

# **Významové řady v hraném filmu (podle Jana Kučery)**

Michal Dvořák

---

Bakalářská práce  
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2010/2011

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Michal DVOŘÁK**

Osobní číslo: **K09402**

Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Střih a zvuk**

Téma práce: **1. Teoretická část:  
Významové řady v hraném filmu (podle Jana Kučery)  
2. Praktická část: Hraný film - střih**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

**Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.**

### 2. Praktická část:

**Audiovizuální výstup předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video a 1 ks MiniDV. Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.**

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

**Střihová skladba – Jan Kučera**

**Střihová skladba – ing. Josef Valušiak**

**Střihová skladba – Karel Reisz**

**Filmová řeč – Jerzy Plazewski**

**Grammar of the Film Language – Daniel Arijon**

**Art of film– Bordwel & Thomson**

Vedoucí bakalářské práce:

**doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**31. ledna 2011**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**16. května 2011**

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*děkanka*



Ing. Eva Šviráková, Ph.D.


*ředitelka ústavu*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 9.2. 2011 .....

Michal Dvořák,   
.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Významové řady v hraném filmu (podle Jana Kučery)** vypracoval samostatně s použitím odborné literatury a pramenů uvedených v seznamu zdrojů, který tvoří přílohu této práce.

Zároveň prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce je totožná s elektronickou verzí nahranou na IS/STAG.

Ve Zlíně 16.5. 2011



Michal Dvořák

(podpis)

## **Abstrakt**

V této bakalářské práci se zabývám aktuálností teorie významových řad a souřadí, které vymyslel a popsal Jan Kučera ve své knize Střihová skladba ve filmu a televizi.

Použil jsem metodu analýzy filmů z hlediska motivických řad. Za tímto účelem jsem čerpal z knih o střihové skladbě, estetice a sémiotice filmového díla.

### **Klíčová slova**

významové řady, Jan Kučera, filmový střih, analýza filmu

## **Abstract**

In my bachelor thesis I deal with the theory of syntax of editing described in the book The techniques of film and television editing written by Jan Kučera.

I have tried to use the method of structure analysis. I worked with theories about editing, esthetics and semiotics of audiovisual piece.

### **Keywords**

syntax of editing, Jan Kučera, film editing, film analysis

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	5
<b>1. Teorie v praxi?</b> .....	6
1.1 Metody analýzy.....	6
<b>2. Teoretická východiska řad a souřadí</b> .....	7
2.1. Záběr.....	7
2.2. Záběrová dvojice a trojice .....	9
2.3. Tvoření řad.....	12
2.4. Souřadí.....	14
<b>3. Obecná platnost</b> .....	19
3.1 Výběr kinematografie, filmu.....	19
<b>4. Analýza filmu <i>Tahle země není pro starý</i></b> .....	20
4.1. Motivické řady, postavy.....	20
4.2. Motivické řady pomnožné .....	24
4.3. Motivická triáda.....	25
<b>Závěr</b> .....	28
<b>5. Seznam použité literatury a pramenů</b> .....	29

## Úvod

Teorie *významových řad* ve filmu se vyskytovala už v dílech formalistů i strukturalistů, jejichž práce se zabývají estetikou, sémiotikou a celkovým výkladem významů jednotlivých prvků audiovizuálního díla. Tento pojem se objevuje i v teoretických pracích zabývajících se stříhovou skladbou.

Z mnoha teorií pojednávajících o stříhové skladbě a její funkci jsem se já rozhodl zaměřit na stať Jana Kučery o teorii *významových řad (motivických řad) a souřadí*.

Každý teoretik si hledá svůj vlastní způsob, jak nahlížet problematiku, kterou se zabývá. Důležitost a jedinečnost Kučerovy studie o teorii řad a *souřadí* nespočívá jen v praktické aplikovatelnosti, ale hlavně nabádá tvůrce k zamyšlení se nad strukturální stavbou vlastního díla, která se stává nedílnou součástí estetického projevu díla samotného. Tím se podle mě odlišuje od většiny prací o stříhové skladbě, které se především zabývají druhou fází skladebného procesu a to tím, co a jak se stříhá, a opomíjejí, že skladebný postup a jeho úprava vzniká už na úrovni snímání a dramaturgické.

Vzhledem k rozsahu a únosnosti bakalářské práce budu zkoumat funkčnost Kučerovy teorie v rámci současné kinematografie na základě analýzy mnou vybraného hraného filmu.



## 1. Teorie v praxi?

Kučerova teorie zabývající se syntaktickým modelem stříhové skladby vychází nejen z hudební nauky, ale také pracuje s lingvistickým modelem jazyka. Na strukturu filmového díla aplikuje řečové syntaxe. Vyhýbá se ovšem metodickému přístupu lingvisticky orientovaných filmových teorií ze šedesátých a sedmdesátých let, jejichž autory jsou Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini či Christian Metz. Jejich poznatků však využil ve studii významového dění v stříhové skladbě. Jak uvidíme v následující kapitole, Kučera vytvořil dialektický způsob významu záběru, jenž se z menších struktur pojí do struktur vyšších.

Většina příkladů, na kterých Jan Kučera demonstroval svoje pravidla, pochází z let šedesátých a starších. V dalších kapitolách se pokusím zjistit, jestli se tato teoretická část stříhové skladby dá aplikovat na současnou kinematografii. Vystaly nám otázky: Jsou tyto poznatky stále platné a aplikovatelné na současný stav světové kinematografie? Jakým způsobem jsou tyto metody zapracovány do struktury filmového díla? Jsou tyto metody obecně platné? Na všechny tyto otázky se pokusím najít odpovědi.

### 1.1 Metody analýzy

První metoda mé analýzy spočívá v nalezení současných filmů jako příkladů, na kterých se pokusím dokázat platnost Kučerovy teorie syntaxe. Druhá metoda se bude týkat komplexní analýzy samotných skladebných prvků a veličin mnou vybraného filmu, kde budu postupovat od vyšších skladebných celků *motivických řad a souřadí*, až po základní skladebnou formu filmu, *triádu*. Pokusím se posoudit jejich použití a význam ve stříhové skladbě daného filmu a vyvodit, pokud to bude možné, obecnou tézi o jejím používání.

## 2. Teoretická východiska řad a souřadí

Kučerova teoretická práce nazvaná *Stříhová skladba ve filmu a televizi* se zabývá gramatikou filmového jazyka vztaženou na působení záběrů samostatně a mezi sebou. Jsou zde shrnuta základní pravidla technická a organizační a pravidla skladebnosti audiovizuálního díla, vše je završeno kapitolou nazvanou *syntaxe*.

Vyšší skladba díla zvaná *syntaxe* se zabývá významovým děním stříhové skladby. Jednotlivé stříhové alternativy, jejich vazebnost a významové působení na samotné utváření stříhové skladby jsou hierarchicky rozděleny a propracovány v teorii *řad (sekvencí) a souřadí*.

V následující kapitole si popíšeme tuto teorii. K pochopení celistvosti tohoto vyššího skladebného procesu musíme začít od základních skladebných prvků *syntaxe*.

### 2.1. Záběr

Záběr je nejmenší skladebný prvek filmového díla. Dělí se na obrazovou a zvukovou část. Obě části dohromady tvoří takzvaný *soujev*, čímž vytvářejí významový obsah záběru. U obou částí se určuje jak předmětná náplň, tak technické zpracování. Například u obrazu jsou to zpodobnění jednotlivých předmětů, postav, velikostí, rámování a další.

Kučera dále rozděluje záběr podle jeho skladebných odlišností. Dělí ho z hlediska obrazu: *záběr holý* - statická kamera, *záběr rozšířený* - pohyblivá kamera (po jakékoliv ose či jízdou) a *záběr složený* - několik záběrů rozšířených bez zjevného předělu. Dělí ho také z hlediska zvuku: *holé záběry* - obsahem jsou jen zvuky určitého druhu, například slyšíme jen řeč jednoho člověka a neslyšíme hluk ulice, *složený záběr* - víc druhů zvuků, kroky mluvícího člověka, *sdružený záběr* - mění se řeč, hluky, hudba...

V kapitole o záběrech Kučera přichází s pojmem *dvoučlennost záběru*. To znamená, že každý záběr má nejméně dva členy: člen akční, což je hlavní

vedoucí předmět nebo postava a člen vedlejší, což je prostředí. Vzájemný vztah těchto prvků je velmi důležitý a může vytvářet nové významové spojení. Uvedme si příklad. Policejní auto pronásleduje jiné auto. V následujících záběrech vidíme obě auta samostatně. Auto, které pronásledují policisté, vyjede ze záběru. My se vracíme na policejní automobil. Ve zvuku slyšíme brzdy a pak velkou ránu. Policejní automobil přijíždí k nabouranému autu, které ještě před chvílí pronásledoval. Auto je u krajnice a je silně poškozené. Policista se blíží k okýnku auta. Policista i divák čekají raněného či mrtvého pachatele, ale sedačka je prázdná. Prostor, tedy sedačka auta, v tuto chvíli hraje. Prázdné sedadlo zdůrazňuje *negativní přítomnost* pachatele. V tomto příkladě je vidět, jak prostředí plní dramatickou funkci. Vztah prostředí a postavy se dostává do nově utvořeného významu a z vedlejšího členu se stává člen hlavní.

Kučera dále zdůrazňuje důležitost prostředí pro samotnou výstavbu díla<sup>1</sup>. „*Prostředí není jen okolím, pozadím, topografickou pomůckou, ale hodnotou, která vede svár s postavou...*“<sup>2</sup>. Toto tvrzení pak demonstruje na počáteční sekvenci (*řadě*) filmu Roberta Bressona *K smrti odsouzený uprchl*. Hlavní hrdina Fontaine jede s ostatními vězni do internace. *Negativní přítomnost* hlavního hrdiny je reprezentována záběrem přes přední sklo auta. Záběr by se dal popsat jako Fontainův subjektivní pohled na ulici, kudy projíždí automobil do věznice. Celá sekvence, která je o pokusu uprchnout, pak graduje díky napětí mezi záběry Fontaina a záběru přes okno, který naznačuje možnost útěku.

Všechny tyto poznatky vedou k myšlence, že člen jakéhokoli řádu může být zastoupen v řádu druhém, a tím se stát hrajícím či nehrajícím předmětem záběru. Tato vlastnost se ale nedílně spojuje s dalším záběrem. Teprve takto vzniká významová náplň záběru, který by sám bez předešlých záběrů nedosáhl předmětného významu. Bez honičky policistů a pachatele by prázdná sedačka byla jen prázdnou sedačkou nabouraného auta u krajnice silnice. Nevyzněla by zde *negativní přítomnost* řidiče, který bouračku přežil, tudíž stále přítomný motiv

---

1 Prostředí může také charakterizovat postavu a to nejen ve smyslu obývání prostoru, ale může ukázat i rysy postavy. (obr.č. Sedum film)

2 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. [s.l.] : [s.n.], 2002. 177 s.

pachatele.

## 2.2. Záběrová dvojice a trojice

Jak je vidět, s jediným záběrem dlouho nevystačíme. Záběr je přechodný a rychle se vyčerpá, a proto má tendenci se slučovat a sdružovat. Pro Kučeru se stává nejmenším skladebným útvarem *záběrová dvojice*, která je „základním tvarem činné polarity (dvojice) složené z téze a antitéze. Výsledkem je syntéza.“<sup>3</sup> *Záběrová dvojice* je velmi vzácná a mnohdy k této syntéze nedochází. Proto je potřeba třetího záběru, aby mohla vzniknout *záběrová trojice*. Tím se *triáda* stává základním stavebním prvkem audiovizuálního díla. S touto tezí ovšem nesouhlasí americká skladba. Ta používá jako základní stavební prvek *záběr a protizáběr* což fakticky znamená záběrovou dvojici, *diádu*. Tato teorie vychází z pojetí, že druhý záběr by měl ukázat, odkud byl záběr první (prostor zachycující zbytek zorného pole). U diváka však vyvstává otázka, kdo je zodpovědný za druhý záběr? A proto zde pracujeme s tím, že v rámci zachování co nejpřirozenějšího sledu záběrů vychází impuls k dalšímu záběru od postavy a ne z kamery. Příkladem nám může sloužit dvojice záběrů, kde v jednom je postava a v druhém je to co vidí. Jiným příkladem může být, když vidíme postavu v užším záběru, jak se rozchází směrem ke *kantně*, a následuje celkový záběr ulice, kde vidíme, kam postava jde.

S další teorií zabývající se významovým spojením dvou záběrů a vzniku nové informace pracoval ve dvacátých letech ruský „montážník“ Lev Kulešov. Ten provedl experiment s hercem Mozzuchinem, kde ke stejnému herecky výrazově nezabarvenému záběru přiřazoval různé jiné záběry, například talíř s polévkou, rakev a podobně. Vždy, když divák viděl spojení těchto dvou záběrů, asociovala se mu nová informace, hlad, smrt (A+B=C).

*Triáda* je tedy významovým spojením třech záběrů (A1+B+A2), které zobrazují ucelenou myšlenku nebo výjev. Nejdůležitější je záběr třetí. Ten určuje dramatický význam trojice a její návaznost na další *triádu*. Příklad klasické záběrové trojice, kde třetí záběr vytvoří srozumitelnou myšlenku, je: (písmeno je

---

3 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. [s.l.] : [s.n.], 2002. 179 s.

člen, číslice je záběr)

1. (A1) Děvče se zájmem hledí.
2. (B) Opodál stojí hezký chlapec.
3. (A2) Děvče se usměje a vyjde směrem k chlapci.

*Triáda* s děvčetem bez třetího záběru by nebyla významově naplněna a tím pádem by nedošlo k syntéze. Protože by divákovi vyvstaly otázky typu: Líbí se jí? Nelíbí se jí?... a podobně. Poslední záběr tedy vyjadřuje *pohnutku k činu*, to znamená, že vidíme, co si děvče myslí. Pokud by se ovšem jako poslední záběr triády použil její první záběr, efekt zůstane obdobný, jako by se jednalo o zcela záměrně natočený záběr reakce. Zde se setkáváme s již výše uvedeným Kulešovovým efektem.

Třetí záběr nemusí automaticky být záběrem členu A a jeho reakcí na témže místě a čase. *Triáda* může být rozvitá o stylistickou figuru, *elipsu*. To znamená, že nás třetí záběr posune v prostoru a čase. Divák si z akce v záběru zpětně domyslí vyznění *triády*:

1. (A1) Děvče se zájmem hledí.
2. (B) Ve výloze vidíme krásné lodičky.
3. (A2) Děvče jde po ulici a my vidíme, že má lodičky z výlohy na nohou.

Trojčlenné vyjádření myšlenky může být i v jednom či dvou záběrech. Potom každá varianta téže myšlenky se díky způsobu *rozzáběrování* stává významově odlišnou. V těchto případech „fyzicky“ chybějící záběry nahradí takzvaný *vnitrozáběrový střih*. Pozornost diváka z postavy na postavu můžeme převést hereckou akcí či změnou hloubky ostrosti z jednoho předmětu na druhý, nebo ve zvuku. Příkladů je mnoho. Nesmíme se však domnívat, že kvalita filmového díla se odvíjí od hustoty *rozzáběrování*, jelikož každý výjev a každá myšlenka si žádá rozdílný přístup.

*Triáda* se pro Kučeru stává relativně uzavřenou „buňkou“ filmového díla. Kde, jak již bylo řečeno, je poslední záběr nejdůležitější, a to hlavně proto, že díky jeho významu váže na sebe další „buňku“ a rozvíjí tak děj filmového díla.

*Triáda* jako nejmenší organizmus je tvořena „hmotou“, ta je rozdělena na *těžiště* a *hnací ústrojí*. Příklad se znovu vrací k počáteční sekvenci Bressonova filmu, kde Fontaine je *hnací* veličinou zobrazenou záběry (ruce-tvář-ruce) a *hnanou* jsou nacisté řídící auto jedoucí po lyonské ulici (pohled skrze přední okno auta). To znamená, že veličina Fontaina a jeho pokus o útěk jsou hnací silou pro vytvoření *triád*, které nám rozvíjejí děj, myšlenku filmu.

Podle Kučery se pak *triády* jako „živý organismus“ mohou měnit, rozšiřovat se, splétat, rozvíjet se a vytvářet nové *motivické řady*. Pro snazší orientaci dělíme skladebné *triády* do skupin:

1. *Holá forma*: A1 – B – A2
2. *Zamlčený člen*: A 1 – [B1]– A2
3. *Rozšířená forma*: A1 – B (B1,B2, B3) – A2
4. *Rozvitá forma*: A1 – B (B1, B2, B3, C1.....) – A2
5. *Těsná forma*: A1 – B1 – A2A3 – B2 – A4A5

Uvedeme si příklady jednotlivých *skladebných triád*:

*Holá forma* je například *triáda* s děvčetem, které vidí chlapce a usměje se. U *zamlčeného členu* se jedná o zvláštní případ *holé formy*, kde fyzicky jeden či dva záběry chybí. Trojčlenné zobrazení nalezneme v jednom či dvou záběrech a chybějící prvek B nahradíme zvukově či *vnitrozáběrovým stříhem*. To znamená, že je součástí prvku A. Hojně se užívá v dialogu.

*Rozšířená forma* je taková, kdy jeden člen rozšíříme o další záběry, které se přímo váží na základní složku jednoho ze členů. Jako příklad nám poslouží naše předchozí *triáda*, kde člen B je rozšířen o záběry B1 - chlapec se dívá na hodinky, B2 - hodinky, B3 - chlapec. Člen A - děvče zůstává stejný.

*Rozvitá forma* je zvláštní forma rozšířené *triády*, kde se člen B skládá z několika samostatných *triád* s vlastním „příběhem“, a je vložen mezi člen A1 a

jeho reakci A2. Jako příklad znovu použijeme naši původní triádu. A1 - děvče hledí na chlapce. B1 - chlapec se dívá na hodinky, B2 - hodinky, B3 - chlapec se dívá a usměje se. C1 - krásná blondýnka jde s úsměvem k chlapci. B4 - chlapec se setkává s blondýnkou a políbí se, A2 - děvče se zamračí. Z hlediska člena A - děvčete se stále jedná o *triádu*.

*Těsná forma* je případ, kdy *triády* jdou po sobě v *holé formě* a poslední záběr je zároveň prvním záběrem další *triády*.

Podle Kučery se s vyšším typem záběrové trojice setkáváme u *motivické triády*. Od výše popsaných typů se neliší skladebností, ale použitím. Jde o trojčlenné zobrazení motivu, například Fontain (ruka – tvář – ruka), který se v různých obměnách objevuje ve filmovém díle podobným způsobem jako variace hudebního motivu. Kučera pak tvrdí, že „každé dílo, které je dobře vypracováno, se skládá ze soustavy *triádových buněk podřízených jednomu motivu*“.<sup>4</sup>

*Triáda* jako „krystalická forma struktury“ nemůže bez vnějších vlivů jako jsou vazebné a významové záběrové soustavy posunovat dál děj a myšlenku.

### 2.3. Tvoření řad

K vytvoření složitějšího děje potřebujeme spojit několik různorodých záběrů do jedné *řady* (sekvence). Záběry seřadíme tak, aby se měnily, narážely na sebe, významově se doplňovaly, kladly otázky a zároveň na ně odpovídaly tak, aby vyvolaly u diváků dojem, který byl filmařovým záměrem.

Způsobem, jakým řadíme záběry a vážeme je na sebe, určujeme myšlenku řady, a tím vytváříme motiv nebo několik motivů, které se stávají páteří této *řady*. Jednotlivé prvky a jejich změny jsou určeny k tomu, aby motiv řady vynikal nad vším ostatním a stal se tak pro diváka vedoucí, srozumitelnou nití.

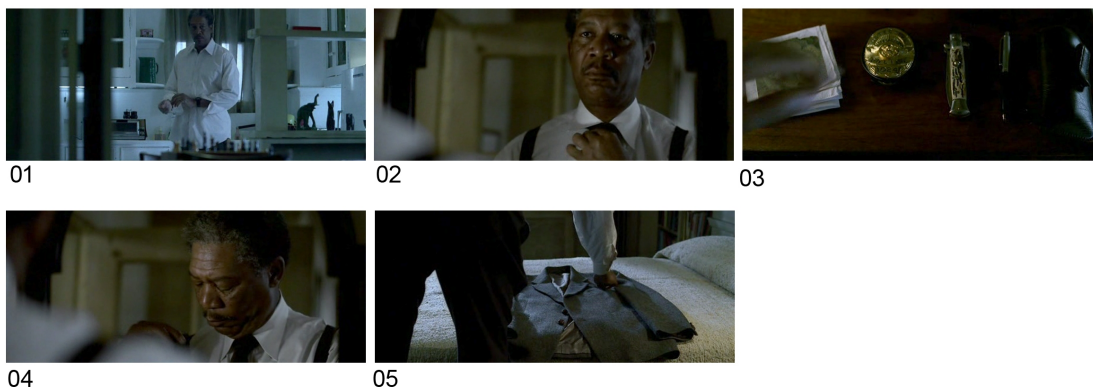
Uvedeme si příklad *řady* (sekvence) na filmu *Sedm*<sup>5</sup>, kde je dobře patrné, jak se vytváří a upřesňuje motiv „distinguovaného policisty“ (obr. č.1).

---

4 KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a televizi*. [s.l.] : [s.n.], 2002. 186 s.

5 Jedná se o film *Sedm*, režiséra Davida Finchera (1995).

Obrázek č.1 – Řada filmu *Sedm*



Zdroj: Vlastní úprava

Vznik motivu „*policisty*“ je zde dobře znázorněn a upřesňován dalšími prvky v následujících záběrech. Z motivu „*distinguovaného oblékajícího se muže*“ se nám stává díky detailnímu záběru na stůl pod zrcadlem motiv „*distinguovaného policisty*“. Na tomto příkladu můžeme dobře vidět, jak všechny prvky obrazu hrají pro výsledný dojem z této řady. Vedoucím prvkem je samozřejmě herecká akce, rámování obrazu (velikost), prostředí, světlo a další. Vazba všech těchto složek tvoří *filmovou řeč*, kde hrají svou neoddělitelnou roli všechny složky záběru. Díky vazbě se tyto složky uvolňují a významově na sebe mezi záběry narážejí. Netvoří tedy jen pouhé pokračování obsahu předešlého záběru, ale vytvářejí nová významová spojení. Vazbou záběrů A1 + A2 vzniká nová hodnota AX. Příkladem nám poslouží předešlý výjev muže v bílé košili v polodetailu a detail na jeho stůl pod zrcadlem, kde vidíme policejní odznak. Toto spojení nám dává nový význam „*policista*“.

Význam a srozumitelnost řady závisí na jejím členění. Toto členění můžeme přirovnat k jazyku a tomu, jak je rozdělen na odstavce, věty a slova. V uvedeném příkladu jde o odstavce v kuchyni a v ložnici. Jednotlivé odstavce odděluje odlišné užití světla, úhlu kamery a velikostí záběrů. K oddělování mohou sloužit například i přechody z celkových do detailních záběrů nebo stříhová interpunkce a podobně.

Teorií o sekvencích (*řadách*) a jejich výstavbě a sémantikou popřípadě jinou formální stavbou se zabývá mnoho teoretických prací. Já se v této bakalářské



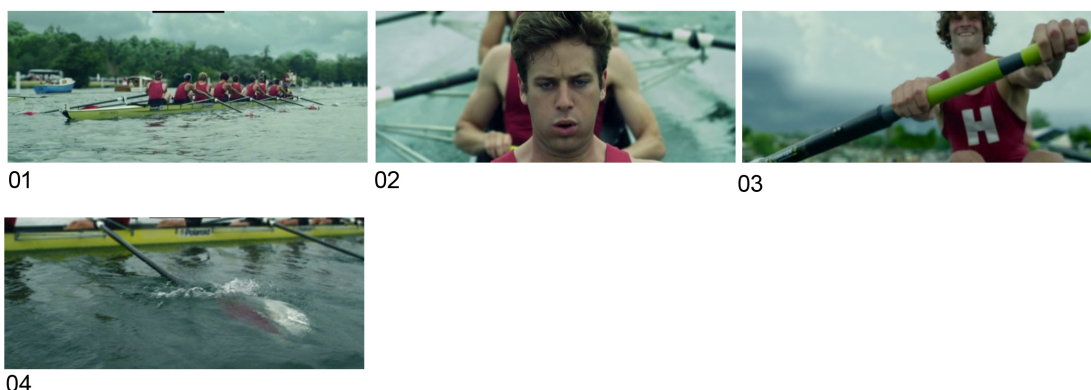
práci ale budu dále zabývat pouze *motivickými řadami* a jejich spojováním do vyšších výrazových celků, *souřadí* utvářejících témata filmu.

#### 2.4. Souřadí

*Řada* a její lineární stavba po čase ztrácí dramatičnost. Uvedeme si příklad plující veslice po řece. Kdybychom uvažovali v záběrech a popisovali celou jízdu po řece jen na veslici, nelze tento výjev zobrazit filmově (dramaticky), aniž by se řada sama nezačala členit. Dramatické výjevy, obtížnost veslování, rychlost veslování a jiné momenty totiž nejlépe vyjádříme záběry (motivy) na detail obličeje zkřivený námahou, vesla zabořující se do vody a podobně.

Autor začne na širokých záběrech veslice a řeky. Postupně začne objevovat ruce, vesla a obličeje, čímž vytvoří zárodky motivů, které se vyrovnávají motivu hlavnímu a to je veslování po řece (viz obr. č.2). Podle Kučery se tyto motivy a vazby mezi nimi, které jsou těsné, dále slučují a samy vlastními prostředky vytvoří motiv hlavní plující veslice. Organizované spojování jednotlivých motivů nám má pomoci vytvořit jak jev hlavní, tak *motivické řady* „veslo“, „obličej“... K tomuto předpokladu má Kučera dvě podmínky: První podmínkou je vytvoření *motivické řady* tak, aby když se kdykoliv a kdekoliv objeví záběr nebo skupina záběrů, bylo divákovi jasné, že patří do řad „veslo“, „obličej“. Druhou podmínkou je, že *řada* musí mít schopnost se slučovat s dalšími řadami tak, aby mohly vytvářet tématickou jednotu. Přitom by si měly udržet svojí rozdílnost a zároveň se střetávat s jednotlivými záběry různých *řad*. Soustavně by na sebe měly působit všechny jejich složky a prvky tak, aby mohly vytvořit vyšší ucelený skladebný útvar, *souřadí*.

Obrázek č.2 – Řada filmu *The Social Network - Sociální síť*



Zdroj: Vlastní úprava

Uspořádání *řad i souřadí* je organizované a dopředu promyšlené tvůrci. „Přirozeně samy od sebe nevznikají“<sup>6</sup> tvrdí Kučera a předkládá čtyři základní typy vedení *řad* a jejich vazeb: (písmena znamenají řady, číslice záběry)

1. *Vedení za sebou*: A1, A2, A3 – B1, B2, B3 – A4, A5, A6...
2. *Vedení vedle sebe*: A1 – B1 – A2 – B2 – A3 – B3...
3. *Vedení do sebe*: A1, A2, A3 – B1, A4 – B2 – A5 – B3, B4, B5 – A5 – B6 – A6, A7...
4. *Vedení přes sebe, (pomnožné)*: A1, A2, A3 + B1, A4 + B4, B3, B4, B5, A5 + B6, A6 + B, A7, A8...
5. *Kombinace těchto čtyř způsobů.*

Mezi jednotlivými *řadami* a jejich střetáváním vzniká hranice, kde se nemusí vždy použít *holého záběru*, ale i *rozšířeného, rozvitého* nebo *složeného*, za předpokladu že svébytnost každé *řady* bude zachována.

Sám Kučera pak uvádí, že použití vedení jednotlivých *řad* není neměnné. Uvádí však nejběžnější užití *řad*. Expozice motivů probíhá v *řadě za sebou*, po poznání okolností motivu se dále rozvíjí v *řadě do sebe*. Čím více motivy na sebe působí a naráží, používá se *vedení vedle sebe* a vrchol nastává ve *vedení přes*

6 KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. [s.l.] : [s.n.], 2002. 202 s.

sebe. Uvedeme si příklady jednotlivých spojení:

*Vedení za sebou* můžeme demonstrovat na filmu *Tahle země není pro starý*. Seznámení s postavami (motivy) zde probíhá postupně. V průběhu filmu se tyto řady proplétají a pak zase rozdělují, aby se na konci dvě z nich zase spojily.

*Vedení vedle sebe* by se dalo popsat jako děj, který probíhá na jednom místě,<sup>7</sup> kde na sebe motivy prudce narážejí. Příkladem nám může sloužit lámání kamene, kdy motiv A (muž) a motiv B (kámen) na sebe prudce narážejí. Toto vedení bylo použito i ve filmu *Přepadení*<sup>8</sup>, kde Indiáni útočí na cestující v dostavníku.

*Vedení do sebe* je složitější verze *křížového střihu*. Nejčastěji se užívá při pronásledování. Příklad pronásledování si ukážeme na filmu *Amores Perros* (viz CD příloha č.1), kde motiv A (mladíci) ujíždějí autem před motivem B (gangstery). Mladíci v autě se snaží zachránit zraněného psa, což je motiv C. Sice se jedná o tři motivy, ale pro udržení dramatickosti situace je řada C potlačena, ne však zcela vynechána. Záběry této řady budou velmi podobné, aby se jejich význam nezměnil a divák si byl jist, že se psovi nic jiného nemůže stát. Takto těsně provedená vazba nám říká, že se děj odehrává v téže chvíli. Divák nezřídka nemá přesnou orientaci v prostoru, kde se motiv A a B nachází.

*Vedení přes sebe* využívá ještě těsnější vazbu, kde se záběry jednotlivých řad nestřídají, ale jsou prakticky součástí jednoho obrazu. Jeho dramatický význam je menší, a proto se používá spíše pro orientaci v prostoru. Díky nevýraznému dramatickému tření nebývá toto vedení používáno moc dlouho, ale zato se naopak často spojuje s *vedením do sebe* a *vedle sebe*. Příkladem může být bitva či jinak pohybově nabitý výjev, kde sledujeme dva protivníky. Dramatičnost se zde stupňuje použitím vedení řad *vedle sebe*.

Vzájemný významový poměr mezi řadami by měl být předem daný. Není ale stálý, může se postupem času měnit. Jeho existence závisí na vzájemné konfrontaci, kdy se řady dostanou do vzájemné rovnováhy a spojí se v jednu řadu nebo zmizí. Každá řada musí být skladebně dokončena dřív, než ji nahradí řada nová nebo se ukončí. Síly působící mezi řadami jsou nasměrovány na jeden

<sup>7</sup> Toto vedení motivů je obdoba *synchronní montáže* u Plazewskiho rozdělení dramaturgické skladby.

<sup>8</sup> Jedná se o film *Přepadení*, režiséra Johna Forda (1939).

vzájemný význam, výsledek.

Poměr mezi řadami se pak rozlišuje na „hlavní“ a „vedlejší“. Hlavní řada upoutává divákovu pozornost a vytváří ve skupině motiv, významový směr. Uvedeme si příklad na lámání kamene:

(A) PD: Muž se rozmachuje s krumpáčem. Chystá se rozštípnout kámen.

(B) D: Veliký balvan, do kterého narazí krumpáč. Balvan se naštípně. Krumpáč zmizí ze záběru. Po chvílce opět přistane hrot krumpáče na stejném místě jako před tím. Kámen se rozštípně.

Zde je *řada* (motiv) kamene hlavní a *řada* muže z krumpáčem je potlačena. Motiv lámání kamene je zachován, pozměněno je jen soustředění diváka (významový směr), a to na práci samotnou. V opačném případě by se zase jednalo o potlačení řady B (kamene) a vnímání diváka by bylo nasměrováno na pracovní úsilí muže. Ten by se stal *řadou* hlavní. Díky těmto nepoměřům vzniká mezi *řadami* dramatický význam, konflikt.

*Řady pomnožné* jsou zvláštním druhem uspořádání a vedení *řad*, kde v průběhu děje filmu *souřadí* vznikají a zanikají. Kučera uvádí příklad na filmu Orsona Wellse *Občan Kane*. *Řada* „sáněk“, i když se jedná o ústřední dějovou řadu, je zde zastoupena ve vizuální podobě jen dvakrát. Na začátku filmu vidíme sánky ve sněhu. Na konci vidíme slovo „Poupě“ na sánkách hořících v krbu a v průběhu filmu je motiv sáněk zastoupen ještě ve zvuku. Příklad *pomnožné řady štěpné* se objevuje na začátku vyprávění o životě Kanea. Vznikají nám zde tři motivy: motiv Kanea, bankéře a sáněk. Kromě *pomnožné řady štěpné* uvádí Kučera *pomnožné řady spojné*. Ty se odlišují od předešlého příkladu tím, že spojují dvě nebo více *řad* dohromady, a ty se pak střetávají s novými motivy a *řadami* v průběhu děje filmového díla. Příklad nalezneme ve filmu *Nebe*<sup>9</sup>, kde se postava Filippa zamiluje do obžalované teroristky Philippy a pomůže jí uprchnout. Stávající motivy policistů, bývalých kolegů, obyčejných lidí a prostředí se pojí v jednu *motivickou řadu*, která se staví proti spojenému motivu Filippa a Philippy na

---

<sup>9</sup> Jedná se o film *Nebe*, režiséra Toma Tykwera (2002).

útěku. Druhý způsob použití *řad pomnožných* je orientační, ovšem jako vedoucí myšlenka filmu se toto spojení řad používá velmi často. Například u filmu *Chaotická Anna* Julia Medema, kde se Anna „včleňuje“ do společnosti žen, jež jsou zde vnímány jako symbol života.

Film se skládá ze záběrů a jejich prvků, *řad* a jejich soustav a platí pro ně stejná pravidla vazby. Při každém slučování platí, že všechny prvky od záběrů až po *řady* a *souřadí* musí na sebe vzájemně oboustranně působit.

Na závěr Kučera uvádí ještě jeden typ vedení *řad*. Od ostatních typů se liší volnou vazbou, která utváří *souřadí střetná*. A jak Kučera uvádí, volná vazba je jako polyfonická skladba, tedy se vnímá „svisle“, a naopak těsná vazba je homofonická, vnímá se „vodorovně“. Tento typ *souřadí* Kučera popsal na filmech francouzské nové vlny. V této volné vazbě pak každý motiv je samostatně činný, nezávislý a v *souřadí* se může úmyslně zatajovat pro větší dramatickosti. Dále se setkáváme s možností vzniku či pokračování *motivické řady* jen v jedné ze dvou částí z vizuálně-auditivního spojení, a to buď ve zvukové či obrazové části. Příkladem volné vazby ve filmu *Nebe* může být sekvence (*řada*), kdy Filippo a Philippa jedou vlakem. Ten projíždí tunelem. V dalším záběru vidíme jeho výjezd následovaný panoramatickými záběry vlaku v krajině. Ve zvuku slyšíme hlasy obou hrdinů.

### 3. Obecná platnost

#### 3.1 Výběr kinematografie, filmu

Pro pokus o vyzkoušení obecné platnosti Kučerovy teorie jsem si zvolil Oscarově úspěšný americký film, na kterém se pokusím najít co nejvíce skladebných postupů, které jsem popsal výše.

Americká kinematografie je celosvětově nejúspěšnější a svojí řemeslnou stránku ve výstavbě filmového díla dovedla na pomyslně nejvyšší příčku. Pro svoji analýzu jsem potřeboval obecně přijímané dílo. Oscar je celosvětově uznávané filmařské ocenění. I přes nesporně politicky sociální zaměření při udílení hlavní ceny za nejlepší film jsou stále dílčí kategorie střih, kamera, zvuk, scénář a režie předávány za kvalitní řemeslný a umělecký počin.

Film *Tahle země není pro starý* bratří Coenů získal Oscara v kategoriích nejlepší režii, nejlepší adaptovaný scénář, nejlepší film, nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli. Nominován byl za nejlepší kameru, střih, zvuk. Tento film tudíž splňuje všechna kritéria úspěšného amerického filmu z hlediska filmařské kvality.

Při významově strukturální analýze nám práci znesnadňuje rozdílnost autorských přístupů. Pro lepší orientaci budu postupovat od nalezení hlavních *motivických řad a souřadí*. Popíši a pojmenuji příklady skladebných vazeb a významového členění ve filmu tak, jak jsou popsány v Kučerově teorii o střihové skladbě. Dále se pokusím popsat práci s *motivickou triádou* a její holé a rozvitě formy ve filmu.

## 4. Analýza filmu *Tahle země není pro starý*

### 4.1. Motivické řady, postavy

Podle mě je postava nejdůležitější *motivickou řadou* ve filmu. Americký film *Tahle země není pro starý* není výjimkou. Základní členění filmu se tedy odvíjí od vedení těchto *řad do souřadí*. Pojmenujme si tedy jednotlivé hlavní postavy (motivy):

Řada A: je postava šerifa.

Řada B: je nájemný vrah.

Řada C: je lovec.

Řada D: je žena lovce.

Řada E: je druhý nájemný vrah.

Těchto pět postav (motivů) je z pohledu struktury tohoto filmu zásadních. Každý motiv, který je tu pojmenován, na sebe váže další dílčí *motivické řady* (matka ženy lovce nebo mexická mafie), nebo dává vzniknout novým motivům během postupu děje. Všechny tyto *motivické řady* pak splňují dvě základní výše popsaná pravidla. Setkáváme se tu i s nejběžnějším vedením *řad do souřadí* tak, jak je popsal Kučera. Expozice jednotlivých *motivických řad* probíhá ve *vedení za sebou*. To znamená, že každá *řada* a její expoziční *souřadí* tu probíhají postupně. Výjimkou je motiv A a B, kde po exponování *řady* A vzniká *souřadí* pomnožené s expoziční *řady* B na začátku filmu. Uvedu příklad expoziční *řady* B (nájemného vraha) v obrazové složce. Volný popis děje (obr. č. 3):

Švenk po krajině, do kterého nám vstoupí postava policisty a vede zadrženého muže k policejnímu autu. Policista dává pachatele na zadní sedadlo auta. Na přední sedadlo policista pokládá vzduchovou „pistoli“ na zabíjení dobytka. Přední sklo auta, kde policista nasedá do auta, na zadním sedadle je vidět pachatel. Silnice, po které odjíždí policejní auto. Policista sedí za stolem a

telefonuje, v pozadí je vidět pachatel, který vstává a provléká si pouta přes nohy a jde k policistovi, kterého začne škrtit.

Obrázek č.3 – Expozice řady B



Zdroj: Vlastní úprava

Pak následuje několik záběrů, jak brutálním a chladnokrevným způsobem pachatel zabije policistu. Zde poprvé objevujeme tvář pachatele a jeho fyziognomii při škrčení policisty, kterého už známe. Jde o názornou expozici motivu a zároveň výměnu významového poměru *řad*, kde z pouhého, zdánlivě bezvýznamného pachatele, který je celou dobu veden jako *řada* vedlejší, se nám ráze stává *řada* hlavní (motivická) a vzniká nám motiv „chladnokrevného vraha“. *Řada* policisty byla ukončena smrtí jeho postavy. *Řada* „chladnokrevného vraha“ se postupem děje filmu upřesňuje na *řadu* „nájemného chladnokrevného vraha“ a v konečné podobě se nám představuje jako *řada* „maniakální vrah držící se svých zásad“.

V této *řadě*, kromě záběru 6 (který je počátečním záběrem změny z pachatele na vraha a počátečním záběrem změny poměru v *řadě*), je důležitý záběr číslo 3. Tento záběr exponuje vlastní *motivickou řadu* zbraně, která se stane později součástí *motivické řady B*.



Řada A (postava šerifa) je jako jediná z hlavních *motivických řad* exponována ve „volné“ vazbě mezi obrazovou a zvukovou složkou na začátku filmu. Motiv šerifa (hlavní postavy filmu) je vyobrazen ve zvukové složce jako „*hrdinův komentář*“ a v obrazové složce jako několik záběrů krajiny. Pak se *řada A* (šerif) stává součástí *řady „B“* (zatčení pachatele) ve zvukové složce. Hranice mezi *řadami* je tvořena záběrem 1, kde nastane slučování *řad* a záběrem 5, kde se *řady* rozcházejí. Pak pokračuje řada B samostatně. Jedná se tedy o *souřadí pomnožné štěpné*. Z této soustavy vznikají tři motivy, šerif, nájemný vrah a „vzduchová“ pistole.

Na konci filmu, kde končíme *řadu A* (šerif) posledním záběrem na bývalého šerifa, by se mohlo zdát, že film je ukončen jen z perspektivy hlavní postavy a významové spojení mezi začátkem a koncem se neuskutečnilo. Naopak, i když je poslední záběr záběrem na šerifa a ne na krajinu, významového spojení je zde docíleno. V podstatě se tu jedná o opačný postup vedení *řady*. Podle klasického modelu bychom začínali postavou a končili záběrem na krajinu, kde by došlo k zobecnění tématu filmu. V našem případě je to ovšem obráceně. Z hlediska vazeb motivů se tu tedy setkáváme s typem *vazby pomnožné*, kde jeden člen je obsažen ve zvukové složce a druhý v obrazové (motiv A, šerif zvuk a motiv B, nájemný vrah obraz). Na konci filmu se s touto vazbou setkáváme znovu. Motiv B je ve zvukové složce znázorněn snem, který vypráví šerif svojí manželce a v obraze je motiv A, šerif. Díky této vazbě se podařilo významově spojit začátek a konec. Vznikla nám *vazba pomnožná spojná*.

S obdobným principem expozice postavy se v tomto filmovém díle setkáváme například u *motivické řady D* (lovceva žena). Expozice jejího motivu je vedena vazbou *pomnožnou štěpnou*, to znamená, že je součástí motivu „C“, lovec a jeho žena. V pozdější fázi filmu tato vazba zaniká a vznikají dva samostatné motivy, lovec a žena lovce. Motiv ženy lovce se v průběhu filmu mění v motiv vdovy bez rodiny. Každá postava (motiv) pak prochází určitým upřesňujícím vývojem. Příklad vývoje postavy jako motivu si tu zde uvádět nebudeme, jelikož tento vývoj už byl vymyšlen ve scénáři a jedná se tedy o vývoj dramaturgický a ne skladebný. Tento princip exponování nových postav (motivů) přes známé postavy

je zachován v celém filmu.

Z hlediska postav jako *motivických řad* se film člení převážně v souřadích za sebou. Tvoříme-li konflikt či exponujeme-li novou postavu (motiv), vznikají *souřadí pomnožná*. Pro větší dramatickosti konfliktu jsou *řady* vedeny *vedle sebe* nebo *do sebe*. Konec tvoří vazba *pomnožná spojná*.

Uvedeme si příklad vznikajícího konfliktu mezi motivy a to, jak jsou jejich *motivické řady* vedeny. K tomuto účelu se podíváme na střetnutí *motivické řady C* (lovce) a *motivické řady B* (nájemného vraha).

Lovec, který je v hotelovém pokoji, zjišťuje, že v balíku s penězi je ukryta štěnice. V této *řadě* nám vzniká nový motiv, štěnice. Ta je *negativní přítomností* *motivické řady B*, nájemného vraha. Celý výjev a vznik motivu štěnice je vyobrazen takto: (volný přepis)

Lovec se probouzí. Bere si kufr s penězi a zjišťuje, že je v něm štěnice. Položí jí na noční stolek vedle postele. Bere telefon a volá na recepci. Slyšíme zvonit telefon dole v recepci. Nikdo ho nezvedá. Lovec si bere pušku, zhasíná světlo a sedá si na postel. Přitom míří na dveře. Zde začal motiv štěnice a dveří zastupovat motiv nájemného vraha. Následují záběry (obr. č. 4):

Obrázek č.4 – Konflikt řady C a B



Zdroj: Vlastní úprava

Záběry 2 a 4 zobrazují *negativní přítomnost* nájemného vraha, který se má každou chvíli objevit. Záběr 6 už je fyzická přítomnost *motivické řady* B, nájemného vraha. Jedná se tedy o vedení *řad vedle sebe*. Přejít z vedení *řad za sebou* do vedení *vedle sebe* je zde proveden *negativní přítomností* druhého motivu.

Následující honička mezi lovcem a nájemným vrahem, kde se lovec snaží ujet pronásledovateli autem, které pak nabourá, je vedena *vazbou do sebe*. Dramatický vrchol střetu obou motivů nastává, když lovec schovaný za autem čeká na nájemného vraha. Vedení řad se zde mění na *vazbu vedle sebe*. Před koncem tohoto výjevu se nám objeví *vedení pomnožné*, které nám zobrazuje motiv stopování a zvyšuje dramatické působení mezi oběma *řadami*. Tento motiv a jeho funkci ve filmu si rozebereme později. Celý střet obou motivů se rozchází na opětovné *vedení řad za sebou*.

Z následujících rozborů je patrné, že vedení *motivických řad* (postav) tvoří dramaturgickou skladbu filmového díla. V zásadě se dá vyvodit, že *vedení řad za sebou* a *vedle sebe* jsou obdoby *paralelní, synchronní montáže* potažmo *křížového střihu*. *Vedení do sebe* a *přes sebe* jsou více propracované skladebné součásti jmenovaných skladebných forem. Výjimku tvoří *vedení řady pomnožné* a její druhy. Tato vazba motivu není dramatickou stavbou díla, ale její asociativní stránkou.

## 4.2. Motivické řady pomnožné

*Motivické řady pomnožné*, jak zde již bylo vysvětleno, jsou zvláštní vazbou motivů, která v průběhu děje filmu vzniká a zaniká. Jejich hlavní funkce spočívá v tvoření nových dějově ústředních motivů, či spojování motivů dílčích.

Příkladem *motivické řady pomnožné* v našem filmu byl jeho začátek a konec. Ve filmu *Tahle země není pro starý* se však setkáváme s několika *řadami pomnožnými*, které mají různé obrazové členy, které tvoří asociativní vazbu v průběhu filmu. Uvedeme si například motiv stopování.

Tento motiv je exponován na začátku filmu v *řadě* lovce při jeho expozici. Vývoj této *řady* a významový vliv na celkový průběh děje filmu byl dán již ve scénáři. Ten by se dal popsat jako “z lovce, který na začátku filmu loví antilopy se stala kořist”. Motiv stopování a jeho variace se tedy stávají *leitmotivem* filmu.

Ze skladebného hlediska je motiv stopy obrazovou odnoží motivu stopování. Jedná se totiž o motiv, kde jeho přítomnost je vždy *negativní přítomností* jiné *motivické řady*. Expozice toho motivu vzniká v *řadě*: „lovec na lovu“. Obrazový člen motivu stopy je zastoupen záběry krve na zemi. Podruhé je tento motiv obrazově připomenut v sekvenci (*řadě*), kdy lovec ukrytý za autem čeká, až se nájemný vrah přiblíží na dostřel. Opět se jedná o záběr na zem, kde vidíme krev. Tento motiv se objevuje v průběhu celého filmu. Jiným obrazovým podáním tohoto motivu se stávají záběry na vyhledávací zařízení a záběry na štěnici. Další příklad je záběr poškrábané ventilační šachty po schovaném kufru s penězi.

Jak je vidět na této *řadě* a jejím obrazovém zpracování, motiv stopy je vazebně spjat s předcházejícím dějem postavy. Velmi často nám tvoří dramatickou pauzu, kdy se dvě *řady* chýlí ke svému střetu a vzájemnému propojení, nebo vytvoří novou *motivickou řadu*. Významy fungují na asociativní principu filmu a práce s negativní přítomností je toho dokladem.

### 4.3. Motivická triáda

*Triáda*, jak zde již bylo řečeno, pro amerického tvůrce není „základní strukturou“ filmového díla. Při analýze filmu *Tahle země není pro starý* se mi nepodařilo najít či rozkódovat systém *motivické triády*. Zato v celém díle se setkáváme se systémem *pohledů a protipohledů*. Příklad nalezneme v *řadě* lovce, který se snaží ujet autem před nájemným vrahem. Toto *souřadí* vypadá takto (obr. č. 5):

Obrázek č.5 – Systémem pohledů a protipohledů



Zdroj: Vlastní úprava

Na tomto příkladě dobře vidíme princip *pohledu a protipohledu*, který je zobrazen záběry lovce a záběry skrz okno auta (subjektivní pohled lovce). *Rozvitá triáda* je v tomto výjevu obsažena na začátku výjevu záběry 3, 4, 5 a 6. Z toho záběry 3 a 6 jsou motivem lovce a 4, 5 rozvité záběry členu řízení auta. Tento motiv se tu již dále nerozvíjí. Pokračující jev je složen ze záběrů lovce a pohledu zpoza okna auta, který patří do řady nájemného vraha. I když by se na první pohled mohlo zdát, že nám tu vznikla *motivická triáda*, nestalo se tak. Vše se zde odvíjí od systému *pohledu a protipohledu*. Další příklad tohoto systému je na začátku filmu, kde lovec prochází mezi auty po přestřelce mezi drogovými mafiány (viz CD příloha č.2).

Místo *motivické triády* můžeme ve filmu sledovat stylistickou figuru *refrén*, který v zásadě *motivickou triádu* zastupuje. Například se jedná o výjev, kdy si nájemný vrah pořizuje nové auto a „vzduchovou pistolí“ zabije řidiče (viz CD příloha č.3). S tímto motivem se v průběhu filmu setkáváme dvakrát. Podruhé je tento *refrén* rozšířen o další stylistickou figuru, a to o *elipsu*. Jiným motivem je házení mincí nájemného vraha, který tak určuje, kdo má žít a kdo ne (viz CD příloha č.4). Všechny tyto stylistické figury vnikly už ve scénáři. Jejich rozmístění

ve filmu je toho dokladem. Exponovány jsou v první třetině filmu, jejich významy vrcholí v poslední třetině filmu.

## Závěr

Po analýze filmu *Tahle země není pro starý* se dá říci, že počínaje stavbou *řad* (sekvencí) a *motivických řad* postav a *souřadí*, se s výše popsanými principy setkáváme v tomto filmu hojně. Jak bylo řečeno, tato problematika vedení motivů je propracovanějším systémem výstavby sekvencí a dramaturgické skladby filmového díla. To znamená, že Kučerova teorie je z určité části pořád aktuální a platná. Systém *motivické triády* a *triády* jako základního kamene filmového díla jsem nedokázal potvrdit ani vyvrátit. V mém příkladě, tedy u amerického filmu, se jedná o *diádový* systém skladby, *pohled a protipohled*.

K obecnému výkladu pravidel se tedy dojít nedá. Každý film má své autorské přístupy, a tudíž popsaná pravidla *motivických řad* a *souřadí* jsou jen definovatelnou možností, která se vyskytuje v mnoha variacích. Můžeme se tedy setkat s čistou formou vedení, jak bylo uvedeno v příkladech, ale obecně se spíše setkáváme s modifikacemi pro ten daný film. Jistá pravidla jsou zde ale zachována, a to jak svébytností jednotlivých *řad* v *souřadích* a jejich vzájemnými přechody, tak stavbou *řad* a *souřadí* konče.

Celá tato teorie vedení motivů je nezatížená žánrovostí, a tedy se jedná o uplatitelná pravidla v jakýmkoliv žánru či subžánru. Průkaznost tvrzení vzniká na základě použitých příkladů filmů různorodých žánrů jako demonstrace skladebných principů vymyšlených Kučerou.

Z hlediska využitelnosti pro autory a jejich rukopis je tato teorie spíše vodítkem, jak přistupovat k vedení motivů ve filmu. Další význam vidím v nabádání budoucích tvůrců k promýšlení struktury svého díla od scénáře po realizaci a hledání nových možností významových spojení.

## 5. Seznam použité literatury a pramenů

[1]HUDEC, Zdeněk. FILMOVÉ MYŠLENÍ V TEORETICKÉM DÍLE JANA KUČERY (1927–1977). Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica : Philosophica-aesthetica. 2001, 22, s. 69-85. Dostupný také z WWW: <[http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22\\_06.pdf](http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_06.pdf)>.

[2]MUKAŘOVSKÝ, Jan. FAMU [online]. 1999 [cit. 2011-03-14]. *Čas ve filmu*. Dostupné z WWW: <[www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky-Cas\\_ve\\_filmu.rtf](http://www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky-Cas_ve_filmu.rtf)>.

[3]KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a televizi*. [s.l.] : [s.n.], 2002. 230 s. ISBN: 80-7331-896-2

[4]PŁAŻEWSK, JERZY. *Filmová řeč*. [s.l.] : [s.n.], 1967. 461 s.

[5]REISZ, Karel ; MILLAR, Gavin . *The technique of film editing*. [s.l.] : [s.n.], 2010. 346 s. ISBN :978-0-240-52185-5.

[6]VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. [s.l.] : [s.n.], 2005. 143 s. ISBN 80-7331-039-2.

[7]BRESON, Robert. *K smrti odsouzený uprchl*, 1956.

[8]COEN, Ethan ; COEN, Joel. *Tahle země není pro starý*, 2007

[9]FINCHER, David. *Sedm*, 1995.

[10]FINCHER, David. *The Social Network - Sociální síť*, 2010

[11]FORD, John. *Přepadení*, 1939

[12]IÑÁRRITU, Alejandro González. *Amores perros - Lásky je kurva*, 2000

[13]MEDEM, Julio. *Chaotická Anna*, 2007

[14]TYKWER, Tom. *Nebe*, 2002

[15]WELLES, Orson. *Občan Kane*, 1941



## 6. Seznam obrázků a video přílohy

Obrázek č.1 – Řada filmu <i>Sedm</i> .....	13
Obrázek č.2 – Řada filmu <i>The Social Network - Sociální síť</i> .....	15
Obrázek č.3 – Expozice řady B .....	21
Obrázek č.4 – Konflikt řady C a B.....	23
Obrázek č.5 – Systémem pohledů a protipohledů.....	26
CD příloha č.1 – <i>Amores Perros</i>	
CD příloha č.2 – <i>Tahle země není pro starý</i>	
CD příloha č.3 – <i>Tahle země není pro starý</i>	
CD příloha č.4 – <i>Tahle země není pro starý</i>	