Obrazová řešení filmů Gerry, Slon a Poslední dny režiséra Guse Van Santa

BcA. Zuzana Pracná

Diplomová práce
2017

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**BcA. Zuzana Pracná**
Osobní číslo:	**K15304**
Studijní program:	**N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor:	**Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia:	**prezenční**

Téma práce:

1. Teoretická část:
Obrazová řešení filmů Gerry, Slon a Poslední dny režiséra Guse Van Santa.

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., kamera.

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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.
Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:
a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.
b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" 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 a 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 e-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:

KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.
BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
AUMONT, Jacques. Obraz. [2. vyd.]. Přeložil Ladislav ŠERÝ. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0.
American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques. Los Angeles: American Society of Cinematographers, 1920. ISSN 0002-7928.
Thompsonová, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: Iluminace 1998, č.1, s. 5-36. Praha: Národní filmový archiv, 1989-. ISSN 0862-397x.
Holý, Zdeněk: Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. Cinepur č. 40/2005. Praha: Radek Vychytil, 1997-. ISSN 1213-516x.
Cinepur č. 46/2006 - monotematické číslo Kamera v současném filmu. Praha: Radek Vychytil, 1997-. ISSN 1213-516x.

Vedoucí teoretické části:	**Mgr. Markéta Dvořáčková** Kabinet teoretických studií
Vedoucí praktické části:	**MgA. Martin Štěpánek** Ateliér Audiovize
Datum zadání diplomové práce:	**1. prosince 2016**
Termín odevzdání diplomové práce:	**9. května 2017**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka

UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ
Fakulta multimediálních komunikací
L.S.

Bébarová
Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

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 ..... ……..……

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 nevýdělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační 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. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

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

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

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich části, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, jíž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

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 vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

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

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

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

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

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá filmy autorské dvojice režiséra Guse Van Santa a kameramana Harrise Savidese. Analyzuje obrazová řešení v kontextu minimalistického pojetí ve filmech Gerry, Slon a Poslední dny.

Klíčová slova: Gus Van Sant, Harris Savides, Gerry, Slon, Poslední dny, film, camera, záběr, kameraman, obraz, kompozice, střih, vyprázdněná narace.

ABSTRACT

This thesis describes films directed by Gus Van Sant and cinematographer Harris Savides. It analyzes image solutions in the context of the minimalist concept in films Gerry, Elephant and Last Days.

Keywords: Gus Van Sant, Harris Savides, Gerry, Elephant, Last Days, film, camera, shot, cinematographer, image, composition, edit, emptied narration.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala svým rodičům, že mi umožnili dělat to, co mě baví a plně mě podporovali při studiu.

Také bych chtěla poděkovat vedoucí mé diplomové práce Mgr. Markétě Dvořáčkové za vstřícný přístup, odborné vedení a za cenné připomínky a rady, které mi předala během psaní diplomové práce.

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

OBSAH

ÚVOD **8**
1 GUS VAN SANT **9**
2 HARISS SAVIDES **11**
3 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU GERRY **12**
4 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU SLON **20**
5 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU POSLEDNÍ DNY **40**
ZÁVĚR **49**
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY **51**
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ **52**
SEZNAM OBRAZOVÝCH ZDROJŮ **53**

ÚVOD

Tato diplomová práce se zaměřuje na tvorbu významného amerického filmového režiséra a scénáristy Guse Van Santa a jeho dvorního kameramana Harrise Savidese, se kterým Van Sant natočil více než šest oceňovaných celovečerních filmů. Pro analýzu jsem zvolila tři z těchto snímků, které bývají nazývané také jako „*Trilogie smrti*“. Jak vyplývá z volného názvu trilogie, společným jmenovatelem těchto filmů je téma smrti. První z nich – *Gerry,* je často pro svůj minimalismus přiřazován k pojmu „vyprázdněná narace“, pojednává o nekonečném putování dvou chlapců v americké poušti. Nejúspěšnějším snímkem ze zmíněné trilogie je *Slon,* film inspirovaný masakrem na střední škole v Columbii. Van Santovi přinesl mnoho ocenění z prestižních festivalů a taktéž Savidesovi, který obdržel cenu za nejlepší kameru. Třetím z trilogie je snímek *Poslední dny*, volně inspirovaný osobností Kurta Cobaina a jeho posledními dny života.

K rozborům filmů jsem přistupovala neoformalistickou analýzou se zaměřením především na obrazovou stránku jednotlivých snímků. V průběhu práce jsem porovnávala a vyhodnocovala postupný vývoj z hlediska použitých obrazových forem a vývoje příběhu. Nalézala jsem nenápadné symboly či odkazy, které Gus Van Sant ve svých filmech zanechal a vyhodnocovala jejich významy. Dále jsem si všímala prostředků, které v obrazové skladbě emocionálně působí na diváka a zda tyto použité prvky plní svou funkci.

Tato práce by měla sloužit jako vhled do autorské tvorby dvojice Guse Van Santa a jeho kameramana Harrise Savidese, jejichž kontroverzní tvorba je oceňována i kritizována.

1 GUS VAN SANT

Americký režisér a scénárista se narodil 24. července 1952 ve městě Louisville státu Kentucky. Mezi jeho nejznámější filmy patří *Dobrý Will Hunting* (1997), *Milk* (2008) a *Slon* (2003). Ve Van Santových snímcích se často objevují známí herci, například Matt Damon, Keanu Reeves, Matt Dillon nebo Sean Penn. Hudbu do Van Santových filmů skládá Danny Elfman. Režisérovým vzorem je například Stanley Kubrick. V jeho filmech se skoro vždy objevuje tématika gayů. Zájem u veřejnosti vzbudil svým prvním celovečerním snímkem *Mala Noche* (1985), který se odehrává v prostředí homosexuálů, pojednává o nenaplněné lásce Američana k mladému mexickému přistěhovalci. Velký úspěch vyvolal film *Flákač* (1989), roadmovie o dvou mladistvých narkomanech. Poté přišel úspěšný film *Mé soukromé Idaho* (1991), hlavní role ztvárnil Keanu Reeves a River Phoenix, zde zpracoval příběh dvou prostitutů. Následoval film s Nicole Kidman v hlavní roli – Zemřít *pro* (1995), thriller o mladé televizní moderátorce, která přesvědčuje tři mladíky, aby zabili jejího manžela. Film *Dobrý Will Hunting* (1997) získal sedm nominací na Oscara a proměnil dvě, v hlavních rolích se v něm objevil Robin Williams a Matt Damon. Se Seanem Connerym natočil drama *Osudové setkání* (2000), ve kterém stárnoucí spisovatel převezme roli učitele pro afroamerického studenta. Po úspěších s předchozími filmy a řadou ocenění se Van Sant rozhodl opustit dráhu diváckých filmů. Následovala trilogie snímků nazvaná také jako „*trilogie smrti*“ volně inspirovaná třemi skutečnými událostmi – Gerry (2002) o putování dvou mladíků pouští, *Slon* (2003), ve kterém ztvárnil masakr na střední škole v Columbii, získal za něj Zlatou palmu na Filmovém festivalu v Cannes v roce 2003 a *Poslední dny* (2005) - volná inspirace úmrtím Kurta Cobaina. Po této trilogii následoval úspěšný film se Seanem Pennem *Milk* (2008), který pojednává o homosexuálním politikovi, tento snímek přinesl další nominaci na Oscara. *Neklid* (2011), *Země naděje* (2012) s Mattem Damonem a zatím poslední režisérův film *Moře stromů* (2015) s oscarovým hercem Matthewem McConaugheyem. Re-

žíroval i několik hudebních videoklipů, třeba pro kapelu Red Hot Chili Peppers k písni *Under the Bridge*. Kromě režie a psaní scénářů napsal i autorský román *Pink* a vydal fotografickou sbírku pod názvem *108 Portraits*.[1]

[1] Přispěvatelé Wikipedie, *Gus Van Sant* [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2016, Datum poslední revize 6. 12. 2016, 06:29 UTC, [citováno 28. 01. 2017] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Gus_Van_Sant&oldid=14399495>

2 HARISS SAVIDES

Americký kameraman a fotograf. Narodil se 28. září 1957 v New York City v USA a tamtéž i zemřel na rakovinu mozku, v 55 letech, 9. října 2012. Vystudoval film a fotografii na School of Visual Arts v New York City. Svou kariéru započal jako fotograf módy v Miláně, Paříži a New Yorku. Natáčel reklamní spoty a hudební videoklipy například pro skupinu REM k písni *Everybody Hurts* nebo pro Madonnu k písni *Rain.* Savides je jediný, kdo vyhrál třikrát za sebou cenu MTV Video Music Awards za nejlepší kameru. Od roku 1999 patří do Americké asociace kameramanů. Je považován za dvorního kameramana Guse Van Santa. Jejich spolupráce na prvním celovečerním filmu začala snímkem *Osudového setkání* (2000). Následovala trilogie *Gerry* (2002), *Slon* (2003) - za něj získal ocenění za nejlepší kameru na New York Film Critics Circle – a film *Poslední dny* (2005). Poté přišel oscarový film *Milk* (2008). Jejich posledním společným snímkem byl *Neklid* (2011). Savides spolupracoval také s dalšími známými režiséry, třeba s Davidem Fincherem na filmech *Hra* (1997) a *Zodiac* (2007). S režisérem Ridleyem Scottem spolupracoval na filmu *Americký gangster* (2007), za který získal nominaci na cenu BAFTA za nejlepší kameru. Následoval snímek s Woodym Allenem *Užívej si, co to jde* (2009). Se Sofií Coppolou natočil filmy *Odnikud někam* (2010) a *Bling Ring: Jako VIPky* (2013). Je považován za výjimečného kameramana, který „měl dokonalý cit pro zachycení jemnosti ve světelných atmosférách.“[2]

Obr. 1, Harris Savides a Gus Van Sant

[2] Imdb.com: Harris Savides [online]. © 1990-2017 IMDb.com, Inc. [citováno 28. 01. 2017] Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0767647/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

3 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU GERRY

V rozhovoru pro internetový magazín Americké asociace kameramanů zmiňuje Harris Savides: „*Na počátku měl Van Sant pocit, že potřebuje natočit film tak, jak chce on sám, aniž by musel brát ohledy na politiku a nic mu nebránilo být v tom kreativní. Vznikla tak série tří filmů, v nichž jsme se museli vzdát rozpočtu, podpory a pracovat co nejjednodušeji. Na oplátku jsme dostali svobodu, která převážila vše, co jsme museli obětovat*.“[3]

Na úvod této kapitoly bych ráda vysvětlila pojem *vyprázdněné narace*, jež se vztahuje k následujícím snímkům a obzvlášť film *Gerry* je s tímto termínem často spojován, a i v průběhu této práce budu s tímto pojmem dále pracovat. V magazínu Cinepur vyšel článek Zdeňka Holého *Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu.* Holý v něm vykládá pojem následovně: „Ve filmu vyprávění vytváří příběh propojením řady událostí podle principu příčiny a následku v koherentním časoprostoru. Pokud je vyprávění vyprázdněné, tak se nám nedostává informací o příčinách a následcích probíhajícího děje, v našem případě to pak především znamená, že postavy předkládané filmem jsou pro nás nepřístupné, neznáme jejich motivaci, tedy důvody – příčiny jejich jednání. Z nepřístupnosti postav či z nezviditelnění jejich motivů vyplývá, že se nemůžeme do filmu angažovat jako v klasicky vyprávěném filmu, plně se emocionálně propojit s postavou či postavami a spolu s nimi prožívat jejich příběh. Jako diváka nás vyprázdněná narace nechává někde na horizontu příběhu. Rozhodujícím momentem pro tvorbu tohoto efektu je začátek filmu. Divák nesmí být vpuštěn do příběhu filmu, a proto je zrušena expozice v tradičním slova smyslu. Filmy nás sice seznámí se svými postavami a s výchozí dějovou situací, ale nikoli již dramatickou. Víme, co postavy činí, nevíme však, proč tak činí. Vyprávění v tomto případě nesděluje mnoho podstatných příběhových informací, a neposkytuje nám tak žádný hmatatelný význam, kterého bychom se mohli přidržet. Tyto filmy nabízejí vlastní děj a na místo postavy náhradní subjekt, skrze který mohou diváci film vnímat. Tímto dějem či subjektem

[3]BENJAMIN B. Interview with Harris Savidea – The Filmmaking Process. The Film Book Blog [online]. ©2017 American Society of Cinematographers. [Publikováno 24.07.2014]. [cit. 28.01.2017] Dostupné z: http://www.theasc.com/site/blog/thefilmbook/interview-with-harris-savides-filmmaking-process/

se stává sám film, jeho pohyby. Abychom je vnímali jako náhradu za dramatičnost děje, musí být strategie filmu proměnlivá, nesmíme si být jako diváci jistí, kam se film pohne, na jaké půdě jsme se v té které chvíli ocitli a na jakou nás s další scénou, sekvencí, záběrem, střihem či pohybem kamery film zavede. Zážitek z filmu pak plyne z neustálého divákého lavírování, nejistého přešlapování nad tím, jaký je význam dané scény. Nemožnost významového potvrzení, významové verifikace poutá naši pozornost k samotnému procesu generace podnětů pro naše hypotézy, sám tento proces se stává dramatem filmu. Protože jako diváci postrádáme dramatičnost těchto akcí, odvracíme svoji pozornost směrem k formálním prostředkům filmu. Jedním z nejdůležitějších, který hraje ve filmech významnou roli, je kompozice obrazu, zvláště ve spojení s pouštní krajinou ve filmu Gerry. Nejčastěji je to již zmiňovaná kompozice, která velmi dobře dokáže odvádět naši pozornost od sledování filmového děje. Podobně diváky od děje odcizuje střih. Typickým postupem je značná délka záběrů, které nejen že jsou dlouhé, ale jsou přetažené, kamera často setrvává pohledem na scéně i v době, kdy pro příběh významná část akce skončila, a kamera tak zviditelňuje svoji přítomnost. Zde formální postupy slouží jako prostředek odvedení divácké pozornosti od příběhu. Tím, že nezískáváme relevantní informace o příběhu filmu, odcizují se příběhu i běžné dějové scény. Kdybychom se pokusili shrnout efekt vyprázdněné narace, mohli bychom říci, že divákům neposkytuje dostatek prostředků, aby si vytvořili příběh, a tak umožňuje připoutat jejich pozornost k samotnému pohybu filmu. V odborných termínech bychom mohli říci, že vyprázdněná narace je vyprávěcí figura, která slouží k vytváření metafikce, při níž divák transcenduje svoji zaměřenost od dramatičnosti příběhu směrem k dramatičnosti filmu.“[4]

Nyní se dostáváme k samotnému rozboru snímku *Gerry*. Jak jsem již zmínila, tento film je často spojován s pojmem vyprázdněné narace a podle předchozího výkladu tohoto pojmu, můžeme i zde pozorovat principy vyprázdněné narace, a to například v úvodu vynecháním expozice filmu. Ve snímku Gerry se na začátku ocitáme v autě, které někam jede, netušíme, kdo v autě sedí a proč, nevíme ani kam jedeme a odkud. Gus Van Sant nechává divákovi

[4] ZDENĚK HOLÝ. Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. Cinepur #40 [online]. © Cinepur 2017. [publikováno červen 2005]. [cit. 28.01.2017]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=838

prostor pro přemýšlení prostřednictvím dlouhých záběrů. Nechává ho, aby si všímal detailů a hledal vodítka. Můžeme si prohlédnout krajinu, kterou projíždí auto, pozorujeme hrdiny filmu, jak vyhlížejí z auta. Úvodní sekvence je dlouhá pět minut a skládá se pouze ze tří záběrů – celek jedoucího auta, poté střih na polocelek ze předu kapoty auta na hrdiny uvnitř a poslední z trojice záběrů je čistý celek - pohled na prázdnou silnici před námi. Záběry cesty autem jsou klidné a poetické. Ve zvuku slyšíme nediegetickou hudbu piana bez ruchů.

Obr.2, Úvodní scéna filmu Gerry – záběr 1.

Obr.3, Úvodní scéna filmu Gerry – záběr 2.

Obr.4, Úvodní scéna filmu Gerry – záběr 3.

Auto zastavuje v poušti a mladíci, oba jménem Gerry, pokračují dál v cestě za hledáním něčeho – divákovi zahaleného tajemstvím. Sledujeme hochy, jak kráčí krajinou, vše je pozorováno pouze z povzdáli, kamera je nevtíravá, klidná a panoramatická, na jízdě. Van Sant nás s protagonisty neseznamuje, drží si od nich odstup, sledujeme jejich záda nebo profil, obličeje vidíme jen v celcích. Nechává nás, ať sledujeme krajinu, popředí lemují pouštní kleče, mezi kterými kličkuje jízda kamery. Háček nastává v osmé minutě filmu, až s prvními dialogy, když Gerry upozorňuje na změnu cesty. Následuje kamarádská honička mezi Gerrym a Gerrym, zde se nám poprvé odkrývá vztah mezi chlapci, který zdá se být velmi přátelský. Následně ukončí honbu za imaginární věcí a rozhodnou se vrátit zpět k autu.

Bodem zvratu můžeme považovat moment, kdy se chlapci rozhodnou jít zpět k autu, zde nastává změna v kamerové skladbě, záběry jsou z ruční kamery roztřesené, navozují tak v divákovi pocit, že přijde změna nebo se něco stane. Záběry jsou komponovány v užších záběrech – polodetaily, profily, dokonce se poprvé dostáváme i do detailu obličeje. Tady nám Van Sant dává možnost emocionálně se sblížit s protagonisty tím, že vidíme zřetelně jejich obličeje a máme možnost si je prohlédnout. Dále také tím, že chlapci mezi sebou vedou dialog o všední situaci nějaké kamarádky, která hrála kvíz. Z dialogu víme, že jsou to obyčejní kluci, kteří mají kamarády a společné zážitky, ale vyprázdněná narace se zde opět projevuje tím, že nás nechá v napětí a v očekávání, bohužel z dialogu se žádné informace nedovídáme, jsou tu nastíněné určité motivy, ale ty dále nejsou vysvětleny. Jak nic neříkající dialog začne, tak i skončí a my jako diváci netušíme, v jakém vztahu k protagonistům je zmíněná slečna, zda je jejich spolužačkou nebo přítelkyní, nedozvídáme se ani nic dalšího o postavách. Divák si na konci dialogu klade otázky, proč vlastně tady byla tato scéna, jaký

má význam a zda se v další části filmu dozvíme více a zdali nám naše otázky budou zodpovězeny?

Následuje klidová sekvence velkých panoramatických záběrů na krajinu. U prvního vidíme v dolní části dvě malinkaté postavy našich protagonistů kráčejících v dáli, navazuje záběr na hory, přes které se linou mraky. Sekvence opět zklidňuje tempo, které bylo navozeno v předchozí scéně chůzí, úzkými záběry a ruční kamerou a zároveň působí jako časová zkratka. Následuje scéna již v noci, opět dialog mezi hrdiny u rozdělaného ohně, skládá se z jednoho záběru polocelku o délce čtyř minut. Zde už můžeme diagnostikovat tempo a styl filmu. Kameraman Harris Savides vychází hlavně z přirozeného světla. V nočním záběru vidíme zdroj světla – oheň – rovnou v záběru, kameraman nedodržuje stanovené konvence trojbodového svícení, například v nočních scénách vynechává světlo z kontry, respektive zde bychom očekávali měsíční protisvětlo.

Obr. 5, Gerry – noční scéna

Dále v příběhu si naši hrdinové stanovují cíle a musejí překonávat překážky. Kamera je i na dále spíše pozorující v celcích a nepouští nás do nitra filmu. Panoramaticky sledujeme krásy pouštní krajiny, linie v přírodě, hory a mraky. Na konci druhé třetiny filmu, kdy přichází druhý bod zvratu, nastává i stylistická změna, ve které sledujeme střihovou montáž reálného času a představy Gerryho o cestě autem, když přijížděli do pouště. Zde se snaží hrdinové ujasnit si, ve které části pouště se nacházejí. Širokoúhlou optikou vidíme z podhledu obě tváře Gerryú, kamera je umístěná na zemi, na kterou Gerryové kreslí mapu. Následuje střih do jedoucího auta, které míjí značky, někdy na nich nechá delší pozornost. Tyto záběry z auta jsou zrychlené. Od této chvíle se pohybujeme v užších záběrech, které podporují důraz

na emoce postav a situaci, například ve čtyřminutovém záběru na Gerryho, ve kterém jej obkrouží kamera. Opět slyšíme nediegetickou hudbu piana stejně jako na začátku filmu, motiv auta a cesty se nám začíná spojovat. Stejný motiv zazní i při závěrečné scéně a opět při jízdě autem.

Obr. 6, Gerry – střihová montáž, záběr 1.

Obr. 7, Gerry – střihová montáž, záběr 2.

Vyvrcholení filmu začíná dlouhým, šestiminutovým záběrem chůze Geeryů v poušti ještě za tmy až k východu slunce. Tento záběr byl celý točený z jízdy, na které byl připevněný jeřáb a kamera. Následuje smrt Gerryho, zde vidíme, jak byl intimní vztah mezi oběma chlapci. Gerry svěřil svůj život kamarádovi a rozloučil se s ním slovy „opouštím to tady“. Načež následuje Gerryho vražda, až překvapivě oddramatizovaná. Gerry dál pokračuje v cestě, na konci horizontu vidíme jedoucí auta. V tu chvíli víme, že byla smrt Gerryho zbytečná. V

závěrečné sekvencí se nám zarámuje celý film motivem hudby piana, cesty, auta a Gerryho tváře s úvodem filmu.

Obr. 8, Gerry – závěrečná scéna na pošti

Obr. 9, Gerry – závěrečná scéna na poušti. široký záběr

Obr. 10, Gerry – závěrečná scéna v autě

Obr. 11, Gerry – záběr z filmu o filmu

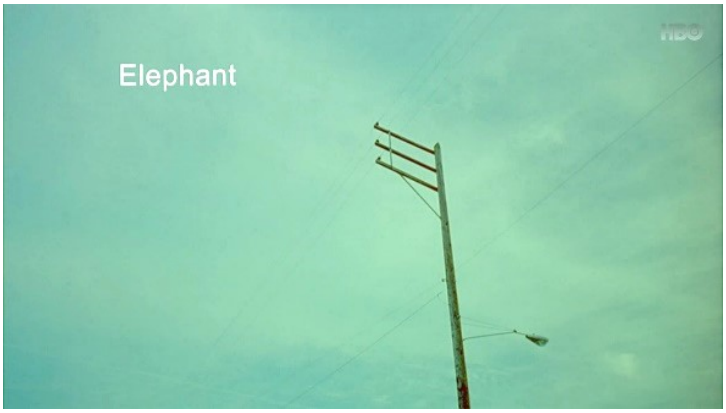
4 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU SLON

Film Slon je obrazovou koláží jednoho slunečného dopoledne na Columbijské střední škole. Prostřednictvím kamery Harrise Savidese sledujeme sérii osudů mladých studentů, kteří prožívají obyčejný školní den a řeší své běžné starosti a problémy až do té chvíle, než se jejich dva spolužáci rozhodnou spáchat nelítostnou odplatu. Film Slon Guse Van Santa, je volně inspirován tragickou událostí atentátu na Columbine High School ze dne 20. 4. 1999. Název filmu je inspirován stejnojmenným filmem stanice BBC od režiséra Alana Clarke z roku 1989, ve kterém řeší sérii na sebe nenavazujících vražd spáchaných v Belfastu.[5] Název filmu Slon je také odvozen ze známého aforismu „*O slonovi v obýváku, kterého si nikdo nevšímá"*. Tento aforismus by se dal chápat tak, že v určité skupině lidí je povědomí o nějakém společenském problému, všichni o něm ví, ale odmítají se jím tak dlouho zabývat, až ho přestanou vnímat.[6]

Pusťme se nyní k samotnému rozboru filmu. Obecně platí, že úvodní titulkový záběr nám může prozradit mnoho o filmu, na který se budeme dívat. Jeho hlavním úkolem je navnadit diváka a upoutat pozornost, většinou se jedná o celou sekvenci, nazývanou expozice filmu. Gus Van Sant otevírá film záběrem na pouliční lampu. Čistota rámování a přesnost kompozice nám evokují klid, a to zejména vsazením kompozice do pravého dolního rohu, který psychologicky evokuje klidovou zónu, s použitím světlého bodu rozsvícení lampy. Van Sant nechává prostor pro titulky v levém horním rohu, který je pro evropské a americké diváky typickým směrem pro čtení. Modrá barva v přechodu do stmívání nám připomíná přicházející konec dne či života, tento obraz se pak na závěr zacyklí v rám filmu. Ve zvuku slyšíme teenagerské hlasy volání „přihrej" a „dělej", rány míčem a běhání. Pomocí této indicie můžeme usoudit, že máme před sebou teenagerský film z prostředí školy. To vše můžeme rozklíčovat prostřednictvím prvního záběru.

[5] Česko-Slovenská filmová databáze. Slon [VB, TV film, 1989, režie: Alan Clarke]. csfd.cz © 2001-2017 [cit. 28.01.2017] Dostupné z: http://www.csfd.cz/film/200648-slon/galerie/?type=1

[6] Česká televize. Slon – Obsah filmu. [online]. ceskatelevize.cz ©1996–2017 [cit.28.01.2017] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/porady/1114819346-slon/20838145825/



Obr. 12, Slon – titulkový záběr

Auto projíždí alejí stromů, jede značně nebezpečně, poté zastavuje, sledujeme dialog opilého otce se synem. Van Sant vstupuje do záběru titulkem *John*, titulkem, který nám představuje jednotlivé kapitoly nebo postavy ve filmu. Zajímavostí je, že jména postav ve filmu jsou zároveň vlastními jmény herců neboli neherců, které Van Sant zvolil do svého filmu pro autenticitu a většina scén vznikala pomocí improvizace. Van Sant se soustředí vždy jen na jednu postavu i když vede dialog mezi otcem a synem v autě, kamerou sleduje jen jednoho. Dává tak divákovi možnost prohlédnout si blíže postavu a navázat s ní emoční vazbu. V úvodní scéně můžeme vidět podobnost s filmem Gerry, Van Sant jej otevírá také scénou v autě a motivem cesty, totéž vidíme na začátku filmu Slon. Sice záběry nejsou tak dlouhé a vyprázdněné jako v Gerrym, ale podobnost tu je značná.

Obr. 13, Slon – mezititulek

Obr. 14, Slon – záběr v autě

Obr. 15, Gerry – záběr v autě

Van Sant v krátkosti představuje další postavu ve filmu titulkem *Elias*, kluka s fotoaparátem, který se prochází parkem u školy a vyfotí náhodně procházející pár punkerské dvojice. Opět se vracíme k Johnovi, sledujeme, jak se kluk ze střední školy musí vyrovnat s otcem, na kterého musí dávat pozor, aby něco v opilosti nevyvedl, nechá ho sedět v autě u školy a zavolá staršího bratra, aby pro něj přijel. S potížemi s otcem přicházejí i problémy ve škole, pozdní příchody musí řešit u ředitele v kanceláři. Při čekání na chodbě potkává dvojici postav sehrávající další kapitolu z filmu, tuto dvojici zatím jen slyšíme ve zvuku. Kameraman Harris Savides sleduje objektivem kamery postavy v detailech, v dlouhých záběrech ze steadycamu. Nechává nás pozorovat obličeje postav, nedává důraz na nepodstatné detaily, nepoužívá zbytečných střihů či prostřihů, které v danou chvíli nejsou pro nás podstatné. Harris Savides nás v prostoru nechává orientovat jen tolik, abychom věděli, že se nacházíme v areálu školy, ale představivost nám zůstává otevřená, sleduje pouze postavu, která je pro nás

v danou chvíli prioritní. Zbytek prostoru a scény se odehrává ve zvuku, slyšíme dialogy jiných spolužáků, ale nevidíme je.

Obr. 16, Slon – Elias fotí punkerskou dvojici

Obr. 17, Slon – John sedí u ředitele

Ve statickém celku na hřiště začíná další mini kapitola, do zvuku vstupuje nediegetická hudba Beethovenovy *Měsíční sonáty* – jediná hudba, která se ve filmu objevuje a startuje poetickou sekvenci. Žáci během tělocviku chaoticky pobíhají po hřišti, křičí na sebe, v tom nás zaujme dívka vzhledu „stará mladá“, která se zastaví ve středové kompozici a vzhlíží k nebi, jako by se zasnila nebo tušila v mracích na obloze přicházející bouři neštěstí. Dívka odběhne a na scénu přichází pohledný hoch, obléká si červenou mikinu a kamera, která byla doteď pasivní a statická se dostává do pohybu a následuje jeho stopy. Při vstupu do školy se dostáváme do detailu, sledujeme zátylek kluka v červeném, jak prochází školou, potkává

spolužáky a za zvuku Měsíční sonáty můžeme nasávat atmosféru školy. Záběr z mistrovského steadycamu Harrise Savidese trvá celé tři minuty bez použití střihu. V jeden moment hoch potkává tři dívky, kamera převezme iniciativu a důrazem spočine krátkou chvíli na dívkách, které prohodí připomínku na vzhled onoho chlapce v červeném, v tento moment dojde ke zpomalení obrazu neboli slow motion. Poté si opět přebere iniciativu hoch, tentokrát ho už vidíme z ánfasu, přichází ke své dívce, políbí ji a spolu vcházejí do kanceláře. Mistrovská, tří minuty dlouhá jednozáběrová scéna, plná náročných přechodů z denního světla do interiéru, kde vstupovaly halogenové zářivky s mícháním světelných intenzit a barevností, náročný pohyb kamery doprovázející postavu s vzájemnou interakcí s jinými postavami, to vše je zakončeno dalším mezititulkem představujícím postavy *Nathana a Carrie*.

Obr. 18, Slon – Michelle na hřišti

Obr. 19, Slon – Nathan prochází školou

Obr. 20, Slon – Nathan z ánfasu

John, kluk s býkem na žlutém triku, který nám byl představen jako první, přejímá opět vedení. Vystupuje ve filmu jako pojící prvek, který táhne příběh filmu dopředu. V kanceláři u ředitele se John potkává spolu s Nathanem a Carrie. Van Sant používá malý trik ke spojení jednotlivých postavových linií filmu, které plynou filmem kontinuálně a v určitých segmentech se střetávají. V tento moment je pozornost filmu upoutaná na určitou postavu, Carrie a Nathan prohodí nějakou repliku, divák je zorientovaný v prostoru a v povzdáli slyší Johna. V momentě, kdy chce převést pozornost na postavu Johna, který se nachází ve stejném prostoru a děj jde stále kontinuálně, Van Sant čas o pár vteřin vrátí a přestřihne na postavu Johna, který sedí v kanceláři u ředitele. Nyní vidíme Johna, jak se zvedá z křesla v ředitelně a jde k pultu sekretářky, ve zvuku vzdáleně slyšíme již předchozí repliky Nathana a Carrie. Tento přechod mezi jednotlivými scénami a postavami, které se v prostoru filmu navzájem protínají, působí velmi efektivně a přirozeně. Jednotlivé postavy ve filmu si po celý čas předávají takto stanovené role a divák si neustále domýšlí jejich vztahy a jak jsou spolu postavy propojené. Divák neví, která postava je hlavní a která ze zde zmíněných postav bude oním vrahem. John je v první polovině filmu vykreslován jako hlavní tahoun příběhu, nešťastný kluk s problémy s rodiči i ve škole, Van Sant nechává v divákovi pocit, že právě tento kluk je jedním z atentátníků na střední škole.

Acadia – dívka, která má velmi přátelský vztah s Johnem, účastní se přednášky na podporu gayú, obrazově je tato scéna velmi zajímavě řešená a ojedinělá v celém filmu. Skupinka studentů sedí v kroužku, střídavě říkají názory na otázku: *„Jak vypadá gay?“*, kamera nesleduje mluvící osobu, ale panoramaticky v kruhu švenkuje po směru hodinových ručiček

po všech studentech, celý záběr je dlouhý dvě minuty. Podobnost bychom opět našli ve filmu Gerry, zde také kamera obkroužila kolem celé osy zkroušeného Gerryho.

V první čtvrtině filmu potkává John před školou *Erika a Alexe,* dva kluky v maskáčích s velkými brašnami. Chvíle pohody a štěstí je zdůrazněná zpomaleným záběrem na Johna, jak před školou hází psovi tenisák. V momentě, kdy zareaguje na dvojici v maskáčích, se kamera přeorientuje na ně. Kapitola *Erik a Alex* je flashback, ojediněle se objevuje pouze u těchto postav. Alex sedí ve třídě, kde ho spolužáci šikanují, poté jde do jídelny, kde si plánuje plán pomsty. Prozatím Elias vyvolává nafocené filmy, když během vyvolávání převrací film s vývojkou, zní to jako by odtikávaly hodiny zúčtování.

Obr. 21, Slon – John hází míč psovi

Obr. 22, Slon – Alex sepisuje plán

Michelle – nenápadná holka v šedé mikině s kudrnatými vlasy a brýlemi, schovávající své tělo do tepláků a velké mikiny, poznáváme ji při konfliktu s učitelkou tělocviku, která chce,

aby všechny holky na tělocvik nosily kraťasy. Michelle vstupuje do prázdné tělocvičny, v obrovském celku tohoto záběru jsou vzadu malé dveře, kterými k nám až ke kameře přichází sama Michelle. Ve filmu Gerry byly podobně koncipované záběry také často použity, obrovské celky, ve kterých byla malá postava determinována okolním prostorem. Stejně tak stísněně na nás působí prázdná tělocvična a malá Michelle, která pomalu přichází.

Obr. 23, Slon – Michelle v tělocvičně

Obr. 24, Gerry – velký celek

Každá kapitola přináší něco nového, jiný pohled nebo jiné zpracování, dalšími postavami ve filmu Slon jsou *Brittany, Jordan a Nicole.* Tři hubené holky, které řeší kluky, problémy s rodiči, kalorie v jídle a nakupování. Holky postávají na chodbě, kde před chvíli kolem nich prošel Nathan, holky prohodí pár poznámek na vzhled Nathana a jeho holku a jdou do jídelny na oběd. V této kapitole je kamera neustále v pohybu a doprovází děvčata. Zde se začíná

projevovat štafetové předávání rolí před kamerou. Což znamená, že před kamerou se objevují nové postavy, které si přebírají a předávají roli vůdce obrazu. Kamera je přitom v pohybu a bez použití střihu následuje postavy. V momentě, kdy holky přijdou k pultu s jídlem, kamera plynule přejde za pult, stále sleduje děvčata až na konec pultu, poté si roli vedení obrazu přebere jeden z kuchařů, vede kameru do kuchyně, kde si s dalším kuchařem ve skladu zapálí cigaretu, vedení kamery převezme další kolem jdoucí kuchař, poté další, který vezme tácy na jídlo a jde z kuchyně zpět do jídelny, kde opět vidíme slečny, které si odnášejí jídlo od pultu a jdou si sednout, kamera jde opět s nimi. Slyšíme jejich debatu o klucích, jídle a plány na odpoledne. Jedna z nich zahlédne venku za oknem Johna, který si hraje před školou se psem. Holky velice rychle dojí své saláty a pokračují na dámské toalety se vyzvracet. Celá tato kapitola byla natočená z jednoho záběru se složitými přechody jak v prostoru před kamerou, kde se střídá rozmanité popředí, ale také jednotlivé postavy, které si přebíraly role vůdce záběru, tak také velice náročná práce pro kameramana v udržení plynulosti a stability pohybu obrazu kamery a také světelných tonalit v míchání denních intenzit a umělého světla. Tento koncept štafetového střídání postav v záběru se prolíná i do jiných obrazů, kde se tak spojují jednotlivé obrazy, například když Elias potkává v knihovně Michelle. V záběru sledujeme Eliase, který jde z fotokomory do knihovny, když vchází, slyšíme ve zvuku, jak někdo oslovuje Michelle, aby uložila knihy do regálu. Elias si v obraze bere časopis a vychází ze záběru, v tom s vozíkem plným knih vchází do obrazu Michelle.

Obr. 25, Slon – Brittany, Jordan a Nicole potkávají Nathana

Obr. 26, Slon – Brittany, Jordan a Nicole v jídelně

Obr. 27, Slon – Elias potkává v knihovně Michelle

Alex ve svém pokoji hraje na klavír Beethovenovu Měsíční sonátu, ústřední motiv celého filmu. Kamera obkrouží kolem celého pokoje jeden a půl krát dokola, mezitím přichází Erik, lehá si na gauč a na notebooku hraje akční RPG hru DOOM.[7] V této hře je hráč akčním hrdinou se zbraní, kterou hraje z pohledu hrdiny. V Alexově pokoji vidíme na zdech obrázky, mezi kterými je i obrázek slona. O Alexovi můžeme říci, že je citlivý, umělecky talentovaný kluk. S razantní dohrou zahraje poslední takty Měsíční sonáty, ukáže zdvižené prostředníčky na noty a jde si sednout k Erikovi, aby na internetu objednal zbraně. Střihem se dostáváme do metaforické vsuvky večerního nebe, kde v minutu a půl dlouhém záběru přichází černé mraky, ve zvuku je ticho jako před přicházející bouří. Záběr je skoro totožný

[7] RPG = Role Playing Game neboli hra na hrdinu.

jako první titulkový záběr, jen bez pouliční lampy. Vracíme se zpět do chlapeckého pokoje, kde oba kluci už spí. Ráno spolu snídají, Erik prohodí urážející poznámky na Alexovu mámu, což bychom mohli chápat jako první Erikův aktivní projev, z něhož odvodíme, že je sociálně nevyspělý.

Obr. 28, Slon – Alex hraje na klavír

Obr. 29, Slon – záběr ze hry

Masakr ve střední škole v Columbii se stal v den výročí úmrtí Adolfa Hitlera.[8] Van Sant použil odkaz na tento moment do svého filmu Slon ve scéně, když Erik a Alex koukají v

[8] Přispěvatelé Wikipedie, Masakr na Columbine High School [online], Wikipedie: Otevřená encyklopedie, c2016, Datum poslední revize 19. 01. 2016, 13:37 UTC, [citováno 28. 01. 2017] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Masakr_na_Columbine_High_School&oldid=13245080>

televizi na dokument o nacistickém Německu. Harris Savides vkládá obraz do obrazu, dává druhý plán svým záběrů jako je tomu v záběru na televizi, kde za oknem vidíme přijíždějící dodávku s doručovatelem zásilky zbraní. Van Sant nám ukazuje ironii amerického světa, kde si může kdokoli a kdykoli koupit zbraň po internetu i nezletilý student.

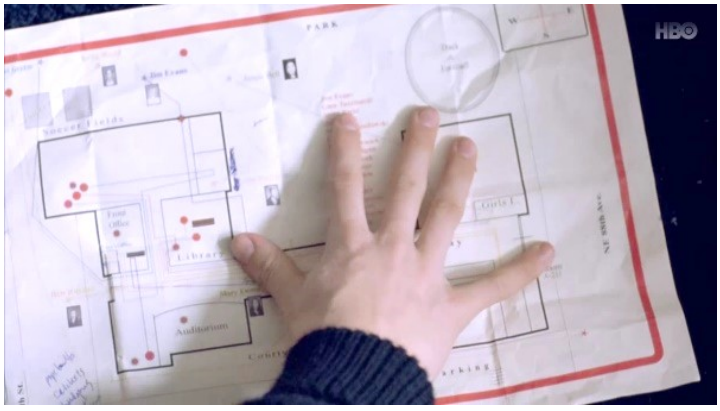
Obr. 30, Slon – televize a v pozadí je dodávka

Ve zvuku slyšíme zkušební rány ze samopalu a Michelle přidává do rychlého kroku, až skoro běží po chodbě, kamerou vidíme její záda a okolí je v neostrosti, tato kombinace zvyšujícího se tempa, neostrosti a výstřely ze samopalu v nás postupně nechávají zrát pocit nejistoty a sevřenosti. Scéna se uklidní střihem do koupelny, kde Alex a Erik vcházejí do sprchy. Pro Van Santovy filmy jsou typické intimní erotické gay scény. Alex a Erik si dají v životě svou první pusu a jdou se připravit na útok na školu.

Obr. 31, Slon – Michelle běží chodbou

Obr. 32, Slon – Alex a Erik ve sprše

Závěrečná scéna filmu začíná dvacet minut před koncem, blížíme se do finále a napětí i tempo rytmu stoupá. Střihy se zkracují a mají dynamičtější ráz. Alex vysvětluje Erikovi plán jejich hrůzného činu, Van Sant zde použil podobný princip jako ve filmu Gerry se stejným záběrováním. Široký záběr od země na obě hlavy koukající dolů na plánek mapy, střih na mapu, po které jede prst a střih na oba chlapce, jak kráčejí do školy, opět střih na kluky v pokoji s mapou a v dalším střihu oba dobíhají do třídy, ve které si udělali základnu. Zde Van Sant používá časové střihy mezi minulostí a budoucností. Plánování jejich útoku vypadá, jako by načrtávali strategii hry, která se přenesla do skutečnosti, kde je hrdina vybavený množstvím zbraní, dostane mapu budovy a vymýšlí systém boje. Jejich mrazivé plánování končí až děsivou replikou: *„Máme dost arsenálu na skoro celý den, hlavně se budeme dobře bavit“.*



Obr. 33, Slon – Alex ukazuje mapu školy

Obr. 34, Slon – Alex a Erik koukají na mapu

Obr. 35, Gerry – Gerry a Gerry kreslí mapu v písku

Erik a Alex přicházejí ke škole a potkávají Johna, nyní vidíme stejnou scénu jako v první třetině filmu, kdy John odcházel ze školy, hází míč psovi a potkává venku Erika s Alexem. Ovšem scénu nyní vidíme z opačného pohledu, z hlediska Alexe a Erika. Navazuje paralelní sekvence, ve které se prolíná linie Alexe a Erika s Johnovou. John se nyní staví do pozice zachránce. Tuší, že se stane něco špatného tak běží kolem školy a všem, které potká, se snaží vysvětlit, ať do školy nechodí. Lidé jsou vůči němu apatičtí a nikdo na něj nereaguje. John přibíhá k otcovu autu, ale ten tam není. Jeho vnitřní cíl, aby se otec dostal v pořádku domů, se hroutí a nastává panika – co když je ve škole? Z čista jasna se jeho otec objeví a v objetí společně pozorují hořící školu. Jejich vztah je nakonec posílený, i když byl John na svého otce naštvaný, nakonec je šťastný, že je v pořádku a jsou spolu.

Obr. 36, Slon – John s otcem stojí před školou

Mezitím se nám paralelně prolíná masakr probíhající uvnitř školy. Naplánovaný výbuch bomby v jídelně nevyšel, tak Erik a Alex přistupují k plánu „B“. První jejich destrukční zastávka začíná v knihovně. Elias si je stačí vyfotit ještě před prvním výstřelem z Alexova samopalu, další výstřel je mířen na Michelle, která se stačí jen otočit. Postavy se chovají iracionálně, jako například Brittany, Jordan a Nicole, které se na toaletách upravují a po zaznění několika výstřelů pouze prohodí: „Jen nějaký dělobuchy, to nic.“ Stejně tak iracionálně jednají spolužáci ve třídě s Acadií, když jednoho z jejich spolužáků zastřelí. Zmatený učitel nevěřící tomu, se snaží tělo kluka odtáhnout pryč a zbytek studentů utíká oknem, až na Acadii.

Obr. 37, Slon – Eliasová poslední fotka útočníků

Tady přichází postava *Bennyho* – černošského kluka, který s chladnou hlavou prochází školou po hořících chodbách, až dojde ke třídě, kde v šoku stojí Acadie. Benny jí pomůže utéct

z okna a jde dál po škole, vstříc nelítostným střelcům, až narazí na Erika, který míří samopalem na ředitele školy. V nečekaném momentě se Erik otočí a beze slova Bennyho zastřelí. Benny je zajímavý typ postavy, objeví se jen krátce, ale zachová se hrdinsky, jako jediný nemyslí na sebe a na svou záchranu, ale jde pomoct druhým a postavit se s holou kůží naproti zlu. Také by se dalo říct, že jednal v šoku a nebyl schopný myslet logicky, když se bez jakékoli zbraně postavil před útočníka se samopalem a po celou dobu neprojevil žádnou mimiku v tváři. Chování studentů a jejích reakce při konfrontaci s vrahy je naprosto iracionální a nelogické, až to v nás vyvolává otázky a zanechává silnou emocionální stopu i po skončení filmu.

Obr. 38, Slon – Benny

Erik bere svou roli jako skutečnou hru na kočku a myš. Vyčte řediteli, že ignoruje problémy žáků a nezajímá se o jejich potřeby, poté ho nechá, aby utekl, ale ve chvíli, kdy se zvedne, jej zastřelí. Alex v poklusu probíhá chodbami školy, pozastaví se, zamíří a vystřelí a dál běží. Jako by hrál počítačovou hru, ve které je on sám hrdinou, který hledá a zabíjí své nepřátelé. Nathan a Carrie se schovají před Alexem do kuchyně. Alex si sedne do jídelny a pije sodovku, mezitím přijde do jídelny i Erik, chlubí se koho stihl zastřelit a v ten moment dostane taky kulku. Alex ho zabil, protože už neměl, koho dalšího zastřelit. Z kuchyně se ozve šramot, Alex zamíří k mrazákům, kde se schovává Nathan a Carrie, oba jej prosí, aby je nechal žít, ale Alex na ně namíří zbraň a začne vyprávět rozpočítávající říkanku „*en ten týky, dva špalíky, čert vyletěl z elektriky, bez klobouku bos, natloukl si nos.*“ Následuje střih na modré nebe s mraky, záběr stejný jako úvodní titulkový záběr, pod hudbou Beethovenovy Měsíční sonáty jedou závěrečné titulky.

Obr. 39, Slon – Alex míří zbraní na Nathana a Carrie

V závěru rozboru filmu Slon bych chtěla shrnout všechny obrazové prvky, které se ve snímku objevují a jsou pro tento film specifické nebo se propojují s filmem Gerry. Pro snímek Slon jsou typické dlouhé záběry spojené s chůzí postav, které procházejí chodbami školy. Motiv chůze a dlouhých záběrů byl použit i v Gerrym, zde byl ale v několikanásobně delších záběrech, kde ovšem postavy nenacházely cíl nebo nebyl jejich pohyb ukončen. Ve Slonovi měly postavy jasný směr a cíl, každá postava po dokončení své chůze potkala jinou postavu, které předala štafetu vůdce obrazu. Van Sant se inspiroval hraním akčních her, ve kterých vidíme záda postavy běžící před námi a pohled kamery ji neustále následuje. Stejný princip promítl i Van Sant do filmu Slon, nejčastěji sledujeme hrdiny pohledem na jejich záda v polocelku nebo polodetailu. Zajímavostí je, že ve filmu Slon je také skryt odkaz na film Gerry ve hře, kterou hraje Erik u Alexe doma. Ve hře střílí na dvě postavy, které jsou v poušti a mají stejný vzhled jako postavy ve filmu Gerry.

Obr. 40, Gerry – Záběr z filmu

Obr. 41, Slon – Postava ve hře je inspirovaná postavou z Gerryho

Kameraman Harris Savides rámuje postavy většinou do středových kompozic, v tom také můžeme vidět odkaz ke hrám, kde jsou postavy vždy ve středu obrazu. Středová kompozice u portrétované osoby může vyvolávat dojem důležitosti a dominanty nebo třeba také determinaci prostředím. Ve významu tak může škola působit jako uzavřený prostor, ve kterém jsou jednotlivé postavy vtísněné a nemají možnost úniku ven. Dostáváme se k pohybu kamery, Savides využívá nejčastěji steadycam nebo kamerovou jízdu, případně dolly vozík. Záběry jsou vždy v pohybu nebo je záběr statický na začátku či na konci akce.

Obr. 42, Slon – Středová kompozice

Světelná tonalita obrazu je vždy přirozená, používá přirozeného světla vycházejícího ze situací nebo scén nacházejících se v prostorách školy. Portréty jsou maximálně vždy jen jemně dosvícené, aby byla zachována přirozenost a čitelnost ve tvářích. V interiérech školy nechává Savides postavy přecházet z různých intenzit světla, jelikož i v reálném světě není vždy v každé místnosti stejné světlo. V rámci scén se míchá jak zářivkové, tak halogenové či denní světlo.

Obr. 43, Slon – světelné intenzity a míchání barev světla

Zvláštní pozornost bych věnovala práci s barvami. Ve filmu Slon se objevují dvě dominantní barvy, a to žlutá a červená, potom bychom mohli zmínit základní barvy černou a odstíny šedé, tyto barvy se promítají v oděvech postav a vytvářejí rytmus a skrytý význam. Červená barva je symbolem násilí a agrese či lásky. Ve Slonovi ale tento význam nenese, ba naopak,

červenou mikinu nebo svetr mají na sobě postavy Michelle a Nathan, kteří mají opačný význam. Michelle je nenápadná holka, která se snaží skrývat, můžeme o ní říct, že je šedá myška v koutě. Nathan má červenou mikinu s nápisem *Lifeguard* v překladu záchranář, červená barva je také spojována se záchranou službou a také se sebevědomými charaktery. Nathan sice působí velmi sebevědomě, ale v momentu, kdy dojde na nejhorší, tak není zachránce, ale naopak jde se s Carrie schovat do mrazáku. Červená tedy ve Slonovi nenese zcela svůj primární význam, ale funguje jako vizuální prvek. John a Benny mají triko ve žluté barvě. Žlutá barva symbolizuje potřebu bránit. John má po celý film starost o svého otce, potřebu se o něj postarat, aby se mu nic nestalo. Benny hrdinsky zachrání Acadii a jde se postavit tváří v tvář střelci. Další z barev, které se ve Slonovi objevují je šedá, která znázorňuje netečnost, zdrženlivost, smutek. Tuto barvu má na sobě Michelle až do chvíle, než si v šatně převlékne šedou mikinu za červený svetr. Oba střelci jsou v černém, tato barva charakterizuje smrt, agresivní vzdor, konec, konečné rozhodnutí. Slon je obrazově tak výjimečný, že diváka vtáhne do děje a nepustí až do závěrečné eskalace děje, není divu, že si Harris Savides odnesl ocenění za nejlepší kameru na New York Film Critics Circle a Gus Van Sant ocenění za nejlepší režii a Zlatou palmu z Mezinárodního festivalu v Cannes.

5 OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMU POSLEDNÍ DNY

Van Sant ve své minimalistické trilogii filmů s vyprázdněnou narací pokračuje snímkem Poslední dny. Film je inspirován smrtí Kurta Cobaina. Van Sant propůjčil jeho vlastnosti pro svou roli Blakea do filmu Poslední dny. Blake, kterého ztvárnil Michael Pitt je ztroskotalá rocková hvězda, žijící ve vile uprostřed lesů s přáteli, kteří jej využívají pro peněz. Blake má rozpadlou osobnost, zničenou závislostí na drogách, zažívá ty nejhorší stavy úzkostí a depresí. Jeho vzhled je špinavý a zanedbaný, roztrhané jeany, špinavé triko, vyhublá postava a delší blond vlasy. Jeho žena se s ním rozešla, má s ní malou dceru, a i tak má kolem sebe lidi, kteří se ho snaží podporovat. Například jeho matka, která ho přichází přemluvit, aby se dal dohromady, tak i hudební společnost, se kterou má domluvené turné a která na jeho talentu vydělává peníze.

Stejně jako v předchozích dvou snímcích Van Sant i tady otevírá film záběry na přírodu. Nacházíme se v lese, kde vidíme mužskou postavu, divně se potácející po lese, ve vodě v oblečení a následně u ohniště. Všechny záběry jsou ve velkých celcích s podkresem hudby, která přechází do ruchů lesa až úplně utichne.

Obr. 44, Poslední dny – úvodní sekvence filmu

Blake přichází k velké vile, ve které spolu s ním žijí i další dva páry lidí, kteří jsou také závislí na drogách, ale relativně ne tak hodně jako Blake, který se zmítá mezi stavy kómatu a iracionálním bytím. Příkladem je scéna hned v prvních deseti minutách filmu, Blake vchází do kuchyně. Kartón s cigaretami Tom Moore dá do dřezu pod tekoucí horkou vodu, do

misky nasype kuličky čokoládových cereálií, zalije mlékem a do ledničky pak schová krabici s cereáliemi namísto mléka. Jde do pokoje, kde odpadne do postele pod vlivem drog.

Jeho stav se takto stále opakuje, chvíli je na tom lépe, vymýšlí různé hlouposti, třeba si oblékne ženské oblečení, vezme brokovnici a pobíhá s ní po domě a míří na spící spolubydlící, potom zase upadne do stavu kómatu u televize, ve které hraje nejlepší skladba amerického žebříčku Billboard z roku 1994 černošská kapela Boyz II Men a píseň *On Bended Knee*, v písní se zpívá o odpuštění z nevěry. Harris Savides komponuje do středové kompozice, ve které najíždí na obrazovku televize v záběru dlouhém i několik minut. Jeho kompozice jsou přesné, využívá prostoru a rámu, který v obraze vytváří. Tvoří vnitrozáběrový pohyb postav, který střídá s pohybem kamery jako je švenk nebo jízda, také střídá ruční dynamickou kameru s klidnou statickou. Záběry jsou dlouhé, někdy statické a pouze pozorovací, jako například v rozhovoru prodejce reklamních inzerátů a Blakea v obýváku. Tato scéna je dlouhá šest minut, ale pro ty, co viděli Gerryho a Slona, to už nemůže být překvapení, protože ví, jaký je experimentální rukopis Van Santa.

Obr. 45, Poslední dny – Blake s brokovnicí

Obr. 46, Poslední dny – záběr na televizi

V Posledních dnech je narace podobná jako v Gerrym, na rozdíl od Slona, kde byla narace dynamičtější a stále se točila v jednom kruhu, kolem jedné události. V posledních dnech se objevují různé postavy zvláštních lidí, o kterých nic nevíme a v průběhu jejich krátkého zapojení se do plynutí filmu se o nich vlastně ani nic moc nedovíme. U dveří se objeví dva kluci z *Církve Ježíše Krista Svatých posledních dnů* oba jménem *Elder Friberg*, jsou pozvání dovnitř a obyvatelům domu vysvětlují, o čem je jejich náboženství. V popředí na stolečku v obýváku vidíme sošku Buddhy, ostatní v místnosti si z rozhovoru s mladými hochy dělají spíše legraci. V těchto dvou postavách vidím spojitost s Gerrym, kde měly taky hlavní postavy také stejné jméno.

Obr. 47, Poslední dny – chlapci z církve Svatých posledních dnů

Opakující se scéna v autě, kde skrz čelní sklo pozorujeme řidiče a spolujezdce, se objevila už v předchozích dvou filmech. V Posledních dnech do auta na spolujezdce zřetelně nevidíme, protože na čelním skle se odráží okolní krajina. Netušíme ani, kdo v autě jede a nevíme souvislosti kam jedou a proč, jelikož dialog se zaměřuje na věci, které s příběhem nesouvisí. Van Sant chce diváka odpoutat od vnímání příběhu, a naopak u diváka upoutat pozornost k něčemu pro příběh nepodstatnému. Tento přístup odvedeni pozornosti diváka od příběhu je podobný jako ve filmu Gerry, kde se také objevují principy vyprázdněné narace.

Obr. 48, Poslední dny – záběr na auto

Obr. 49, Slon – záběr na auto

Mezitím Blake sedí v zahradním domku, kde kouří cigaretu a píše do deníku slova o konci života a smrti. Nevíme, zda text je k nové písni nebo jeho rozloučení se se životem. Zde

kamera pomalu obkrouží kolem Blakea o celých 360°, záběr opět odkazuje k stejnému principu kruhové jízdy, která byla použita v Gerrym, kde kamera obkroužila zamyšleného Gerryho, když si začal uvědomovat bezvýchodnost situace.

Kameraman Harris Savides využívá několika plánů v obrazech a rám v rámu obrazu. Jako například ve scéně v ložnici, kde spí spolubydlící Blakea, vedle u postele hraje televize se zápasem v judo a přes okno vidíme Blakea jak na zahradě něco kope. Podobné rámování v obraze s více plány vidíme v pětiminutové scéně záběru na okno domu, kamera pomalu odjíždí na jízdě a v okně vidíme Blakea jak zasedá za bicí a hraje.

Obr. 50, Poslední dny – ložnice

Obr. 51, Poslední dny – záběr na okno

Do domu přichází žena nejspíš Blakeova matka, která jej přemlouvá, aby s ní odjel a dal se dohromady, urovnal vztah se svou ženou a dcerou. Následuje scéna, ve které Blake jde do

dětského pokoje, kouká na malé dětské botičky a následně vezme jedno z malých koťátek, která se povalují po zemi a lehne si s ním do postýlky. Blake ukazuje, že mu je některých věcí líto, ale nedokáže opustit život, ve kterém se zmítá a udělat změnu k lepšímu.

Blakeovi spolubydlící žijí nevázaný život plný hudby, sexu a drog. Od Blakea očekávají neustálý přísun peněz, který by jim skončil v případě, že by Blake odešel se léčit, takže všem, co se snaží s Blakem zkontaktovat vyřizují, že nemá zájem opustit dům a nechce s nikým mluvit. V každém z Van Santových filmů se objeví aspoň na krátkou chvíli gay scéna – není divu, když Van Sant se sám přiznává k této orientaci. V posledních dnech je to líbací scéna mezi dvěma Blakeovými spolubydlícími. Van Sant přistupuje k zobrazení gayů velmi něžně, není to žádná drsná scéna, ale obyčejné jemné polibky mezi dvěma muži.

Obr. 52, Poslední dny – gay scéna

V Posledních dnech se ve dvou místech filmu objeví střihová smyčka, která je typická pro vyprávění filmu Slon. Což znamená, že pozorujeme situaci neboli scénu z jednoho úhlu pohledu od jedné postavy, která vede scénu, ale zanedlouho, jakmile je scéna dohrána, přijde opět návrat do jistého bodu a scéna je opět sehrána, ale z pohledu jiné osoby, tudíž můžeme vidět to, co bylo v danou první chvíli skryto, ale v druhý moment je nám to jisté rozehráno z jiného úhlu pohledu. Tento střih vrácení děje je použit dvakrát ve filmu Poslední dny. Poprvé se tento způsob střihu objeví po tom, co proběhne rozhovor Blakea s černošským prodejcem inzerátů a Blake odchází do pokoje, kde si sedá na zem a opře se zády o dveře, v ten moment dolu přichází jedna ze spolubydlících, která otevře dveře a zdrogovaný spící Blake se převrátí bokem na zem. Scénu jsme viděli z pozice Spolubydlící. Pokračuje scéna

se dvěma mormonskými hochy. Tady nastává onen střih, který je opět vrácením v čase. Pozorujeme Blakea, nyní uvnitř pokoje, jak pod vlivem drog sedá na zem a opírá se o dveře, spolubydlící dveře otevře a Blake spadne na bok. Zkontroluje mu puls a pokusí se ho opět posadit zády ke dveřím a poté je zavře a odejde. Podobný časový střih je i u scény v druhé polovině filmu v momentě, kdy přicházejí Blakeovi rozjaření spolubydlící v noci zpět do domu, zapnou si v obýváku hudbu a společně tancují a zpívají pod vlivem omamných látek, jediný Blake je v kuchyni a připravuje si těstoviny se sýrovou omáčkou. Scénu nyní vidíme z pohledu jednoho ze spolubydlících, který po chvíli, co byl v obýváku, odchází za Blakem do kuchyně a pak se vrací opět zpět do obýváku k ostatním. Mezitím proběhnou časově navazující scény a střihem se dostáváme zpět do denní doby. Dva muži, kteří už dříve jeli v autě k Blakeovi, ho nyní hledají v domě, Blake se oblékne a utíká před nimi z domu, zpět se vrací až večer a jde do kuchyně připravit si jídlo. Zde se opět dostáváme do předchozí scény, kde přicházejí spolubydlící do obýváku a zapínají hudbu. Jeden z nich jde za Blakem do kuchyně a přemlouvá ho, aby mu dal peníze. Tuto scénu nyní vidíme z pozice Blakea. Podobné časové smyčky a vrácení se v čase děje může pro diváka působit zmatečně v jinak koherentním ději anebo jako zajímavý efekt.

Obr. 53, Poslední dny – spolubydlící najde Blakea

Obr. 54, Poslední dny – spolubydlící večer mluví s Blakem

V závěru filmu, kdy děj míří do finále, Blake odchází v noci do hudebního baru, kde se baví s klukem zapáleným do her, nezdrží se dlouho a odchází zpět domů. Blake zamíří do skleníku, kam chodíval skládat texty. Mezitím jeho spolubydlící se rozhodnou zrealizovat jejich útěk od Blakea a autem odjíždějí pryč. Jeden z kamarádů si ve skleníku všimne procházející červené postavy. Zde Van Sant dává prostor imaginaci a představě diváka, jelikož kolem smrti Kurta Cobaina se šíří nejasnosti a otázky, zda byl zavražděn anebo spáchal sebevraždu. Ráno kolem skleníku prochází zahradník, který najde Blakeovo mrtvé tělo. Van Sant opět využije imaginárního metaforického přirovnání, ve kterém Blakeuv duch vychází z mrtvého těla a po fiktivním žebříku vchází nahoru. Většina náboženství věří v posmrtný život a v to, že každá živá bytost má vlastní duši, která po smrti opouští tělo – i toto může být duchovní přesah filmu a otázka, kterou Van Sant zanechává pro diváka i po skončení filmu.

Obr. 55, Poslední dny – duch Blakea vychází z těla

V samotném závěru se vracíme k motivu auta a cesty, který jsme již několikrát viděli i v předchozích dvou filmech. Harris Savides zde opět komponuje dva polodetaily na cestující v autě a středovou kompozici na silnici, kterou projíždí auto. Titulková sekvence je v Posledních dnech pojata komicky a film na závěr odlehčuje od tragické vážnosti celého filmu. Sleduje z jednoho celkového záběru vyšetřování policie a místa činu – tedy skleník u domu Blakea. Tělo na několikrát nakládají na nosítka, poté jej převrátí načež tělo Blakea jim vypadne na zem, do toho hraje komediální cirkusová hudba a záběry se střídají s titulky.

Obr. 56, Poslední dny – závěrečný titulkový záběr

ZÁVĚR

Tato práce se věnovala tvorbě autorské dvojice Guse Van Santa a jeho dvorního kameramana Harrise Savidese. Autorské duo spolu natočilo nejméně šest oceňovaných celovečerních filmů, tato práce se věnovala třem z nich *Gerry*, *Slon* a *Poslední dny*, které spojuje minimalistický styl vyprávění.

K filmů jsem přistupovala z pozice neoformalistické analýzy, zaměřovala jsem se především na obrazovou stránku jednotlivých snímků. Ty jsem porovnávala a vyhodnocovala postupný vývoj z hlediska použitých obrazových forem a vývoje příběhu. Zabývala jsem se prostředky, které v obrazové skladbě emocionálně působí na diváka a tím, jakou funkci tyto prvky plní. V průběhu práce jsem nalézala nenápadné symboly či odkazy, které Gus Van Sant ve svých filmech zanechal a vyhodnocovala jejich významy.

První analyzovaný snímek *Gerry* je často spojován s pojmem *vyprázdněné narace*. Film s vyprázdněnou narací neposkytuje divákům dostatek informací a prostředků, aby si vytvořili příběh, a tak umožňuje připoutat jejich pozornost k samotnému pohybu filmu. Pozornost diváka je často kladena na formu, zejména střih a pohyby či kompozici kamery. Pro film Gerry jsou příznačné dlouhé záběry s velkými celky na pouštní krajinu. Tempo filmu je pomalé a nedopřává divákovi dostatek informací o příběhu. Co se barevnosti týče, je film laděn do desaturovaných zemských odstínů. Závěr snímku eskaluje k tragickému konci, a také zde je styl snímání a herecké akce až neuvěřitelně oddramatizován. Právě toto zakončení filmu v divákovi ponechá hlubokou stopu.

Druhý ze zmíněných filmů, *Slon,* je divácky mnohem lépe uchopitelný, není divu, že získal také nejvíce ocenění. Divák je na začátku vtažen do příběhu filmu a ten jej pustí až na konci, s velkým emocionálním přesahem. Příběh a prostředí jsou opět minimalistické. Ve Slonovi je velmi výrazná kamerová a střihová forma, která podporuje emocionální prožitek z filmu. Ve snímku Gerry jsme viděli velmi široké záběry s minimem úzkých záběrů. Ve Slonovi je to opačně, zde komponuje Harris Savides v úzkých záběrech většinou v polodetailech nebo polocelcích, výjimečně se objeví i nějaký celek. Většinu času pozorujeme postavy z ánfasu či jejich zátylek, jak prochází chodbami školy a reagují na ostatní spolužáky. Kamera je zde v pohybu na steadycamu nebo na jízdě. Dlouhé záběry jsou vždy dynamicky naplněné vnitrozáběrovým pohybem postav, které si štafetově předávají role vůdce obrazu před kamerou. Během těchto záběrů, které jsou dlouhé i několik minut, není použit střih. Výraznou roli zde

hrají barvy, na rozdíl od ostatních dvou filmů, tady Harris Savides pracuje s pestrou barevností, a to hlavně v kostýmech, kde se objevují barvy žlutá, červená, modrá, šedá. Jediný hudební motiv, který je zde použit, je Beethovenova *Měsíční sonáta*, která se ve filmu objeví celkem třikrát. Gus Van Sant v tomto filmu zanechává odkaz ke svému předchozímu filmu Gerry a to ve hře, kterou hrají Alex a Erik před tím, než jdou vystřílet školu. Dvě postavičky ve hře, na které hráč střílí, jsou postavy z Gerryho, mají stejné kostýmy i prostředí je stejné.

Poslední ze zmíněné trilogie je film *Poslední dny,* volně inspirovaný smrtí Kurta Cobaina. Jak jsem již zmiňovala, všechny tři filmy nesou podobnou formu minimalistického vyprávění. Příběh Posledních dnů se odehrává vesměs v prostředí jednoho domu. Na minimalistickém poli se odhaluje příběh několika postav, které propojuje hlavní postava – Blake. Osamocený podivín, jehož příběh je na konci filmu zahalen podivnou smrtí. Tento film je vesměs statický, na rozdíl od předchozího filmu Slon. Styl kamery je čistý, drží si od postav odstup, sleduje je z povzdáli, většinou v celcích s pomalou jízdou. Tento styl připomíná Gerryho, i když v interiérech není zcela možné vytvořit tak velké celky, jaké byly použity v Gerrym. Kameraman Harris Savides vkládá do obrazů několik plánů a rámuje obraz do obrazu. Podobných záběrů je několik. Barevnost snímku je opět desaturovaná v šedivých odstínech, které na nás působí špinavě, což koresponduje i s prostředím, ve kterém se odehrává děj filmu. Celý snímek je velice pesimistický až netečně chladný, v kontrastu k tomu se v něm objevují až absurdní situace, které v závěru eskalují do tragikomické scény.

Závěrem této práce bych zmínila, že tvorba Guse Van Santa není mainstreamová, musí si svého diváka hledat a úspěch zaznamenává převážně na prestižních mezinárodních festivalech. Žánr vyprázdněné narace je vnímán jako zatím mladý pojem v kinematografii a divák, který takový film sleduje, musí přistoupit na autorovu hru vyprávění, pouze pak je schopen film ocenit. Pro mne to byla zajímavá příležitost, a i když jsem s podobným žánrem dosud neměla zkušenost, musím dodat, že mi zmíněná trilogie filmů v pozitivním smyslu mnohé přinesla.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

[1] KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-2107756-0.

[2] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

[3] MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

[1] American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques. Los Angeles:American Society of Cinematographers, 1920. ISSN 0002-7928.

[2] Thompsonová, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In.: Iluminace 1998, č.1, s. 5-36. Praha: Národní filmový archiv, 1989-. ISSN 0862-397x.

[3] Holý, Zdeněk: Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. Cinepur č. 40/2005. Praha: Radek Vychytil, 1997-. ISSN 1213-516x.

[4] Cinepur č. 46/2006 - monotematické číslo Kamera v současném filmu. Praha: Radek Vychytil, 1997-. ISSN 1213-516x.

SEZNAM OBRAZOVÝCH ZDROJŮ

[1] VAN SANT, Gus: *Gerry* [film na DVD]. Scénář: Casey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant. Režie: Gus Van Sant. USA: Epsilon Motion Pictures, 2002.

[2] VAN SANT, Gus: *Gerry – bonusové materiály* [film na DVD]. Scénář: Casey Affleck, Matt Damon, Gus Van Sant. Režie: Gus Van Sant. USA: Epsilon Motion Pictures, 2002.

[3] VAN SANT, Gus: *Slon* [film na DVD]. Scénář a režie Gus Van Sant. USA: HBO films, 2003.

[4] VAN SANT, Gus: *Slon – bonusové materiály* [film na DVD]. Scénář a režie Gus Van Sant. USA: HBO films, 2003.

[5] VAN SANT, Gus: *Poslední dny* [film na DVD]. Scénář a režie Gus Van Sant. USA: HBO films, 2005.