje, který často mění charakter, vzbuzuje strach a nejistotu.

Vzhledem k častým změnám prostředí, dochází také k pravidelným změnám osvětlení, které napomáhá působivosti obrazu. Scény natáčené během dne, v exteriérech, na denním světle, jsou velmi světlé a kontrastují s potemnělými scénami z nočních akcí a z tmavých exteriérových scén. Střídá se také klasické tříbodové high-key osvětlení s low-key osvětlením. High-key osvětlení, často využívané v klasickém hollywoodském filmu nalezneme například ve scénách zahrnujících policii. Jsou to například scény, kdy Chan hovoří s inspektorem Wongem, nebo konfrontace na střeše. V těchto scénách je mezi světlejšími a tmavšími oblastmi vytvořen menší kontrast. Low-key osvětlení, jež tvoří větší kontrast a zřetelnější stíny, je využito ve scénách zobrazující podsvětí Hongkongu. Například ve scéně z kina, nebo ve scéně, kde probíhá kokainový obchod s Thajci. Tyto scény jsou velmi tmavé a plné stínů, které v obou sekvencím dotvářejí napětí a tíživou atmosféru.

3.2.c Kamerová a stříhová ozvláštňení

Výrazných kamerových ozvláštňení je využito především ve scénách, kde dochází k využívání křížového stříhu, k zobrazení hlavních postav filmu. V úvodů snímku sledujeme vizuálně velmi výraznou retrospektivní montáž, nejprve z policejních akademií a poté z Lauových a Chanových začátků v rolích špiónů. Montážní sekvence využívá rychlý a pravidelný rytmus, sérii akce zhuštěné do několika momentů, díky nimž je budováno napětí, zvláště díky závislosti jedné linie na druhé. Temporytmus sekvence je podtrhován doprovodným hudebním motivem (vojensky znějící motiv bubnů), který koresponduje s diegetickými zvuky a ruchy, v podobě vojenského pochodu, nabíjení zbraně, výstřelů apod.. V úvodu sekvence kamera přímo najede na detail pochodujícího vojáka, v dalším ustavujícím záběru vidíme běžící kadety. Následuje paralelní montáž obsahující dialogovou scénu mezi mladým Lauem, Wongem a dalším policistou a prostříhy z Lauova výcviku,

převážně detaily jeho soustředěného obličeje. Následující záběr vyvrací časovou diskontinuitu a narušuje i fabuli. Po pochvalném uznání od Lauova velitele následuje Lauův polodetail, kterak odchází ze školy, obrací se přes rameno, kamera stříhne na hlediskový záběr, kde vidíme ostatní kadety a jednoho z nich v detailu dívajícího se za Lauem. Záběry jsou propojeny zvukový můstkem, kde mužský hlas oznamuje Lauovo vyhození z akademie. V dvojité prolínačce se za Lauem pomalu zavírá brána, následuje stříh opět na detail jednoho kadeta, který je stop trikem zastaven a stíračkou změněn na desaturovaný (černobílý) zmrzlý záběr (Obr. č. 1), s touto změnou koresponduje i změna hudebního motivu na agresivnější a dravější skladbu. Stíračka je doprovázena nediegetickým zvukem, který umocňuje její dynamiku. Druhý desaturovaný zmrzlý záběr (opět černobílý) následuje po dalším záběru, opět v detailu na tvář Laua (Obr. č. 2), na který za pomoci zvukové můstku navazuje sekvence z infiltrace mezi zločince.



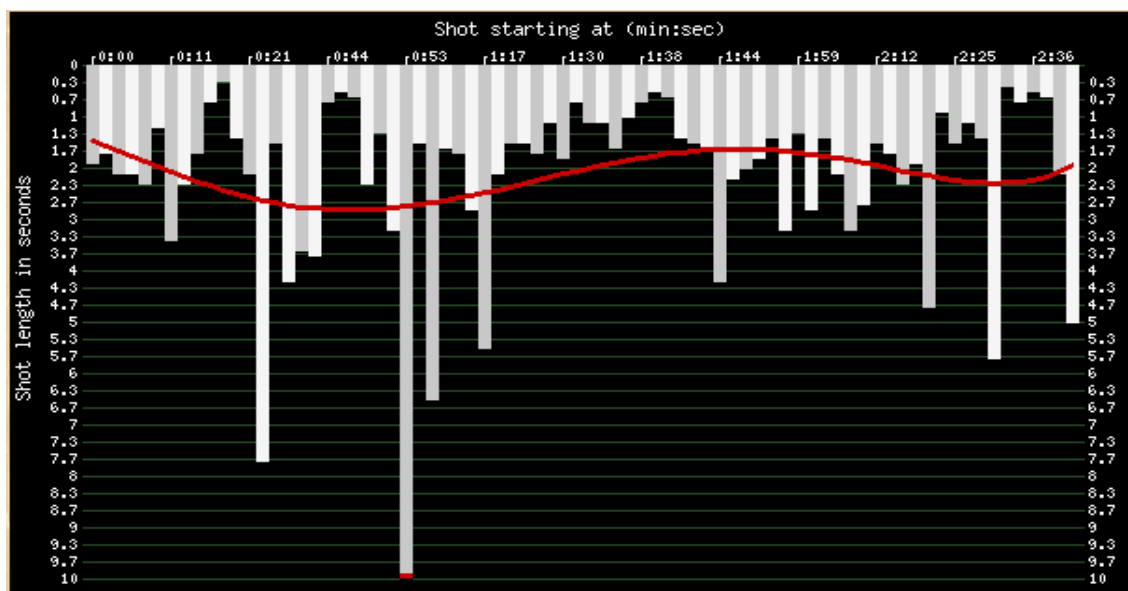
Obrázek 1 - desaturovaná mrtvolka Yana



Obrázek 2 - desaturovaná mrtvolka Chana

Prolínačky jsou využity ve více scénách, v následující scéně na jednu stranu zaplňuje časovou prodlevu, ale také symbolizuje Lauovy myšlenky. Kamera snímá Laua sedícího vedle televize, z nadhledu. Nakloněné rámování způsobuje, že Lau působí, jako by seděl z kopce. Prolínačkou je vytvořen přechod do dalšího záběru, na polodetail, zde už Laua vidíme zpřímá, další prolínačka přechází do detailu Lauovy tváře. Celá tato sekvence je ukončena zatmívačkou, po které vidíme už oblečeného Laua scházet ze schodů, oznamujícího do mobilu, že se rozhodl sledovat Wonga. Kamera je nejprve zaostřena na zadní plán, kde je na stěně umístěn velký obraz, znázorňující šachovnici s rozestavěnými figurkami, poté zaostří na přední plán, na Laua. Jednotlivé přechody mezi záběry, jsou propojeny sjednocující hudbou.

V první scéně z modlitebny vystupuje do popředí červená barva za využití low-key osvětlení, kontrastuje s následující scénou, kde silné horní světlo bíle ozařuje tmavou místnost, v které Lau boxuje. Následující záběry zobrazují Lauovu kriminální činnost, schůzky a rozhovory s Wongem. Paralelní montáží je mezi tuto sekvenci vložena sekvence druhého hrdiny, který se naopak rekrutuje mezi policisty. Celá sekvence končí předvedením Laua na policejní stanici, kde je v polodetailu snímán, při focení s tabulkou v ruce a v každém střihu při změnách úhlů se střídá mladší Lau s tím starším. Kompoziční návazností záběrů je zobrazen přechod mezi dvěma herci a objasněn časový posun. Totéž následuje v další scéně, kde vidíme salutujícího Chana dostávajícího vyznamenání, který je ostrým střihem nahrazen kompozičně stejným záběrem, ale se starším hercem. Poté následuje zatmívačka a zobrazí se titulek s názvem filmu. Jedná se o téměř tří minutovou sekvenci, průměrná délka scény je 2,2 sekundy a skládá se z 76 záběrů. Je v ní využito kamerové jízdy, ruční kamery, steadicamu, nakloněného rámování,.... Tyto rozmanité technické postupy docílili výsledný rozmanitý vzhled celé sekvence. Na grafu je znázorněna struktura celé scény.⁴⁷



Graf č. 1

Režiséři ve Volavce velmi často využívají roztmívaček a zatmívaček. V mnohých scénách se nejedná pouze a zaplnění časové prodlevy mezi záběry, ale roztmívačky

⁴⁷Celý graf k nahlédnutí na: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13533

i zatmívačky mají symbolický a metaforický význam. Zatmívačkou je například ukončena dialogová sekvence, kde Chan na střeše výškové budovy, při golfu, hovoří se svým nadřízeným o své slibné kariéře. Chan odpálí míček vstříc městu, následuje střih na polocelek Chana, poté stop-záběr s přechodem do zatmívačky. Zatmívačka je navíc doplněna o nediegetický zlověstný zvuk. Snímek taky výrazně pracuje se systémem steady-cam, což umožňuje pohyblivé rámování. Kamera často snímá postavy zezadu, v dlouhých záběrech a v pohybu, což navozuje napětí a nechává diváka v očekávání. Pohyblivé rámování je využíváno také pro snímání detailů a polodetailů postav, pro lepší zachycení emocí postav.

Ve Volavce je hojně využíváno také flashbacků, zvláště v úvodu snímku, kde diváka seznamují s minulostí hrdinů a jejich motivací, ale vyskytují se i v průběhu celého filmu a poté v závěru. Na samém začátku je, jak jsem jí výše uvedla použita retrospektivní montáž. V dalších scénách je využíváno flashbacku v podobě rapidmontáží, složených převážně z vložených záběrů, které byly použity v úvodní retrospektivní montáži. K tomuto účelu je využito černobílého filmu a vertikální montáží je propojen zvuk s ostrými střihy. Tyto flashbacky v sobě nesou silný emocionální potenciál k navození divákových pocitů a empatie s hlavním hrdinou. Tohoto je například využito při dialogové sekvenci Laua s Wongem, kdy je lineární struktura několikrát přerušena zmíněnými flashbacky. Jiným příkladem využití flashbacků, kdy neplní přímo informativní funkci, ale spíše expresivní, je ve scéně, kde umírá superintendant Wong na kapotě auta a my skrze Laua vidíme montáž flashbacků propojenou melodickým hudebním můstkem a nesimultánním digetickým monologem Wonga. Dalším příkladem expresivní funkce flashbacků, je scéna, ve které je zastřelen Lau. Eliptický střih ve zpomalených záběrech redukuje čas pomocí prostřihů, stop triku a zatmívaček. Do této sekvence je opět vložena montáž flashbacků z Chanova života, doprovázena zvukovým flashbackem Samova proslovu k nováčkům, ze začátku filmu. V poslední scéně filmu je využit zároveň poslední flashback. Opakuje se scéna z úvodu snímku, kdy Lau odchází vyhozen z akademie a Chan se za ním přes bránu dívá. Stíračkou dojde v kompoziční návaznosti na přechod z černobílého filmu na barevný a mladý Lau je střihem

prohozen ze staršího (Obr. č. 3), totéž se v dalším záběru stane s Chanem (Obr. č. 4), který opakuje svůj monolog ze začátku: „Já bych si to s ním vyměnil.“



Obrázek 3 - stíračka



Obrázek 4 - stíračka

Ve Volavce finální střetnutí obou hlavních postav v sobě nese prvky westernového stylu. Sekvence je podbarvována disharmonickou hudbou, která koresponduje s tíživou atmosférou. Scéna začíná rozostřeným záběrem, v jejímž zadním plánu vidíme přicházet postavu. V dalším záběru kamera v horizontální jízdě sleduje v odrazu od protější budovy přicházejícího Chana, v následujícím záběru se obraz začíná zaostřovat. Příští ustavující záběr zobrazuje celou střechu i s přilehlým okolím. V sekvenci je mnohokrát užito odrazů v oknech protějších budov. Celá tato sekvence se po vzoru amerických westernů nese v poklidném duchu, plném očekávání na nastávající dialog. Slunečný den a rozpálená střecha koresponduje s dusivou atmosférou, stejně tak i diegetický zvuk větru a detailní rámování. Pomocí vertikální montáže⁴⁸ je dosaženo melodického spojení jízdy kamer a ostrých střihů s melodií a ruchy ve zvukovém prostoru, které korespondují s vnitřním pohybem obrazu, ať už se statickým či dynamickým. Následuje dialogová scéna střídá detaily, dvojdetaily a velké detaily. Rychlý střih a blízké rámování sekvence je známkou zesílené continuity. Záběry a protizáběry jsou proloženy znovuustavujícími záběry, do sekvence je také vloženo pohyblivé rámování pomocí transfokace (obr. č. 5 – obr. č. 6). Dalším ozvláštňením je rapidmontáž, složená nejprve z polodetailu, kdy Lau zvedá ruku s pistolí k Chanově hlavě, dále z detailu Chanovi hlavy s pistolí a nakonec velkého detailu očí a rážní u čela. Těmito ostrými střihy se zvyšuje dynamika děje, poté následuje jeřábová kruhová jízda, zpomalující

⁴⁸ VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby, 3. rozšířené vydání, Praha: Akademie múzických umění, 2005. 146 s. ISBN 80-7331-039-2. S. 115 - 116

temporytmus. Obličej je často snímán přes rameno, druhé postavy a nebývají umístěny do středu záběry.

Z výše rozebraných scén, lze vyvodit, že také Volavka pracuje s prvky zesílené kontinuity, zvláště z rychlým stříhem či blízkým rámováním. Bordwell ve svém spisu popisuje odpoutanou kameru jako prvek, který postupně odkrývá akci, krouží kolem herců, nebo postavy při dialogích pomocí nájezdů přibližuje⁴⁹.



Obrázek 5 - Pohled z dálky na střechu...



Obrázek 6 - ...je přiblížen transfokátorem

3.2.d Hudba

Ve Volavce je velmi důležitým prvkem hudba i zvuk, které podporují a zdůrazňují výsledný temporytmus celého filmu a slouží i jako výrazný hybatel narativní linie snímku. Díky intenzivní hudební složce je docíleno plynulé kontinuity mezi jednotlivými scénami a rytmizace mezi jednotlivými sekvencemi. Hudební mosty vytvářejí hladké přechody mezi scénami, ať už hudba doznívá v následující scéně, či se mění až s další scénou z nediegetické na diegetickou. Volavka využívá převážně popovou hongkongskou hudbu, kombinace smutných tónů, harmonických melodií a skladeb s elektronickou kytarou udržuje tempo a posiluje napětí scén. Skladba, která doprovází úvodní titulkovou sekvenci nese příznačný název *Entering the Inferno*, v sobě pojí melodie tradičních čínských nástrojů, znepokojující tóny a až pohádkově znějící motivy. Stejným způsobem se střídají hudební motivy v průběhu celého snímku, související se změnami atmosféry ve filmu.

⁴⁹ BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita – vizuální styl v současném americkém filmu*, Illuminace 15, 2003, č. 1, s. 13-14. ISSN 0862-397X

Hudební motivy ve Volavce výrazně ovlivňují také divákovi emoce, dramatické události jsou doprovázeny ponurými disharmoniemi, nervózně rozechvělými figurami, které probouzejí napětí. V některých scénách použitá hudba přispívá k navodění sentimentu a melodramatu (například u scén smrti inspektora Wonga a agenta Laua je využit stejný nediegetický hudební motiv).

3.3 Neoformalistický přístup ke stylu – Skrytá identita

Původní název *The Departed* – jistě lépe než česká *Skrytá identita* – dobře vyjadřuje téma odchodu, opuštění či zmizení (ve snímku je navíc slovo „*Departed*“ několikrát zobrazeno). Ve *Skryté identitě* Collin několik dní před smrtí říká Madolyn: „Zdálo se mi, že jsem mrtvý.“ a Madolyn mu na to odpovídá: „Smrt je těžká, život je mnohem jednodušší.“, což je v rozporu se závěrem ve *Volavce* (kde Chan přežívá, ale trpí více, než kdyby byl mrtev), ale můžeme to brát jako odůvodnění smrti Sullivana ve *Skryté identitě*.

3.3.a Dominanta

Dominantou tohoto filmu je výrazně zesílená kontinuita, hladkost přechodů, dotvářených pohyby kamery, zpomalenými záběry, obrazovou návazností nebo rytmickými montážemi. Realisticky pojatá narativní struktura i stylistické konvence slouží k vytvoření historického i společenského kontextu, který podtrhuje zejména herectví. Realistická motivace snímku je reflektovaná v objektivním, přímočarém přístupu snímání. To, co ve *Skryté identitě* dělá kameru dominantním prostředkem, je její dynamika v podobě téměř neustálých plynulých odjezdů, nájezdů kamery, švenků nebo kruhových jízd. V emotivně vyhocených scénách se objevuje ruční kamera, jejímž explicitním významem je podpoření konkrétní situace. Stejně jako u filmu *Volavka*, i u *Skryté identity* se klade velký důraz na původ a motivace postav a všechny výše zmíněné technické prostředky slouží k navození autenticity ve snímku a přiblížení fiktivního světa postav.

3.3.b Mizanscéna

Ve Skryté identitě hraje velkou roli vybrané prostředí. Scorseseho snímek zobrazuje velké množství lokací a často střídá interiéry a exteriéry. Město Bostonu, které se dá ve filmu považovat, za jednu z hlavních postav, poskytuje, jak zanedbané, divoké ulice, kde se pohybují nebezpeční jedinci, tak luxusní rezidence, či moderní kancelářské budovy. Stísněné prostory kanceláří a barů kontrastují s otevřeným prostorem na střeších budov a s luxusními byty Colina a Costella.

Scorsese vytváří estetizovaný pouliční realismus, který je velkou měrou založen také na realistických hereckých výkonech. Herecké postavy ve Skryté identitě jsou velkou měrou založeny na kontrapunktech. Kladné postavy mají k sobě svůj záporný protějšek. Kapitán Queenan je symbolem dobra a spravedlnosti, Frank Costello na druhou stranu představuje čisté zlo. Jack Nicholson pojal Franka Costella jako hráče s lidskými osudy a se smrtí, potměšilého až psychopatického v neutuchající potřebě mít moc, protože peníze v jeho životě dávno přestaly hrát hlavní roli. Nicholson předvídá všechny podoby úchylného, vtipného i krutého Costella s bravurou, jakou je dnes málokdy na plátně vidět a je nositelem hlavního náboje filmu. Přesto nemůžeme ani u Costella, ani u Queenana mluvit o komplexní psychologizaci, postavy jsou zobrazeny černobíle, a tak jejich výkon odpovídá zažitým představám o dobrém policistovi a zkaženém padouchovi. Oba klíčoví interpreti se opírají o své předchozí herecké zkušenosti. DiCaprio navazuje na vznětlivou postavu, kterou ztvárnil v Ganzích New Yorku, Damon zase obměňuje svého ničemu s nevinnou tváří, kterého si můžeme vybavit z filmu Talentovaný pan Ripley. Oba výborně zapadají do Scorseseho konceptu soustředěného, kompaktního filmového výrazu. U většiny mužských postav je výrazně podtrhována jejich maskulinita převážně častými vulgarismy. Nejvýraznější je to u seržanta Digmana, který se od začátku projevuje výbušně a vulgárně (v přímě opozici ke Queenanovi).

Snímkem Skrytá identita se snažil režisér Martin Scorsese přiblížit stylu filmů noir. Svou promyšlenou strategií světel se pokusil vizuálně napodobit nejslavnější éru noir filmů ze 40. let a jejich tvůrců, v čele se slavným kameramanem Johnem

Altonem. Mnoho scén se odehrává v noci, a v potměšlých kancelářských komplexech. K docílení větších kontrastů a zřetelnějších, temných stínů je často využito low-key osvětlení. Manipulace osvětlení a hra se stíny je nejlépe vidět na policejní stanici, a zde zejména v kanceláři Colina Sullivana (postava Matta Damona), obklopené žaluziemi na sklech (Obr. č. 7 – Obr. č. 8). Vzhledem k tomu, že vše v tomto filmu stojí na důvěře a zradě můžeme žaluzie považovat za metaforou k zápletce celého snímku, dají se otevřít a zavřít, a my skrze ně můžeme pozorovat, která postava slyší, co by slyšet neměli, objevují, co by objevit neměli, navzájem se špehují a ukrývají před sebou svá tajemství. Skrze žaluzie na postavy dopadají vržené černobílé pruhy stínů, vytvářející na těle a obličejích postav pomyslné řezné rány, z kterých se v závěru filmů stávají ty skutečné. Na druhou stranu se snímek odehrává z velké části v exteriérech (již zmíněné střechy, ulice,...) a k tomuto účelu je využíváno tříbodové high-key osvětlení, které odpovídá jak dennímu světlu, tak nočnímu osvětlení, které působí měkce a málo kontrastně.



Obrázek 7 - low-key osvětlení



Obrázek 8 - low-key osvětlení

Volavka v sobě oproti americkému filmu skrývá mnohá náboženská poselství, přesto se ve Skryté identitě také najdou náboženské symboly (v úvodu kostel, svatý obrázek, který použije Billy k omráčení přepadeného, urážlivé poznámky Costella na adresu kněze a jeptišky v bistro, průvod andělů na oslavě ve městě, či další svatý obrázek, který visí na zdi, za Billyho zády, když v noci navštíví Queenena), které neupozorňují na osobní vztah hlavních postav k víře, která by jim způsobovala morální dilema, spíše symbolizují emigrantský život a směr, kterým by se jejich život mohl ubírat, kdyby se jejich rodiny nevydali do Bostonu a nepropadli zločinnému životu. V některých scénách do snímku prosáká náboženství jako

prchavé, ale důležité gesto. Například ve scéně, kdy Queenan čeká po schůzce s Billym na Costelovy muže a před jejich příchodem se ve strachu pokřižuje.

Symbolický význam ve filmu mají také kříže, zobrazené většinou písmenem X. Jsou častým a opakujícím se motivem, který se objevuje zejména ve chvíli, když je někdo zabit nebo provázejí v průběhu filmu postavy, které zemřou. Nejsou patrné na první pohled, ale až při bližším prozkoumání. Tento motiv je například velmi dobře vidět ve scéně, kdy je Queenan shozen ze střechy. Před vpádem gangsterů do místnosti, kde se ukrývá, se nejprve pokřižuje, poté je vyhozen z okna a letí podél domu, který má všechna okna přelepeny lepící páskou do tvaru písmena X, tedy symbolu kříže (Obr. č. 12). Jiný příklad je ve scéně, kdy Billy sleduje Colina z kina. Prochází temnou uličkou a na nákladáku za ním je červeně namalováno písmeno X (Obr. č. 14). Motiv kříže, či písmena X provází také od začátku filmu postavu Colina Sullivana, což může značit jeho nevyhnutelnou smrt, či fakt, že kvůli němu zemře mnoho lidí. V devatenácté minutě, když stojí Sullivan ve svém novém bytě a dívá se z balkónu na Státní budovu, kamera najede na motiv písmena X na okně (Obr. č. 13). Ve stejné budově můžeme v závěru filmu spatřit poslední písmeno X na podlaze, když jde Sullivan do svého bytu, kde na něj čeká Digman a zastřelí ho (Obr. č. 15). Tento motiv se vyskytoval také v mnoha záběrech ve filmu Scarface z roku 1932.⁵⁰ Podobnost se snímkem Scarface, tentokrát s remakem z roku 1983⁵¹ lze najít ve scéně, kde Costelo hází na postel hrst kokainu, který výrazně figuroval právě ve zmíněném snímku.



Obrázek 9 – X na oknech



Obrázek 10 – X přes celý záběr

⁵⁰ Scarface (1932), režie: Howard Hawks, Richard Rosson

⁵¹ Scarface (1983), režie: Brian De Palma



Obrázek 11 - X na podlaze



Obrázek 12 - X na nákladním autě

Symboliku nesledujeme pouze v mizanscéně, ale je patrná i ve stylizování některých postav. Démonizace postavy, kterou ztvárňuje Jack Nicholson, je důsledně akcentována v průběhu celého filmu. V úvodní sekvenci, když nás Costello, coby diegetický vypravěč uvádí do děje je jeho tvář i postava neustále ve stínu. V úvodní scéně kamera sleduje Costelloův pohyb a díky využití protisvětla vidíme jeho postavu téměř jen jako siluetu. Kamera pomalu najíždí na Costellovu postavu, až v záběru zůstane pouze detail jeho tváře. Zároveň hned v této úvodní scéně kamera v jeden moment zašvenkuje na obrys písmena X (scéna se odehrává v dílně, takže nejspíše jde o součást lešení), které na okamžik Costela zakryje. Během chůze Costello vyfukuje kouř z cigarety, čímž své postavě dodává ještě démoničtější ráz. V jiné scéně, odehrávající se v opeře, je využita za pomoci barevného filtru monochromaticnost, kde je zdůrazněna červená barva (navíc i ženy, sedící z obou stran vedle Costela mají na sobě červené šaty), která ještě umocňuje Costelloův démonický zjev. Toto všechno je ozvěnou jeho mefistofelského příchodu do města, který poznamená osudy všech hlavních postav.

3.3.c Kamerová a stříhová ozvláštňení

Za dominantu toho to snímku jsem mimo jiné zvolila zesílenou kontinuitu. Zesílená kontinuita je tradiční kontinuita posunuta k vyššímu stupni důrazu. Jde o dominantní styl dnešních amerických filmů pro masové publikum. Podle Bordwella jsou ústředními postupy pro zesílenou kontinuitu rychlejší stříh, dvoupólové extrémy v délce objektivů, bližší rámování v dialogových scénách a

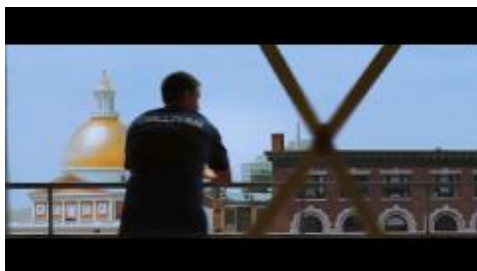
odpoutaná kamera⁵². Rychlý sled záběrů a dynamický střih⁵³ v nás umocňuje pocit vrcholícího napětí, stejně jako ve filmu vrcholí hra na kočku a na myš mezi hlavními postavami. V kombinaci se Scorseseho smyslem pro detail a jeho pečlivým přístupem k inscenování vznikají ve scénách momenty, které třeba nemusí být na první pohled postřehnutelné, ale které dopomáhají dotvářet informativní hodnoty záběrů a posouvají rovinu syžetu. Ve *Skryté identitě* je mnoho scén vystavěno z poměrně detailních záběrů na jednotlivé postavy a je tomu tak částečně díky rychlejšímu střihu. Herci nepoužívají nijak zásadně své ruce ani pozici těla, ale jejich výkony spočívají ve výrazech tváře. Tyto postupy si budeme demonstrovat na následující sekvenci. Předtím než-li dojde k fatálním střetnutím ústředních hrdinů je ve snímku umístěna zhruba minutová sekvence, ve které se objeví všechny hlavní mužské postavy, jejímž pojícím motivem je jednak dusivá atmosféra a využití telefonu pro komunikaci. Jednotlivé scény jsou propojeny křížovým střihem, který vytváří prostorovou diskontinuitu. V první záběru je opět využita jízda kamery, objevuje se Billy telefonující s Queenanem a domlouvá si s ním schůzku. Kamera zabírá Billyho v celku, ten se krokem přibližuje ke kameře, následuje přerámování do polocelku, kamera se dává do pohybu a obloukovou jízdou se dostává na detail Billyho obličeje. Takto komponovaný záběr bez jediného střihu podtrhuje vyhocený stav Billyho života. Následuje záběr kde Costello telefonuje s Colinem a ověřuje si, že Billy není policista. Costello stojí v popředí a kamera snímá detail jeho tváře, v pozadí sedící French celé situaci pouze přihlíží. V tomto záběru je využita velká hloubka pole, jelikož jsou obě postavy zaostřené. V prostřihách vidíme v detailu Colina, který je umístěn v levé straně předního plánu, v zadním plánu vidíme na rozostřené stěně dopadající paprsky světla do tvaru písmena X (viz. předchozí kapitola). V dalším záběru Costello vyfukuje v detailu kouř. Následující záběr zobrazuje z pohledu sedícího Colina za stolem, kamera přerámuje a sleduje ho ke dveřím, kde zatáhne žaluzie, za kterými prochází

⁵² BORDWELL, David (2003): *Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu*. *Illuminace* 15, č. 1 (49), s. 5 – 27, přel. Jakub Kučera (Intensified Continuity. Visual style in Contemporary American Film, 2002)

⁵³ *Skrytá identita* je složená z více než 3200 záběrů, přičemž průměrná délka záběru činí přibližně 2,7 sekundy, což není v dnešní době u akčních filmů nic neobvyklého, ale při srovnání s předchozími Scorseseho filmy je to značná změna. Průměrná délka záběrů u *Volavky* je pak 3.2 sekundy.

Digman. Následuje prostřih na detail ruky, která zamyká dveře. V dalším záběru kamera v detailu sleduje Sullivana, který zvedá telefon a vytáčí číslo, v prostřihu vidíme flashback, kde Queenan říká Colinovi: „sleduj Costella, najdeš krysu“ a v dalším prostřihu se kamera opět vrací na detail Colina, který si v telefonu domlouvá sledování Queenana.

To, co ve Skryté identitě dělá kameru tolik výraznou, je její dynamika v podobě takřka neustálých plynulých nájezdů, odjezdů, švenků nebo kruhových jízd. Film je téměř neustále v pohybu, během natáčení byla často využívána kamerová jízda umožňující jak vertikální, tak horizontální pohyb kamery v jediném záběru. Laterální jízdy kamery je například využito v sekvenci z vězení, k zobrazení plynutí času (Obr.13 - 16). Tato sekvence začíná příchodem do věznice. Kamera je v pohybu, Billy je snímán v polodetailu, zaostřen ve středním plánu přes mříže, které jsou v popředí rozostřené. V zadním plánu jsou vidět rozostření spoluvězni. Následuje zatmívačka a roztmívačka a v kompoziční návaznosti kamera najíždí opět v polodetailu na Colina pijícího kávu na balkóně svého nového bytu, i on je snímán přes pomyslné mříže, přes rámy oken (nachází se ve svém vlastním vězení). Následuje další přechod plynulou jízdou v polodetailu opět snímán přes mříže věznice, kde vidíme modlíciho se černošského Billyho spoluvězně a následně posilujícího Billyho. Další záběr je opět oddělen zatmívačkou a roztmívačkou, i zde v kompoziční návaznosti sledujeme Billyho se spoluvězni, kterak jdou za sebou souběžně s kamerou. Tato sekvence je ukončena záběrem z jeřábu, kamera shora snímá Billyho podepisující svou propustku z věznice. V tomto záběru navíc můžeme pozorovat prolínačku, kdy je jeden záběr skloněného Billyho překryt druhým, totožným záběrem. Takto koncipovaná prolínačka slouží k urychlení tempa. Dynamika celé sekvence je navíc doplněna o nediegetickou hudbu, v podobě rockové irské písničky. Tento motiv se nese průběhem celého snímku. Celá sekvence netrvá ani minutu, je složená z pěti záběrů a ani jeden není statický. V této sekvenci, se také v osmnácté minutě snímku objeví titulky s názvem filmu.



Obrázek 13 - Jízda kamery



Obrázek 14 - jízda kamery

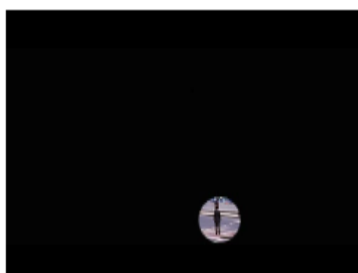


Obrázek 15 - jízda kamery



Obrázek 16 - jízda kamery

Během snímku je několikrát porušen obdélníkový rám a to tak, že dvakrát je



Obrázek 17 - clona se otvírá



Obrázek 18 - clona je otevřená



Obrázek 19 - clona se uzavírá

využita irisová clona, pohyblivá kruhová maska, která v prvním případě nejprve postupně odkryje scénu a v druhém případě, jí naopak zakryje.⁵⁴ V obou případech se jedná o scénu s postavou Colina Sullivana, který se vždy nachází ve středu clonového kruhu. První scéna se odehrává ve chvíli, kdy Sullivan poprvé přichází do budovy státní policie. Nejprve vidíme pouze detail jeho tváře (v předcházející scéně je na pár sekund detail Billyho, který střílí proti kameře, prostředek k vyjádření budoucího pronásledování Sullivana), v dalším záběru nám clona zakrývá téměř celý pohled (Obr. č. 17). Kromě Collinovi postavy v dolní části záběru nevidíme vůbec nic. Postupně se irisová clona začne rozevírat a odkryje ve velkém celku výjev budovy státní policie (Obr. č. 18), místo, které bude plně ovládat a zároveň

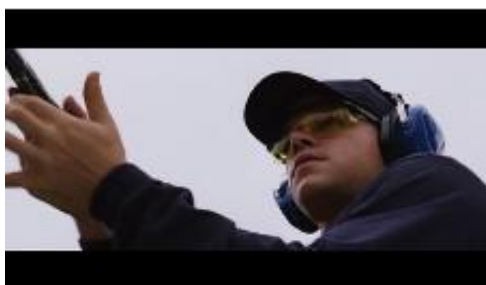
⁵⁴ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu, 2011, s. 248 - 249

místo, které se mu stane osudným. Druhá scéna (zhruba v druhé polovině snímku) se odehrává v sekvenci, kdy Queenan Colinovi říká: „sleduj Costella, a najdeš jeho krysu“⁵⁵, krysou je ve skutečnosti Sullivan, na kterého se v tuto chvíli obrací všechny oči, je pozorován a zároveň se blíží jeho smrt. Collin sedí ve své kanceláři a pomalými odjezdy kamery se pozvolna vzdaluje, clona se začíná přivírat a vyčleňuje nám tak detail osamocené Colina (Obr. č. 19). Celý tento záběr evokuje pocit, že je Colin sledován.

Kamera také často využívá zrcadlově koncipované expozice, které přibližují oba hlavní aktéry příběhu montážně i kompozičně obdobným řešením. Vizuální zdůrazňování podobností mezi Colinem Sullivanem a Billym Costiganem hned od počátku snímku posiluje jejich vzájemně se proplétající osud, a diváka tím směřuje k vnímání obou jako hrdinů příběhu (Obr. č. 16 – obr. č. 21). Formální i obsahová podobnost počáteční zrcadlové expozice kontrastuje s následným ubíráním se každého hrdiny jiným směrem, ale ke stejnému cíli, odhalit špiona ve vedlejším táboře. Kompoziční návaznost začíná detailme obličeje Colina, sedícího v lavici při výuce, kamera využívá odjezdu až do polodetailu. V dalším záběru učitel popisuje následky nárazu kulky do lidské lebky. Během tohoto diegetického monologu kamera prostřihne na další záběr, ve kterém kamera v horizontální jízdě sleduje kadety na střelnici, kde zarámuje až na detail Colina. Monolog s detailními popisy důsledků prostřelu kulky lebku pokračuje v průběhu celé sekvence (tzv. zvukový můstek), kde sledujeme Colina s ostatními při utkání rugby. Symboliku můžeme vidět i v tomto monologu, jelikož střelou do hlavy budou v závěru filmu zabity obě hlavní postavy. V prvním Billyho záběru vidíme nejdříve v detailu jeho ruce, poté kamera přerámuje na jeho obličej, v následujícím ustavujícím záběru zjistíme, že se také nachází ve třídě a píše. V další scéně je v hlediskovém záběru zobrazen State House a Colin v dvojitěm polodetailu sedí na lavičce se spolužákem. V dalším záběru Billy také hovoří se spolužákem během běhu, kamera je za pomoci teleobjektivu snímá zřepředu. Následuje sekvence ze slavnostního ukončení školy, na které je přítomen poze Colin (už tady vidíme, že budoucí pocty a výhody budou

⁵⁵ The Departed (2006), režie: Martin Scorsese. 01:41:51

připadat pouze jemu). Kompoziční návaznost pokračuje, když Colin a Billy poprvé přicházejí do budovy policie. V prvním záběru vidíme z jeřábu snímaného Colina, kterak stoupá po schodech (stejně jako bude později stoupat v kariérním postupu), zvukový můstek vnáší do záběru hlas kapitána Queenana z dalšího záběru. V dalším ustavujícím záběru je využito vzdálenější rámování, které nám zobrazuje prostorové vztahy na scéně. Postavy jsou snímány z boku, na levé straně stojí Colin, uprostřed u stolu sedí Queenan a na pravé straně stojí Digman. V dalším záběru je v předním plánu zezadu snímán Colin a před ním v zadním plánu jsou vidět z obou stran Digman a Queenan, na které je kamera zaostřena. Poté Colin odchází a na chodbě se bez jediného očního kontaktu setkává s Billym (od tohoto momentu se kompoziční návaznost naruší). Do života obou hlavních postav zasáhne policejní psycholožka Madolyn. S tou se Sullivan seznamuje ve chvíli, kdy se Costigan poprvé přiblíží ke Costelovi, seznamují se ve výtahu. Motiv výtahu se ve snímku také několikrát opakuje a vždy s sebou přináší zásadní zvrat v ději. Ve výtahu je zavražděn Costigan, z výtahu vystupují muži, kteří vyhodí z okna Queenana a z výtahu vychází také Sullivan, když míří do svého bytu, kde bude za okamžik zabit. Tmavá výtahová šachta nám evokuje pekelný motiv, blížící se smrt.



Obrázek 20 - Zrcadlová kompozice A



Obrázek 21 - Zrcadlová kompozice A



Obrázek 14 - Zrcadlová kompozice B



Obrázek 13 - Zrcadlová kompozice B



Obrázek 24 - Zrcadlová kompozice C



Obrázek 15 - Zrcadlová kompozice C

Paralelismus provází celý snímek *Skrytá identita*, paralela mezi životy dvou ústředních postav představuje hlavní princip ve vývoji narativní formy filmu. Oba ovlivňují stejné postavy (Costello, Queenan, Digman a Madolyn), vstupují do jejich životů postupně a stávají se jim osudnými. Poprvé se Billy a Colin objevují spolu ve scéně, kdy čekají na přidělení do policejního oddělení. Colin odchází spokojený, ale Billymu je nabídnuta pouze možnost infiltrovat se mezi zločince. Ve stejném duchu se pak odehrává zhruba první polovina snímku, Colin má úspěch v práci, úspěch u žen, zatímco Billymu se nedaří. Vývojem filmu se Colin dostává stále pod větší tlak a postavení obou hrdinů se prohodí. Přes rozdílný průběh životů obou hlavních postav, se dá říci, že začali i skončili zcela stejně. Billy i Colin pocházejí z rodin irských přistěhovalců, setkávali se od dětství s kriminalitou a postrádají otcovský vzor. Smrt pro oba přišla nečekaně, byli zastřeleni a dá se předpokládat, že oba byli po smrti vyznamenáni. Tímto se obě linie na konci snímku spojují v jednu.

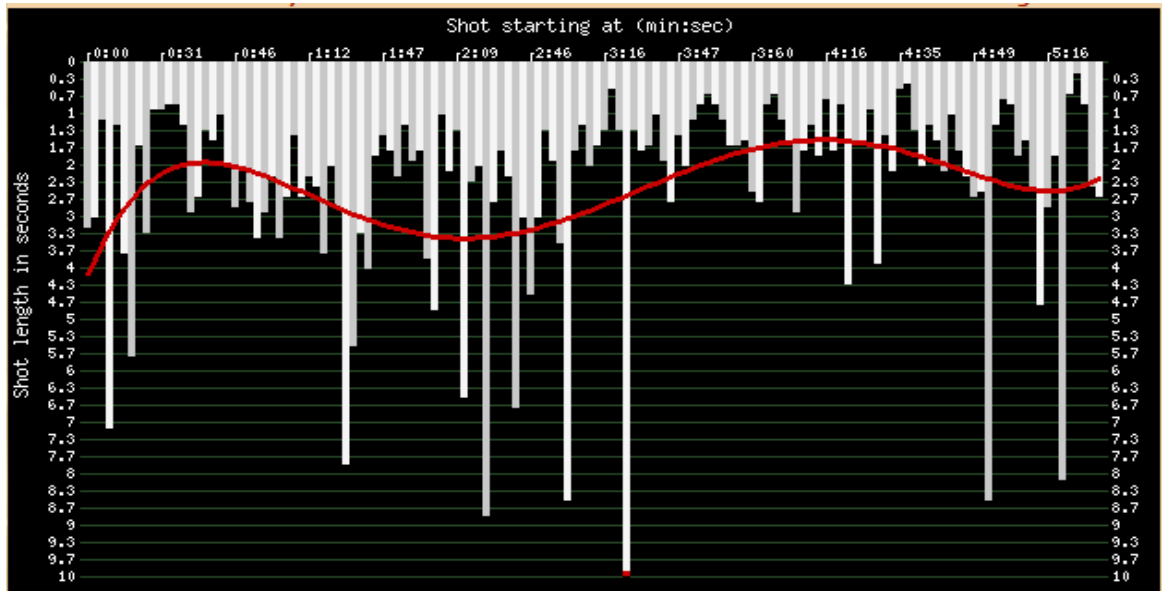
3.3. d Stylistická diference snímků a inscenování akce

Divákova participace na obou snímcích je základním předpokladem k dosažení napětí. Divákovi je během trvání celého filmu předloženo více informací, než jednotlivým postavám, díky čemuž je schopen poskládat následky a příčiny, které vytvářejí celistvou fabuli. Napětí tu nefunguje pouze ve vztahu dvou hlavních postav a jejich světů, ale také jako sebereflexivní projev narace, která v nerovné míře předává své informace mezi postavy a diváky. Můžeme si porovnat dvě důležité sekvence v obou filmech. Pro obě tyto scény jsem vytvořila grafy v programu Cinematics, na které budu zpětně odkazovat. Sledovací scéna z kina,

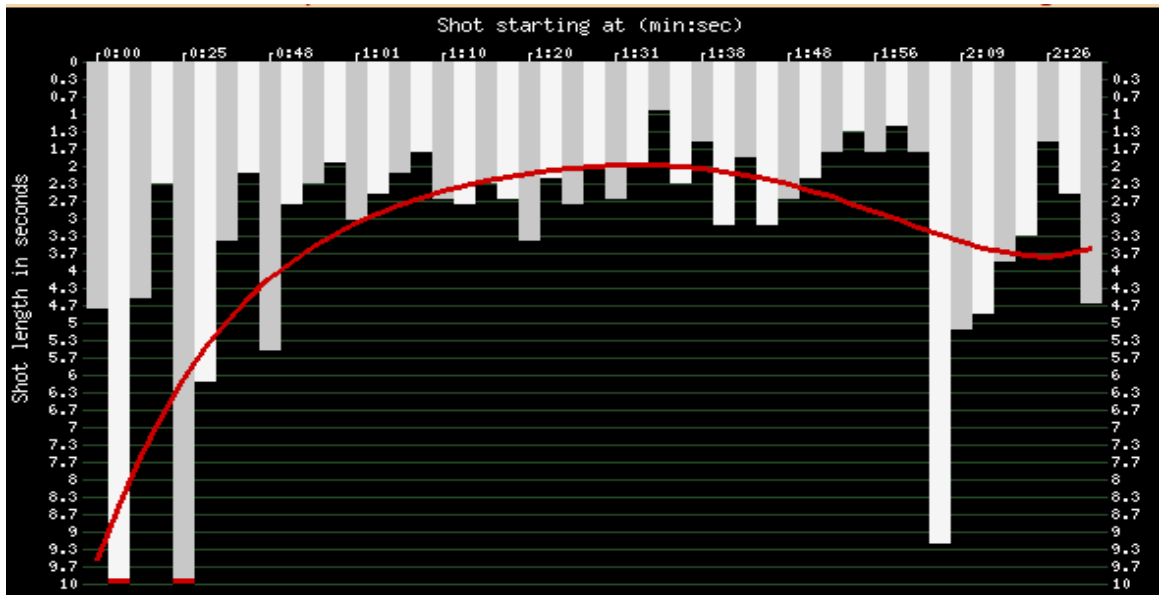
kde Billy/Lau sleduje Collina/Chana, který se setkává s bossem podsvětí Sam/Frank a přebírá od něj osobní složky jeho spolupracovníků patří v obou snímcích k nejnepínavějším momentům. Ve Volavce režiséři využívají slabého studeného svícení zasazeného do minimalistického prostředí. Celá scéna je založená křížovém střihu a na low-key⁵⁶ osvětlení, které vytváří větší kontrasty a zřetelnější, temnější stíny a tlumené, studené tóny. V záběrech z kina je využita statická kamera snímající detaily, záběry jsou až na dva zcela statické. V následující stíhací sekvenci je využita ruční kamera a steadicam. Kamera se pohybuje plynule, souběžně s herci a udržuje vnitřní rytmus záběru a návaznost pohybu. Rovněž je využit křížový střih, záběry jsou ostře střihány v rychlém sledu za sebou (na grafu č.3 je zřetelně vidět, že nejdelší záběry jsou na začátku scény z kina, poté následuje sled krátkých záběrů). Postavy jsou od sebe vzdáleny jen několik metrů a v jednom z detailů Chanovi tváře je v zadním plánu vidět rozostřená Lauova postava. Scéna je narušena diegetickým zvukem telefonu, který prolomí ticho. Poslední záběr této scény je detail Chanovi tváře nasnímaný nakloněným rámováním, který přechází v prolínačce do další scény. Ve Skryté identitě se scéna odehrává v porno kině, v poměrně rušné čínské čtvrti plné barevně zářících reklamních cedulích, která se následně přesouvá do opuštěné uličky, kde je využito rovněž low-key osvětlení. Pro zvýšení pocitu hrozícího nebezpečí jsou navíc přidány stíny a mlha. I zde je ve scéně odehrávající se v kině využita statická kamera a detaily. Ve stíhací scéně v první záběru kamera sleduje Colina scházejícího ze schodů a odcházejícího z budovy, následně bez střihu přerámuje na Billyho, který ho sleduje, poté se kamera dává do pohybu (na grafu č. 2 je tato scéna jasně znázorněna jako výrazně nejdelší, trvá 18 vteřin). Ulice, na které se následující záběry odehrávají je plná lidí, světel a ruchů. Kamera v křížové střihu střídá detaily a polocelky. Dále je využito zpomalení záběry, hra se zrcadly, jízdy kamer, jump cutu, záběry z jeřábu apod.. Scéna končí ve chvíli, kdy Colin omylem bodne nožem cizího muže, v domněnce, že jde o Billa. Ve Volavce má celá scéna zhruba dvě a půl minuty, průměrná délka záběru je 3,3 sekundy a skládá se z 47 záběrů. Ve Skryté identitě tato sekvence trvá

⁵⁶ Toto svícení bývalo využíváno ve filmech noir, jako Blade Runner (1982), Obvyklí podezřelí (1995) nebo Sedm (1995).

přes pět a půl minuty, průměrný záběr je dlouhý 2,4 sekundy a obsahuje 138 záběrů. V příložených grafech je stylistická rozdílnost obou scén zvládnutá graficky.⁵⁷



Graf č. 2 – Skrytá identita



Graf č. 3 - Volavka

⁵⁷ Grafy k nahlédnutí na: http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13536 a http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13535

Skrytá identita oproti Volavce zobrazuje více násilí a otevřeně se mluví o sexu, což ve Volavce zcela absentuje. Partnerské vztahy a peripetie lásek tvoří protějšek nedořešeného vztahu hlavních protagonistů. U Volavky se vyskytují tři různé ženské postavy, které každá svým vlastním způsobem a v jiném množství ovlivní život hlavních hrdinů. Ve skryté identitě tyto tři ženy nahrazuje pouze jediná, postava Madolyn. Psychoterapeutka Madolyn přenesením své náklonnosti z Colina/vzorného, obdivovaného policisty na Billyho/problémového, tajemného kluka ze světa zločinu podvědomě volí stranu pravdy a opouští svůj uspořádaný život. Ve Volavce se Chan stěhuje do nového bytu se svou snoubenkou, spisovatelkou Mary, která píše román jehož hlavní postava trpí poruchou osobnosti, k čemuž jí podvědomě sloužil jako předobraz právě Chan. Je tedy sporné na kolik je to pouze náhoda a kolik pravdy ve skutečnosti tuší. Další ženskou postavou ve Volavce je Lauova psychoterapeutka, jejíž ordinace se stává jediným místem, kde je schopen usnout. Jejich platonický vztah je založen na důvěře, ordinace Lauovi nahrazuje domov, je pro něj místem odpočinku, kde načerpává duchovní klid. Harmonie těchto scén je navíc podtržena high-key tříbodovým osvětlením a užitím teplých barev, které v kontrastu se zbylou mizanscénou působí bezstarostně a romanticky. Poslední ženskou postavou je Lauova bývalá přítelkyně, kterou náhodně potkává na chodníku i s malou holčičkou. Pro diváky z jejich dialogu vyplyne, že dítě je Lauovo, tudíž po jeho smrti po něm něco na světě zůstává.

4. ZÁVĚR

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo postihnout styl obou zkoumaných snímků a zdůraznit v čem tkví jedinečnost každého z nich. Přestože se oba filmy zabývají stejným tématem a vycházejí ze stejného scénáře, tvůrci ovlivnění odlišným kulturním zázemím vytvořili dvě diferencovaně motivovaná díla.

Ačkoliv oba snímky vznikaly za úplně odlišných podmínek a se zcela odlišným filmovým štábem, *Skrytá identita* i *Volavka* se stejnou měrou snaží postihnout kulturní, politické a náboženské zakotvení svých ústředních postav. Tvůrci obou snímků však využívají odlišných postupů, čemuž jsem ve své práci věnovala pozornost. Nalezením dominanty, která je dle Kristin Thompsonové hlavním úkolem neformalistické analýzy, jsem objevila ozvláštňující prvky snímků, které k sobě vztahují stylistickou, narativní i tematickou rovinu obou zkoumaných filmů. Dominantou jsem u obou snímků určila ty stylistické postupy, které podtrhují kulturní diferenciaci.

U snímku *Volavka* jsem poznamenala, že fabule v sobě prostřednictvím svých hrdinů pojí otázky zkoumající buddhismus, kolonialismus/post-kolonialismus a otázku národnostní identity. Příběh je nám vyprávěn pomocí pohledů, pohybů a činů hlavních hrdinů, kteří jsou zároveň oběťmi, pozorovateli a stejně tak strůjci vlastního i společenského úpadku. Na plátně se vyskytují po celou dobu trvání snímku a skrz ně jsou divákům zobrazeny všechny informace a okolnosti, které se ve snímku odehrávají. V kapitole zabývající se kulturně-historickým kontextem poukazuji na propojenost současného hongkongského světa s historickými skutečnostmi, které ovlivňují jeho obyvatele až do současnosti. Podle Kristin Thompsonové bychom mohli tento postup převézt na symptomatický význam, v kterém se odráží kulturně-společenská situace, tedy vztah filmu ke světu.

Snímek je vystavěn pomocí dramatických kontrastů, přechodů mezi hlediskovými záběry, detaily obličejů, až na velké celky zobrazující Hongkong. Pohyby kamery a stříh utvářejí dohromady rytmus, který kolísá v průběhu celého filmu – od okamžiků ticha a klidu po scény plné násilí. Za ozvláštňující postupy

snímku lze kromě kontrastně vystavěných záběrů označit také střídání dvou hlavních linií, ať už za pomoci paralelních montáží, či křížového střihu. Velmi důležitou roli při tvorbě atmosféry hrají zvuk a hudba, ať už jsou to synchronizované ruchy, nebo moderní hudba.

U snímku *Skrytá identita* jsem se v historicko-kulturní rovině zaměřila na spojitost a propojenost příběhu a některých postav se skutečně žijící postavou, bostonského mafiána Jamese Whitea Bulgera, na porušení představy o čistotě amerického snu a na otázku emigrantství. Hlavní postavy, jak ve *Volavce*, tak ve *Skryté identitě* se snaží najít vlastní identitu a oprostít se od společností nastolených norem. V obou případech však dochází k nenaplnění těchto cílů a fatálním koncům všech hlavních postav. I u druhého zkoumaného snímku lze na historicko-kulturní kontext vztáhnou symptomatický význam, tak jak ho popisuje Kristin Thompsonová. Rozdvojenost hrdinů, kteří zároveň touží po vlastním, pevně ukotveném a respektovaném místě ve společnosti a současně nechtějí upustit od svých irských kořenů, zapříčinila že hrdiny filmu nelze jednoznačně charakterizovat, tedy rozdělit je na kladné nebo záporné postavy.

Scorsese hojně využívá stylistických prvků zesílené kontinuity. Ta přispívá k udržení pozornosti i v případě klidných dialogových scén, kde se nejvyužívanějším prvkem stává blízké rámování. Zesílená kontinuita je používána zvláště kvůli její schopnosti oživit obraz a vtáhnout diváky do děje. Bez přítomnosti těchto ozvláštňujících stylistických prvků a tím většímu odstupu od postav, by film přišel o své tempo a pro diváka by se stal nezajímavým.

V mé práci jsem se zabývala převážně postupy z oblasti střihu, zvuku, kamery a mizanscény. Nalezla jsem historicko-kulturní kontext v narativní struktuře obou snímků, který jsem blíže zaměřila převážně na politicko-sociální souvislosti. Z mé práce jasně vyplývá, že z totožného scénáře mohou vzniknout dvě zcela diferencovaná díla, která tvůrci mohou dosadit do dvou odlišných kulturních zázemí a využít rozličné stylové prostředky k tvorbě jedinečného filmového díla. Práce může sloužit jako podklad pro další interpretaci a podrobnější

neoformalistické analýzy obou zkoumaných snímků, nebo rozbořem kulturně-historického kontextu filmů, přispět ke studii sociálních faktorů, které ovlivňují vznik a podobu filmových děl. Komparace konkrétních scén a rozbor stylových prostředků obou snímků může sloužit jako podklad pro zkoumání odlišných přístupů amerických a hongkongských tvůrců.

5. Seznam obrazové přílohy

Obrázek 1 - desaturovaná mrtvolka Yana.....	30
Obrázek 2 - desaturovaná mrtvolka Chana	30
Obrázek 3 - stíračka.....	33
Obrázek 4 - stíračka.....	33
Obrázek 5 - Pohled z dálky na střechu.....	34
Obrázek 6 - ...je přiblížen transfokátorem	34
Obrázek 7 - low-key osvětlení.....	37
Obrázek 8 - low-key osvětlení.....	37
Obrázek 9 - X přes celý záběr	38
Obrázek 10 - X na oknech	38
Obrázek 11 - X na nákladním autě.....	39
Obrázek 12 - X na podlaze	39
Obrázek 13 - jízda kamery.....	42
Obrázek 14 - jízda kamery.....	42
Obrázek 15 - jízda kamery.....	42
Obrázek 16 - jízda kamery.....	42
Obrázek 17 - clona se otvírá.....	42
Obrázek 18 - clona se uzavírá	42
Obrázek 19 - clona je otevřená	42
Obrázek 20 - Zrcadlová kompozice B.....	44
Obrázek 21 - Zrcadlová kompozice B.....	44
Obrázek 22 - Zrcadlová kompozice A.....	44
Obrázek 23 - Zrcadlová kompozice A.....	44
Obrázek 24 - Zrcadlová kompozice C.....	45
Obrázek 25 - Zrcadlová kompozice C.....	45

6. Prameny a literatura

Prameny:

Volavka (Infernal Affairs). Režie: Andrew Lau, Alan Mak. Hongkong, 2002.

Skrytí identita (The Departed). Režie: Martin Scorsese. ,USA/Hongkong,2006

Citované filmy: (hongkongské filmy jsou uváděny v anglických distribučních názvech)

A Hero never dies, Režie: Johnny To. Hongkong, 1998.

As tears go by, Režie: Kar-wai Wong. Hongkong, 1988.

Better tomorrow, Režie: John Woo. Hongkong, 1986.

Casino, Režie: Martin Scorsese. USA, Casino, 1995.

Chungking Express, Režie: Kar-wai Wong. Hongkong, 1994.

Dotek zla, Režie: Orson Welles. USA, 1958.

Expect the unexpected, Režie: Tat-Chi Yau, Hongkong, 1998.

Gangy New Yorku, Režie: Martin Scorsese. USA, Itálie, 2002.

Letec, Režie: Martin Scorsese. USA, Německo, 2004.

Long arm of the Law, Režie: Wai Lam, Kwong Leung Wong. Hongkong, 1984.

Mafiáni, Režie: Martin Scorsese. USA, 1990.

Maltézský sokol, Režie: John Huston. USA, 1941.

Scarface, Režie: Howard Hawks, Richard Rosson. USA, 1932.

Scarface, Režie: Brian De Palma. USA, 1983.

Taxikář, Režie: Martin Scorsese. USA, 1976.

Talentovaný pan Ripley, Režie: Anthony Chanhella, 1999.

The Longest nite, Režie: Tat-Chi Yau. Hongkong, 1998.

The story of Discharged prisoner, Režie: Patrick Lung Kong. Hongkong, 1967.

To live and Die in Tsimshatsui, Režie: Wai-keung Lau, Jing Wong. Hongkong, 1994.

Infernal Affairs II., Režie: Alan Siu Fai Mak, Wai-keung Lau. Hongkong, 2003.

Infernal Affairs III., Režie: Alan Siu Fai Mak, Wai-keung Lau. Hongkong, Čína, 2003.

Young and Dangerous, Režie: Wai-keung Lau. Hongkong, 1996.

Literatura:

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*, London: British Film Institute. 1999. 246 s. ISBN 0-85170-717-3
- ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Iluminace* 14, č. 4, s. 5–40, přel. Jakub Kučera (Reusable Packing. Generic Products and the Recycling Proces, 1999), 2002. ISSN 0862-397X
- CHANDLER, Gael. *Film Editing: Great Cuts Every Filmmaker And Movie Lover Must Know*, Michael Wiese Productions, 2009. 220 s. ISBN 978-1-932907-62-9
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2007, přel. Helena Bendová a kol. (Film History. An ntroduction, 2004). 827 s. ISBN 978-80-7106-898-3
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 0-299-10170-3
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong*: Harvard University Press, 2000. 329 s. ISBN 06-7400-214-8
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, 1.vyd. Nakladatelství múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6
- BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu*, *Iluminace*. 2003, roč. 15, 2003, č. 1, s. 5-40. ISSN 0862-397X
- CONARD, Mark T. *The Philosophy of Martin Scorsese*. The University Press of Kentucky, 2008, s. 280. ISBN 0813192188
- HARPER, Damian. *Čína*. Praha: Svojtka & Co., 2006. 988s. ISBN 80-7352-596-8

- MARCHETTI, Gina. *Andrew Lau and Alan Mak's Infernal Affairs – The trilogy*: Hong Kong University Press, 2007. 224 s. ISBN 978-962-209-801-5
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 270 s. ISBN 978-80-7331-126-1
- MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmu, médií a multimédií*, 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. s. 735. ISBN 80-00-01410-6
- SCHICKEL, Richard. *Conversations with Scorsese*. Knopf; Upd Exp edition, 2013, s. 448. ISBN 0307388794
- SOTINEL, Thomas. *Masters of Cinema – Martin Scorsese: Cashier du Cinema*, 2007. 103 s. ISBN 978-286-642-574-6
- THOMPSON, Kristin (1998b): Neoformalystická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, č. 1 (29), s. 5-36, přel. Zdeněk Böhm (Neoformalist Film Analysis: One Approach, many Methods, 1988). ISSN 0862-397X
- VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*, 3. rozšířené vydání, Praha: Akademie múzických umění, 2005. 146 s. ISBN 80-7331-039-2

Online zdroje a články:

- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Observations on Film Art – The Departed: No departure*, 10.10. 2006. [online, cit. 22.03. 2013], Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/10/the-departed-no-departure/>
- CHOY, Y. F. Howard. Schizophrenic Hong Kong: Postcolonial Identity Crisis in the *Infernal Affairs* Trilogy, [online, cit. 17.03. 2013], Dostupné z: <http://transtexts.revues.org/138#ftn2>
- Exclusive: Scorsese: Gangster Style, [online, cit. 15.03. 2013], Dostupné z: <http://www.creativeplanetnetwork.com/dcp/reviews/exclusive-scorsese-gangster-style/15592>

- KUČERA, Jakub. Filmový žánr. *Cinepur*, Praha: FAMU a Sdružení přátel Cinepuru. [online, cit. 28.03. 2013]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>%3B>
- KUČERA, Jakub. Film noir – záblesky černé. *Cinepur*, Praha: FAMU a Sdružení přátel Cinepuru. [online, cit. 28.03. 2013]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>
- PTÁČEK, Luboš. Zrcadlo jako uzlový bod filmové narace. [online, cit. 04.04. 2013]. Dostupné z: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-02.pdf>

<http://www.imdb.com>

<http://www.rogerebert.com/reviews>

<http://www.csfd.cz>

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

http://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavní_Strana

<http://boxofficemojo.com/>

<http://www.cinematics.lv/>

Grafy:

Graf číslo 1. [online, cit. 02. 04. 2013]. Dostupné z:

http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13533

Graf číslo 2. [online, cit. 02. 04. 2013]. Dostupné z:

http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13536

Graf číslo 3. [online, cit. 02. 04. 2013]. Dostupné z:

http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=13535

7. Resumé (Summary)

The aim of my bachelor thesis *Analysis a style of film The Departed and Infernal affairs and their cultural context* is neoformalist analysis of a style used in these two movies. Director Martin Scorsese remade Wai-Keung Lau and Fai Mak's *Infernal Affairs* into the Academy Award winning *The Departed*, released in 2006.

Analysis is based on method provided by Russian formalistic literature theory that was applied in Neo-Formalism film theory by Kristin Thompson and David Bordwell.

The work is divided into three parts. First part presents methology and literature appropriate to the topic of my work. Second part focuses on historical and cultural context. In the case of *Infernal affairs* I will focus on the question of Buddhism, colonialism and the question of national identity. In the case of *The Departed*, I will focus on the questions of emigration and the purity of American dream. The last part comprise neoformalist analysis, the work focuses on editing, cinematography, mix of sound and narrative structure.

The final part summarise specific features of selected movies. My bachelor thesis could serve as a basis for complex neoformalist analysis of *The Departed* and the *Infernal Affairs*.

8. Anotace

Jméno a příjmení: Natálie Kačeňáková

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

Název univerzity, fakulty a katedry: Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název diplomové bakalářské práce: Stylová analýza filmů Skrytá identita a Volavka a jejich kulturní kontext

Počet znaků:

Abstrakt: Cílem mé bakalářské práce je analýza filmů Volavka Wai Keung Lau a Siu Fai Mak (2002) a jeho amerického remaku Skrytá identita Martina Scorseseho (2006). Ve své práci jsem analyzovala formální (tj. stylistické a narativní) systémy filmů. Analýza vychází z neoformalistického přístupu, podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. V první části práce jsem se věnovala kulturním kontextům obou snímků. Druhá část se věnuje už samotné oblasti bádání, především technickým prostředkům, kterým jsou věnované jednotlivé kapitoly. Na uváděných příkladech jsou tyto ozvláštňující stylové prvky demonstrovány.

Klíčová slova: Skrytá identita

Volavka

Neoformalistická analýza

Stylová analýza

Zesílená kontinuita

Kulturní kontext

9. Annotation

Author: Natálie Kačeňáková

Supervisor: doc.Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

University, Faculty, Departement: Palacky University in Olomouc

Philosophical Faculty

Departement of Theatre, Film and Media Studies

Title of thesis: Analysis a style of film The Departed and Infernal affairs and their cultural context

N. characters:

Abstract: This thesis deals with an analysis of Infernal Affairs directed by Wai Keung Lau and Fai Mak (2002) and its American remake The Departed, directed by Martin Scorsese (2006). The formal (i.e. stylistic and narrative) systems of the films are analysed. The analysis is based on the conception of Neoformalist film analysis according to David Bordwell and Kristin Thompson. The first part of the thesis is devoted to the cultural context of both films. In the second part a research is carried out, focusing on technical devices to which particular chapters are dedicated. These unique style elements are demonstrated on given examples.

Keywords: The Departed

Infernal Affairs

Neoformalist analysis

Film style

Intensified continuity

Cultural context