

Žánrové filmy české kinematografie v 21. století

Bc. Lukáš Šereš, DiS.

Diplomová práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Lukáš ŠEREŠ, DiS.**
Osobní číslo: **K10474**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Střih a zvuk**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Žánrové filmy české kinematografie v 21. století
2. Praktická část:
střih loutkového animovaného filmu "První rybka",
délka cca 15 minut střih audiovizuálního díla o délce
cca 10 minut

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 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-R. 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:

Výstupní dílo:

3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem,

1 ks MiniDV SD/HD,

1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v

křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách),

1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy UAAU pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení).

Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora diplomové práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

PTÁČEK, L. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico 2000 ISBN 80-85839-54-7

ŠTOLL, M.a kolektiv. Český film. Libri 2009 ISBN 13: 978-80-7277-417-3

ČULÍK, J. Jací jsme. HOST 2008 ISBN 80-7294-254-9

MELOUNEK, P. Necenzurovaná zpráva o českém filmu. Artes Liberales 2010

Vedoucí diplomové práce:

doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Datum zadání diplomové práce:

3. prosince 2012

Termín odevzdání diplomové práce:

14. května 2013

Ve Zlíně dne 3. prosince 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Janíková
děkanka



Nemeškal
MgA. Libor Nemeškal
ředitel 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 ¹⁾;
- 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ 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 3.5.2013

LOUÍS JERES 
.....
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 nevyděláčné 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 nahlázení 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). Odpirá-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 okolnosti až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Práce zkoumá problematiku technických stylových výrazových prostředků v české filmové minoritní žánrové produkci 21. století. Na analyzovaných filmech hledá funkční stylové prostředky odpovídající žánrovým požadavkům.

Klíčová slova:

Žánr, muzikál, horor, thriller, temporytmus, stříhová skladba, rakurz, obraz, zvuková dramaturgie, stylový prostředek.

ABSTRACT

This thesis examines the issue of technical stylistic patterns in Czech minority genre film production of 21st Century. An analysis of films is searching for functional stylistic patterns corresponding to genre requirements.

Keywords:

Genre, musical, horror, thriller, tempo rhythm, editing, camera angle, image, sound dramaturgy, stylistic pattern.

Děkuji Doc. Ludovítu Labíkovi, ArtD. za trpělivý přístup při vedení mé diplomové práce.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	10
1 DEFINICE ŽÁNRU	12
1.1 ANALÝZA ŽÁNRU	12
2 HISTORIE ŽÁNRU V ČESKÉ KINEMATOGRAFII.....	14
2.2 „Mrtvé“ žánry československého filmu	14
2.2 30. léta	15
2.3 Přelom 30. a 40. let – rozmach žánru	15
2.4 1948 – 1956 – období agitek	15
2.5 Od roku 1956 – ideologické „tání“	16
2.6 60. léta – nástup Nové vlny, vznik tragikomedie	16
2.7 Období normalizace – návrat komedie, nástup detektivky	16
2.8 Po roce 1989 – zkouška odvahy	17
2.9 2001 – 2012 - žánrový nepoměr	19
3 STYLICKÉ DOMINANTY MUZIKÁLU	21
3.1 REBELOVÉ	22
3.1.1 Obraz	22
3.1.2 Stříhová skladba	26
3.1.3 Hudba / zvuk	29
3.2 V PEŘINĚ	30
3.2.1 Obraz	31
3.2.2 Stříhová skladba	34
3.2.3 Hudba / zvuk	39
3.3 VÝSLEDKY ANALÝZY MUZIKÁLU	40
4 STYLICKÉ DOMINANTY HORORU	43
4.1 POSLEDNÍ VÝKŘIK	43
4.1.1 Obraz	44
4.1.2 Stříhová skladba	46
4.1.3 Hudba / zvuk	49
4.2 T.M.A.	49
4.2.1 Obraz	50
4.2.2 Stříhová skladba	52
4.2.3 Hudba / zvuk	54
4.3 VÝSLEDKY ANALÝZY HORORU.	54
5 STYLICKÉ DOMINANTY THRILLERU	56
5.1 KAJÍNEK	58
5.1.1 Obraz	58
5.1.2 Stříhová skladba	63

5.1.3	Hudba / zvuk	66
5.2	NORMAL.....	68
5.2.1	Obraz	68
5.2.2	Střihová skladba	72
5.2.3	Hudba / zvuk	77
5.3	VÝSLEDKY ANALÝZY THRILLERU.	79
ZÁVĚR		80
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....		82
SEZNAM PRAMENŮ		83

ÚVOD

Hlavním obsahem této práce je rozbor technických výrazových prostředků u vybraných filmů spadajících do minoritní žánrové produkce české kinematografie 21. století. Vzhledem k žánrovému nepoměru v české mainstreamové produkci, kde již nějakou dobu převládají nejrůznější subžánry a modifikace komedie a dramatu, zúžím zkoumanou oblast právě na minoritní žánrovou produkci a zaměřím se na muzikál, horor a konkrétní subžánry thrilleru. Jedná se o specifické žánry, jejichž sémantická rozpoznatelnost mi umožní u analyzovaných filmů jasně definovat splnění či ignorování formálních požadavků žánru.

U jednotlivých žánrů určím stylistické postupy, které jsou specifické pro ten který žánr a pomocí neoformalistické analýzy, definované Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou, rozeberu jednotlivé výrazové prostředky těch kterých filmů, čímž bych měl objevit případné nefunkční postupy, které mohou být v extrémním případě v rozporu s žánrovými pravidly. Jako pomůcka pro definování funkčních / nefunkčních postupů mi poslouží koncept dominanty, který jsem již využil ve své bakalářské práci „Stylová analýza Park Chan-wookovy trilogie pomsty“. Tentokrát však nebudu určovat dominanty jednotlivých filmů, ale vytyčím formální dominanty žánrů a tyto dominanty budu posléze hledat u analyzovaných filmů. Stručné vysvětlení dominanty podle Kristin Thompsonové: „...dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“¹ Bude se tedy v podstatě jednat o určení sémantických prvků, které jsou specifické pro ten který žánr. Musím upozornit, že výběr filmů, o kterých se zde budu zmiňovat a které budu analyzovat, je výběrem subjektivním, založeným na mých osobních diváckých zkušenostech a studijních znalostech, s přihlédnutím k návštěvnosti v kinech a ohlasům v recenzích. Krátce se ohlédnu i do historie české kinematografie a pokusím se o jakýsi průřez, kdy v jednotlivých dekadách popíšu vývoj žánrové produkce.

¹ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988)

V závěru této předmluvy bych rád dodal, že vzhledem ke zvoleným metodologickým postupům, kdy budu často odkazovat na konkrétní filmové scény a záběry, bude doprovodná obrazová příloha součástí textu a nikoli až na konci práce, jak tomu bývá jindy zvykem. Tento postup jsem si osvojil již při psaní bakalářské práce a tehdy jsem se takto inspiroval u Davida Bordwella, který s obrazovými přílohami nakládá právě tímto způsobem. Důvodem je výsledná lepší přehlednost a větší čtenářský komfort.

1 DEFINICE ŽÁNRU

To, že samotné slovo „žánr“ je převzato z francouzštiny a v překladu znamená „typ“ či „druh“, je pro nás v tuto chvíli nepodstatné. Navíc se s tímto slovem určitě již každý nescetněkrát setkal, a i když možná ne každý zná doslovný překlad či původ tohoto slova, rozhodně si je vědom určitého rozdělení filmů do různých kategorií, ať už podle obsahu či podle formy. Snad každý by byl v dnešní době schopen vyjmenovat hned několik filmových žánrů, ať už by se jednalo o akční film, komedii, western, horor, sci-fi, či muzikál. Nyní je na místě poznamenat, že stejně jako se v průběhu času měnila forma, či filmový styl, chcete-li, proměňovaly se i filmové žánry. S postupem času docházelo dokonce k prolínání jednotlivých žánrů, z toho důvodu může být mnohdy vymezení hranic mezi jednotlivými žánry dosti problematické. Proto ani v dnešní době není zcela jasné, jak přesně filmový žánr definovat. V těch snazších případech je film nositelem explicitních prvků jasně odpovídajících určitému žánru – pokud se ve filmu zpívá a tančí, jde o muzikál, pokud se ve filmu objevují vyspělé technologie, které mnohdy ještě ani nebyly v reálném světě objeveny, jde o sci-fi. Jindy je pro žánr typický jistý emocionální účinek, jako je zábava v komediích či strach v hororech. V těch složitějších případech jde právě o výše zmiňované prolínání prvků, čímž se vytváří rozsáhlejší kategorie, jako je například thriller (detektivní příběhy mnohdy zkombinované třeba i s hororovými prvky) nebo komedie (romantická komedie, groteska nebo parodie). A právě z tohoto důvodu byly pro snazší definování určeny žánrové podkategorie, tzv. subžánry, které už mají mnohem specifitější dělení.

1.1 Analýza žánru

„Žánry jsou založeny na nevyslovené dohodě mezi filmaři, kritikou a publikem.“² Rozdělení filmů do různých žánrů nám umožňují jejich „sdílené žánrové konvence.“³ Mezi takové mohou patřit různé prvky syžetu, charakteristické filmové postupy, téma filmu či konvenční ikonografie, ať už se jedná o předměty, prostředí, či dokonce o známé herce).

² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 425.

³ Tamtéž.

Konvenční ikonografii velmi trefně popisuje David Bordwell ve své knize *Umění filmu – úvod do studia formy a stylu*: „Detail samopalu vyčuhujícího z fordu s datem výroby někdy ve dvacátých letech by zřejmě stačil k tomu, abychom film identifikovali jako gangsterku, zatímco záběr na dlouhý, oblý meč, visící u kimona hrdiny by nás přemístil do světa samurajů. Válečný film se odehrává v krajině zjizvené bitvami, „muzikály ze zákulisí“ v divadlech a nočních klubech, sci-fi o cestování vesmírem v kosmických lodích a na vzdálených planetách. I filmové hvězdy se mohou stát součástí ikonografie – Judy Garlandová v muzikálech, John Wayne ve westernech, Arnold Schwarzenegger v akčních filmech a Jim Carrey v komediích.“⁴

⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 425

2 HISTORIE ŽÁNRU V ČESKÉ KINEMATOGRAFII

V této kapitole nastíním v průřezu české kinematografie vývoj žánrových filmů. V jednotlivých dekadách krátce popíšu situaci žánru v českém filmu. O něco podrobněji se zaměřím na období po roce 1989, které už je úzce spjato s tvorbou současnou, jelikož většina současných tvůrců začínala právě v devadesátých letech. S tvrzením, že čeští filmaři nedokáží natočit „čistokrevný“ žánrový film, se už určitě mnozí z nás setkali. Přesto se v české produkci dají najít snímky, více či méně popírající jakákoli podobná tvrzení.

2.1 „Mrtvé“ žánry československého filmu

To, že se v počátcích české (československé) kinematografie točily především frašky a grotesky, je všeobecně známý fakt. Ostatně stejně tak tomu bylo i za hranicemi. Krátké skeče, ze začátku pouze z jednoho celkového záběru, měly blíže spíš k divadelnímu záznamu, než k filmu a jejich cílem nebylo nic jiného, než diváka pobavit, rozesmát komickým výstupem na plátně. Postupem času si tvůrci filmové řemeslo osvojili o něco víc, začali klást důraz na změny úhlu pohledu kamery, velikosti záběru, střihovou skladbu. Témata k natáčení si však stále povětšinou volili z řad komických situací a výstupů. Začaly se ale už i objevovat pokusy o vážnější, promyšlenější a na realizaci náročnější témata – český němý film vstoupil do světa žánrů.

Kromě komedií, romantických dramát a detektivek začaly vznikat mimo jiné například životopisné filmy, historická dramata, špionážní, dobrodružné filmy, dokonce i western (vůbec prvním českým westernem je snímek z roku 1911, *Sokové* Antonína Pecha). Tvůrci se nebáli pronikat do nepoznaných žánrových oblastí, naopak to pro ně byla výzva a mělo by se také říci, že do jisté míry šlo o hledání klíče k diváckému úspěchu. Zatímco u nás se největší slávě pořád těšila komedie, v zahraničí naši tvorbu reprezentovala úspěšná dramata.

2.2 30. léta

Ve třicátých letech patřilo mezi nejpopulárnější žánry jednoznačně melodrama, doprovázené samozřejmě komedií. „Filmy z červené knihovny“ měly své stálé publikum a tvůrci mohli jít v tomto případě na jistotu. Vznikalo obrovské množství filmů (mnohdy) nevalné kvality, které doslova zaplavovaly česká kina. Za všechny jich jmenujme pár – *Světlo jeho očí*, *Nevinná*, *Srdce v soumraku*, *Umlčené rty*, *Jarčín profesor*, atd.

Komu snad nebylo blízké melodrama, určitě se našel v komediích s Vlastou Burianem (který po nástupu zvuku prožíval své vrcholné herecké období), Hugo Haasem či Voskovcem a Werichem. Kromě těchto dvou žánrů nevznikalo ve třicátých letech až na pár výjimek takřka nic jiného, to se mělo však již brzo změnit.

2.3 Přelom 30. a 40. let – rozmach žánru

Zdálo by se, že pokles filmové produkce za války bude mít vliv i na kvalitu filmů, opak se však stal pravdou. Prim si v českých kinech sice stále drží komedie (za války obzvlášť vyhledávaný žánr), tvůrci však volí i vážnější témata spojená s českou historií, kulturou, prostě se vším, co vyjadřuje národní hrdost. Často se přiklání k filmovým adaptacím českých klasiků (*Pohádka máje*, *Babička*) nebo dávají prostor poetice v českém filmu (*Ohnivě léto*). Z komedií (veseloher) se začaly formovat všemožné variace, začaly vznikat tzv. bláznivé komedie (*Eva tropí hlouposti*), parodie (*Pytláková schovanka*) nebo kostýmní komedie (*Počestné paní Pardubické*). Mimo jiné se objevily i detektivky (*13. revír*) nebo psychologická dramata (*Pacientka dr. Hegla*).

2.4 1948 – 1956 – období agitek

Agitace prosákla po roce 1948 snad do všech žánrů a neubránila se tomu ani komedie (*Slepice a kostelník*, *Železný dědek*). Oblíbeným agitačním žánrem se stal špionážní film (*Dnes večer všechno skončí*, *Expres z Norimberka*), drama (*Anna proletářka*, *Siréna*), ale i historický film, který se díky své historické nepravdivosti zapsal do dějin jako typický příklad politické a ideologické kontroly nad filmovým příběhem (*Husitská trilogie*). 50. léta jsou známá pro svůj vzestup žánru pohádky, ani ta se však neubránila vyšších zásahů a kontrol (*Pyšná princezna*, *Byl jednou jeden král*, *Dařbuján a Pandrhola*, *Obušku z pytle ven!*).

2.5 Od roku 1956 – ideologické „tání“ a zrod FANTASY

Z hlediska témat vedla v té době dramata, tvůrci se ohlíželi do nedávné minulosti a zprostředkovávali českému divákovi fiktivní příběhy z dob protektorátu (*Transport z ráje, Vlčí jáma, Vyšší princip, Smrt si říká Engelchen*). Kromě stále narůstající oblíbenosti poetických filmů (*Holubice, Touha*) se do popředí dostala tvorba Karla Zemana, průkopníka v českém filmu do té doby nevídané vizuality a žánru fantasy (*Cesta do pravěku, Vynález zkázy, Baron Prášil*). Kromě fantasy se objevují v českých kinech i další pokusy o dosud neprobádané žánry – road movie (*Florenc 13,30*) nebo sci-fi (*Ikarie XB-1*).

2.6 60. léta – nástup nové vlny, vznik tragikomedie

60. léta znamenala pro český film naprosté přehodnocení dosavadní tvorby a vzhledem k tehdejší politické situaci i uchýlení se k úplně jiným tématům, než byli tehdejší diváci i tvůrci zvyklí. Režim zakazoval tvůrcům jakkoli se otevřeně vyjadřovat k aktuálním problémům, což filmaře vedlo k zaměření se na vnitřní problémy jedinců, společenských outsiderů a obyčejných a na první pohled nezajímavých postav. Kombinací lehkého humoru a trapnosti tak začal vznikat nový směr, právem pojmenovaný jako Česká nová vlna (*Lásky jedné plavovlásky, Intimní osvětlení, Ostrře sledované vlaky, Hoří, má panenko, Rozmarné léto*, a další).

Témata české nové vlny nebyla však jediným přínosem 60. let. Starší generace filmařů se opět zaměřila na historický film a tak vznikly klenoty české kinematografie jako *Markéta Lazarová, Údolí včel* nebo *Kladivo na čarodějnice*. Druhý dech chytají i jiné žánry, jako například muzikál (*Starci na chmelu*), bláznivá komedie (*Kdo chce zabít Jesii?*), parodie (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*) a v neposlední řadě drama (*Kočár do Vídně, Všichni dobří rodáci, Skřivánci na niti, Adelheid*, a další).

2.7 Období normalizace – návrat komedie, nástup detektivky

Různé subžánry komedie doslova ovládly v 70. letech česká kina. Ať už šlo o bláznivou komedii (*Pane, vy jste vdova!, Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách, Jáchyme, hod' ho do stroje*), komunální satiru („*Já to tedy беру, šéfe...!*“, *Zítřka to roztočíme, drahoušku*), nebo parodii (*Adéla ještě nevečeřela, Trhák*).

Detektivky a kriminálky měly od 70. let v českém filmu také velice silné zastoupení (*Past na kachnu, Pěnička a Paraplíčko, Smrt stopařek, Černá punčocha*). I pohádka prožívá v 70. létech své druhé vrcholné období (*Tři oříšky pro Popelku, Honza málem králem, O princezně Jasněnce a létajícím ševci*). Zvláštní pozornost si zaslouží také vznikající film pro mládež, který se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let stal velmi populárním (*Sněženky a machři, Džusový román, Housata*), a jeho následné transformace (*Bony a klid, Kamarád do deště, Láska z pasáže, Discopříběh, Větr v kapse*).

2.8 Po roce 1989 – zkouška odvahy

Po roce 89 si můžeme všimnout pokusů o „něco nového, odvážnějšího.“ Toto odhodlání je samozřejmě spojeno se změnou politického režimu po roce 1989, kdy se tvůrcům konečně dostalo jejich vytoužené svobody. S otevřením trhu se k nám dostaly snímky ze západu, což vedlo ke změně pohledu jak diváka, tak tvůrce. Paradoxem bohužel zůstává, že veškeré snahy o „světovější“ kinematografii končily v první polovině devadesátých let povětšinou fiaskem. Za všechny jmenujme vrchol nevkusů a trapností, první polistopadový pokus o akční krimi – *Nahota na prodej* (1993). Ne všechny pokusy o žánrový film se však setkaly s neúspěchem. I s odstupem času se za přijatelné pokusy o funkční žánrový film považují thrillery jako *Válka barev* (1995), *Jak chutná smrt* (1995) nebo *Holčičky na život a na smrt* (1996). S postupem času se zvyšovala kvalita i kvantita, nicméně v poměru ke zbytku české produkce zůstává žánrová tvorba stále minoritní. S nástupem České nové vlny v 60. letech se oblíbil přístup popírání zaběhlých filmových / řemeslných postupů, a tento postoj nabyl svého druhého vrcholu v letech devadesátých. „Silná nostalgie po zlatých časech dala vzniknout většinovému názoru, ve kterém je vše ne-autorské považováno za neplnohodnotné a odsouzené k přežívání na periferii. Film má být především uměleckým projevem, čemuž ovšem hráz zvaná žánr brání. Svázaný pravidly není umělec dostatečně svobodný.“⁵ To je ovšem obecně mylné nahlížení žánrového filmu. Ano, režisér by měl ctít určitá žánrová pravidla, stejně tak je tomu ale u filmu autorského – pokud chce režisér natočit kvalitní a úspěšný snímek, nemůže přece při natáčení záměrně popírat veš-

⁵ KŘIPAC, Jan a Rudolf SCHIMERA. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.

kerá filmová pravidla a postupy, které se formují (a fungují) už více, než 100 let. V případě žánrového filmu je pouze potřeba ctít pár znaků vymezujících ten který žánr, to přece ale neznamena totální tvůrčí omezení autora. „Žánr nemusí znamenat ztrátu svobody, ale může tomu být právě naopak. Spíše než svěřací kazajce se podobá náboženskému dogmatu nebo sportovní hře, čili otevírá problém dovnitř. A problémem je v tomto případě samotná povaha filmu. Žánr vymezuje rámeček, ve kterém se subjekt pohybuje. Režisér má podobně jako pokerový hráč v ruce namíchané karty a záleží na něm, jak hru zahraje. Každý si přitom vytváří svůj vlastní postup, disponuje vlastními triky, vedoucími k úspěchu. Mistři režie často pilovali svoji hru na jednom žánru, a dosáhli jedinečnosti. Styl každého z nich je odlišný a dobře rozpoznatelný.“⁶

Režiséři ochotní zakusit kouzlo žánrového filmu v devadesátých letech si zcela jistě uvědomovali rizika, která tato (v té době neprozkoumaná oblast) přinášela. Přesto se nebáli a k žánrovému filmu přistupovali jako k výzvě, k něčemu novému, co je potřeba si osvojit, třeba i za cenu diváckého neúspěchu. Na první pohled si každý všiml změn v obraze, jiných kamerových postupů. Mezi prvními odvážlivci z řad kameramanů to byl Petr Hojda (*Válka barev, Jak chutná smrt*) nebo Jaroslav Brabec (*Holčičky na život a na smrt, Poslední přesun*). V případě Hojdy je jasně znatelný příklon k reklamě či videoklipu. Využíváním studenějších barev, tvrdšího svícení a ostřejších kontur objektů se Hojda vymanil ze spárů tradiční kameramanské školy a nebál se poukázat na to, že zkoušením nových postupů se dá mnohdy docílit zajímavých výsledků (Obr. 2.8.1, 2.8.2).



Obr. 2.8.1



Obr. 2.8.2

⁶ KŘIPÁČ, Jan a Rudolf SCHIMERA. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.

Nicméně pouze zvládnutá obrazová složka nevytváří automaticky plnohodnotné dílo a konkrétně v případě *Války barev* se jedná o pouhý zlomek dobře odvedené řemeslné práce. Podobně je tomu i v případě Brabcova filmu *Holčičky na život a na smrt*, kde se opět setkáváme s „dominantní rolí kamery, která zastihuje režii a propracované žánrové schéma ve scénáři.“⁷ V českém sci-fi snímku z roku 1995 *Poslední přesun* Brabec opět využívá výrazného kameramanského stylu, i v tomto případě však můžeme hovořit o obrazové složce jako o jediném funkčním výrazovém prostředku (Obr. 2.8.3, 2.8.4). Na závěr nemůžu nezmínit snímek z roku 1997, jehož určité sémantické roviny by se daly interpretovat v rámci westernových konvencí. Řeč je samozřejmě o Michálkově snímku *Je třeba zabít Sekala*, který se díky své narativní struktuře, stylovým postupům a až archetypálnímu vyobrazení kontrastu dobra a zla blíží westernovému vyznění.



Obr. 2.8.3



Obr. 2.8.4

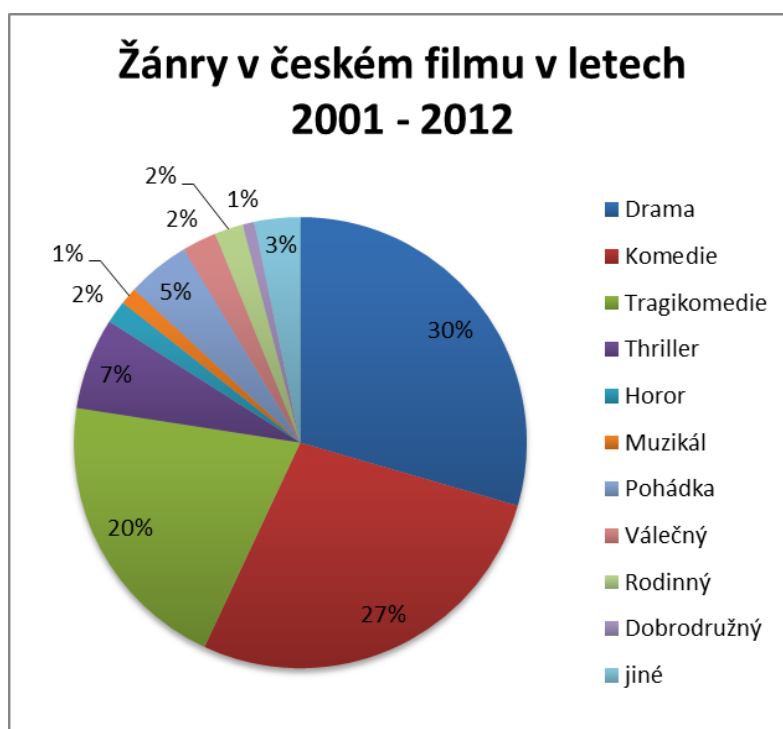
2.9 2001 – 2012 – žánrový nepoměr

Co se týče české žánrové tvorby po roce 2000, situace se nijak výrazně nezměnila. Tragikomedie, drama, komedie. Pro novodobou českou kinematografii nejčastěji volené žánry. Obecně lze říci, že i přes veškerou snahu (spíše jedinců) o ne zcela běžné žánry v českém filmu, se většina tvůrců od devadesátých let bohužel stále omezuje na divácky vděčnou tragikomedii. Tohoto problému si všímá i Jaroslav Sedláček: „Tam, kde byl divácky širokosběrný žánr tragikomedie v 90. letech pro český film dost možná jedinou cestou k přežití, tam se při současné kvantitativní explozi stává jeho existenciálním ohrože-

⁷ KŘIPAC, Jan a Rudolf SCHIMERA. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.

ním. Má-li být každých čtrnáct dní v kinech nový český film, nesmí být stále téhož ražení. Větší žánrová pestrost by jednotlivým titulům zvýšila šance na delší život v tuzemských kinech, a tudíž i na větší divácký úspěch a tržby. Střídání žánrů by zároveň kladlo větší nároky na režiséry a zvyšovalo by jejich řemeslné schopnosti. A pak by byla i reálná naděje, že se objeví nový Martin Frič, který dokázal natočit stejně skvělou bláznivou komedii (*Eva tropí hlouposti*), detektivku (*13. revír*), parodii (*Pytláková schovanka*), drama (*Dnes naposled*) či pohádku (*Dařbuján a Pandrhola*).⁸

Od roku 2001 do roku 2012 vzniklo 244 hraných celovečerních filmů.⁹ Graf vytvořený na základě statistických údajů získaných z webových stránek Českého filmového centra znázorňuje přetrvávající žánrový nepoměr v české kinematografii 21. století (Graf 2.9.1).



Graf 2.9.1

⁸ SEDLÁČEK, Jaroslav. V pasti žánrů. *Cinema*. 2008, roč. 18, č. 1, s. 42-46.

⁹ Informace získána díky katalogům Českého filmového centra, dostupných na www.filmcenter.cz/cz/publikace/category/5-katalogy.

3 STYLISTICKÉ DOMINANTY MUZIKÁLU

Už od samého počátku vzniku muzikálu se tvůrci uchylovali k postupům, kdy kamera v rozmanitých pohybech sledovala tančící postavy a podtrhovala rytmus hudebních čísel. Střih byl často upozadován a převážně plnil funkci pouhého zachování kontinuity pohybů. Jako dominantní stylový postup je zde uplatňována vnitrozáběrová montáž, která udržuje temporytmus hudebních sekvencí i celého filmu. Kromě vnitrozáběrové montáže (kterou tedy můžeme považovat za jednu z dominant tohoto žánru) je v muzikálech běžná práce s barvami, ať už formou satureování obrazu či barevným přizpůsobením mizanscény k docílení pestřejší vizuální podoby filmu (samozřejmě v případě barevného filmu). Kamerové snímání využívá (kromě výše zmíněných pohybů) různých rakurzů, tím nejtypičtějším pro muzikál je záběr z nadhledu, za jehož průkopníka v tomto žánru je považován choreograf Busby Berkeley, který se ve 20. letech minulého století zasloužil o vizuální zdokonalení tanečních čísel, o jakési přizpůsobení žánru filmovému médiu. Taneční čísla začal stylizovat nikoli pro diváka v obecnstvu, ale pro filmovou kameru. Kamera z nadhledu sleduje symetrickou (centrálně komponovanou) choreografii většího množství postav, které během tance vytváří nejrůznější obrazce. Tento typ záběru nese přívlastek „Berkeleyho kaleidoskopický efekt“¹⁰. Tím se dostáváme k těm snad nejpodstatnějším a pro tento žánr nutným prvkům, a těmi jsou samozřejmě tanec a zpěv. Poměr těchto výrazových složek se liší, nicméně právě ony definují žánr muzikálu. Tak jako snad každý žánr, i muzikál má několik subžánrů, nás však bude zajímat tzv. „ryzí muzikál“¹¹ jak ho definuje David Bordwell. V ryzím muzikálu jsou taneční a pěvecké scény komponovány do každodenních situací postav. Podle Bordwella jsou ryzí muzikály často romantickými komediemi, ...“v nichž se vývoj vztahu mezi postavami odráží v písních, které zpívají. V nich vyjadřují své obavy, touhy a potěšení.“¹²

¹⁰ KŘIPAC, Jan. *Zvukový film do roku 1945*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, 64 s. Studijní texty pro distanční studium. ISBN 80-244-1136-9. Str. 14

¹¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 440

¹² Tamtéž.

3.1 Rebelové (2001)

Režisér Filip Renč vstoupil do nového tisíciletí s ambiciózním snímkem, ve kterém hodlal uplatnit své dosavadní řemeslné schopnosti, získané z reklam a hudebních videoklipů. Oficiální text distributora zní: „V půvabném výtvarném stylu atmosféry konce šedesátých let vypráví film zejména o jedné velké lásce, které však dějiny nebyly zrovna nakloněny. Maturantka Tereza a kluk, který utekl z vojny - to jsou hlavní hrdinové příběhu, ve kterém má dominantní úlohu hudba a tanec, neboť ve filmu se objeví celkem jedenáct velkých choreografických čísel, které jsou obrazovým zpracováním nejznámějších hitů ze 60. let. Cílem autorů bylo natočit film, který na pozadí nelehké doby vypráví zábavnou formou příběh o všem pozitivním, co život nabízí, zejména o lásce. Film *Rebelové* je o době, která bude pro mladé diváky možná objevem, pro ty starší zřejmě silnou vzpomínkou.“¹³

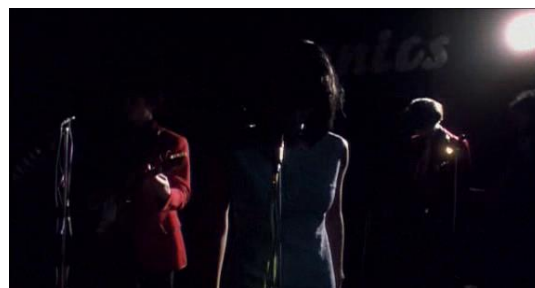
3.1.1 Obraz

Expozice filmu splňuje výše zmíněnou kontinuitu pohybu zachycenou a vyjádřenou dlouhým záběrem. Kamera prolétá nad zhasnutým tanečním sálem směrem k pódiu, k mikrofonu přichází zpěvačka, kamera se zastavuje, sál se rozsvěcí, zpěvačka začíná zpívat, kamera odlétá zpět přes sál, kde už ale nyní vidíme spoustu tančících lidí. Nejedná se o standardní „muzikálovou vsuvku“, kdy taneční a pěvecká čísla vybočují z příběhu a většinou bývají jakýmsi subjektivními vyjádřeními vnitřních pocitů postav, ačkoli záběr zcela nepadá ani do fikčního světa postav, jelikož tuto jakousi diegetickou rovinu narušuje zpěvaččin pohled do kamery (Obr. 3.1.1 A-D). Renč nicméně už prvním záběrem definuje charakter celého snímku. Výpovědní hodnota záběru je velice bohatá. Dozvídáme se z něj, že se děj filmu odehrává přibližně v 60. letech, že budou využity známé české hity té doby, že film bude až pestrobarevně kýčovitý a že po formální stránce nás čeká kvalitní podívaná (precizní práce se světlem a kamerou je opravdu znatelná už od prvního záběru).

¹³ *Csfd: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. 2001 [cit. 2013-05-13]. Rebelové. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/7632-rebelove/>



Obr. 3.1.1 A



Obr. 3.1.1 B



Obr. 3.1.1 C



Obr. 3.1.1 D

Dle vlastních slov se Filip Renč společně s kameramanem Martinem Šecem snažili zachovat jakousi „obrazovou poctivost“¹⁴, k čemuž přispěly i jejich zkušenosti z oblasti reklamy a hudebních videoklipů. V jejich filmu se tudíž objevuje i Berkeleyho snímání z nadhledu, které hudebním sekvencím přidává na vizuální působivosti (Obr. 3.1.2, 3.1.3) a jenž je typickou muzikálovou kompozicí.



Obr. 3.1.2



Obr. 3.1.3

¹⁴ REBELOVÉ - Film o filmu. In: *Youtube* [online]. 29.04.2012 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=C5eMkWf500I>. Kanál uživatele mrmajcul

Barevná pestrost obrazové složky (Obr. 3.1.4, 3.1.5) dosažená barevnými kostýmy, rekvizitami a kulisami dodává filmu pozitivní náboj, vytváří hravou atmosféru doby (ačkoli se děj odehrává v roce 1968, maturanti prožívají „nejlepší léto svého života“, skončila škola a začíná bezstarostné období prázdnin). Snímek svým vizuálním pojetím odkazuje k hlavnímu tématu, lásce. Jakoby svou barevností doslova křičel na diváka: „Starosti hod' za hlavu a užij si příběh o lásce za doprovodu tance a písní, které notorický znáš.“ Postprodukčním světelným stylizováním mizanscény (Obr. 3.1.6 A, B) tvůrci kladou důraz na zamilovanost ústřední dvojice filmu a zároveň obohacují svůj stylistický arzenál o další funkční prvek. Pomocí světelné stylizace kombinované pomalým odjezdem kamery a za zvuku líbivých vokálů doprovázených recitovaným textem písně *Stín katedrál* je výpovědní hodnota záběru vyhrocena snad na tu nejvyšší možnou úroveň.



Obr. 3.1.4



Obr. 3.1.5



Obr. 3.1.6 A



Obr. 3.1.6 B

Zvolným stylizováním „snových“ pasáží hudebních sekvencí (Obr. 3.1.7 – 10) tvůrci odkazují k výtvarnému pojetí 60. let, kdy byla využívána podobně náznaková dekorace se vzorem jednoduchých geometrických tvarů.¹⁵



Obr. 3.1.7



Obr. 3.1.8



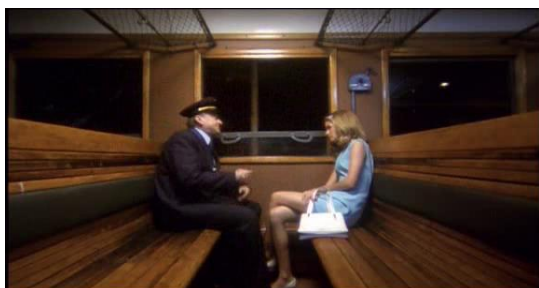
Obr. 3.1.9



Obr. 3.1.10

V kombinaci uvědomělého herectví a vhodných snímacích postupů se tvůrcům skvěle daří vyjadřovat charakter jednotlivých postav. Ukázkovou scénou je dialog mezi Terezou (Zuzana Norisová) a průvodčím Doušou (Stanislav Štěpka), kde se Douša přiznává, že to byl právě on, kdo udal vojenské zběhy policii (Obr. 3.1.11 – 16). Postupným bližším rámováním a využitím mírného pohledu se postupně odkrývá Doušův záludný charakter.

¹⁵ REBELOVÉ - Film o filmu. In: *Youtube* [online]. 29.04.2012 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=C5eMkWf500I>. Kanál uživatele mrmajcul



Obr. 3.1.11



Obr. 3.1.12



Obr. 3.1.13



Obr. 3.1.14



Obr. 3.1.15



Obr. 3.1.16

3.1.2 Stříhová skladba

Vzhledem k jednoduché lineární linii narativu je hlavní funkcí stříhové skladby udržení kontinuity a vytvoření vhodné rytmizace především tanečních sekvencí. U těch však dochází až k přílišnému rozzáběrování nebo se tvůrci uchylují k pouhému střídání dvou velikostí záběru (Obr. 3.1.17 - 22), které poněkud brzdí samotnou rytmizaci taneční choreografie. Mnohem více by v tomto případě fungovala bohatší vnitrozáběrová montáž, častější pohyby kamery (například krouživé pohyby kolem tančících postav apod.).



Obr. 3.1.17



Obr. 3.1.18



Obr. 3.1.19



Obr. 3.1.20



Obr. 3.1.21



Obr. 3.1.22

Záběrová provázanost mezi taneční sekvencí v reálu a sekvencí „snovou“ (Obr. 3.1.23 - 29) skvěle udržuje tempo sekvence, nicméně vzhledem k opakujícím se postupům v průběhu celého filmu (hudební sekvence začíná vždy v reálu a prolnutí do ateliérové pasáže většinou přichází před druhou slokou písně) dochází k určité předvídatelnosti stříhové skladby, čímž je potlačena možnost jakéhosi momentu překvapení. Šablonovité postupy (byť řemeslně funkční) tak nabývají poněkud kontraproduktivního rozměru.



Obr. 3.1.23



Obr. 3.1.24



Obr. 3.1.25



Obr. 3.1.26



Obr. 3.1.27



Obr. 3.1.28



Obr. 3.1.29 A



Obr. 3.1.29 B



Obr. 3.1.29 C



Obr. 3.1.29 D

Formální postupy jsou trefně přizpůsobovány potřebám narativu, ať už při rozkrývání skutečných charakterů postav (průvodčí Douša, viz kap. Obraz) nebo při vyjádření zamilovaného rozjímání hlavních protagonistů (zvolnění skladebného rytmu, pomalé nájezdy kamery), nebo naopak při vyjádření spěchu, zmatku (chlapci spěchají na vlak a jsou vystavováni otázkám ze strany nic netušících dívek), kdy střihová skladba kombinuje záběry na chlapce snímané dynamickou ruční kamerou se statickými záběry na nic netušící dívky. (Ozvlášťujícím prvkem je zde i to, že roztěkaná ruční kamera zastupuje hlediska jednotlivých postav). Sekvence se svým temporytmem výrazně vymezuje oproti temporytmu celého filmu a to jen a pouze potvrzuje tvůrčí formální důslednost.

3.1.3 Hudba / zvuk

Scénář filmu *Rebelové* vznikl přibližně 5 let. Natočit muzikál bylo jedním z prvních impulzů Filipa Renče a Zdeňka Zelenky, další podmínkou bylo, aby se příběh odehrával v šedesátých letech. Scénárista Zdeněk Zelenka začal do scénáře aplikovat své osobní vzpomínky z té doby, zatímco Renč se pustil do výběru písní, které ve filmu zazní. Nejednalo se o žádný bezmyšlenkovitý výběr. Tvůrci si uvědomovali, že celý film bude v podstatě stát na pečlivé selekci skladeb. Hledali písně, které by svým textem zapadaly do příběhu a posouvaly dějovou linii kupředu.¹⁶ Díky svému uvědomělému přístupu dosáhli jednotnosti celého filmu, hudební sekvence jsou funkčně propleteny s hranými, ať už díky

¹⁶ REBELOVÉ - Film o filmu. In: *Youtube* [online]. 29.04.2012 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=C5eMkWf500I>. Kanál uživatele mrmajcul

hudebním mezisekvenčním mostům či díky zmíněné pečlivé selekci skladeb, jejichž rytmická a obsahová různorodost udržuje narativní linii neustále v chodu.

Hudební složka filmu navíc brilantně funguje nejen během „písničkových“ sekvencí, ale i jako hudební / zvuková stopa podporující atmosféru té které scény. Vhodně hudebně podkreslená je například scéna, kde se postava Zuzany Norisové (Tereza) dozvídá, že udavačem je průvodčí Douša. Doušovo přiznání (viz kapitola *Obraz*) je doprovázeno pomalými lehkými tóny přibližujícími se valčíkovému rytmu. Hudba perfektně podtrhuje nejen vyznění celé dialogové scény, ale i vyobrazení průvodčího Douši jako nevyzpytatelného občana, věrného režimu. Hudební složka se navíc na konci scény modifikuje přidáním dalších nástrojů a změnou tóniny, aby doprovázela náladově jinak laděnou scénu, ve které Tereza pláče za svým milovaným. Jiným příkladem může být scéna, ve které postava Jana Révaie (Šimon) čeká v hospodě na Terezu a místo toho do hospody vstupuje policie. Narůstajícímu napětí zde napomáhá i křížová střihová skladba, která střídá záběry nic netušícího Šimona se záběry blížící se policie. Tím je předznamenán nevyhnutelný konflikt obou stran (divák je informován dřív, než postava), který se stupňuje v momentě, kdy policie vchází do hospody. Nastupují táhlé, hluboké tóny kombinované se smyčci, díky kterým je ve scéně dosaženo kýženého gradování napětí. Na (pro Šimona) nepřívětivé vyústění situace po chvíli navazuje vhodně zvolená píseň *San Francisco*, která (v Kalouskově podání) dodává následné střihové skladbě smutné vyznění a zároveň odkazuje na Šimonův nezdařený plán útěku do *San Francisca*. Celková hudební rovina filmu působí precizním dojmem. Všeobecně známé hity z šedesátých let, které ve filmu zaznívají, podporují a posouvají narativní linii a komponovaná hudba vhodně dotváří atmosféru hraných scén. Je vidět (slyšet), že Renč tento faktor nepodcenil a že k němu přistupoval důsledně.

3.2 V peřině (2011)

V roce 2011 se v kinech objevil snímek F. A. Brabce, pyšníci se různými přívlasky typu „první český celovečerní film natočený kompletně ve 3D“, „Velká hudební komedie ve 3D“ apod. Synopse filmu (oficiální text distributora): Na malebném náměstí stojí proti sobě dva domy. V jednom se nachází čistírna peří, v druhém má kabinet paní Hilda – vykladačka snů. Mezi nimi vládne nepřátelství na život a na smrt. Dědeček z čistírny nedávno objevil skrytý svět snů v peřinách a umí z nich zlé sny odfiltrovat. Vykladačka snů je díky

tomu bez práce. Všem v okolí se zdají samé pěkné sny a s těmi se pro radu nechodí. A kdyby se něco ošklivého do spaní přece prodralo, stačí si dát peřinu vyčistit. Zlé sny skončí zamčené ve sklepení pod čistírnou. Ale jednoho dne děda záhadně zmizí. Celou rodinu z čistírny pak čeká dobrodružství, o kterém se nikomu ani nezdálo. Boj s paní Hildou a boj o sny a se samotnými sny vyvrcholí v magickém polštářovém světě přímo v peřinách.¹⁷

3.2.1 Obraz

F. A. Brabec je znám pro svou zálibu v obrazové pestrosti, harmonii barev a světél, skoro se nabízí napsat ve vizuální dokonalosti, která mnohdy však již hraničí s kýčem. Brabec je zastáncem statických kompozic, maximálně kombinovaných se švenky či decentními pohyby jeřábového ramena. Snímání ruční kamerou v Brabcových filmech často nevidáme. Obrazová složka filmu *V peřině* ukázkově odpovídá Brabcovým postupům (jinými slovy, zběhlý divák už před zhlédnutím ví, co může od vizuální podoby filmu čekat). Mizanscéna je tvořena náměstíčkem (Obr. 3.2.1), kde se odehrává většina děje. Po náměstíčku se prochází načančaná známé tváře, které společně s tamějšími usmívajícími se, tančícími a zpívajícími obyvateli tvoří jakýsi mikrokosmos, kde vládne dobrá nálada a žije se bezstarostně. A Brabec tento ideální mikrosvět zachycuje v mezích formálních konvencí. Kamil Fila trefně zhodnocuje obrazovou složku filmu ve své recenzi: „Že F. A. Brabec neumí filmově vyprávět, víme již léta, a nic se na tomto smutném faktu a zásadním handicapu nemění. Pokud si vybral za svůj debut adaptaci *Krále Ubu*, dalo se to ještě skrýt, protože zde se model klasického vyprávění záměrně rozbíjí. Pokud adaptoval Erbenovu *Kytici*, dovedl lidem se sníženým vkusem nabulíkovat, že sledují poezii. Ale jakmile měl odvyprávět krimi příběh v *Boleru*, žalostně selhal. Pak opět uprchnul do bezpečí poezie v *Máji*, čímž se mu ale fakticky podařilo jen zprznit další literární klasiku. Jeho na odiv dávaná záliba v kýči (k níž se bezostyšně a veřejně hlásí) devaluje význam tohoto pojmu a zabraňuje odlišit přirozenou krásu od umělého pozlátka. Ještě jedna věc je na režisérských počinech tohoto jinak řemeslně špičkového kameramana typická: nutková potřeba pomocí filmů exhibovat své dovednosti, jako by šlo o jakousi náhražku sportovních fyzických výko-

¹⁷ Csfď: Česko-Slovenská filmová databáze [online], 2011 [cit. 2013-05-13]. V peřině. Dostupné z: <http://www.csfď.cz/film/146787-v-perine/>

nů. Jen a jen proto "musel" Brabcův *Krysař* být natočen za 24 hodin, aby získal pofiderní zápis do Guinnessovy knihy rekordů. A jen proto, že existuje 3D technologie, muselo být uděláno *V peřině*. Jestliže takřka v každém Brabcově filmu byly záběry, v nichž létá vzduchem peří, listí nebo nějaké pápěří, nyní si z létajícího peří učinil definitivní fetiš a rozfoukává ho až do publika v sále.¹⁸ (Obr. 3.2.2, 3.2.3)



Obr. 3.2.1



Obr. 3.2.2



Obr. 3.2.3

Při hudebních sekvencích se Brabcův omezuje na konvenční rozzáběrování scény a vzhledem k nikterak propracované choreografii působí taneční čísla skoro jako nácvik na spartakiádu a vnitrozáběrová montáž dosahuje žalostné úrovně (Obr. 3.2.4 - 6). Záběr na „tančící“ Elišku Balzerovou to jenom potvrzuje (Obr. 3.2.7 A - H).

¹⁸ FILA, Kamil. Recenze: S českou popkulturou je to pěkně ... V peřině. *Aktuálně.cz* [online]. 21.6.2011 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=704355>



Obr. 3.2.4 A



Obr. 3.2.4 B

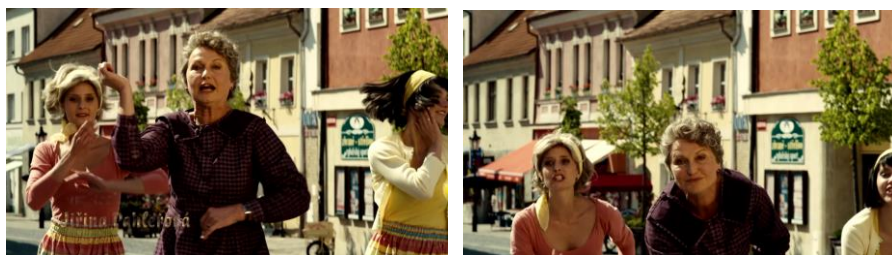


Obr. 3.2.5



Obr. 3.2.6





Obr. 3.2.7 A - H

3.2.2 Stříhová skladba

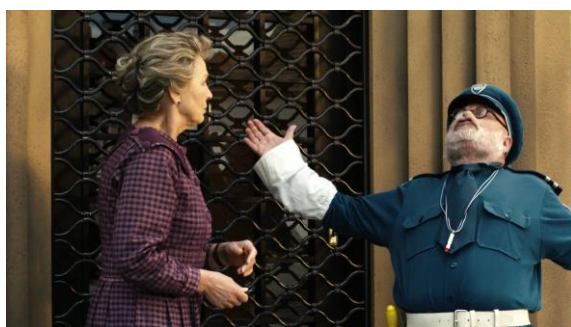
Střihač filmu Jan Mattlach nevyužívá nijak originálních skladebných postupů, naopak udržuje stříhovou dramaturgii v mezích zaběhlých konvencí a ani přesto se bohužel nevyvaroval mnohdy dosti nešťastně zvolené stříhové skladbě. Porušení kontinuitního stříhu ve scéně, kde se postava Jiřího Mádlá probouzí ze snění, se potom jeví doslova jako lajdácký přístup k řemeslu (Obr. 3.2.8, 3.2.9). Podobná diskontinuita je jasně zřetelná i při dialogu mezi postavami Arnošta Goldflama a Elišky Balzerové (Obr. 3.2.10, 3.2.11).



Obr. 3.2.8



Obr. 3.2.9



Obr. 3.2.10



Obr. 3.2.11

Jako další ze stříhových klopýtnutí lze uvést příklad dvou za sebou jdoucích záběrů stejné velikosti, stříh tudíž působí velice rušivě. Ani zde navíc není dodržena kontinuitní skladba záběrů, což rušivou percepci jen podtrhuje (Obr. 3.2.12, 3.2.13).



Obr. 3.2.12



Obr. 3.2.13

Je zřejmé, že ve většině případů se jednalo o režijní / skriptovou chybu, kdy při různých jetích nebyly uhlídány pohyby herců, tudíž čistého kontinuálního střihu se mnohdy ani docílit nedalo, nicméně v určitých případech se tato diskontinuita dala alespoň redukovat, jak si dovolím uvést na obrázcích na další straně (Obr. 3.2.14 – 17).

Původní stříhová skladba



Obr. 3.2.14



Obr. 3.2.15

Návrh stříhové skladby



Obr. 3.2.16



Obr. 3.2.17

Kvalita stříhové rytmizace hudebních scén je potlačena v případech, kdy postavy v záběrech tleskají mimo rytmus hudebního podkresu. Takto narušená vnitrozáběrová montáž zpravidla kazí dojem z celé temporytmické skladby. Vůbec celý fenomén vnitrozáběrové montáže (u muzikálů hojně využíván a diváky vyžadován) se v tomto filmu jeví jako nedostatečný (viz kapitola Obraz). Opakující se záběry během jedné z hudebních sekvencí podtrhují Mattlachovu tvůrčí „vynalézavost“. Ve scéně, kde Vašut se Šteindlerem „píjí na Lojzika“ (B. Polívka), přičemž tančí a zpívá celé náměstí, vstupuje do děje Eliška Balzerová, následuje dialog tří postav u stolu a Balzerová odchází (Obr. 3.2.18 – 20 A). Troufám si tvrdit, že tato struktura byla původní zamýšlenou strukturou ve scénáři. Nicméně Vašutovo dohrání scény, kdy bere do rukou gramofonovou rouru a zařve do ní „Hergot, Lojzo!“ možná Mattlacha inspirovalo k opětovnému navázání na hudební sekvenci. V tu chvíli se tudíž rozeznívá stejná píseň a recyklují se i stejné záběry, jako v předchozí sekvenci. Korunu tomu Mattlach nasazuje ve chvíli, kdy v paralelní montáži střídá záběr Vašuta a Šteindlera sedících u stolu se záběry Vašuta a Šteindlera tančících a zpívajících (Obr. 3.2.20 B – 3.2.24).



Obr. 3.2.18



Obr. 3.2.19



Obr. 3.2.20 A



Obr. 3.2.20 B



Obr. 3.2.21



Obr. 3.2.22



Obr. 3.2.23



Obr. 3.2.24

3.2.3 Hudba / zvuk

Příběhová linie filmu není takřka vůbec svázána s hudebními sekvencemi, které tudíž mnohdy působí, jako by byly naprosto vytrženy z kontextu (začínají bez návaznosti na předchozí děj a spíše působí pouze jako jakési hudební mezihry bez hlubšího významu). Použité zvukové (hudební) mosty mezi jednotlivými sekvencemi jenom podtrhují tento nedostatek. Závěry hraných sekvencí jsou často podkresleny zesilující hudební stopou a divák v tu chvíli samozřejmě očekává transformaci hrané sekvence do sekvence hudební (muzikálové), zatímco místo toho začíná hudební sekvence s předchozí sekvencí nijak nesusouvisející. Nejvýraznější zpěv Lucie Bílé, v podobě pronikavých vokálů, zaznívá v hudebních sekvencích, které například v tu kterou chvíli vůbec dějově nesouvisí s postavou Lucie Bílé. Jejího profesionálního pěveckého podání po boku výkonů jejích kolegů herců / nezpěváků je tudíž využito pouze k dosažení kvalitou vyšší pěvecké úrovně skladby.

Hudební dramaturgie navíc pokulhá v situacích, kdy jsou používány opakující se hudební motivy, často dokonce celé skladby. Divák tudíž nejen že nemá možnost nechat se

„strhnout“ dějem (díky výše zmíněné narativní roztržitosti), ale navíc nabývá pocitu, že je mu pořád dokola přehrávána „jedna a ta samá písnička“. V tomto filmu je totiž i sebe-menší hudební pestrost potlačena na minimum. Jakákoli vtipně vyznívající sekvence, nebo spíše jakákoli sekvence, která má vtipně vyznít, je podkreslena opakující se hudební smyčkou, která nezaujme ani při prvním poslechu, natož při několikátém.

Zvukové efekty objevující se v hraných sekvencích mají za úkol podpořit mnohdy velice laciné gagy a jakoby si to zvukař uvědomoval, když na rádoby vtipně vyvrcholenou scénu použil ty nejtypičtější, nejexplicitnější a nejlacinější ruchy. Na ozvučení filmu *V peřině* by tedy zvukaři bohatě stačilo využití nějaké nejzákladnější ruchové banky určené původně začínajícím filmovým nadšencům. Zvuková složka filmu však bohužel pouze a jen odpovídá samotnému vyznění celého filmu – jedná se o oddechovou zábavu pro celou rodinu, při které člověk může úplně vypnout (aniž by riskoval, že mu unikne jakákoli narativně důležitá pasáž) a může sledovat hudební sekvence (bez špetky propracovanější choreografie), kde lidé „tančí“, zpívají a usmívají se. Potom mu ani nemůže vadit samotná plytkost jednotlivých gagů, kdy například žena ve středních letech při hudební sekvenci tančí způsobem, že vidíme pohyb jejích vlnů, houpajících se ze strany na stranu a ruchově podkreslených cinkáním zvonů.

3.3 Výsledky analýzy muzikálu

Vzhledem k žánrovým definicím se jako nejdůležitější faktor jeví vhodně zvolený temporytmus hudebních sekvencí, podpoření rytmizace tanečních čísel funkční vnitrozáběrovou montáží a kontinuitní stříhová skladba, která by však na sebe neměla strhávat příliš velkou pozornost. Značné rozzáběrování tanečních sekvencí u výše analyzovaných filmů však této žánrové potřebě neodpovídá. Jan Křipač s Rudolfem Schimerou si tohoto problému všímají také, ačkoli v jejich hledáčku byl společně s *Rebely* jiný snímek, *Šakalí léta* (1993) Jana Hřebejka. I tento muzikál však stříhal Jan Matlach a poznatky Křipače a Schimery jsou srovnatelné s mými: „Kouzlo a účinek muzikálu spočívá v rytmu, který nevyplývá z ryze filmového výrazového prostředku – stříhu – ale je určován jiným uměleckým druhem – hudbou. Rytmus hudby vede pohyby tančících postav na plátně, které kamera v jednoduchém záběru – většinou celku – doprovází. Kontinuita pohybu zachycená a vyjádřená dlouhým záběrem je základní devízou muzikálu. V tomto žánru více než v jakémkoli jiném platí Bazinovo „montáž zakázána!“ Oba české muzikály selhávají právě

v tomto bodě. Hojně užívaný stříh, který měl být znakem „modernosti“ se stává paradoxně archaickým. Rytmus implantovaný filmu z vnějšku stříhem narušuje a rozbíjí jednotu pohybu tanečních čísel a působí velice uměle.¹⁹

Jiné stylové postupy však v případě filmu *Rebelové* korespondují s žánrem a můžeme zde hovořit o mnohem zodpovědnějším přístupu k žánrovému naplnění než ve filmu *V peřině*. Ten se bohužel často potýká například s ledabylou stříhovou skladbou, která degraduje vyznění celého snímku. Vzhledem k (na první pohled) žánrové nejasnosti filmu *V peřině* si v tomto případě dovolím udělat výjimku a v rámci shrnutí kapitoly se stručně zaměřím i na obsahovou část filmu. Neoformalismus předpokládá, že autoři svých děl přistupují k tvorbě racionálně a že jejich rozhodnutí korespondují s jejich kýženými záměry. F. A. Brabec předkládá divákovi první český film natočený kompletně ve 3D, hvězdně obsazený muzikál pro celou rodinu. Film však spíše než jako jednotné dílo s hlavou a patou působí jako slepenec křečovitých tanečních scén, toporných hereckých výkonů a plytkých dialogů. F. A. Brabec k hereckým výkonům: „Ten film je fantazie, lidi mizej v peřině, nemůžeme mít přece realistické herectví. A vlastně ten Karel Roden začal tu stylizaci jako první a ostatní – svým způsobem – se k němu už jenom nabalovali...“²⁰ „...Karel Roden má tu největší pochvalu, že vlastně nastavil tu laťku i těm ostatním, jak v tý Peřině hrát...když ho viděli, jak hraje, tak – udělejme si takovej jakoby návod, recept na tento film...tak v podstatě mi tam začali opravdu toho Chaplina, jak já si ten film představuju, že to je vlastně mezi parodií a groteskou - ale smutnou, nechtěli bysme z těch hrdinů dělat pitomce, co se kopou do zadku.“²¹ Film tedy od začátku na diváka působí jako „zábava“, při jejímž natáčení se všichni náramně bavili a jakákoli (dějová) smysluplnost musí stranou, jelikož pro ni v tom spletní písniček a legračních scének prostě už nezbylo místo. Přitom, jak píše Kamil Fila ve své recenzi, „...filmy vyžadují mnohem pečlivější logistiku

¹⁹ KŘIPAC, Jan a Rudolf SCHIMERA. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.

²⁰ V peřině - film o filmu – Mádl a Moravcová uvádějí...herci V peřině. In: *Youtube* [online]. 6.06.2011 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: http://www.youtube.com/watch?v=k2h5Xho1_7s. Kanál uživatele VPerinach

²¹ Hvězdné herecké obsazení – V peřině. In: *Youtube* [online]. 10.01.2011 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=bkkx7vpHDAw>. Kanál uživatele VPerinach

než pouhé hraní si. Hravost u žánrového dějového filmu může být výsledkem procesu, ale nemůže být jedinou metodou, kterou se vše řídí. V takovém případě nejde o hravost ani radostný návrat do dětství, ale trapnou a zastydlou infantilitu. Omluvou nemůže být zavádějící vysvětlení, že film vznikl pro 3D formát a nemá dělat nic jiného, než demonstrovat technické možnosti - původní scénář je totiž starý několik let a film byl zpočátku připravován bez vidiny trojrozměrnosti.²²

Brabec divákovi předkládá film s nefunkčními stylovými postupy a ani v tomto případě to nezachraňuje jeho lačnost po vizuální působivosti (v muzikálu jinak velice vhodného prvku). Základním syžetem filmu má být pravděpodobně souboj mezi dobrem a zlem (čistírna X věštkyně, klidné spaní X zlé sny). Tento archetyp je blízký žánru pohádky a *V peřině* obsahuje sémantických prvků blízkých pohádce více. V proměnách pohádkového žánru se jako nezbytný prvek ustálil humor (mezi pohádkami jsou v české produkci nejpočetnější právě pohádky s komediálními prvky), na němž film *V peřině* stojí a padá. S komediálními prvky v pohádkách jdou také ruku v ruce komické postavy, ať už jde o legrační čerty, čarodějnice, či hloupé Honzy. Postava Niny Divíškové, věštkyně Hilda se přibližuje popisu zlé (přesto komické) čarodějnice. Dalších komických postav ve filmu bychom našli mnohem víc (díky výše zmíněné teatrálnosti hereckých výkonů). Komediální háv filmu propletený sémantickými prvky pohádky a narážkami, které jsou určeny naopak dospělému divákovi (dívka Sen a hračky v posteli) a „obohacení“ filmu o hudební sekvence tak tvoří audiovizuální mozaiku, jejíž žánrové zařazení ustupuje před záměrem tvůrců zavděčit se co možná nejširšímu diváckému spektru.

²² FILA, Kamil. Recenze: S českou popkulturou je to pěkně ... V peřině. *Aktuálně.cz* [online]. 21.6.2011 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=704355>

4 STYLISTICKÉ DOMINANTY HORORU

Pro horor je typická existence jakéhosi monstra, nositele děsivých vlastností, díky kterým by měl film na diváka působit zamýšleným emocionálním účinkem. „Horor se snaží šokovat, znechutit, odpudit, jedním slovem děsit.“²³ K dosažení takových emocí u diváka je potřebná především výrazná obrazová stylizace – potlačování světelné intenzity, využití kontrastu světla a stínu, barevné tónování obrazu (červená barva jako sémantický znak odkazující na barvu krve). Kamerové snímání postupy využívají horizontálního i vertikálního vychylování rakuru k dosažení nepřírozenosti, často takto vychýlené záběry svědčí o narušeném psychickém stavu postav. Odpoutaná kamera (jeden z prvků zesílené kontinuity) nabývá v hororech vlastního významu, roztřesené, houpavé pohyby kamery představují hledisko monstra, číhajícího například v křoví nebo za rohem domu a sledujícího svou budoucí oběť. Snímání ruční kamerou napomáhá k navození potřebné atmosféry, kdy kamera v dlouhých záběrech sleduje například nic netušící hlavní postavu. Správný temporytmus střihové skladby je v hororech velmi důležitý, neboť díky němu působí na diváka zamýšlené emocionální účinky. Hudební dramaturgie pracuje s temnými, ambientními skladbami, dokreslujícími děsivou atmosféru scény. Využití ruchů je nejvýraznější v momentech překvapení, které si kladou za cíl diváka vylekat, vyděsit.

4.1 Poslední výkřik (2012)

Druhý celovečerní snímek sourozeneckého dua Tomáše a Jana Kučerových spadá svým námětem do hororového subžánru, tzv. „slasher movies“.²⁴ Definici tohoto subžánru si vypůjčím z diplomové práce Adama Kubíka, který se odkazuje na definici z internetového zdroje: „Slasher film je subžánrem hororového filmu; obvykle obsahující postavu maskovaného psychotického vraha, který pronásleduje a vraždí skupiny obětí, náhodným a nevyprovokovaným způsobem; obvykle jde o mladistvé nebo mladší dospělé,

²³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 436

²⁴ Z anglického „slash“ (rozřezat, rozsekat)

kteří jsou bez dohledu rodičů a věnují se zakázaným činnostem jako např. sex, užívání drog atp. Často je ve filmu obsažen i motiv a vysvětlení, jakým způsobem zabiják přišel ke svému současnému psychickému stavu, a proč se soustředí výhradně nebo částečně na určitý typ obětí. Často je útočník schopen odolávat většině nebo všem pokusům, kterými se jeho oběti pokouší bránit. Dokonce i poté co je postřelen, pobodán, spálen nebo utopen, je schopen pokračovat v pronásledování svých obětí.²⁵ Mezi nejznámější zahraniční snímky spadající do tohoto žánru patří například *Halloween* (1978), *Pátek třináctého* (1980), *Noční můra v Elm Street* (1984), nebo *Vřískot* (1996).

A právě poslední zmiňovaný film byl pravděpodobně jakousi předlohou pro film *Poslední výkřik*. Synopse filmu by se dala v podstatě shrnout do dvou vět: Středoškolačka Karin se pořád nedokáže vypořádat se ztrátou svých rodičů, kteří byli zavražděni. Jejich vrah, který byl doposud na svobodě, se navíc vrací a hodlá znovu vraždit. Žánr slasheru vlastně ani víc námětově nepotřebuje. Předpokládá se ale, že scénář bude aspoň trochu dávat smysl a že formální stránka filmu bude dosahovat určité úrovně (vzhledem k množství filmů s touto tematikou se předpokládá určitá tvůrčí invence).

4.1.1 Obraz

Pomineme-li na první pohled amatérský „look“ filmu (naprostá absence svícení, téměř nulová propracovanost mizanscény), otázkou zůstává, proč se tvůrci aspoň o něco pečlivěji nevěnovali samotnému snímání jednotlivých scén. Kameraman filmu David Hrubý nevnáší do filmu žádnou invenci a omezuje se na pouhé snímání ze stativu kombinované ruční kamerou v dlouhých záběrech. Ruční kamera je sice v žánru hororu typická a má svou funkci navodit zneklidňující atmosféru, zvyšovat v divákovi napětí, v tomto případě je však taková funkce potlačena výše zmíněnou nedostatečnou propracovaností mizanscény a topornými hereckými výkony. Nedostatečné rozzáběrování násilných scén navíc omezuje možnosti stříhové skladby. V případech, kde by se snímání ruční kamerou

²⁵ KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu* [online]. Olomouc, 2007 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/wtqkyv/17809-977778619.pdf>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Str. 30.

nabízelo (bližší a dynamičtější záběry násilných scén) je pro změnu využito statického snímání v celkové kompozici (Obr. 4.1.1 A - C).



Obr. 4.1.1 A

Obr. 4.1.1 B

Obr. 4.1.1 C

Ani využití jiných žánrových stylistických dominant, například vychylování rakurzu či roztřesené kamery představující hledisko monstra (v tomto případě vraha), se zde divák nedočká. Hrubý nejenže nevyužívá žánrových stylistických postupů, ale nerespektuje ani ta nejzákladnější pravidla obrazového komponování vůbec – například když scénu snímá z různých stran a neustále porušuje pravidlo osy. Za případný střih přes osu bývá zpravidla zodpovědný střiháč, nicméně musíme si uvědomit, že střiháč pracuje s materiálem, za který jsou zodpovědní jiní a pokud střiháč nenajde v natočeném materiálu například více variant záběrů (z různých úhlů), musí mnohdy pracovat s tím, co obdrží, byť se mu to může jakkoli přičít.

Kvůli výše zmíněné absenci pečlivějšího nasvícení mizanscény postrádá film jakoukoli atmosféru, natož atmosféru odpovídající žánrovým požadavkům. Veškeré „vražďovací“ scény se odehrávají v interiérech (byt, škola) a tvůrci se omezují pouze na využití lamp a zářivek, jinými slovy světelných zdrojů, které jsou součástí toho kterého interiéru. Ploché nasvícení mizanscény brání navození potřebné atmosféry (Obr. 4.1.2, 4.1.3). Prvek, který je v jiných filmech tohoto žánru typický (vrah vyhodí pojistky a samotný akt vraždy probíhá ve tmě), není v tomto filmu vůbec využit.



Obr. 4.1.2



Obr. 4.1.3

4.1.2 Stříhová skladba

Rovnou navážu na problematiku porušování pravidla osy, o které jsem se zmínil v předchozí kapitole. Do stříhačských křesel zasedli oba bratři Kučerovi a pravděpodobně neměli moc na výběr, co se různých variací záběrů týče, jelikož stříhu přes osu se dopustili hned několikrát. To opravdu jen potvrzuje buď nedostatečnou filmovou gramotnost Davida Hrubého, či jeho nezdůvodněné (čili nepochopitelné) ignorování elementárních pravidel filmového snímání (Obr. 4.1.2 – 7).



Obr. 4.1.2



Obr. 4.1.3



Obr. 4.1.4



Obr. 4.1.5



Obr. 4.1.6



Obr. 4.1.7

Degradaci stříhové skladby na amatérskou úroveň odpovídá i opakovaná skladba záběrů stejné (podobné) velikosti. Takové řazení záběrů neobsahuje v tomto případě žádné významové sdělení, naopak se jedná o rušivý prvek brzdící jakoukoli snahu o funkční temporytmus (Obr. 4.1.8 – 11).



Obr. 4.1.8

Obr. 4.1.9



Obr. 4.1.10

Obr. 4.1.11

Stříhová skladba dialogů probíhá v mezích konvenčních postupů (pokud zrovna neporušuje pravidlo osy), ustavující celek - záběr – protizáběr – dvojzáběr. Na jednu stranu se tvůrcům musí nechat, že aspoň určité snímací techniky respektují, na stranu druhou díky neustálému opakování stejných postupů film opravdu nepůsobí jinak, než jako nějaké školní cvičení studentů prvního ročníku. Navíc i zde se tu a tam projeví určitá nejasnost v definovaných velikostech záběrů (Obr. 4.1.12 – 15).



Obr. 4.1.12 - 15

Neustálé využívání rušivých skladebných postupů tak komplikuje dosažení funkční rytmizace, která je v tomto žánru alfou a omegou pro navození napětí, strachu. Tvůrci svými postupy dokonce vykrádají sami sebe, jednotlivé násilné scény jsou vystavěny šablonovitě, což vede k předvídatelnosti situací a tím i k nedostatku napětí potřebnému pro funkční žánrové naplnění.

4.1.3 Hudba / zvuk

Téměř v samém úvodu filmu dochází k mylnému čtení zvukového znaku, když v ustavujícím celku (švenk noční krajinou) slyšíme mimo záběr vystrašený hlas dívky: „Sakra, sakra, sakra!“ Divák má právo se v tu chvíli domnívat, že dívka je součástí fikčního světa „*Posledního výkřiku*“, nicméně v dalším záběru je divákovi zobrazena hlavní postava (Karin) sledující film na notebooku. Hlas dívky z předchozího záběru je v tomto záběru upraven tak, aby bylo zřejmé, že vychází z notebooku (čili sémantická rovina dívčina hlasu byla v předchozím záběru chybná).

Zvolenou hudební dramaturgií jakoby se tvůrci snažili zachraňovat nedostatečné hororové vyznění obrazové složky. Temné, ambientní tóny zaznívají doslova jak na zavolanou v každé „napínavější“ situaci, zato v ostatních situacích je téměř naprostá absence jakéhokoli hudebního podkresu. Šablonovité využívání prvků, o kterém se zmiňují v předchozí kapitole, je bohužel neduhem i zvukové dramaturgie. Jediný diegetický hudební motiv se objevuje v závěru filmu, kde je hlavní protagonistka Karin nalákána vrahem do školního koncertního sálu. Karin chodí po školních chodbách a skrývá se před vrahem, když najednou zaznívá *Kánon v D-dur* (od německého barokního skladatele Johanna Pachelbela). Tato chrámová skladba neobsahuje žádný sémantický znak související s hororovým žánrem, naopak se jedná o skladbu, která bývá často využívána například při svatbách. Pro vygradování závěrečné scény hororového subžánru si tedy tvůrci mohli zvolit vhodnější hudební doprovod. Ledabylý přístup k hudební i zvukové dramaturgii (využívání „ohraných“ postupů, které ničím nepřekvapí a sotva vytváří hororovou atmosféru snímku) jen potvrzuje tvůrčí neoriginalitu a nulový stupeň invence. Snímek bohužel i po této stránce působí jako pouhý filmový pokus nadšenců tohoto subžánru.

4.2 T.M.A. (2009)

Juraj Herz je znám pro své zkušenosti s žánrem hororu a v roce 2009 představil svůj nejnovější počín spadající do tohoto žánru. Synopse filmu *T.M.A.*: Malíř a hudebník Marek se po třiceti letech stěhuje do domu jeho rodičů, kteří zahynuli při dopravní nehodě, když byl Marek ještě dítě. Od té doby vyrůstal v dětském domově, společně s jeho starší sestrou, která byla ovšem později převezena do psychiatrické léčebny. Starý dům, přezdívaný

„Schwarzstein“, stojí na samotě, odříznutý od vesnice, v česko – německém pohraničí. Místní obyvatelé z vesnice o domu neradi mluví a diví se, že v něm Marek hodlá bydlet. Od Markova nastěhování se v domě začínají dít zvláštní věci a Marek postupně odkrývá děsivou historii domu.

4.2.1 Obraz

Už v samotné expozici filmu je využito rudého tónování obrazu (Obr. 4.2.1, 4.2.2). Úvodní titulky se „rozplývají“ do červené barvy, která saturuje obraz. Sémantické znaky hororu se tedy objevují už v prvních minutách filmu.



Obr. 4.2.1



Obr. 4.2.2

Vůbec celkové světelné pojetí obrazu koresponduje se stylistickými dominantami žánru. Kameraman filmu Jiří Macháně často využívá světelných kontrastů podporujících navození potřebné atmosféry, hra světla a stínu tak reflektuje tvůrčí důslednost a obeznamenost s významovými prvky žánru (Obr. 4.2.3, 4.2.4). Monochromatické ladění některých záběrů vymezuje narativní a časové roviny filmu a zároveň odpovídá žánrovému naplnění (Obr. 4.2.5, 4.2.6).



Obr. 4.2.3



Obr. 4.2.4



Obr. 4.2.5



Obr. 4.2.6

Mezi snad nejvýraznější stylistické snímací postupy patří dlouhé záběry snímané ruční kamerou (v nichž je často velice funkčně uplatněna vnitrozáběrová montáž) a horizontální vychylování rakurzu (Obr. 4.2.7 - 12), které je snad vůbec tím nejdominantnějším žánrovým znakem tohoto filmu. Tvůrci navíc využívají sémantické různorodosti tohoto stylistického postupu, najdeme zde tudíž hned několik záběrů s vychýleným rakurzem, z nichž každý nese svůj vlastní sémantický znak.



Obr. 4.2.7 – znak opilosti



Obr. 4.2.8 – hledisko monstra



Obr. 4.2.9 – strach z domu



Obr. 4.2.10 – znak paranoii



Obr. 4.2.11 – vidiny hlavní postavy



Obr. 4.2.12 – Psychické vypětí postavy

Kromě strachu a napětí se Herz snaží u diváka vyvolat i další emoci typickou pro tento žánr, a tou je znechucení. Explicitní zobrazení například vypíchnutí oka či amputace nohy se zdá být tou správnou cestou (Obr. 4.2.13, 14).



Obr. 4.2.13



Obr. 4.2.14

4.2.2 Stříhová skladba

Střihač Jan Svoboda se bohužel už v samotné expozici filmu dopouští matoucího vyznění narativu, kdy v paralelní montáži střídá dění na koncertu s děním ve sklepě Markova budoucího bydliště. Paralelní montáž se převážně využívá pro zobrazení dvou či více souběžných dějových linií, v tomto případě se však jedná o dvě roviny, časově navzájem nesouvisející (dění ve sklepě odpovídá časové rovině Markova dětství, zatímco koncert probíhá v „současnosti“). Ve zvolené paralelní montáži však tyto roviny působí, jakoby probíhaly zároveň, což je navíc umocněno chybou zvukové dramaturgie, která během záběrů z minulosti nechá znít tlumenou hudbu z koncertu. Jedná se o neodůvodněnou a nevhodně užitou časoprostorovou diskontinuitu a výpovědní hodnota této sekvence je tedy značně mystifikující. S jiným (už významově funkčním) propojením časových rovin Svoboda pracuje v sekvenci, kde Marek vzpomíná na dialog mezi ním a jeho sestrou (Obr.

4.2.15, 16). Dospělého Marka vyruší ve sklepe dětský hlas jeho sestry, Marek reaguje a za hlasem se otáčí, v dalším záběru vidíme Markovu sestru, která však nepromlouvá k němu, ale k jeho „mladšímu já“ (záběr se rozšíří a my vidíme malého Marka).



Obr. 4.2.15 A



Obr. 4.2.15 B



Obr. 4.2.16 A



Obr. 4.2.16 B

Velice funkčně zvolený temporytmus stříhové skladby by se dal prezentovat na sekvenci, ve které mladá dívka (budoucí oběť) hledajíc Marka vchází do tmavého sklepa – nejprve má zábrany, bojí se tmy a nechce se jí do místnosti vkročit (44 vteřin dlouhý záběr snímáný ruční kamerou udržuje napětí, divák se ztotožňuje s postavou a prožívá s ní chvíle strachu), dívka se nakonec přeci jen odhodlá do tmy vstoupit, následují dvě vteřiny tmy a poté pomalý odjezd kamery od domu, kamera se po šestnácti vteřinách zastavuje na celkovém záběru a doznívající ambientní hudební podkres přerušuje (až nyní) ženský křik.

Kromě občasného „rozbíjení“ lineární struktury narativu pomocí flashbacků nemá stříhová skladba ve filmu *T.M.A.* žádný větší prostor pro nějaké výraznější skladebné postupy. Vzhledem ke zvolenému tvůrčímu přístupu ve formě dlouhých záběrů plní stříhová skladba hlavně funkci zachování narativní kontinuity a udržování potřebné rytmizace jednotlivých sekvencí. Výše zmíněný příklad je ukázkou funkčního temporytmu, který je obdobně nastaven v průběhu celého filmu.

4.2.3 Hudba / zvuk

Hudební dramaturgie využívá kromě konvenčních temných podkresů také dalšího typického žánrového znaku, kterým jsou dětské melodické říkanky (v zahraniční kinematografii hojně užívaný prvek). Použití tohoto prvku samozřejmě musí mít své opodstatnění, děj musí nějak souviset s dětskými postavami, které většinou bývají nositeli toho hlavního žánrového znaku, vzbuzujícího v divákovi strach, zděšení. V případě filmu *T.M.A.* se jedná o mentálně postižené děti, které byly za druhé světové války nalákány do Markova domu pod záminkou očkování, ve skutečnosti jim však byly aplikovány smrtelné injekce. Dětský zpěv v němčině znějící z rozbitého rádia tak získává potřebný rozměr k tomu, aby zneklidnil nejen hlavní postavu, ale i diváka. V jedné scéně tato neustále se opakující říkanka dokonce zazní pozpátku, což společně s pohledem na mentálně postiženou holčičku vycházející ze tmy způsobí u diváka rozhodně neklid, ne-li přímo zděšení.

Zvuková složka často velmi vhodně obohacuje po významové stránce složku obrazovou, například když je záběr zobrazující hledisko monstra podkreslen pomalým, těžkopádným rytmizovaným dýcháním. Funkční užití zvukových mostů mezi jednotlivými scénami napomáhá narativní kontinuitě, například hned v úvodu (ve výše zmiňované časoprostorově diskontinuitní sekvenci) jsou závěry jednotlivých časových rovin ideálně zvukově proluty (jedna rovina je zakončena propíchnutím oka a následným řevem, který se prolne s jásajícím davem fanoušků na koncertě).

4.3 Výsledky analýzy hororu

Film *T.M.A.*, na rozdíl od filmu *Poslední výkřik*, pracuje se všemi výše definovanými žánrovými dominantami. Barevné stylizování obrazu, světelné kontrasty, vychýlené rakurzy nebo odpoutaná kamera značící hledisko monstra, to všechno tvůrci využili v rámci žánrových konvencí. Herzova bohatá zkušenost s tímto žánrem se tudíž projevuje i v jeho nejnovějším počínu. Na druhou stranu *Poslední výkřik* bratrů Kučerových postrádá téměř jakoukoli snahu o využití žánrových znaků. Nebýt ve filmu samotné existence monstra / vraha, se subžánrem hororu bychom jen těžko hledali nějakou spojitost. Možnosti formálních postupů jsou samozřejmě přímo úměrné výši rozpočtu, nicméně v momentě, kdy tvůrci jednoznačně postrádají znalosti i těch nejzákladnějších pravidel, nemůže vzniknout funkční dílo, ani kdyby se produkci podařilo sehnat mnohonásobně vyšší finanční obnos. Paradoxem zůstává, že si tvůrci *Posledního výkřiku* svůj řemeslný neúspěch bohužel neuvědo-

mují: „Hodně kritiků kritizuje neoriginalitu, ale většina filmů není originální. Každý žánr má svá určitá pravidla. Je zajímavé, že mi dodržujeme pravidla daného žánru a za to nás někteří kritizují. Kdyby byl každý film originální, tak by vlastně filmové žánry neexistovaly.“²⁶

²⁶ Tomáš Kučera: „Bez Ivety Bartošové by byla pozice kultu ohrožena.“. *Kinobox.cz* [online]. 1.8.2012 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/7240-tomas-kucera-bez-ivety-bartosove-by-byla-pozice-kultu-ohrozena>

5 STYLISTICKÉ DOMINANTY THRILLERU

Thriller patří mezi nejrozšířenější žánry současnosti, nicméně definovat a jasně vymezit tento žánr není tak jednoduché, jak tomu je třeba u westernu, muzikálu, či komedie. Podobně, jako komedie vyvolává v divácích smích a radost, horor strach a děs, i thriller by měl vyvolávat jisté specifické emocionální účinky. Toto žánrové pojmenování je odvozeno z anglického slova „thrill“, jež se dá přeložit jako napětí, rozechvění, vzrušení a takové účinky by měl thriller v divákovi vyvolat. Fabulí thrilleru bývají situace z každodenního života zkombinované s dramatickými prvky, které mohou svým původem zasahovat i do jiných žánrů, například do hororu, sci-fi či dobrodružného filmu. Nejsou to však prvky přímo typické pro tyto jiné žánry, jde spíše o prvky upravené, přizpůsobené žánru thrilleru. V thrilleru se tedy nesetkáme s hororovými monstry či mimozemskými civilizacemi, nýbrž s nejrůznějšími padouchy, zločinci, zkorumpovanými policisty či mimovládními anonymními korporacemi. Nutno podotknout, že zde hovoříme o ideálním modelu tohoto žánru. Většinou se však setkáme s jeho subžánry, jako například akční či psychologický thriller. Tím narážím na problematiku, kterou se zabývá ne jeden filmový teoretik, a sice zda vůbec existuje ryzí forma tohoto žánru. Mnozí nazývají thriller „metažánrem“ a bližší specifikace je podle nich možná pouze prostřednictvím subžánrů (kromě výše zmíněných ještě např. špionážní thriller, futuristický thriller nebo film-noir).

„Thriller pravděpodobně zůstane otevřenou kapitolou...je to žánr, který se velmi rychle vyvíjí, přebírá módu, realie a zvyky své doby. Thriller se vyjadřuje k politické scéně své doby, kterou nezobrazuje jako metaforu nebo symbol, ale jako aktuální problém. Tato ambivalence se nejspíš podepsala i na samotné struktuře tohoto „metažánru“ a nedělá z něj jednoduché sousto pro filmové kartotéky.“²⁷

Pro určení stylistických dominant akčního thrilleru nahlédneme pod pokličku současné hollywoodské produkce. Ta využívá při tvorbě akčních žánrů prvků zesílené kontinuity, definované Davidem Bordwellem. „Zesílená kontinuita je tradiční kontinuita posunutá k vyššímu stupni důrazu. Jde o dominantní styl dnešních amerických filmů pro masové

²⁷ SCHIMERA, Rudolf. Je thriller žánr?. *Cinepur*. 2004, roč. 13, č. 36, s. 16-18.

publikum.²⁸ Jedním z nejvýraznějších prvků je rychlejší střihová skladba. Zatímco například v 80. letech se průměrná délka záběru pohybovala v rozmezí čtyř až sedmi vteřin, od 90. let se dynamika střihu zvyšovala a v dnešní době se průměrná délka záběru pohybuje kolem tří až pěti vteřin. Mezi další postupy související se zesílenou kontinuitou patří častější užívání dlouhoohniskových objektivů. Ty filmařům umožňovaly mimo jiné funkční přestřování mezi jednotlivými plány v mizanscéně nebo využívání tzv. „střihu setřením“. Třetím výrazným prvkem zesílené kontinuity je podle Bordwella bližší rámování dialogových scén. Filmaři se čím dál častěji uchylují k blízkým kompozicím a nebojí se velkých detailů. Jako poslední důležitý prvek, který jde ruku v ruce s těmi předchozími, je tzv. odpoutaná kamera²⁹. V případě jakéhokoli delšího záběru už nebývá zvykem, že by kamera byla statická, ale naopak je v pohybu, proplouvá mizanscénou, krouží kolem herců, atd. Mimo jiné patří do zesílené kontinuity také zpomalené záběry či snímání ruční kamerou, kterým je dosahováno vyšší obrazové dynamiky.

V psychologickém thrilleru je využíváno stejných postupů, jen bývá často voleno pomalejší tempo střihové skladby a dynamika obrazu nebývá na tak vysoké úrovni jako v akčním thrilleru. S pomalejším tempem koresponduje i obrazová složka, jejíž doménou jsou dlouhé záběry (sledující např. psychický rozklad postavy), často vychylované z rakurzu či naopak centrálně komponované. Vzhledem k „metažánrovosti“ thrilleru a vizuální podobě filmu *Normal* je vhodné zmínit se i o formální dominantě filmu noir, kterou je převládající nízká světelná intenzita a využívání světelných kontrastů.

²⁸ BORDWELL, David. Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*. 2003, roč. 15, 1 (49), str.6. Přel. Jakub Kučera (Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film, 2002)

²⁹ Tamtéž.

5.1 Kajínek (2010)

V roce 2010 se v kinech objevil režijní debut Petra Jákla, a jak již název filmu prozrazuje, ústřední postavou je zde současný nejznámější český vězeň, Jiří Kajínek. Titulek v expozici filmu divákovi připomíná, že je film inspirován skutečným příběhem, nicméně v rámci ztraktivnější narativní linie má mnohdy film se skutečností společné pouze jedno – právě Jiřího Kajínka. Podle tvůrců se jedná o kriminální thriller „plný akčních scén a emocí“³⁰.

„Filmový Kajínek je silným příběhem nejznámějšího vězně u nás, příběhem dvojnásobné vraždy, příběhem obhájkyň hledající nové důkazy, příběhem podsvětí a jeho prorůstání do státní správy i příběhem manipulace. Je Jiří Kajínek obětí konspirace nebo chladnokrevný zabiják? Snaží se dokázat svou nevinu nebo zastrašit a ovlivnit svědky?...Jiří Kajínek nemá co ztratit. Je odsouzený na doživotí, kromě sebe nevěří nikomu. Ani mladé advokátce, která se mu přesto snaží pomoci a obnovit proces. Musí zajistit nové důkazy, brzy však zjistí, že je velmi nebezpečné se vyptávat. Přesto ji tento případ osudově přitahuje a dlouho si proto nechce položit zásadní otázku Co před ní její klient tají? Co ještě Jiří Kajínek nikdy nikomu neprozradil?“³¹

5.1.1 Obraz

Kameraman F. A. Brabec v případě filmu *Kajínek* nevyužívá svého obrazového rukopisu, jak je tomu například ve filmu *V peřině*, naopak zvolil diametrálně odlišný přístup odpovídající vlivu západních akčních filmů. Kamera je téměř neustále v pohybu, roztřeseného snímání je využíváno i při dialogových scénách. Mnohdy se během jedné dialogové scény kombinuje více forem odpoutané kamery, kdy první část dialogu je snímána v dlouhé kruhové jízdě (Obr. 5.1.1 A - E) a zbytek rozhovoru je snímán ruční kamerou a stříhán konvenční metodou „do kříže“. Dalším prvkem, kterého je možné si během dialogů všimnout, je skoro neustálé „dokomponování“ záběrů, ať už pohybem kamery či rychlým

³⁰ *Kajinekfilm.cz* [online]. 2010 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://www.kajinekfilm.cz/>

³¹ Tamtéž.

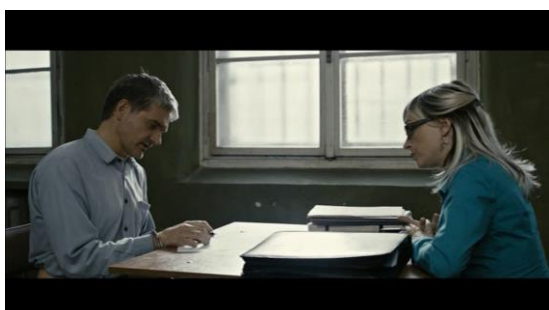
fázovitým zoomováním, kdy kamera například odzoomuje na širší záběr, chvíli velikost záběru udržuje, poté opět odzoomuje, atd (Obr. 5.1.2 A - D).



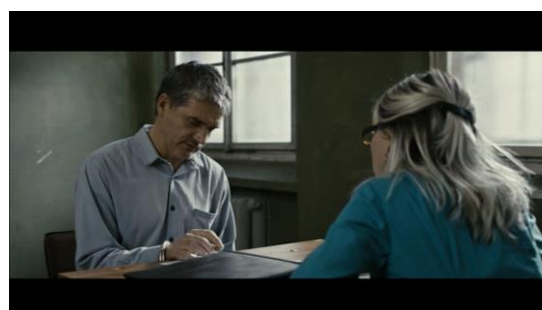
Obr. 5.1.1 A



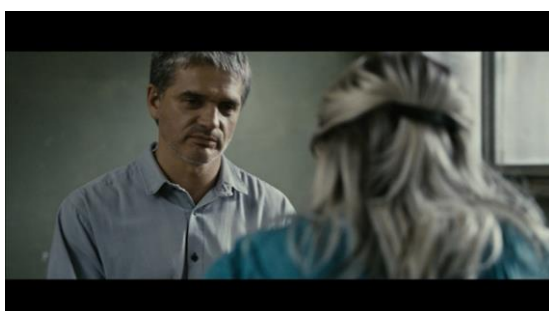
Obr. 5.1.1 B



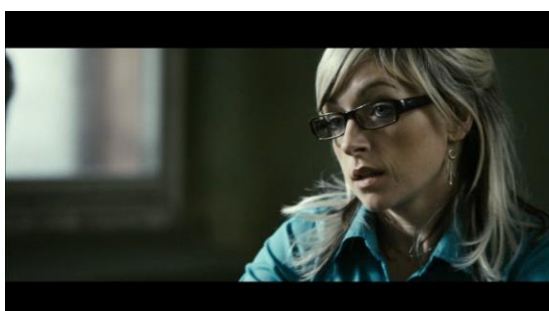
Obr. 5.1.1 C



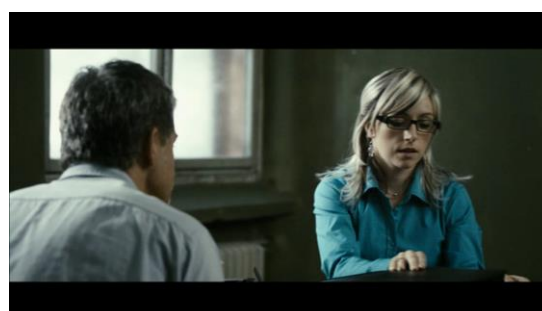
Obr. 5.1.1 D



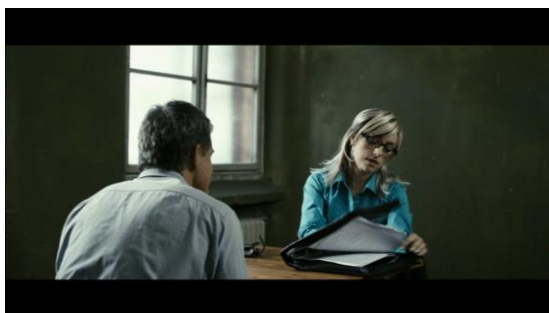
Obr. 5.1.1 E



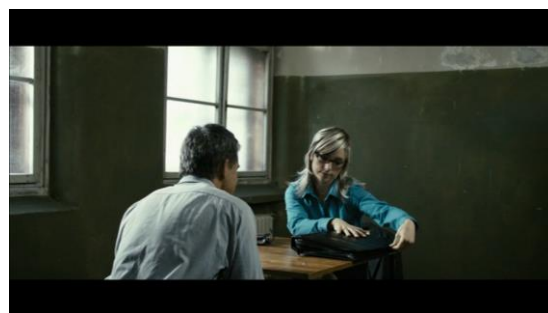
Obr. 5.1.2 A



Obr. 5.1.2 B



Obr. 5.1.2 C



Obr. 5.1.2 D

Technika přerámování a fázovitých změn velikostí záběrů je ve filmu využívána velmi často (nejen během dialogů) a bohužel také často působí samoučelně (Obr. 5.1.3 A – D).



Obr. 5.1.3 A



Obr. 5.1.3 B

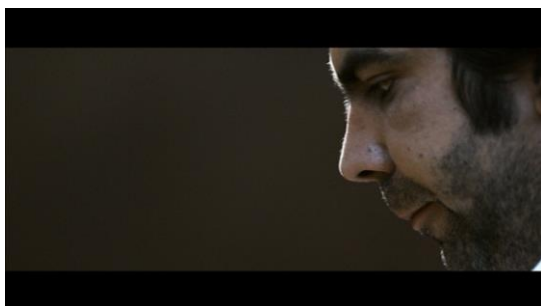


Obr. 5.1.3 C



Obr. 5.1.3 D

Brabec se také často uchyluje k přestřování během jednoho záběru, využívá hloubky ostrosti dlouhoohniskových objektivů. V určitých případech se jedná o velice funkční přístup, například když právnička Pokorová zpovídá u soudu svědka Klempára (Obr. 5.1.4 A - E), jindy přestřování postrádá jakýkoli hlubší smysl, jak uvádím na příkladu obrázků 5.1.5 A - C, kde je přední plán mizanscény zaostřen na pouhou čtvrtinu vteřiny (přibližně 6 framů), divák tudíž ani nemá dostatek času zaregistrovat reakci protagonisty v předním plánu.



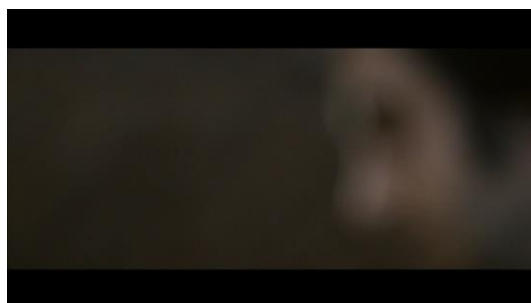
Obr. 5.1.4 A



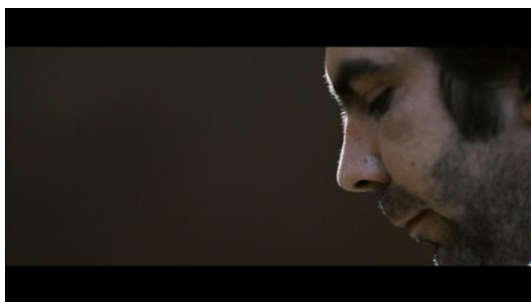
Obr. 5.1.4 B



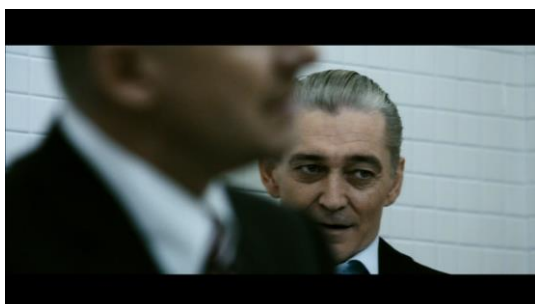
Obr. 5.1.4 C



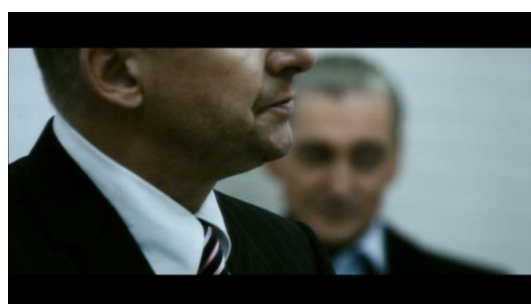
Obr. 5.1.4 D



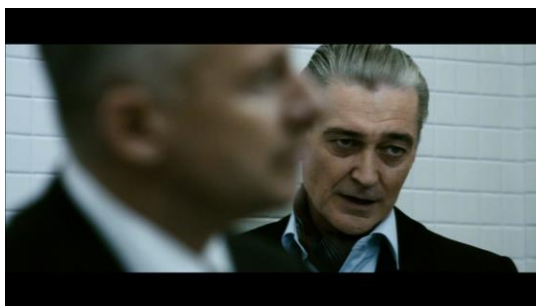
Obr. 5.1.4 E



Obr. 5.1.5 A

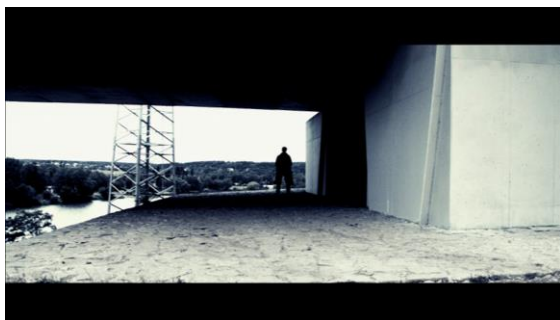


Obr. 5.1.5 B



Obr. 5.1.5 C

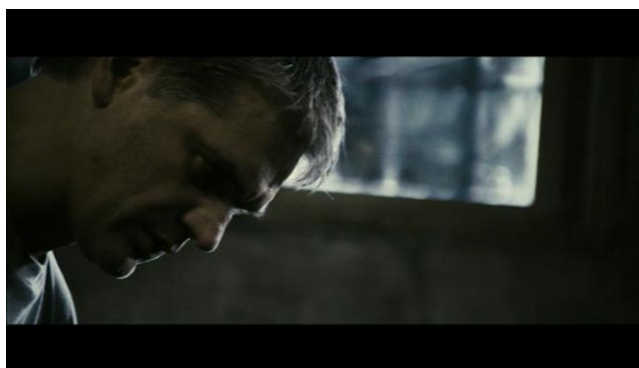
Rozdílné saturování flashbacků z místa činu by se snad dalo ospravedlnit tvrzením, že se v tom kterém případě jednalo o vzpomínku (představu) jiné postavy. Rozdílné tónování obrazu tedy v tomto případě odkazuje na subjektivitu vzpomínek, rozdílnost hledisek (Obr. 5.1.6, 5.1.7). Mírným horizontálním vychýlením rakurzu Brabec funkčně podporuje emočně vypjatou situaci, kdy se Kajínkovi honí hlavou myšlenky na pomstu (Obr. 5.1.8). Kromě výše zmíněných snímacích technik je hlavně ve filmu hojně využito snímání ruční kamerou, které je dominantním výrazovým prostředkem, díky němuž je docíleno vysoké dynamiky obrazu. Tyto postupy odpovídají reportážnímu, investigativnímu charakteru celého snímku, čili takto zvolený výrazový prostředek je v tomto případě velice vhodný a v podstatě zastřešuje samotné obrazové vyznění celého filmu.



Obr. 5.1.6



Obr. 5.1.7



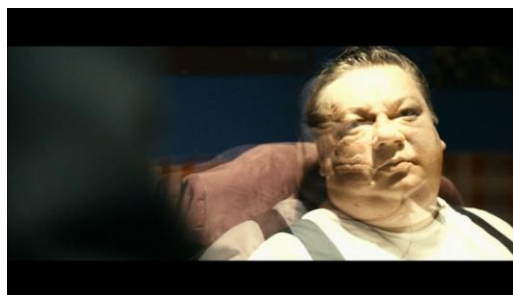
Obr. 5.1.8

5.1.2 Stříhová skladba

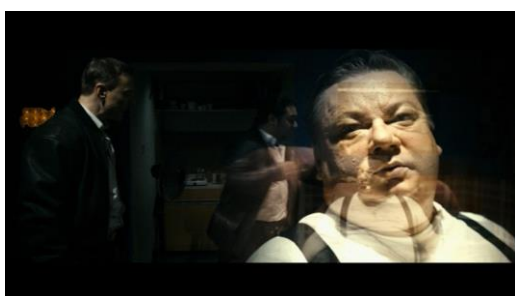
Prvních pár vteřin z expozice stačí k tomu, aby si divák vytvořil představu o tempo-rytmu celého filmu. Stříhová skladba je totiž už od prvních vteřin značně rapidní a v podstatě celá expozice filmu (trvajících téměř 7 minut!) je přehlídkou nejrůznějších skladebných postupů. V prvních minutách filmu napočítáme na 200 stříhů, čili průměrná délka záběru v expozici jsou přibližně dvě vteřiny. Čistý stříh je v expozici potlačen na minimum a do popředí se dostává obrazová multiplicita. Stříhač filmu Matouš Outrata využívá k přechodům mezi záběry nejrůznějších obrazových multiexpozičních, přexponování záběrů, zrychlování či naopak úplného zmrazení obrazu (tzv. mrtvolek). Vizuální vyznění těchto sekvencí do jisté míry připomíná obrazovou pestrost filmů Tonyho Scotta, který byl znám pro svou zálibu v podobných obrazových rapidmontážích (Obr. 5.1.9 A – E, 5.1.10 A – C).



Obr. 5.1.9 A



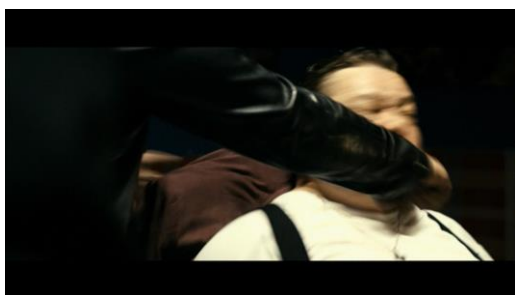
Obr. 5.1.9 B



Obr. 5.1.9 C



Obr. 5.1.9 D



Obr. 5.1.9 E

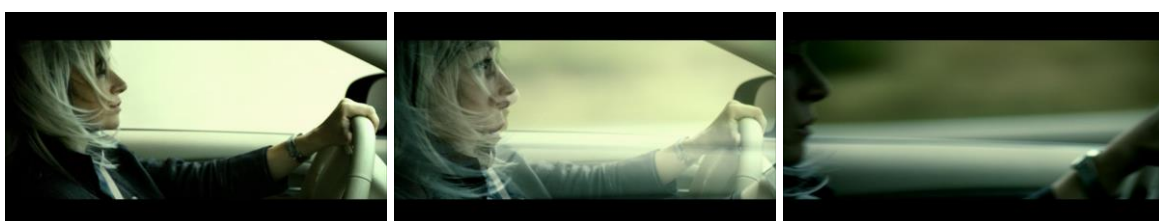


Obr. 5.1.10 A

Obr. 5.1.10 B

Obr. 5.1.10 C

Obdobné přechody se objevují v průběhu celého filmu, jen ne v takové koncentraci jako v prvních minutách. Převážně jsou použity těsně před flashbaky, jindy plní funkci časové elipsy (Obr. 5.1.11 A - J).



Obr. 5.1.11 A

Obr. 5.1.11 B

Obr. 5.1.11 C



Obr. 5.1.11 D

Obr. 5.1.11 E

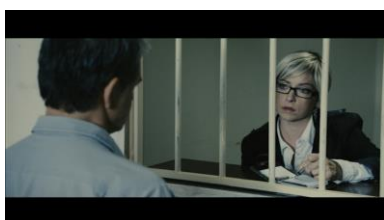
Obr. 5.1.11 F



Obr. 5.1.11 G

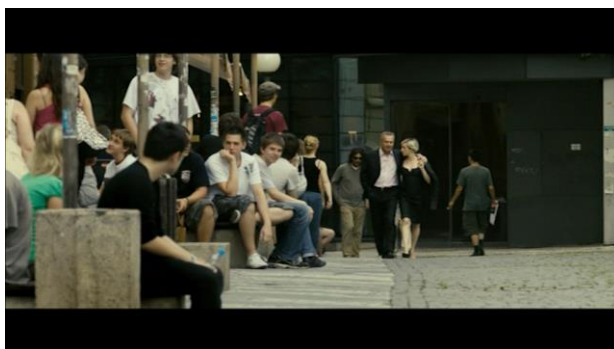
Obr. 5.1.11 H

Obr. 5.1.11 I



Obr. 5.1.11 J

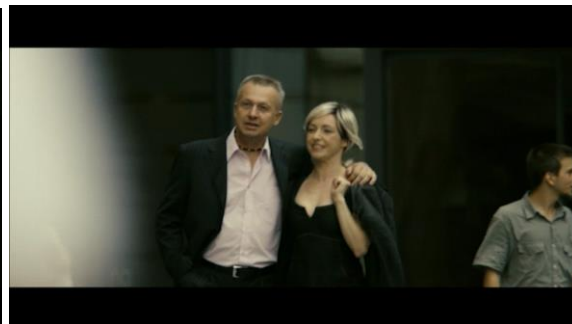
Kromě vizuálně působivých skladebných „rapid“ přechodů a několika flashbacků se Outrata drží v mezích konvencí s využitím kontinuální stříhové skladby, které není co vytknout. Při natáčení tvůrci přistupovali k rozzáběrování scén pečlivě, čímž Outratovi ušetřili starosti. Návaznosti pohybů herců jsou tudíž neporušené, a pokud se přeci jen někde objeví drobná diskontinuita, její zaregistrování je díky tempu stříhové skladby obtížnější. Brabcovo využití dlouhoohniskových objektivů umožnilo Outratovi obohatit skladbu o již dříve zmiňovaný „střih setřením“ (Obr. 5.1.12, 13). V exteriéru sledujeme právníčku s jejím přítelem na procházce a díky kolemjdoucím má Outrata možnost navázat na bližší záběr metodou „setření“. Využití této techniky není bohužel provedeno čistě (v prvním záběru žádná překážka před kameru nevstupuje), čili přechod není zcela hladký, nicméně v tomto případě ještě můžeme hovořit o přijatelném postupu.



Obr. 5.1.12

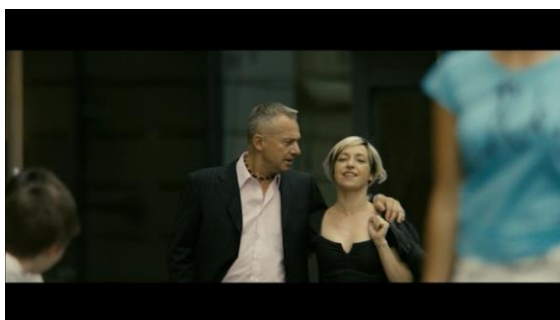


Obr. 5.1.13 A

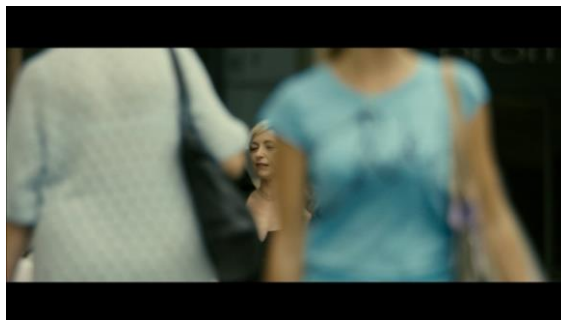


Obr. 5.1.13 B

O několik chvil později se však Outrata dopouští viditelnější chyby, když na sebe váže záběry stejné velikosti. Nejedná se o střih setřením, komparz prostě jen pokryje prostor před kamerou, hlavní protagonisté se nám téměř ztratí v davu a poté následuje záběr stejné velikosti, nyní už však bez komparzu (ten jakoby se vypařil). Těchto postupů je potřeba se vyvarovat, protože na divákovu percepci nepůsobí nijak jinak, než rušivě (Obr. 5.1.14, 15).



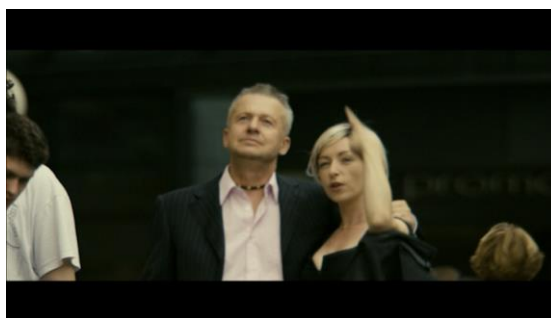
Obr. 5.1.14 A



Obr. 5.1.14 B



Obr. 5.1.14 C



Obr. 5.1.15

V celkovém nahlížení Outratovy stříhové skladby ale můžeme hovořit o pečlivém přístupu, kdy zvolené postupy korespondují s charakterem obrazové složky filmu. Outrata je očividně zběhlý v současných trendech hollywoodských vzorů a je schopen je poměrně funkčně aplikovat do českého filmu. Pomineme-li kvantitu těchto postupů, která by už mohla hraničit se samoučelností, je nám předloženo zodpovědné pojetí stříhové skladby odpovídající požadavkům žánru akčního thrilleru.

5.1.3 Hudba / zvuk

Zvuková složka filmu *Kajíněk* koresponduje s charakterem ostatních výrazových prostředků – je výrazná a strhává pozornost na sebe samu. Ostrý a úderný ruchový design Martina Jílka nastupuje už v expozici, kde je snad každý, byť nepatrný pohyb v obraze, podpořen zvukem. Na důležité útržky zpráv znějících z rádia, informujících o polistopadové situaci, je kladen důraz jejich několikanásobným zopakováním, na něž je navázán další ruch, například v podobě explicitního úderu, podtrhujícího konkrétní bod rytmu stříhové skladby. Perfektní ruchová provázanost v kombinaci s vysokým temporytmem stříhu takřka nedá divákovi odpočinout a neustále udržuje jeho pozornost. Zvukovým leitmotivem celé expozice je zvuk stříhnutí nůžek (detaily vystříhování novinových článků týkajících se čin-

nosti českého podsvětí v polistopadové éře jsou i obrazovým leitmotivem expozice). Takový zvuk je svým charakterem vhodným prvkem k udržení zvukového rytmu či k rozdělování zvukových rovin. Problém ovšem nastává ve chvíli, kdy se opakující se zvukové motivy vyskytují i v dalších pasážích filmu, kde stále podporují téměř jakýkoli pohyb kamery. Dochází tak k jakési „přesycenosti“ výrazového prostředku, podobně jako u obrazové složky či stříhové skladby.

Hudba Václava „Noida“ Bárty je v první části expozice upozaděna Jílkovým zvukovým designem a zastává jen jakousi doplňující funkci. S postupem času však nabírá na důležitosti a do popředí se derou výrazné melodie, skoro jako vystřižené z hollywoodského filmu. Rozmanitosti filmových skladeb snad ani není co vytknout. V sekvencích znázorňujících bezmoc ústřední postavy vynikají líbivé melodie klavíru a houslí, v akčnějších sekvencích zase dominuje údernost a ráznost hudebních motivů. Pečlivé napodobňování hollywoodských vzorů se nejvíce projeví v emočně vypjatých scénách, kdy se Bárta uchýlil k využití (dnes již ve světě zcela běžných a „ohraných“) ženských táhlých vokálů. Nicméně v české produkci se tento fenomén zas tak často neslyší, navíc je to v podstatě jakási sázka na jistotu. Ženské vokály podkreslené dlouhými hlubokými tóny s postupnou gradací explicitně vyjadřují výše zmíněnou emoční vypjatost, se kterou doslova útočí na diváka.

Hlavním problémem zvukové složky filmu *Kajíněk* je dabing. Ani ne tak dabing zahraničních herců, jako spíš postsynchronní přemluvení replik obecně. S přihlédnutím k perfekcionistickému přístupu u ostatních výrazových složek se tyto postsynchrony jeví jako nedotažené, dovoluji si tvrdit, že až odfláknuté. Je možné, že tvůrci spoléhali na dynamiku obrazu, díky níž se nedokonalost postsynchronů ztratí, to jim však bohužel úplně nevyšlo. Divák je pak tedy svědkem, jak vyřčená replika Tatiany Vilhelmové neseď k tomu, co je vidět na plátně, apod.

5.2 Normal (2009)

Režisér Julius Ševčík měl před filmem *Normal* na kontě pouze jeden celovečerní snímek, *Restart* (2005). Ve svém nejnovějším počínu obsadil do hlavních rolí Pavla Gajdoše, Milana Kňazka a Dagmar Havlovou. Divákovi předkládá snímek, který je řazen mezi psychologické thrillery, nicméně sám autor definuje svůj film jako film-noir.³² Snímek je natočen podle skutečné události a oficiální text distributora zní: „Od února 1929 do října 1931 připravil Petr Kurten (Milan Kňazko) o život 8 lidí a bezpočet dalších napadl. Zabíjel ženy, muže, zvířata. Vše, co mu přišlo do cesty. Způsobil stejnou paniku jako kdysi v Londýně Jack Rozparovač. Nyní se tento legendární vrah vzdal policii. Obhajoby se ujímá ambiciózní mladý právník (Pavel Gajdoš), který je přesvědčen, že Kurten je psychicky vyšinitý. Aby to dokázal, ponoří se do vrahovy šokující minulosti a poznává pozadí nelítostných činů. V průběhu pátrání potkává další velmi tajemnou postavu, atraktivní Kurtenovu ženu (Dagmar Havlová). S přibývajícím důkazy je stále jasnější, že šílený vrah ještě neřekl své poslední slovo. Proč se nepolapitelný a výjimečně inteligentní zločinec odmítá nechat prohlásit za choromyslného? Jakou roli v případě hraje jeho žena a jaká je skutečná role mladého obhájce? Tři dramatické osudy ve složité pavučině konce jednoho věku.“³³

5.2.1 Obraz

Na první pohled zaujme výrazné barevné tónování. Obraz je saturován do studených barev, dominantní barvou je zde modrá s příměsí zelené. Decentním přidáváním zelené barvy zamýšlel kameraman filmu Antonio Riestra docílit nepřírozeného vyznění obrazu, zelenou barvu zde chápe jako vyjádření zla.³⁴ Dalším podstatným výrazovým prvkem obrazové složky je nasvícení mizanscény. Světelné kontrasty rozbíjejí prostor, vytváří atmosféru scény a dávají vzniknout vizuálně působivým obrazům (Obr. 5.2.1 - 3). Společně s vertikálním vychylováním rakurzu (Obr. 5.2.4, 5.2.5) je mnohem častěji využíváno cen-

³² Normal. 2009, DVD, BontonFilm, a.s., Praha, ČR. Režie Julius Ševčík. Audio komentář režiséra.

³³ Csfď: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. 2009 [cit. 2013-05-13]. Normal. Dostupné z: <http://www.csfď.cz/film/237481-normal/>

³⁴ Normal. 2009, DVD, BontonFilm, a.s., Praha, ČR. Režie Julius Ševčík. Film o filmu: Jak se točil Normal.

trálních kompozic, které se svou kvantitou stávají dominantním znakem filmu. Kromě symetrických centrálních kompozic z nadhledu (Obr. 5.2.6) je centrálního komponování využíváno i při dialogových sekvencích (5.2.7 – 9).



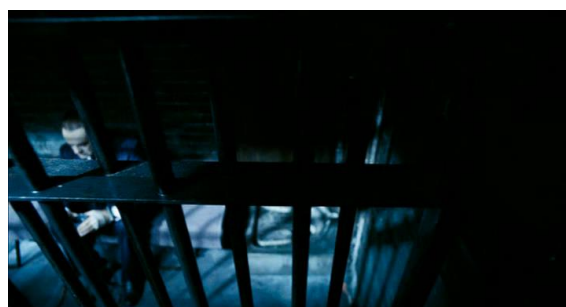
Obr. 5.2.1



Obr. 5.2.2



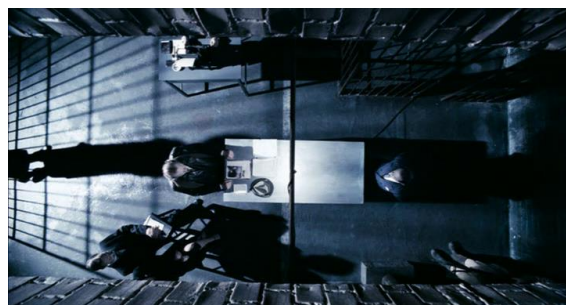
Obr. 5.2.3



Obr. 5.2.4



Obr. 5.2.5



Obr. 5.2.6



Obr. 5.2.7



Obr. 5.2.8



Obr. 5.2.9

Tvůrci také pracují s rozostřením obrazu a rozdělováním mizanscény do více plánů. Rozostřováním obrazu jakoby odkazovali k formálním postupům francouzských impresionistů (Obr. 5.2.10, 5.2.11) a interakcí plánů pomocí přestřování a decentního pohybu kamery udržují vnitřní rytmus záběru (Obr. 5.2.12). Jistého vizuálního prohloubení mizanscény dosahují i využitím zrcadel (Obr. 5.2.13) nebo odrazu v okně (Obr. 5.2.14). Riestra velmi často pracuje s okny, akci sleduje přes ně, čímž roste vizuálnost záběru, je to znak ztraktivnění obrazu, což nám opět může připomínat snahu představitelů francouzského impresionismu o zdokonalování fotogeniie. Impresionisté se hrou s obrazem snažili



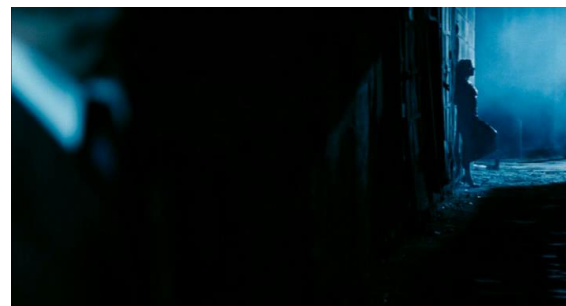
Obr. 5.2.10



Obr. 5.2.11



Obr. 5.2.12 A



Obr. 5.2.12 B

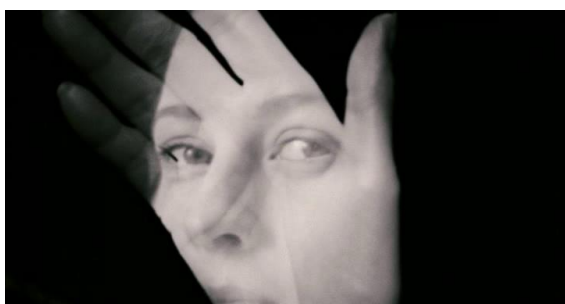
mimo jiné vyjadřovat vnitřní stav hrdiny, jeho pocity a myšlenky. Když se ve filmu *Normal* dozvídá Marie Kurtenová (Dagmar Havlová) o hrozných činech svého manžela, promítají se jí po těle obrazy ze života Kurtenových obětí (Obr. 5.2.15, 5.2.16). Sama se cítí zodpovědná za smrt nevinných dívek a tento pocit ji neskutečně tíží. Následné promítnutí sebe sama (Obr. 5.2.17) reflektuje její pocity „uvěznění“ (Obr. 5.2.18), bezvýchodnosti a předznamenává její jedinou možnost, jak se těchto tíživých pocitů zbavit.



Obr. 5.2.13



Obr. 5.2.14



Obr. 5.2.15



Obr. 5.2.16

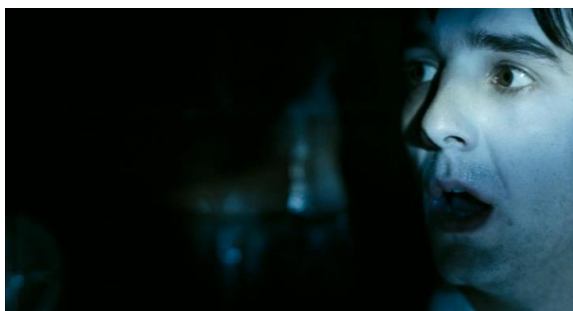


Obr. 5.2.17



Obr. 5.2.18

Kromě těchto stylizovaných figur je pro vyjádření myšlenkových pochodů postav také využíváno snímání v detailech, úzkým rámováním je tak vyjádřen strach postavy (5.2.19) nebo například Wehnerovo uvědomění si bezvýchodnosti situace, když se Kurten přiznává ke svým činům, tudíž veškerá Wehnerova dosavadní snaha o prokázání Kurtenovy nepřičetnosti vychází vniveč (Obr. 5.2.20).



Obr. 5.2.19



Obr. 5.2.20

Úzkého rámování je mnohdy využito i při snímání dialogů, bližšími záběry je kladen důraz na důležitost sdělení. V kombinaci se snímáním dialogu pomocí kamerové jízdy a komponováním do více plánů mizanscény je dosaženo „obrazové bohatosti“ a divákova pozornost je tak udržena i při dlouhých dialogových sekvencích u stolu.

Pestrost obrazových stylistických výrazových prostředků zajišťuje i zpomalování záběrů či změna rychlosti závěrky, díky níž se obraz jeví „trhaně“. Těmito postupy tvůrci opět vyjadřují vnitřní stavy postav a zajišťují vizuální působivost filmu.

5.2.2 Stříhová skladba

Pomalé tempo expozice předznamenává charakter snímku a odkazuje k žánrovému zařazení filmu. Díky komponování do hloubky prostoru mizanscény je výpovědní hodnota záběrů vyšší, záběr je sémanticky bohatší a tomu přímo úměrně odpovídá i jeho délka.

Lineární struktura narativu je narušována častými retrospektivními odskoky a v určitých případech se střídá i několik časových rovin zároveň. Ve scéně, kde otec Kurtenovy první oběti, pan Klein (Miroslav Táborský) popisuje Wehnerovi Kurtenovo řádění, vracíme se v obraze do minulosti a je nám zobrazen celý průběh vraždy malé Kristýnky. Sekvence je zakončena záběrem na Kurtenovy zakrvavené ruce (Obr. 5.2.21), za doprovodu Kleinova vyprávění se v dalších záběrech (Obr. 5.2.22, 5.2.23) přesouváme do pozdější časové roviny zobrazující psychicky zničené rodiče, Klein vypráví o kapesníku, který Kurten nechal na místě činu (jedním záběrem na kapesník dopadající na podlahu se ještě vracíme do časové roviny vraždy) a v dalším záběru se posouváme do „současné“ časové roviny (Obr. 5.2.24). Po krátkém dialogu mezi Kleinem a Wehnerem se ještě postava matky (Zora Valchařová) vrací ve vzpomínce k pohřbu (Obr. 5.2.25), která je čtvrtou časovou rovinou sekvence.



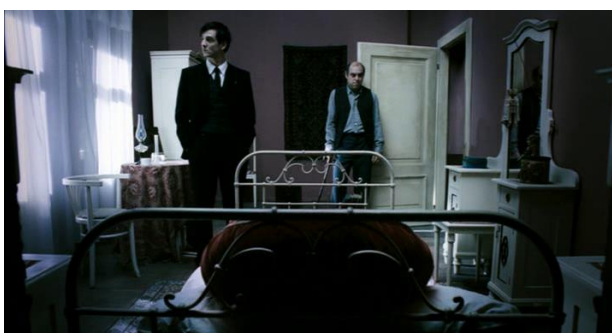
Obr. 5.2.21



Obr. 5.2.22



Obr. 5.2.23

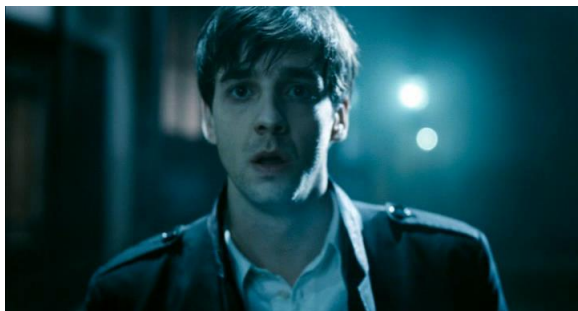


Obr. 5.2.24



Obr. 5.2.25

Ševčík preferuje časoprostorově diskontinuitní strukturu narativu před strukturou lineární a od této sekvence dle jeho slov mizí hranice mezi časovými rovinami a časoprostorové rozdíly scén jsou upozaděny samotným vyzněním celkové struktury (důležitý je pocit ze scény, její vyznění, ne definice časové roviny, ve které se scéna odehrává).³⁵ Tomuto záměru odpovídá například sekvence, ve které Kurten popisuje Wehnerovi vraždu jedné z jeho obětí. V retrospektivě se sice opět vracíme na místo činu (tak jako ve výše zmíněné sekvenci), s tím rozdílem, že tentokrát se jedná o Wehnerovo hledisko, o jeho subjektivní představu. Wehner si představuje sám sebe na místě činu, vidí Kurtenovu budoucí oběť, která se zastavuje a otáčí se na něj. Záběr na nataženou ruku značí Wehnerovu snahu změnit průběh situace střídá širší záběr z profilu, kde ve kterém Kurten útočí na jeho oběť (Obr. 5.2.26 – 30).



Obr. 5.2.26



Obr. 5.2.27



Obr. 5.2.28



Obr. 5.2.29

³⁵ Normal. 2009, DVD, BontonFilm, a.s., Praha, ČR. Režie Julius Ševčík. Audio komentář režiséra.



Obr. 5.2.30

Následující sekvence napadení oběti je výrazně dynamičtější než sekvence vraždy malé Kristýnky, temporytmus stříhové skladby se zvyšuje, napadení a znásilnění je zobrazováno v úzkých záběrech snímaných ruční kamerou. Kontrast zobrazení těchto dvou napadení vychází z jejich charekteru. Kristýnka byla Kurtenovou první obětí, vražda je zobrazena ve statických záběrech, kamera se vyhýbá expresivnímu zobrazování a snímá spíše náznakově (Obr. 5.2.31, 32), temporytmus stříhové skladby je relativně nízký (průměrná délka záběru je 4,5 vteřiny). Zatímco pojetí scény v zapadlé uličce je explicitnější (Obr. 5.2.33, 34), Kurten svou oběť znásilňuje, snímání i stříhová skladba vyjadřují spěch a spontánnost celé akce (průměrná délka záběru scény znásilnění je 2,8 vteřiny).



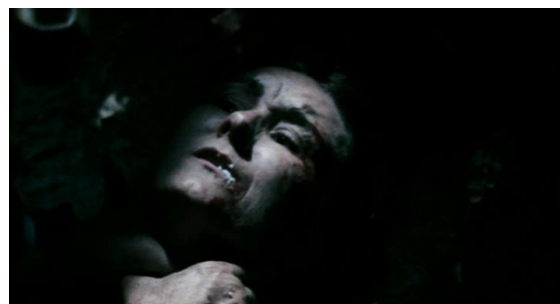
Obr. 5.2.31



Obr. 5.2.32



Obr. 5.2.33



Obr. 5.2.34

Tak jako Matouš Outrata ve filmu *Kajínek*, i Marek Opatrný, střihač filmu *Normal*, využívá pro zpestření stříhové skladby stříh setřením (Obr. 5.2.35, 36). Časové zkratky (tzv. elipsy) Opatrný v určitých případech vhodně obohacuje pohybovou návazností záběrů, jak uvádím na příkladech 5.2.37 a 5.2.38. Wehner leží ve vaně a po chvíli se prudce zvedá, v dalším záběru se předkloněný Wehner narovnává před zrcadlem (přechod mezi scénami je podpořen funkčním zvukovým mostem šplouchající vody). Bohatost stříhové skladby, co se perfektního střídání rytmu jednotlivých sekvencí a využitých postupů týče, dělá z filmu *Normal* vizuálně působivý snímek, který je příkladným vzorem precizního řemesla.



Obr. 5.2.35 A



Obr. 5.2.35 B



Obr. 5.2.36 A



Obr. 5.2.36 B



Obr. 5.2.37 A



Obr. 5.2.37 B



Obr. 5.2.38 A



Obr. 5.2.38 B

5.2.3 Hudba / zvuk

Hudební dramaturgii filmu dostal na starost Jan P. Muchow a ke svému úkolu se postavil vskutku zodpovědně. Úderné melodie v expozici filmu podkreslují vyprávění advokáta Wehnera (postava Wehnera se v úvodu filmu zhostí role vypravěče, aby diváka obeznámila s postavou Petra Kurtena a okolnostmi vedoucími k jeho dopadení, dále už vyprávěcí hledisko využito není), tempo hudebního podkresu odpovídá střihové skladbě, která ve fragmentech zobrazuje postup při pátrání po sériovém vrahovi. Různorodost obrazové složky je doprovázena stejně tak různorodými hudebními motivy. V retrospektivních „snových“ sekvencích zní pomalá, romantická klavírní hudba, v barech a nevěstincích zase modifikace dobových šantánových skladeb. V retrospektivních sekvencích s Petrem Kurtenem je využito temných tónů dotvářejících napínavou atmosféru a když si advokát Wehner připravuje svou řeč, kterou hodlá použít před soudem, hudební složka podporuje naléhavost sdělení.

Zvuková dramaturgie Pavla Rejholce a Marka Harta je precizně vystavěná, zvukové mosty funkčně překlenují jednotlivé sekvence, použité ruchy podtrhují sémantickou rovinu obrazové složky. Vrcholným momentem scény, ve které se Wehner poprvé setká

s Kurtenem, je Kurtenův gradující monolog zakončený napodobňováním zvuku kvičení prasat. Hudba graduje společně s Kurtenovým projevem a celá sekvence je zakončena náhlým výpadkem proudu. V tu chvíli utichne i hudební podkres a veškeré výrazové prvky filmu jsou omezeny pouze na zvukovou složku. Během osmivteřinového záběru do tmy slyšíme jen dech vystrašeného Wehnera, který se po chvíli odhodlá dotázat se, co se stalo. Kurten s naprostým klidem v hlase odpovídá, že se jedná o zcela běžný výpadek proudu. Po chvíli nastupuje decentní hudební podkres doprovázející Kurtenův monolog o jeho zvrácených představách. Divák se zde poprvé pořádně seznamuje s jeho osobností, proto jsou během jeho monologu veškeré vnější zvukové zdroje potlačeny (neslyšíme nic z okolního dění ve věznici). Hudební motiv přidává na důrazu a Kurten pomalu zakončuje své úvahy, zatímco v obraze vidíme otevírající se mříž jeho cely a detaily nohou spěchajících strážníků. Veškeré ruchy podporující tyto záběry však pořád absentují a tvůrci jen nechávají vyznít Kurtenovu myšlenku za doprovodu doznívajícího Muchowova podkresu. Opačným případem práce s ruchy jsou momenty, kdy v obraze zaznívají zvuky „z vnějšího světa“. V určitých pasážích filmu je tedy možné zaregistrovat například zvuky přelétajících letadel či mašírování vojáků. Tyto zvuky na sebe nijak neupozorňují, jen dotvářejí atmosféru doby, jsou jakousi předzvěstí přicházejícího zla³⁶ (připomínám, že děj se odehrává v Německu na přelomu dvacátých a třicátých let).

³⁶ Normal. 2009, DVD, BontonFilm, a.s., Praha, ČR. Režie Julius Ševčík. Audio komentář režiséra.

5.3 Výsledky analýzy thrilleru

Formální postupy výše analyzovaných filmů reflektují tvůrčí obeznámenost se stylovými požadavky žánru. Co se týče filmu *Kajínek*, na první pohled je znatelné, že se tvůrčí chtěli svými formálními postupy odlišit od běžné české produkce a naopak se přiblížit produkci zahraniční. Temporytmus stříhové skladby i obrazová složka filmu splňují všechny aspekty zesílené kontinuity, nicméně právě v tomto bodě film naráží na problematiku kvantity používaných postupů. Dynamika obrazu je vyhocená i v situacích, kde by se klidně hodilo zvolnit tempo a v méně roztřesených záběrech spíše sledovat herecké výkony (charismatický Lavroněnko by takové situace s přehledem „uhrál“). Pravdou zůstává, že nebýt dynamického snímání, film by často pokulhával v jiné výrazové složce, dabingu. Po formální stránce se však na poměry české produkce pořád jedná o kvalitní řemeslo, které ovšem doplácí na snahu předvést se divákovi za každou cenu ve své plné kráse. Vysoká koncentrace všemožných výrazových prostředků tak paradoxně působí kontraproduktivně. V tomto případě se nabízí heslo „Méně je někdy více.“ Podle Kamila Fily ve filmu dochází k „náhodnému smíchání mnoha vlivů. Je do něj vtělena všechna nedospělost dnešní společnosti, touha dohánět západní vzory, předvádět se před ostatními, a přitom neschopnost nabídnout to základní - příběh s jednotnou atmosférou a ujasněným žánrem.“³⁷

U filmu *Normal* taktéž platí znatelná vizuální odlišnost od většiny českých snímků, zde navíc umocněná výrazným saturováním obrazu. Tam, kde *Kajínek* pokulhá kvůli přesycenosti ozvláštňujících prvků, *Normal* pracuje se stylovými výrazovými prostředky střídavě a uvědoměle. Vhodně zvolenými stylovými postupy je dosaženo podstaty psychologického thrilleru – vyjádření vnitřních pocitů postav, jejich proměn a deformací. „Oživením“ impresionistických ozvláštňujících prvků navíc Ševčík potvrzuje, že autor žánrového díla nemá svázané ruce a že při troše obeznámenosti může vnášet do žánru cizí prvky, aniž by tím vystupoval z žánrového rámce.

³⁷ FILA, Kamil. Recenze: Z vězení populismu a bulváru *Kajínek* neuteče. *Aktuálně.cz* [online]. 6.8.2010 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=674307>

ZÁVĚR

V úvodu práce jsem specifikoval zkoumanou oblast na analýzu technických výrazových prostředků filmů spadajících do české minoritní žánrové produkce, uvedený graf potvrzuje žánrový nepoměr v české kinematografii 21. století. Po určení jednotlivých formálních dominant žánrů jsem skrze neoformalistickou analýzu hledal tyto dominanty ve vybraných českých filmech. Došel jsem k zjištění, že na analyzovaných filmech je znatelná určitá nevyváženost využití žánrových stylistických postupů. V jistých případech se setkáme s takřka poctivým přístupem k respektování formálních požadavků žánru (*Rebelové*, *T.M.A.*, *Kajíněk*, *Normal*), v jiných případech k jejich naprosté (*Poslední výkřik*) či částečné (*V peřině*) ignoraci. Vymezení mé práce na zkoumání pouze stylotvorných filmových prostředků mi bohužel nedovoluje definovat, zda je možné ten či onen film kategorizovat jako „čistý“ muzikál, horor, či thriller, nicméně v rámci analyzovaných formálních postupů je zřetelné, že se v české kinematografii najdou tvůrci, kteří jsou obeznámeni se stylovými pravidly žánru. Někteří čerpají ze svých letitých zkušeností (Juraj Herz), jiní mají „načtené“ postupy zahraniční, převážně hollywoodské produkce (Petr Jákl, Julius Ševčík), další aplikují precizní přístupy získané z tvorby reklam a videoklipů do hrané tvorby (Filip Renč). Na druhou stranu mé zkoumání odhalilo i mnohdy laxní přístupy ze strany tvůrců (Mattlachovy nepochopitelné přešlapy ve stříhové skladbě ve filmu *V Peřině*, naprostá a až urážející neznalost elementárních pravidel filmové tvorby ve filmu *Poslední výkřik*).

Poslední jmenovaný snímek je vůbec takovým menším fenoménem současné české filmové produkce. Bratři Kučerovi dokazují, že k tomu, aby člověk v dnešní době dostal svůj film do distribuce, není vůbec zapotřebí vědět, co je to pravidlo osy, kontinuitní stříh, nebo práce s mizanscénou. Stačí jen případné diváky nalákat na zvučná jména (kdo by si nechal ujít smrt Ivety Bartošové na plátně?) a návštěvnost je zaručena. Tento fakt bohužel reflektuje i úroveň současného českého konzumního diváka, jehož požadavky na určitou kvalitu filmu jsou minimální. Potom se v kinech objevují filmy typu *Poslední výkřik*, zatímco ve vedlejší sále se promítá například poslední díl Nolanovy „batmanovské“ trilogie a cena za lístek se neliší. Když se ale v kinech objeví kvalitnější český snímek byť aspoň částečně odpovídající žánrovým formálním postupům, ve většině případů bohužel doplácí na divácký nezájem.

Snaha některých tvůrců o originalitu a vymezení se od běžné produkce mnohdy vyvěrá v žánrovou nejasnost, což má za následek takřka neuchopitelné žánrové vyznění snímku. Výsledkem je současný stav české kinematografie, kdy se v kinech objevují žánrové paskvily obsahující specifické prvky různých žánrů. K poctivému žánrovému naplnění však dochází minimálně a spíše než respektování určitých žánrových pravidel tvůrce zajímá vysoká návštěvnost v kinech, znamenající jistou finanční návratnost. Český film nemá finance na to, aby mohl točit v zahraničních exteriérech, a počítačové technologie jsou drahé, časově a finančně náročné. Tak by se dala shrnout nejčastější zdůvodnění nepříznivé situace českého žánrového filmu. Nicméně některé výše analyzované filmy potvrzují, že dosáhnout formálního žánrového naplnění je v tuzemské tvorbě možné. Samozřejmě, v mnoha ohledech jsou jistá tvrzení pravdivá a co se finančně náročnějších žánrů týče (např. sci-fi), podmínky u nás jsou prostě nevyhovující. Současná situace tuzemské filmové produkce by se tak dala definovat jako situace pro žánrový film nepříznivá. Na závěr si dovoluji citovat Jana Křipače, který se zabýval otázkou žánru v českém filmu devadesátých let a jehož postřehy jsou stále aplikovatelné i na situaci českého filmu v 21. století: „V české kotlině je žánr považován za cosi méněcenného, co může degradovat tvůrcovo dílo. Většinou je správně spojován s aspektem komerčnosti filmu, avšak k hlubší reflexi málokdy dochází. Čeští režiséři chápou žánr jako svěřací kazajku, omezení, které zabraňuje osobní autorské výpovědi. Spatřují v něm pouze povrchní formu, útočící na primitivní emoce diváků a zároveň konzervu všech možných konvenčních postupů, které jsou divákovi přesně servírovány za účelem rychlého uspokojení a následného zisku. V tomto postoji je patrné pohrdání nejen divákem a žánrovým filmem, ale i neznalost dějin kinematografie.“³⁸

³⁸ KŘIPAC, Jan a Rudolf SCHIMERA. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BORDWELL, D., THOMPSON, K. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [2] PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- [3] THOMPSON, K. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988).
- [4] BORDWELL, D. Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*. 2003, roč. 15, 1 (49), str.6. Přel. Jakub Kučera (Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film, 2002)
- [5] BORDWELL, David. *On The History of Film Style*. Harvard University Press, 1997, p.322. ISBN 0-674-63428-4.
- [6] SCHIMERA, Rudolf. Je thriller žánr?. *Cinepur*. 2004, roč. 13, č. 36, s. 16-18.
- [7] KŘIPAC, J. *Zvukový film do roku 1945*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, 64 s. Studijní texty pro distanční studium. ISBN 80-244-1136-9.
- [8] KŘIPAC, J., SCHIMERA, R. Pokus o zločin: český žánrový film 90. let. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 30, s. 24-26.
- [9] SEDLÁČEK, J. V pasti žánrů. *Cinema*. 2008, roč. 18, č. 1, s. 42-46.
- [10] THOMPSON, K., BORDWELL, D. *Dějiny filmu*. První vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2.
- [11] KUBÍK, Adam. *Násilí v žánrovém filmu* [online]. Olomouc, 2007 [cit. 2013-05-13]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/wtqkyv/17809-977778619.pdf>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci.

SEZNAM PRAMENŮ

- www.filmcenter.cz - České filmové centrum
- www.nfa.cz - Národní filmový archiv
- www.25fps.cz - online časopis nejen o filmu
- www.kinobox.cz
- www.fantomfilm.cz - filmový magazín
- www.cinepur.cz - časopis pro moderní cinefily