

Filmová sebereflexivita na příkladech snímků Ed Wood, Člověk z mramoru a Stav věcí

Martina Chytková

Bakalářská práce
2021

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Martina Chytková
Osobní číslo:	K18107
Studijní program:	B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor:	Produkce
Formastudia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Filmová sebereflexivita na příkladech snímků Člověk z mramoru, Stav věcí a Ed Wood 2. Praktická část: Produkce audiovizuálního díla, nebo produkce souboru audiovizuálních děl, délka minimálně 12 min., nebo převod zadaného literárního scénáře středometrážního (31 – 59 min) hraného filmu do technického scénáře.

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

- 1) Produkce audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 2) Produkce souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 3) Převod zadaného literárního scénáře středometrážního (31 – 59 min) hraného filmu do technického scénáře (pojmenování obrazu – číslo, počet záběrů, délka, označení prostředí, určení doby děje, roční období, počasí apod.) Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Požadované materiály praktické části (var. 1, 2):

- a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1, 2).
- b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2).
- c) Anotace (var. 1, 2).
- d) Technický scénář (var. 1).
- e) Štábová listina (var. 1, 2).
- f) Grafický návrh bookletu: PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách (var. 1, 2).
- g) Návrh filmového plakátu formát 70x100: PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách (var. 1).
- h) Vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA (var. 1, 2).
- i) Soubor, který obsahuje (var. 1, 2):
 - Případovou studii o realizaci praktické části ve všech fázích výroby v rozsahu 2 normostrany,
 - dialogovou listinu,
 - synopsi (česky i anglicky) minimální rozsah 15 řádků, jen digitální verze,
 - distribuční záměr,
 - technický scénář,
 - rozpočet filmu,
 - štábovou listinu,
 - natáčecí plán,
 - denní dispozice,
 - denní zprávy,
 - seznam uzavřených smluv,
 - vyúčtování filmu,
 - ohlasy na film v tisku a další dle dispozic vedoucího práce.

Požadované materiály praktické části (var. 3):

- Rozbor technického scénáře,
- obsah – přehledné číslování stran celé práce,
- produkční úvaha nad realizací, předpokládaná technologie realizace, marketingová a distribuční strategie (do 3 normostran),
- scénosled,
- složky technického scénáře,
- technické listy (obsazení, podle motivů a prostředí, lokace),
- harmonogram projektu,
- natáčecí plán,
- plán postprodukce,
- rozpočet,
- finanční plán.

Výstupy: technický scénář, rozbor technického scénáře

Doporučené nástroje: excel/word, Movie Magic Scheduling/Budgeting, Gorilla

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy 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 bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- i. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- STAM, R. (2000). Film theory: An introduction (1st pub.). Malden, Mass.: Blackwell Publishing
- WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), 2-7.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzic- kých umění, 2011. ISBN 9788073312176
- WAJDA, Andrzej. Moje filmy. Olomouc: Votobia, 1996. Malá díla. ISBN 80-7198-128-1.
- KOPAL, Petr. Film a dějiny. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 978-80-87292-33-4.
- BURTON, Tim, SALISBURY, Mark, ed. Burton on Burton. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2006. ISBN 978-0-571-22926-0.
- WENDERS, Wim. Dech andělů: výbor z kritik, esejů a rozhovorů. Praha: Aurora, 1996. ISBN 80-85974-11-8.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **MgA. Lubomír Konečný**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**
Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**

L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

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;
- podle § 60 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 odst. 2 a 3 mohu užit 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na specifické zpracování sebereflexe v audiovizuální tvorbě. Snímky, které poukazují určitou formou samy na sebe, jsou pro diváky atraktivní, ale ne tak běžné. Cílem práce je přiblížit filmovou sebereflexivitu jako takovou a zanalyzovat ji na jednotlivých případech jako jsou *Ed Wood* (1994) od režiséra Tima Burtona, *Člověk z mramoru* (1977) od režiséra Andrzeje Wajdy a *Stav věcí* (1982) od režiséra Wima Wenderse.

Klíčová slova: Sebereflexe, film o filmu, Ed Wood, Člověk z mramoru, Stav věcí

ABSTRACT

This Bachelor's thesis deals with the treatment of self-reflection in audiovisual production. Films which refer to themselves in a certain way are attractive to the viewer, yet they are not very common. The aim of the thesis is to describe self-reflection and analyse it through individual cases such as *Ed Wood* (1994) by the director Tim Burton, *Man of Marble* (1977) by Andrzej Wajda, and *The State of Things* (1982) by Wim Wenders.

Keywords: self-reflection, film about filming, Ed Wood, Man of Marble, The State of Things

Děkuji Mgr. Markétě Dvořáčkové za to, že vždy stála za mnou, za odborné rady, vstřícnost a veškerou pomoc, kterou mi byla ochotná poskytnout opravdu kdykoliv. Také děkuji Pavlíně Špalkové za bezednou trpělivost na mé nekončící otázky a překlad abstraktu a Marii Kroupové za psychickou oporu.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 SEBEREFLEXIVITA	12
1.1 FILMOVÁ SEBEREFLEXIVITA	12
1.2 SPECIFICKÉ PŘÍKLADY FILMOVÉ A SERIÁLOVÉ SEBEREFLEXIVITY	13
II PRAKTICKÁ ČÁST	20
2 ANALÝZA TŘÍ FILMŮ	21
2.1 ED WOOD.....	22
2.1.1 Tim Burton	27
2.2 STAV VĚCÍ.....	29
2.2.1 Wim Wenders.....	33
2.3 ČLOVĚK Z MRAMORU	35
2.3.1 Andrzej Wajda.....	42
ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	45
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	46
SEZNAM OBRÁZKŮ	48
SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ	49
ANALYZOVANÉ FILMY	53

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu soustředit na filmy, které se věnují procesu vzniku filmového díla a je v nich určitým způsobem přítomen fakt filmového natáčení. Pojem sebereflexe lze ve filmu aplikovat mnoha způsoby. Z hlediska filmové teorie se jedná o reflexivní obrat, kdy snímek poukazuje sám na sebe. Téma filmového natáčení zobrazeného v hraném filmu mě fascinuje zřejmě i proto, že jakožto studentka oboru produkce jsem sama v pozici toho, kdo filmy vytváří. Na toto téma jsem narazila při svém studiu několikrát a možnost srovnání s reálným natáčením mě velmi zaujala. Sledování sebereflexivních filmů nabízí obohacující pohled a možnost více se přiblížit k samotným tvůrcům a nahlédnout na jejich volby zobrazení filmového natáčení ve filmu.

V teoretické části se zaměřím na samotný pojem filmové sebereflexivity¹ a v následujících kapitolách jej analyzuji na konkrétních filmových příkladech. Filmy, na které se budu soustředit, se snaží s divákem komunikovat a prolomit fikční svět, ve kterém se příběh odehrává. Styl těchto filmů se však může velmi lišit.

Výběr filmů do praktické části, konkrétně *Ed Wood*, *Stav věci* a *Člověk z mramoru*, je založen na odlišnosti, kterou na diváka působí. Jednotlivé snímky se liší místem vzniku, datem vzniku a zobrazením procesu filmové tvorby, ale přesto se v nich objevují společné problémy, které jsou pro natáčení dodnes typické. V jednotlivých snímcích slouží zobrazené natáčení jako nástroj k vyjádření rozličných témat. Nejzajímavějším prvkem je pro mě zobrazení filmové profese jako takové. Ve snímku *Ed Wood* na proces filmové tvorby nahlédíme skrze entuziastického režiséra, který se snaží pracovat na profesionální úrovni, ale sám profesionál není. Ve filmu *Stav věci* je zřejmé, že se pohybujeme na profesionálním natáčení a štáb má již určitou zkušenost s prací u filmu. Zde je patrný rozdílný přístup celého štábu, který je zvyklý dělat svou práci, ale pokud nejsou vhodné podmínky, natáčení se zkrátka zastaví. To je velký rozdíl v porovnání s filmem *Ed Wood*, kde jsou účastníci natáčení zpočátku ochotni jít za hranice svých možností a amatérští filmaři se mohou přetřhnout, aby se film zkrátka natočil. Toto nadšení mě fascinuje a jsem si jistá, že každý začínající filmař jej má, ale čím je starší, tím více se přibližuje bodu, který je zobrazen právě ve *Stavu věci*. Příběh třetího analyzovaného filmu, kterým je Wajdův *Člověk z mramoru*,

¹ Reflexivita se může v některých konkrétních příkladech propojit s interaktivitou. Interakce s divákem je v neposlední řadě stále více populární a aplikuje se i na seriálovou tvorbu, která je v posledních letech čím dál tím více populární díky celosvětovým streamovacím platformám. Některé seriály jsou již natolik propojeny s divákem, že ho nechají rozhodovat o ději, ale často se jedná o animované počiny. Výjimkou je například hraný seriál *Black Mirror*, konkrétně epizoda *Bandersnatch*, kde se ale jedná spíše o hru s divákem než, že by měl na výběr, neboť děj směřuje stále k jednomu bodu.

pak sledujeme z pozice odhodlané filmařky dokumentaristky, která se snaží svým dílem objasnit identitu úderníka z 50. let. Podmínky k natáčení jsou zase naprosto odlišné.

Tyto filmy zobrazují různé formy natáčení v různých podmínkách a pokaždé s rozdílně početným štábem. Velikost štábu je zde také důležitým faktorem, neboť i štáb ovlivňuje příběh a je zajímavým prvkem určující kvalitu natáčení. Jako studentka produkce pomalu procházím všemi fázemi, které jsem zmínila, a je zajímavé vidět porovnání mezi filmy i životem.

Dalším důvodem, který mě k tomuto tématu přivedl, je můj dlouhodobý zájem o filmy, které se snaží více než jiné o komunikovat s divákem napřímo, upozornit na svou vlastní formu, a jako v zrcadle se soustředí na samotný proces vzniku filmu. Je zajímavé sledovat různé možnosti přímé interakce s publikem, o kterou se tvůrci pokoušejí.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 SEBEREFLEXIVITA

„Je-li tedy život sám o sobě dobrý a žádoucí, a když si pak vidoucí uvědomí, že vidí, slyšící, že slyší, jdoucí, že jde a když máme i pro všechny ostatní činnosti vědomí, že jsme činní, takže vnímáme, že vnímáme, a myslíme, že myslíme, je to pro nás známka, že jsme.“²

Již ve středověkém Řecku se myšlenkou sebereflexe zabývali filozofové a významní myslitelé jako Aristoteles, Platón³ či Sokrates. Uvědomění si sebe sama je jedním ze základních stavebních kamenů lidské mysli. Člověk dokáže vrhnout pohled sám na sebe a analyzovat své vlastní pocity a myšlenky. Díky sebereflexi se člověk stává lepším, dokáže posoudit své schopnosti i vztah k okolí a lidem kolem sebe.

Tento pojem je vázán k reflexivitě, který vychází z latinského slova „reflexio“. Pojem byl odvozen z filozofie a psychologie a jeho význam popisuje schopnost být současně subjektem i objektem pozorování. Následně pojem získal prostor i v umění a umělci se zabývají myšlenkou konstrukce vnitřního světa a zpochybňování hranic umění.⁴

1.1 Filmová sebereflexivita

Filmy, které odkazují samy na sebe nebo pojednávají o filmovém procesu, nejsou zcela tak běžné, ale mohou se objevit v rámci kteréhokoliv žánru. Jak zmiňuje David Bordwell a Kristin Thompsonová, filmové žánry nelze tak jednoduše zařadit do konkrétního rodu jako například rostlinu.⁵ Žánr je postupně ovlivňován nejen časovým vývojem společnosti, ale i lokalizací a kulturou. Vzhledem k tomu, že reflexi lze aplikovat na jakýkoliv žánr, automaticky z tohoto zařazení vypadává.

K rozlišení jednotlivých žánrů slouží formální a obsahové aspekty (např. téma, typy postav, rekvizity, nálada, prvky syžetu), nicméně odborníci se neshodnou na jasné definici žánrů. Přesto si většina diváků dokáže jednotlivé žánry představit a popsat jejich základní aspekty. Dokáže si ale divák spojit filmovou sebereflexivitu například s konkrétním filmem?

Filmová sebereflexivita je specifická kategorie, díky níž se divákovi záměrně odhaluje umělost a konstruovanost toho, co sleduje. Film tím reflektuje sám sebe, jistým způsobem

² ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. 2. rozš. vyd. Přeložil Antonín KRÍŽ. Praha: P. Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.

³ PLATÓN. *Faidros*. 7., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-510-4.

⁴ STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, 1992. ISBN 9780231079457.

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. str. 243

dává najevo svou existenci a pracuje se sebeuvědoměním. Sebereflexivní film si uvědomuje svou formu a dokáže ji využít. Nemluvíme o dokumentárních filmech, v nichž také často vidíme přímo okolnosti jejich vzniku (fakta natáčení atd.), ale hovoříme o filmech hraných, které nějakým způsobem do příběhu vtahují samotný prvek natáčení a provádějí reflexivní akt sebeuvědomění. Tímto způsobem tedy poukazují samy na sebe. Neprezentují fakta, ale smyšlený příběh, který dokáže nahlédnout do zrcadla pomocí různých prostředků. Divák má možnost nahlédnout tam, kam mu tvůrci dovolí. Filmová iluze ožívá a divák se stává součástí filmové atrakce.

1.2 Specifické příklady filmové a seriálové sebereflexivity

Práce si nedává za úkol vypracovat obecnou typologii reflexivních filmů, ale vyzdvihuje možné podoby filmové formy, u kterých lze pozorovat reflexivní obrat.⁶

Filmové sebereflexe můžeme dosáhnout zbořením čtvrté stěny mezi divákem a filmem (tzn. zapojením diváka, proběhne interakce, například herec se podívá do kamery). Čtvrtá stěna je imaginární stěna, která odděluje příběh od skutečného světa. Tento termín pochází z divadla, kde tři okolní stěny obklopují jeviště, zatímco neviditelná „čtvrtá stěna“ je kvůli divákovi vynechána. Ve filmu je čtvrtá stěna obrazovka, kterou sledujeme. S touto zdí zacházíme jako s jednosměrným zrcadlem.

Diváci mohou příběh vidět a pochopit, ale příběh nedokáže pochopit existenci publika.⁷ Ve snímku *Americké psycho (2000)* hlavní postava Patrick Bateman (Christian Bale) prozrazuje divákovi své vnitřní pocity a myšlenky, aby divák lépe pochopil jeho šílený charakter. Tento druh sebereflexivity se stal velmi populárním například i v seriálech, konkrétně stojí za zmínku *House of Cards (2013)*, ve kterém s divákem komunikuje hlavní postava Francis Underwood (Kevin Spacey). Zde je komunikace ještě výraznější, protože charakter mluví přímo do kamery a snaží se diváka poučit. Tuto schopnost má pouze hlavní postava a vede divákovu pozornost. Poté, co se do čela dostává jiná postava seriálu, začne si diváka „krást pro sebe“ a navazuje na stejný styl komunikace.

⁶ WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), str. 2-7

⁷ ŠIMANOVÁ, Michaela. *Prolomení čtvrté zdi: Historie a současnost*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2016. 54 s. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Lenka Svobodová, Ph.D.

Dalším skvělým příkladem je *Ferris Bueller's Day Off* (1986). Film dává hned na začátku najevo, že bude ignorovat pravidla běžných filmů a hlavní postava ihned považuje diváka za nejlepšího přítele, se kterým se dělí o své triky, jak nejit do školy.



Obrázek 1 *Ferris Bueller's Day Off* (1986)

Stejné spojení s divákem můžeme najít i v současném seriálu *Mr. Robot* (2015), kde první epizoda začíná úvodním slovem protagonisty:

*„Ahoj, kamaráde. Kamaráde? To je trapné. Možná bych ti měl dát jméno, ale bude lepší, když ne. Jsi jen v mé hlavě, na to musíme pamatovat. Sakra. Fakt se to děje. Vážně mluvím s imaginárním člověkem. To, co ti teď povím, je přísně tajné...“*⁸

Seriál s touto formou oslovování diváka pracuje více do hloubky a hlavní postava využívá stylistický prvek k zatajování informací, a to například v takové formě, že pokud protagonista (Rami Malek) uzná, že na následující informaci nejste jako divák připraveni, nastává manipulace s filmovým časem. Obraz zčerná a společně s hlasovým komentářem postavy divák přeskočí do doby, kdy je dovoleno příběh opět spatřit.

Manipulace s časem je také jedna ze specifických kategorií sebereflexivních filmů. Zásah do samotné narace můžeme spatřit v rakouském dramatu *Funny Games* (1997) a v následném americkém remaku⁹ z roku 2007. Oba snímky mají naprosto stejný příběh a

⁸ Vlastní překlad. Původní znění: „Hello friend. Hello friend? That's lame. Maybe I should give you a name. But that's a slippery slope, you're only in my head, we have to remember that. Shit, this actually happened, I'm talking to an imaginary person. What I'm about to tell you is top secret.“

⁹ Dle Steva Neala lze považovat remake za film, který je založený na původním filmu, obvykle s menšími nebo většími variacemi zápletky, charakterizace, obsazení, prostředí nebo formy, někdy i jazyka a žánru. Sequels, Series, and Remakes. www.filmreference.com [online]. [cit. 2021-02-14]. Dostupné z:

formu, oba filmy režíroval ten samý režisér, který využívá stejné lokace, rekvizity a záběrování, takže délka materiálu je téměř totožná. Příběh pojednává o běžné rodině, kterou navštíví neznámí hosté a celou rodinu následně mučí v jejich vlastním domě. Film se tváří jako běžný snímek s jednoduchou narativní formou, ale jako nápověda, že je něco jinak, slouží první kontakt s divákem ve scéně u auta, kdy hlavní postava jde prozkoumat kufr auta a druhá ji sleduje. Antagonista se následně podívá do kamery a mrkne na diváka. Zde se dostáváme do bodu, kdy víme, kdo hýbe s dějem. Antagonista ví, co žena nalezne v autě.



Obrázek 2 *Ferris Bueller's Day Off* (1986)

Jelikož se jedná o poměrně násilný snímek, má toto propojení s divákem mnohem hlubší význam. Film dává najevo, že něco není v pořádku a my jsme toho součástí. Empatické napojení se na postavy je tu znemožněno, ale přesto sledujeme příběh s napětím, jak dopadne. Jak už napovídá název filmu, jedná se částečně o hru, do které nás v určitých momentech vtahují sebereflexivní prvky, které se prolínají filmem. Jako diváci jsme vtaženi do sledování příběhu mnohem aktivněji, než kdyby byl použit jednodušší styl vyprávění. Toto propojení se zápornými postavami nás staví do role spoluvůrců vykonávaného násilí. O to v této hře jde, připomíná nám, že se vědomě díváme na něco zvráceného. Když se příběh dostaneme do fáze, kdy pro rodinu svitne naděje a hrdinka zastřelí jednoho z psychopatů, následuje ikonická scéna s ovladačem. Antagonista využije ovladač jako prostředek k manipulaci s časem a dějství jednoduše pomocí tlačítka přetočí a vrátí o několik minut zpátky.

Tento způsob manipulace, kdy film může proměňovat své závěry a nabízet různé konce a je tedy neustále proměnlivý, lze považovat za další samostatnou kategorii. Ve snímku *The Maltase Bippy* (1969) je tento princip využit hned několikrát. Ve chvíli, kdy film má dle diváka končit, rozhodne jedna z postav o osudu filmu. Jedná se o detektivní příběh a do děje vstoupí policista, dle jehož pokynů se postavy rozhodnou změnit konec. Debata, která tomu předcházela, dávala jasně najevo, že se jedná o film. Postavy mezi sebou projednávaly, jak by mohl snímek dopadnout, aby byl divákovi vůbec přípustný. Ve filmu jsou představeny jednotlivé konce dle postav. Jsou nám tedy představeny tři závěry filmu.¹⁰

Co se týče zásahu přímo do děje, funguje sebereflexivita ukázkově i ve filmu režiséra Mela Brookse *Bláznivý příběh Robina Hooda* (1993). Poté, co hlavní postava prohraje turnaj, považuje tuto situaci za podivnou, protože dle vlastích slov neměla prohrát. Protagonista vytahuje scénář, aby si situaci prověřil, a dozvídá se, že má ještě dle scénáře druhý pokus.¹¹



Obrázek 3 *Bláznivý příběh Robina Hooda* (1993)

V tomtéž filmu, *Bláznivý příběh Robina Hooda*, se ve scéně s Marian nachází další ukázka sebereflexe, a to zobrazení kamery, která působí, že se na ni natáčel předchozí záběr. Scéna začíná kamerovou jízdou na okno, kde v následujících záběrech kamera nárazem rozbíjí sklo a ztrácí se ze scény. Scéna působí komicky a postavu to na chvíli přeruší, ale ta následně pokračuje v koupeli, jako by se nic nestalo.

¹⁰ WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), str. 3

¹¹ *Bláznivý příběh Robina Hooda* [*Robin Hood: Man in Tights*] 1993 [film]. Režie Mel BROOKS. USA

Další navazující typ sebereflexe spočívá v opačném principu. Tentokrát to není herec, skrze kterého se bourá pomyslná čtvrtá stěna, ale samotná kamera, která nastaví zrcadlo filmu. Kamera v tomto případě neslouží jako pouhá atrapa, ale jako opravdový nástroj ke snímání obrazu. Narušení děje je provedeno napřímo skrze kameru.

V případě, že náraz je součástí scény, jedná se o intenzivnější uvědomění filmového prostoru. Narušení fikčního světa může paradoxně prohloubit vcítění se do scén. Nejčastější a nejjednodušší případy jsou takové, kdy dojde k úmyslnému zašpinění „objektivu“. Jedná se například o akční scény, ve kterých krev zašpiní obraz, například ve snímcích jako *The Shining* (1980), *Braveheart* (1995), *Black Hawk Down* (2001), *We Were Soldiers* (2002), *Hellboy II* (2008), *The Golden Army* (2008), *District 9* (2009), *Macgruber* (2010), *Zombie Hunter* (2013) atp.¹²



Obrázek 4 *Kill Bill: vol. 1* (2003)

Za poněkud jasnější princip narušení příběhu kamerou můžeme považovat druh sebereflexivity, ve kterém kamera přiznává svou existenci pomocí rekvizit či herců, kteří ji „zhmotní“ přímo ve scéně. Kamera, která děj natáčí, je zahrnuta do procesu a z pouhého snímání vznikne interakce mezi fiktivním světem a realitou. Ve snímku *Závrať* (1977) kamera upozorní sama na sebe pomocí prostředí, konkrétně skleněné tabule.¹³ Scéna se zdá být poněkud klidná, u stolu sedí lékaři a sestry a společně hovoří. Kamera scénu snímá přes dveře a okna, které jsou celé složeny ze skleněných tabulí. Pomalý nájezd na postavy přeruší kamera, která do skleněné tabule narazí a rozbije ji. Postavy zpozorní a všichni upřou zrak

¹² *You Got Something on the Lens!*, 2014 [online]. Slate. Dostupný z WWW: <https://youtu.be/fvGSx67eBVc>

¹³ WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), str. 3

na kameru. Fyzické zhmotnění kamery naruší scénu, ale poté děj pokračuje a kamera couvá zpět.¹⁴



Obrázek 5 *Závrať naruby* (1977)

Kamera se může zhmotnit do fikčního prostoru například i pomocí herecké akce, když herec do kamery narazí. Tento náraz nám dá o kameře vědět ještě důrazněji. Ve filmu *Scary Movie* (2000) je moment, kdy kamera narazí přímo do hlavy postavy Cindy Campbell (Anna Faris), která následně kameru odstrčí. Jelikož se jedná o bláznivou komedii s prvky hororu, je zde v okamžiku zazvonění telefonu použit rychlý nájezd pro zdůraznění pocitu vyděšení postavy. Tento rychlý nájezd z polocelku až do detailu se záměrně zastaví o čelo samotné herečky, která je tak rozrušená, že pouze povzdechne a film pokračuje dál v honičce s vrahem.¹⁵

Zvláštní zapojení kamery, ale rovnou i samotného filmu, nastává ve snímku *Spaceballs* (1987) od režiséra Mela Brookse, který ve své tvorbě sebereflexivní prvky využívá velmi výrazně. Nejenže se ve snímku zobrazí právě natáčený materiál, ale objeví se i samotný film fyzicky jako VHS kazeta. Tento snímek je opravdu unikátní, protože tato část je součástí samotné zápletky. Poté, co padouši ztratí stopu po hrdinech, přijde plukovník Sandurz (George Wyner) s plánem, jak je zase najít. Tento plán spočívá v tom, že si pustí na VHS kazetě samotný film *Spaceballs*. Fráze „podívat se na sebe“ zde získává úplně nový rozměr. Ve filmu se objevuje scéna na VHS kazetě, která kopíruje vnitřní svět. Jsme svědky

¹⁴ *Závrať naruby* [*High Anxiety*] 1977 [film]. Režie Mel BROOKS. USA

¹⁵ *Scary Movie: Děsnej biják* [*Scary Movie*] 2000 [film]. Režie Keenen Ivory WAYANS. USA.

dvojitého zrcadla. Postavy se dívají samy na sebe, na záběr, ve kterém se v ten moment nacházejí.¹⁶



Obrázek 6 *Spaceballs* (1987)

Existují také filmy, které zmíní samy sebe nebo alespoň svůj název. Například ve snímku *Jay a mlčenlivý Bob vrací úder* (2001) postava Holdena McNeila (Ben Affleck) prohlásí, kdo by platil za to, aby se mohl dívat právě na tento film. Postavy poté s opovržením pohlédnou přímo na diváka.

Mezi nejpopulárnější způsoby sebereflexe však patří film pojednávající o samotném natáčení. Tento fenomén filmové sebereflexivity můžeme nalézt v několika známých filmech. Za nejznámější se obecně považují například snímky jako *Sunset Boulevard* (1950), *Zpívání v dešti* (1952), *8 a půl* (1963), *Americká noc* (1973), *Člověk z mramoru* (1977), *Stav věci* (1982), *Ed Wood* (1994), *Život v oblouznění* (1995), *Hříšné noci* (1997), *Umělec* (2011), *Saving Mr. Banks* (2013), *Hail, Caesar!* (2016), *Once Upon a Time in Hollywood* (2019) atp. Je však důležité si uvědomit, že zobrazené principy většinou neplatí pro samotné natáčení, v rámci kterého film vznikal. Zobrazená kamera není zdrojem filmu, ale pouze vypovídajícím prostředkem diegeze.¹⁷ Vytvořený svět a způsob jeho vyprávění prozradí o filmu jeho určitou sebereflexivitu. Je důležité, jak divák tento svět bude vnímat a komunikovat s ním. V sebereflexivních snímcích lze také vybočit ze samotné diegeze a narazit na hranice filmového prostoru.¹⁸

¹⁶ *Vesmírná tělesa [Spaceballs]* 1987 [film]. Režie Mel BROOKS. USA

¹⁷ KUČERA, Petr. *Literární jazyk vs. filmová řeč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu v české kultuře 60. let* [online]. Plzeň, 2019 [cit. 2021-02-14]. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS3_2019-_Ku%C4%8Dera.pdf. Filozofická fakulta Západočeské univerzity.

¹⁸ DIEGEZE. [Http://cinepur.cz/article.php?article=57](http://cinepur.cz/article.php?article=57) [online]. Cinepur, 2003 [cit. 2021-02-14]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2 ANALÝZA TŘÍ FILMŮ

V praktické části analyzuji filmy, které spadají do poslední kategorie, tedy filmy pojednávající o samotném procesu filmového natáčení. Tyto filmy jsou užším výběrem z mnoha, které doprovázely mé studium, a vybrala jsem si je proto, že mohou být inspirací pro samotné filmaře, a to jak odstrašujícím způsobem, tak i naopak. Způsoby zpracování, které jsou zobrazeny ve filmech, poukazují na různé úrovně profesionality, takže se z nich buď můžeme poučit, přebrat znalosti nebo se pousmát nad neobvyklými, ale kreativními řešeními, které film často potřebuje. Filmy k bližší analýze jsem vybírala tak, aby se od sebe navzájem pokud možno co nejvíce lišily. Mým záměrem je poukázat na rozmanitost toho, jak různý účel může zobrazené filmové natáčení ve významu filmu zastoupit. Zároveň jsem se pokoušela zohlednit prvek, který tyto filmy naopak spojuje. Tím je, zjednodušeně řečeno, obtížnost natočit film.

Tento výběr nemá za cíl scelit fenomén, ale naopak poukázat na odlišnosti, které snímky vedou k podobným výsledkům v průběhu natáčení, a to úspěchům či neúspěchům. Jednotlivé snímky vznikaly v rozličných dobách a zemích a pod vedením různých režisérů. Jsou tedy diametrálně odlišné, ale prvek, který je spojuje – pohled sám na sebe – zůstává.

U každého z filmů, které jsem se rozhodla blíže rozebírat, existuje několik důvodů, proč se právě tento dostal do výběru. Jedním z hlavních důvodů je odlišnost v jednotlivých pojetích a představení příběhu skrze postavy. Ve snímku *Člověk z mramoru (1977)* vede diváka mladá studentka, režisérka, díky které se jako studentka oboru Teorie a praxe audiovizuální tvorby do příběhu dokáží lépe vcítit. U snímku *Ed Wood (1994)* je zobrazena ochota a funkčnost štábu, která závisí na egoistickém režisérovi. Zde pro mě hrála roli i osobní náklonnost k režisérovi filmu Timu Burtonovi, který se při natáčení filmu inspiroval životem skutečné osobnosti. *Stav věci (1982)* je počinem, který využívá reflexivní postupy, ale postupně záleží na psychologii postav, které uvíznou v příběhu. Tyto filmy jsou pro mě symbolem nesložité mozaiky, která vytváří zcela nový pohled.

2.1 Ed Wood

Film *Ed Wood*, režirovaný Timem Burtonem, vznikl v 90. letech 20. století a snaží se vykreslit pohled na osobu, která je známá tím, že vytvářela nejhorší filmy v historii. Díky tomuto označení však skutečný Edward D. Wood Jr. získal podstatnou část nových fanoušků, které jeho kult osobnosti inspiruje dodnes.

Životopisný film *Ed Wood (1994)* zamýšlel Tim Burton jako poctu režisérovi s nejhorší reputací v Hollywoodu. Snímek přenáší diváka zpět do 50. let, kdy tento muž prožívá své neplodnější období a vrchol svého života ve filmové tvorbě. Pro lepší vykreslení atmosféry je zvolen černobílý formát.



Obrázek 7 *Ed Wood (1996)*

V roce 1952 se Edward (Johnny Depp) chce ponořit do filmového průmyslu. Edward se snaží vetřít do přízně producentovi, který hledá režiséra pro svůj film, ale Edward není tak zkušený, jak by si producent Weiss představoval. Obě postavy sdílí zkušenost s životem s tajemstvím (v případě Edwarda jde o převlékání se za ženu), a tato zkušenost s tajemstvími Weisse nakonec přesvědčí a Edward nakonec získává svou šanci. Tajemství se dostává napovrch a Dolores, která s Edwardem žije, tuto část Edwarda odmítá. Oblékání se do ženských šatů se stává významově důležitým.

Mezitím se Edward setkává se svým dlouholetým idolem Belou Lugosim a stávají se blízkými přáteli. Belu postupně obsazuje do svých filmů a snaží se na jeho jméno nalákat

různé sponzory. Snímek se stává filmem o transvestitovi, do kterého se sám Edward promítá a ve filmu hraje i hlavní roli.

Edwardův způsob natáčení je naprosto odlišný od běžných postupů. Nikdy záběr neopakuje a přijímá hned první jetí. Hercům téměř neříká, co mají hrát, do filmu vkládá nesouvisející již natočené materiály, a zkrátka chce natočit co nejvíce možných scén za co nejkratší dobu. Filmy se setkávají s obrovskou kritikou a neúspěchem. Ve filmu *Ed Wood* je zobrazeno natáčení několika kultovních filmů stejnojmenného režiséra, konkrétně *Glen, nebo Glenda (1953)*, *Atomová nevěsta (1955)* a *Plán 9 (1959)*.

Snaha sehnat finance po vlastní ose také nevychází, a propast, kterou pod sebou tvoří Ed i Bela, se neustále prohlubuje, aniž by si to Ed uvědomil. Tato linie mezi Belou a Edwardem je ve snímku velmi důležitá.

Kontrast dvou osobností tvoří dokonalou symbiózu. Neustále entuziastický Edward, který je natolik zaslepen, že si neuvědomuje nízkou kvalitu své práce, oproti vyřízené hvězdě, jejímž jediným potěšením je morfium. Tento vztah oba jistým způsobem zachraňuje. Bela ví, že Edward stojí na jeho straně a naopak, tato lojalita je až dojemná. Obrovské nadšení do filmového umění zakrývá fakt, že Edward je považován za muže bez talentu.



Obrázek 8 *Ed Wood (1996)*

Ve snímku se objevuje hned několik druhů sebereflexe. Ten nejjasnější spočívá hned v samotném tématu filmu – jde o film ve filmu. Snímek pojednává o vzniku a procesu filmové tvorby, ve které se nám otevírá mnoho pohledů na vznik dalších filmů, které již

reálně vznikly. U životopisného filmu je tento úkol o něco obtížnější, protože zobrazené nástroje, například technika, nemusí odpovídat realitě. Tomuto snímku se však vykreslení doby povedlo.

V titulkové sekvenci vidíme ukázkou filmů, které později vznikají pod Edwardovým vedením. Ihned v první scéně, než začnou samotné titulky, je probořena pomyslná čtvrtá stěna. Je zde využit klasický dlouhý kamerový nájezd z exteriéru přes okno až přímo k herci. Postava Criswella, která sedí v rakvi, se dívá přímo do kamery a komunikuje s divákem. Tato postava se později projeví jako velký byznysmen, který údajně dokáže předpovědět vše. Tato postava se nám odhaluje jako první, protože se snaží nalákat divákovu pozornost a následně ze snímku pochopíme jeho postavení, které odpovídá právě první scéně.

Oslovení diváka pokračuje v podobě otázky, zda divákovo srdce vydrží šokující fakta o Edward D. Jr. Touto scénou film ikonicky začíná, ale i končí. Kamera se pomalu vzdaluje od herce. Motiv rakve se ve filmu objevuje víckrát a symbolizuje začátek něčeho nového, mystického, například počátek přátelství s Belou Lugosim.



Obrázek 9 *Ed Wood* (1996)

Kariéra Edwarda začíná na divadelní scéně, kde paradoxně vznikl pojem čtvrtá stěna. Jevištní prostory tvoří pomyslné tři stěny a ta čtvrtá je mezi divákem a herci. Reflexivita začala již v divadlech a později se komunikace s publikem stala jistou praktikou. Tento pojem se přenesl následně do filmu, kde onu čtvrtou stěnu zastupuje objektiv. Ve snímku je právě tento progres zachycen. Zobrazené natáčení představuje neúnavnou snahu prorazit

a tato snaha je zobrazena skrz postavu samotného režiséra. Svět filmu se z jeho hlediska zdá být velmi jednoduchým. Není nutné řešit návaznosti, uvěřitelnost a ani nepovedená jetí.

„Filmařina není o drobných detailech, ale je o celkovém dojmu.“¹⁹

I přes drobné osobní krize, které postava prožívá, Ed vždy zůstává plný naděje a optimismu. Osobní krize režiséra se objevuje v první části filmu a spočívá v pochybování o sobě samém. Tato osobní krize je obzvláště v dnešní době velmi častým tématem filmů. Edward se obává, že jiní tvůrci dokázali mnohem více a mnohem dříve než on. Tato věková propast mezi tvůrci je dnes poměrně obvyklá, obzvláště v době digitální, kdy úspěchy druhých vidíme okamžitě a pocit méněcennosti pramení ze srovnávání se s ostatními. Postava Eda je v tomto ohledu velmi inspirativní, protože tuto krizi překoná, a i přes odrazování okolí si jde za svým snem a snaží se ponechat prvotní nadšení bez kritického myšlení.

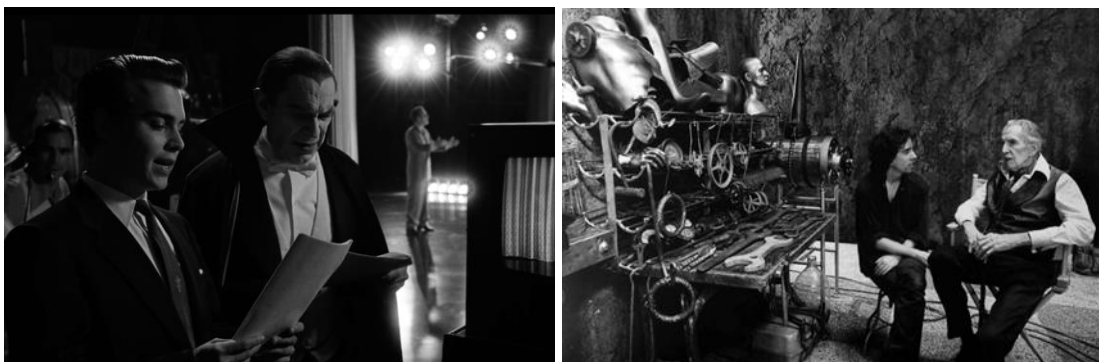
Důležitým motivem je i zobrazení Edwardova fetiše. Oblékání se do ženských šatů symbolizuje přijetí sama sebe. Zpočátku tuto skutečnost Edward tajil, ale poté, co Edward projektoval svou osobnost do psaného scénáře, jeho odvaha vzrostla. Tento proces sebepřijetí je vygradován pomocí samotného scénáře, který postava píše, a vzniká podobné téma. Díky tomu, že se postava vcítila do svého scénáře, nalézá odvalu ukázat své pravé já světu. Zhmotnění vedlo k přijetí sama sebe a k jakémusi vnitřnímu uspokojení a svobodě. Postava reflektuje sama sebe skrze film, ale ne natolik, aby viděla, jak nekvalitní jeho filmy jsou.

Láska k filmu je u něj velice silná, dokonce tak, že dokáže vztah s přítelkyní vyměnit za naději zaplacení dalšího filmu. Vztah, který je pro Edwarda velmi důležitým, je vztah s Belou Lugosim. Tento vztah je jedinečně zachycen a velký podíl na tom má skutečnost, že samotný režisér Tim Burton se v tomto vztahu našel. Autorský vliv je obrovský, neboť čerpal inspiraci z vlastního života, ve kterém vzhlížel ke svému idolu velmi podobně. Tim Burton ve snímku odráží svůj vlastní vztah s ikonou hororu, Vincentem Pricem, kterého Burton zbožňoval, a jehož přátelství si velmi vážil.²⁰

¹⁹ Ed Wood, 1994 [film]. Režie Tim BURTON. USA

²⁰ CROW, David. Ed Wood: Tim Burton's Most Personal Film. *Den of Geek* [online]. 2019 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.denofgeek.com/movies/ed-wood-tim-burton-most-personal-film/>

Burton se ke konci Priceovy kariéry s tímto režisérem spřátelil a nabídl mu práci ve svých filmech.²¹ V době Priceovy smrti v roce 1993 Burton pracoval na dokumentu o jeho životě a o jejich přátelství. Priceova smrt Burtona rozrušila natolik, že dokument zrušil. O rok později však vyšel film *Ed Wood* (1994), který lze považovat za film s vysokou vypovídající hodnotou.



Obrázek 10 *Ed Wood* (1996) *Ed s Belou* Obrázek 11 *Tim Burton & Vincent Price*

Samotné natáčení představuje jasné problémy, na které nahlížíme skrz hlavní postavu. Za jeden z hlavních se dá považovat nepřipravenost, samozřejmě tento problém si postava neuvědomuje. Dalším problémem, který film zobrazuje, jsou finance. Ty jsou pro Edwada jasnou překážkou, protože bez nich je velmi obtížné natočit film. K otázce peněz se film několikrát vrací a hlavní hrdina se jí snaží vyřešit.

Natáčení je zobrazováno jako naprostá vášeň hlavního hrdiny, bez které nelze fungovat. Ve snímku je reflektováno pouze samotné natáčení, nikoliv postprodukce. Autorský přístup nezobrazuje činnost střihače, ale pouze tu nejatraktivnější část výroby. V opačném případě by pro diváka film mohl ztratit tempo.

Dalším druhem sebereflexe je vyobrazení filmu Bely Lugosiho. Postava si pouští filmy, ve kterých sama hraje a nahlíží tak sama na sebe ve filmu o filmu.

Další oblíbenou sebereflexí je návštěva kina, ve kterém hraje onen snímek, zde se promítají filmy, které vznikly v průběhu filmu a jsou výsledkem natáčení. Jev, kdy si postavy pouští samotný film, ve kterém právě jsou, je v prostorách kina také využíváno. Zde je reflexe o něco těžší, protože se právě jedná o životopisný film.

²¹ GEEK, A MIDDLE AGED. Tim Burton's "Ed Wood": Knocking on Wood for 25 years... *Musings of a Middle-Aged Geek* [online]. 2019 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://musingsofamiddleagedgeek.blog/2019/09/21/tim-burtons-ed-wood-knocking-on-wood-for-25-years/>

Obrázek 12 *Ed Wood* (1996)

2.1.1 Tim Burton

Celým jménem Timothy Walter Burton se narodil 25. srpna 1958 v Burbanku v Kalifornii ve Spojených státech. Již od dětství ho fascinovali upíři, zombie a různá stvoření ze světa temnoty. Vystudoval instituci umění, ve které si upevnil své dovednosti a získal titul v oboru animace. V roce 1980 začal pracovat ve Walt Disney Studiu jako animátor. Po chvíli pochopil, že k duchu Mickeyho studia se vůbec nehodí. Začal pracovat na vlastních projektech a vznikly dva krátkometrážní filmy, které se setkaly s obrovským úspěchem – *Vincent* (1982),²² ve kterém vzdal hold Vincentu Priceovi, a *Frankenweenie*.²³

Následně byl Tim Burton vyzván k režii celovečerního snímku *Pee-weeho velké dobrodružství* (1985). Jeho specifický styl se projevil ve všech jeho filmech, jako například *Beetlejuice* (1988), *Střihoruký Edward* (1990), *Ukradené Vánoce* (1993), *Ospalá díra* (1999), *Mrtvá nevěsta* (2005), *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* (2007). Burton režíroval také blockbustery jako *Batman* (1989), *Planeta opic* (2001), *Karlík a továrna na čokoládu* (2005) nebo *Alenka v říši divů* (2010).²⁴

²² *Vincent* – *Tim.Burton.Short.Animation.1982* [online]. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fxQcBKUPm8o&ab_channel=petrover

²³ *Frankenweenie*, 1984 [film]. Režie Tim BURTON. USA

²⁴ TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

Tim Burton úzce spolupracoval s hercem Johnnym Deppem, s nímž se následně spřátelil, nebo s hudebním skladatelem Dannym Elfmanem, jehož skladby doprovází téměř všechny Burtonovy filmy.

Přes veškeré úspěšné snímky je *Ed Wood* často považován za jedno z jeho nejlepších děl a autorských zpovědí. Když se Burton rozhodoval, koho obsadí do role Bely Lugosiho, měl poměrně jasno. Jeho metoda výběru nespočívá v tom, zda umí herec hrát, ale v tom, zda odpovídá roli. Tim Burton prozradil, že věděl, že Martin Landau pochopí, o čem je příběh Bely Lugosiho, protože na začátku kariéry pracoval s Hitchcockem a o 20 let později skončil ve špatných televizních seriálech.²⁵

²⁵ TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

2.2 Stav věci

Film *Stav věci* vznikl v 80. letech 20. století pod vedením režiséra Wima Wenderse, který se podílel i na scénáři. Snímek v sobě skrývá velké množství odkazů na pojem reflexe. Režisér svůj názor k historickému posunu reflexe komentuje ve filmu *In Bildern Leben* (1995):

„Kinematografie musela dohnat, co dnes považujeme za nezbytné a co malířství a literatura dělaly už dávno. Totiž vydat se cestou sebezpochybnění a sebereflexe. Ani Francouzi to s novou vlnou neprovedli radikálně, zůstávali stále ve věku nevinnosti.“²⁶

Příběh je zasazen z větší části do Portugalska, kde se filmový štáb snaží natočit nízkorozpočtové sci-fi.

Ve filmu zpočátku dochází filmový materiál a tento problém vnáší do příběhu filozofickou rovinu. Producent uprchl zpět do Hollywoodu a peníze na film jsou v nedohlednu. Filmový štáb zůstává sám sobě napospas v přímořském hotelu. Po několika dnech se režisér rozhodne producenta najít a film tak dokončit.

Poměrně dlouhá devítiminutová úvodní scéna, zobrazena jako sci-fi, budí u diváka postupně čím dál větší podezření, že je něco jinak. Nepříliš povedené prostředí, rekvizity, kostýmy a výrazné přehrávání herců napovídá, že divák sleduje „béčkový“ film. Tvůrci se snaží diváka oklamat a exponují jiný žánr, ale ve skutečnosti se jedná o film ve filmu, kdy sledujeme okolnosti jednoho filmového natáčení.

Velkou roli hraje také barevnost záběrů. První scéna se odehrává v sépiových barvách, ale jakmile je iluze přerušena, dostáváme se do barvy černobílé. Na barevnost snímku ve filmu je odkazováno hned několikrát. Film sice vidíme sépiově, ale postavy celou dobu mluví o tom, že kdyby onen film nemuseli točit do černobílé, bylo by to lepší. Nabízí se zde možnost, že postavy odkazují na film, na který se díváme. V sépiové části se objevuje scéna s mužem s kamerou a následně je použit střih na obraz zobrazované kamery. Jedná se tedy o několikanásobnou reflexi ve filmu ve filmu v simulovaném natáčení.

²⁶ In *Bildern leben*, 1995 [dokumentární film]. Režie Peter BUCHKA. Německo

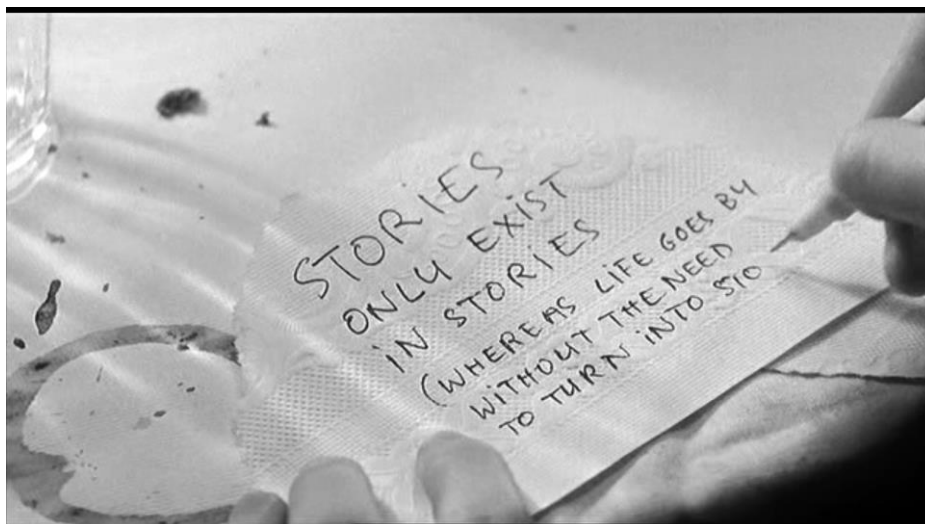
Obrázek 13 *Stav věci (1982)*Obrázek 14 *Stav věci (1982)*

Pomalé tempo přeruší vstup režiséra do záběru a změna barevného formátu, který je po zbytek filmu černobílý. Postupně se odhaluje celý štáb a členové dostávají svůj prostor. Každá postava má svůj mikrosvět a vlastní téma, kterého se drží a které je divákovi postupně odhalováno. Některé postavy jsou zobrazeny stereotypně a jiné ne, například postava kameramana je vystavěna vcelku očekávatelně, ale postava režiséra je naopak atypicky klidná a pokorná. Většinou totiž, když se v jakémkoliv filmu vyskytne postava režiséra, bývá často portretován jako hysterický nebo nepřátelský. Režisér ve *Stavu věci* Friedrich Munro (Patrick Bauchau) tyto atributy ale nenese, je představen jako velmi přemýšlivý. Do hloubky tématu se dostáváme často díky němu.

Příběh filmu se zadrhne hned na začátku, kdy dojde k vypotřebování filmového materiálu, který stojí nemalé peníze. K tomu, aby film mohl být dokončen, je potřeba sehnat další peníze, za které se filmová surovina dokoupí. Motiv peněz, bez kterých to ve filmu nejde, vede k otevírání hlavních témat snímku. Na konci snímku se veškeré filozofické tvrzení filmu potvrdí nenávratnou akcí.

Stav věci, stejně jako všechny ostatní filmy, je soustředěn na problematiku vyprávění příběhů. Na příběh je nahlíženo přes režiséra, ale i přes jednotlivé postavy, které tráví čas čekáním na natáčení a výplňkovými aktivitami, jako je pití alkoholu, malování, čtení, hraní na housle atp. Postupem času začínají pociťovat podobnost s natáčeným materiálem, který pojednává o katastrofě a o formě izolace. Toto tvrzení podporuje samotná hudba, která se vyskytuje jak u části sci-fi natáčení, tak i ve zbytku filmu.

Ve filmu se objevuje kniha, kterou režisér předá herečce, náznak motivu je zde sice nepatrný, ale později, když režisér, omámený alkoholem, přednáší proslov, herečka si poznamená jeho myšlenky na kus papíru, který následně využije jako záložku do výše zmiňované knihy.

Obrázek 15 *Stav věci* (1982)

Proslov režiséra naráží na důležitost příběhu a jeho stagnaci v momentální fázi, kdy nemůže pokračovat v tvoření vlastního příběhu.

„Celé tohle je fikce. Příběhy existují jen v příbězích (a život pokračuje, aniž by bylo třeba z něj vytvořit příběh).“²⁷

Ve stavu čekání se nad logikou příběhu pozastavují i ostatní postavy včetně dětí. Postava herečky ve snímku zmiňuje, že když od začátku vztahu prožíváte déjà vu, nic nového se nemůže stát. Zpochybňování společného příběhu je jistá forma reflexivity, která se projektuje do vztahu mezi mužem a ženou na plátně. Když už znají společný příběh, má to smysl?

Děti ve filmu diskutují o tom, co je v televizi hrozné, a že skutečný život je lepší. Prostřednictvím postav dětí film pokládá spoustu otázek. Než kameraman odejde, prohlásí větu: *„Life is in color, but black and white is more realistic.“* Tato věta opět odkazuje na zvolený černobílý formát filmu a realitu důležitosti příběhu. Bez příběhu není film, ale bez peněz také ne. Tuto skutečnost si uvědomuje i Denis, který, jak se později ukáže, zaplatil většinu filmu. Bez naděje a bez motivace k dokončení filmu pronese: *„This making movies is a suicide.“* V této scéně, se nachází promluva mezi dvěma postavami, která je doprovázena interakcí s počítačem, ve kterém režisér najde veškeré své již natočené filmy.

²⁷ *Stav věci* [*Der Stand der Dinge*] 1982 [film]. Režie Wim WENDERS. Francie, Západní Německo, USA, Portugalsko, Španělsko, Nizozemsko, Velká Británie

Technologie sloužící k zobrazení jsou dalším výrazným prvkem v tomto snímku. Toto médium v médiu je zde často zastoupeno konkrétně zařízením různých typů fotoaparátu a kamery.

Obrázek 16 *Stav věci* (1982)Obrázek 17 *Stav věci* (1982)

Nejčastěji fotografie fotí dívka Julie, na kterou je upozorněno ještě filozofickým rozborem její maminky. Na snímcích jsou převážně zachyceni muži, ženy Julie přehlíží. Ve filmu se objevují většinou muži, kteří jsou právě hybateli děje. Fotografování se stává jakousi výplňovou hmotu nehýbajícího se příběhu.

Poté, co se režisér rozhodne jít hledat producenta Gordona, se děj odehrává v Las Angeles – jde o pátrání po postavě, kterou jsme ve filmu téměř do konce neviděli, ale i tak dostávala prostor ve formě dialogů mezi ostatními postavami.

Stav myslí Fritze podtrhuje například nápis na místním kině, který odkazuje na westernový film *Hledači* (1956) režiséra Johna Forda. Režisér nalezne svého producenta v obytném voze, ve kterém se schovává před vnějším světem. V této části filmu proběhne mnoho reflexivních dialogů, které poukazují na rozdíly americké a evropské kinematografie.²⁸ Opět je poukázáno na černobílý formát, ale také na samotný příběh.

Producent Gordon naráží na výběr režiséra a kritizuje jeho obyčejnost. Gordona by nikdy nenapadlo, že bude pracovat s německým režisérem, poukazuje na to, že pokud by příběh natočil s americkým režisérem a obsazením a barevně, dostal by se na špičku filmového průmyslu. Ten samý příběh by měl mnohem větší dosah. Rozhovor je poměrně obsáhlý a směřuje k základnímu sdělení filmu.

²⁸ DROBÍK, Lukáš. *Reflexivita jako prostředek k promýšlení povahy média filmu v díle Wima Wendersa* [online]. 2007 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/qnilf/bc.Wenders.pdf>. Bakalářská diplomová práce. Masarykova universita. Vedoucí práce Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.

„Bez příběhu jsi mrtvý. Film bez příběhu nepostavíš. Zkoušel jsi někdy postavit barák bez zdí?“²⁹

Příběh, který chtějí diváci vidět, není zobrazení realistického života. Smrt zmíněná v dialogu je v podstatě předpověď událostí, které následují a potvrzují samotné sdělení, že smrt je hned druhým největším příběhem na světě hned po milostném tématu. Na základě tohoto tvrzení se na sebe film snaží upozornit. Snímek v samotném závěru končí tragickou smrtí producenta a následně i režiséra. Režisér se snaží do poslední chvíle spatřit nepřítele a ohání se svou kamerou. Tato část scény působí na diváka více akčně a zároveň zvláště, protože režisér předstírá, že filmová kamera se stala skutečnou zbraní. Tato kamera je velmi důležitá, protože se stává prostředníkem mezi divákem a filmem. Film je ukončen záběrem z této kamery.



Obrázek 18 *Stav věci (1982)*



Obrázek 19 *Stav věci (1982)*

2.2.1 Wim Wenders

Celým jménem Ernst Wilhelm Wenders se narodil 14. srpna 1945 v Düsseldorfu v Německu a jde o významného světového režiséra. Společně s Rainerem Wernerem Fassbinderem a Wernerem Herzogem u filmu začínal jako jeden z hlavních zástupců Nového německého filmu.

Wim Wenders studoval medicínu a filozofii, než se v roce 1966 přestěhoval do Paříže studovat malbu. Večery trávil v Cinémathèque Française, kde jeho vášeň pro film vzplanula. Začal uvažovat o filmu jako o rozšíření malby jiným způsobem. Ke konci šedesátých let studoval na nově vzniklé Univerzitě televize a filmu v Mnichově a paralelně pracoval jako filmový kritik.³⁰ Po několika filmech, které režíroval pro univerzitu, začal pracovat na svém prvním komerčním filmu, adaptaci, *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick (1972)*. Než

²⁹ *Stav věci [Der Stand der Dinge] 1982 [film].* Režie Wim WENDERS. Francie, Západní Německo, USA, Portugalsko, Španělsko, Nizozemsko, Velká Británie

³⁰ *Wim Wenders* [online]. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/wim-wenders/>

odešel do vysněného Hollywoodu, natočil ještě několik snímků. Wenderse Amerika přitahovala dlouhodobě. Vztah s ní byl však komplikovanější a první snímek, který zde vznikl, vedl k jeho osobní krizi způsobenou přerušáním natáčení, ta se následně projektovala do následujícího filmu *Stav věci (1982)*.³¹

Mezi časté Wendersovy motivy, které si dokážeme spojit s analyzovaným filmem, patří také motiv místa a návratu propojené například pouhým pohledem z okna. Plynoucí čas a život je zobrazen přes tuto perspektivu. Dalším způsobem jsou například fotografie, které ve snímku *Stav věci (1982)* zachycuje malá holčička.

Postavy jsou často osamělí hrdinové, kteří od Wenderse dostanou naději – a když ne hrdina, pak alespoň divák. V osmdesátých letech se hrdinové čím dál víc ztotožňují s autorem. Podobnost se promítá i ve filozofickém bádání nad životem a sám sebou.

Dalším motivem je právě sebereflexe, kterou do snímků vkládá, a v neposlední řadě smrt, která ovlivňuje hned několik snímků. Jedním z nich je právě *Stav věci (1982)*, kde je smrt několikrát zmíněna ve filozofické diskusi, a nakonec také uzavře příběh honby za dokončením filmu. Místo zakončení natáčeného snímku Wenders zakončí lidský život.³² Je to adekvátní cena za film? Na to si musí odpověď v jeho filmech najít každý sám.

Wendersovy filmy jsou pozoruhodné svým soustředěním na obraz, v této souvislosti je třeba připomenout i jejich kameramany, kterými (mimo jiné) jsou: Robby Müller, Henri Alekan, Jürgen Jürges.

Wenders ve svých filmech často využívá sebereflexivní prvky a využívá je i tím způsobem, že propojují jeho filmy navzájem. Mezi jeho nejslavnější snímky patří *V běhu času (1976)*, *Nebe nad Berlínem (1987)*, *Tak daleko, tak blízko! (1993)*, *Lisabonský příběh (1994)*.³³

³¹ Wim Wenders. *Wim-wenders.com* [online]. [cit. 2021-7-30]. Dostupné z: <https://www.wim-wenders.com/>

³² КОЧИНА, Татьяна. КИНО — ЭТО СМЕРТЬ: РАННИЕ ФИЛЬМЫ ВИМА ВЕНДЕРСА КАК КЛЮЧ К «НЕБУ НАД БЕРЛИНОМ». *Kinoart.ru* [online]. 2021 [cit. 2021-7-30]. Dostupné z: <https://kinoart.ru/cards/kino-eto-smert-rannie-filmy-vima-vendersa-kak-klyuch-k-nebu-nad-berlinom>

³³ Wim Wenders. *Www.britannica.com* [online]. 2007 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Wim-Wenders>

2.3 Člověk z mramoru

Příběh z Polska sedmdesátých let dvacátého století pojednává o studentce filmové režie, která má za cíl natočit svou diplomovou práci – ne proto, že musí, ale protože chce. Tato touha je velmi důležitá pro vývoj následujících událostí, protože díky ní se Agniezka nevzdává a je odhodlaná jít si za svým cílem. V diplomové práci chce osvětlit příběh úderníka Birkuta z 50. let, který se stal národním idolem. Bohužel nic není takové, jak se na první pohled zdá. Společně s postavami, které jsou výrazným nositelem děje, odhalujeme křivdy systému. Jak rychle se stal Birkut idolem prostého lidu, tak rychle se stal nepřítelem systému. Stejně jako Agniezka, která nakonec o svou diplomovou práci přišla právě kvůli režimu, jenž jí práci odebral. Nezlomná Agniezka se i bez své kamery rozhodla ve své cestě pokračovat a střípky skládky dál dává dohromady.

Hlavní hrdinové jsou zde dva, a to Agniezka a Birkut. Každý sice v jiné době, ale podobnost je zde velmi znát. Oba se snaží hájit spravedlnost a morálku. Reflexivní obrat je ve snímku zastoupen faktem natáčením filmu. Tentokrát je ale snímek výjimečný svým zpracováním. Téma filmování je zde zobrazeno hned ve třech linkách, které se odehrávají v různých dobách, v podstatě tak divák sleduje tři filmy. Tyto tři příběhy, které se navzájem prolínají, a to příběh filmové studentky Agniezsky a její cesty za diplomovou prací, příběh úderníka dokonalého ztělesnění pracovitého člověka Birkuta, a opravdový příběh úderníka Birkuta bez zkreslení filmovým médiem, navzájem propojuje právě natáčení a v neposlední řadě mramorová socha Birkuta, která je v současnosti umístěna na nepřístupném místě v muzeu. Toto „odklizení z očí“ už samo o sobě napovídá, že komunisté tuto kapitolu chtěli již dávno uzavřít. Člověk z mramoru postupem filmu získává naši pozornost a mramor se mění na poctivé lidské teplo.

Snímek byl vydán v roce 1977 pod vedením režiséra Andrzeje Wajdy jako první snímek volné trilogie. Scénář k dílu vznikl již v roce 1963, ale dokončen byl o dlouhých třináct let později. Děj odkazuje na padesátá léta dvacátého století, stejně jako výše rozebíraný snímek *Ed Wood*, který je do 50. let přímo zasazen. Politické téma, které se prolíná celým snímkem, je v polské společnosti mimořádně důležité. Jedná se především o budovatelské téma, kariéru a poctivou práci člověka. Režim, ve kterém dílo vznikalo, ovlivnil jeho výslednou podobu cenzurou, ne však natolik, aby politické vyznění nebylo

pochopeno. Nejzásadnějším vstupem byla změna konce, který v aktuální podobě zůstává otevřen, k smrti Birkuta tedy není podáno žádné vysvětlení.³⁴

Film spadá do proudu tzv. Kina morálního neklidu, kam společně s Andrzejem Wajdou patří ještě mnozí další významní polští tvůrci, jakými jsou např. Agnieszka Holland, Krzysztof Zanussi, Feliks Falk či Krzysztof Kieślowski.

Působnost tohoto hnutí, pro které je typická obecná nespokojenost se stavem polské společnosti a ekonomiky, bývá vymezována lety 1976 až 1981. Ve snímku *Člověk z mramoru* můžeme spatřit hned několik znaků tohoto období. Vyniká realismem, zkoumá negativní rysy komunistického režimu a otázku morálky. Je zde patrný konflikt mezi státem a jednotlivcem.³⁵

Propojení 50. a 70. let je více než důležité a kritika společnosti je patrná. Film dokázal poukázat na patologii stalinské éry, vliv tajné policie nebo na falešné politické procesy.

První linka, kterou tvoří příběh dokumentaristky Agnieszky, se odehrává v sedmdesátých letech. Agnieszka je cílevědomá a nekompromisní filmařka, filmové natáčení iniciuje sama. Tato linka zahrnuje oproti předešlým snímkům jen malý filmový štáb, který společně s Agnieszskou jde po stopách Birkuta. Film zde slouží jako nástroj ke sdělení pravdy, na rozdíl od druhé linky, kde film slouží jako nástroj propagandy a umělé pravdy jakožto vyfabulovaného ideálu. Pokud se pustíme do přirovnání, dá se říct, že kamera a filmová surovina zde slouží jako zbraň a nejen ti, kteří Agnieszce poskytlí svolení, s tím později bojují a tyto nástroje později Agnieszce odeberou, přeci jen je příliš nebezpečné ukazovat skutečnost. Autorita je zde velmi kritická, ale přesto v sobě Agnieszka najde zbytky odhodlání a příběh se vydá dokončit i bez kamery. V této linii natáčení zastupuje jednoznačně motiv hledání, pravdě a spravedlnosti.

³⁴ KRZYSZTOF, KORNACKI. 40/90: Andrzej Wajda. Polsko, 2016.

³⁵ JAROŠ, Jan. Hrdinové, vlastenci, rozervanci... zkrátka polský film. *Radio Servis: vydavatelství českého rozhlasu* [online]. 2014, 2014 [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: http://www.radioservis-as.cz/archiv14/18_14/18_tema.htm



Obrázek 20 *Člověk z mramoru* (1977)

Velmi často je zde odkazováno na americkou kinematografii. Hned ze začátku, kdy je představen velmi důležitý motiv v této lince, se Agniezka rozčílí na svého kameramana, že přeci nebudou točit na stativ, o pár desítek minut později zde dokonce zazní replika odkazující na tehdejší styl americké tvorby. Tato scéna může být vyložena různě, ale také může odkazovat na snahu angažovat se dál, než jsou polské hranice, působit světověji a vyjadřovat se jinak, než bylo tehdy běžné.

„Ze stativu točit nebudeme, jen z ruky. Široký objektiv. Viděl jste poslední americké filmy?“³⁶

Linie mezi jednotlivými příběhy je odlišena filmovou řečí pomocí výrazných prostředků, například barevnost filmu – současnost je barevná, herecky výrazná a dosti stylizovaná, například kostým hlavní postavy je velmi nápadný a po celou dobu stejný, kostým dokonce reflektuje otec Agniezsky a dá ji peníze na koupi nového oblečení. Linie 50. let je zachycena na černobílou surovinu a flashbaky zase táhnou více do sépiové barevnosti.

Nejen tematika, ale přímo záběry, které natáčí Agniezka se svým štábem, jsou použity reflexivním způsobem – v některých momentech nám tvůrci filmu dovolí nahlédnout přímo na záběr z kamery. Příkladem je scéna, ve které je nám poprvé představena mramorová podoba Birkuta, zpracovaná na jeho čest. V první části příběhu se Agniezka

³⁶ *Člověk z mramoru* [*Człowiek z marmuru*] 1977 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

dostává do zakázané části muzea, kde najde povalenou mramorovou sochu, chopí se kamery, a i bez povolení ji zdokumentuje. Jedná se o první „setkání“ Agniezsky a Birkuta, která později argumentuje, že povalení bylo důvodem, proč si tuto osobnost vybrala.



Obrázek 21 *Člověk z mramoru* (1977)

Obrázek 22 *Člověk z mramoru* (1977)

Z pozice studentky filmového umění je pro mě velmi snadné se ztotožnit s příběhem Agniezsky, pro starší generace může být zase naopak více zajímavá dějová linka Birkuta. Snímek, tvořen tolika liniemi, je pro polskou společnost a kinematografii důležitý právě proto, jak rozsáhlého problému se týká. Nahlíží souhrnně na dějiny Polska bezmála celého dvacátého století, a to souběžně optikou více generací. V dalším kroku by bylo možné se těmito souvislostmi zabývat prostřednictvím pojmu „účtující filmy“, tak jak o nich píše filmový historik Jaromír Blažejovský.³⁷

Dějová linka Agniezsky nás přenesení do promítací místnosti, kde si pouští archivní záběry. Tato místnost slouží jako první pojitko mezi linkou současnou a minulou. Představuje jakousi mezifázi. V návaznosti je nám představen vstup archivních záběrů, které se liší černobílou barvou, doprovodným komentářem a celkově propagandistickým nádechem. První zobrazené dílo posiluje reflexivní povahu tím, že sledujeme postavy, které samy natáčejí film, ve kterém se nachází, následně také natočené záběry vidíme.

³⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Účtující filmy po pětadvaceti letech*. In Kopal, Petr a kol. *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*. Vydání první. Praha: Casablanca; Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. s. 177-205. ISBN 978-80-87292-33-4.

Obrázek 23 *Člověk z mramoru* (1977)Obrázek 24 *Člověk z mramoru* (1977)

Archivní záběry nám nabízejí zkrslý pohled na postavu Birkuta. Z obyčejného muže se stal hlas lidu, který je vyzdvihován, a město díky takovým lidem jen kvete. Této myšlence je věnován film ve filmu *Budují naše štěstí* od režiséra Burskiho. Tomuto dílu je věnována poměrně dlouhá sekvence, ve které je představena celá cesta „dokonalého člověka“, která musí každého inspirovat. Režisér snímku se stává důležitou postavou, která nás zavede k další zvláštní podobě reflexe: v budovatelském snímku můžeme spatřit samotného Andrzeje Wajdu, v titulcích uvedeného v pozici asistenta režie.

Obrázek 25 *Člověk z mramoru* (1977)

Režisér Burski je dalším kouskem mozaiky, který Anežku posune blíže k Birkutovi. Agnieszka se dostává do střetu s režisérem, který jí představí svůj pohled na věc. Tento pohled je pro film novinkou, neboť se dostáváme do nové perspektivy snímku. Flashbacky, záblesky minulosti, převezmou iniciativu, a velkou část filmu jsme vedeni právě jimi. Příběh Birkuta se dostává do popředí a linka Agnieszky se stává jen jakýmsi rámcem, převozníkem, který nás vozí mezi zastávkami kapitol života Birkuta. První osoba, která divákovi odhalí část pravdy, je právě režisér Burski, který diváky dostává do další dějové linie.

Obrázek 26 *Člověk z mramoru* (1977)Obrázek 27 *Člověk z mramoru* (1977)

V této minulosti sledujeme zmanipulovaný vývoj vzniklého propagandistického snímku *Buduji naše štěstí*. Film jakožto médium je prostředek, který se dá velmi lehce zneužít a zmanipulovat k prospěchu systému. Birkut si tuto stránku přes svou čistotu a naivitu neuvědomoval a značnou část filmu spolupracoval ve prospěch režimu. Samotné natáčení probíhalo pod tlakem a zastupovalo lež, kterou společnost žila. Lež, která udává šťastné životy podle šablony bez výběru.

Ve flashbackích je reflexe zastoupena opět natáčením, které zde bylo zachyceno i přímo při tvorbě. Drsné podmínky, které panovaly, nesměly být znát, záběr musel být i přes utrpení Birkuta dokonalý. Tak dokonalý jako samotný systém, ve kterém je radostné žít. Režisér Burski nutí Birkuta plnit velmi náročné úkoly. Zásadní událostí, kterou zapříčinil Burski, je zvládnout rekordní množství položených cihel, a to 30 000 kusů za jednu pracovní směnu. Tato událost v budovatelském filmu Burskiho, který vidíme na začátku snímku, propojuje minulou a současnou linku. V tomto filmu jsou zachyceny další postavy, ke kterým se Agniezka vydá hledat. V podstatě vidíme cestu Agniezsky již na začátku, jen si to divák neuvědomuje.

Obrázek 28 *Člověk z mramoru* (1977)

Průběh natáčení byl velmi náročný a tento prvek z dokumentu pro dobro režimu není patrný. K divákovi se pravda dostává postupně, tak, jak nám ji dávkuje jednotlivé postavy, ke kterým se Agniezska dostává.

Obrázek 29 *Člověk z mramoru* (1977)Obrázek 30 *Člověk z mramoru* (1977)

Zapojení paměti postav do narativu je velmi účinný a neotřelý prostředek k vyprávění příběhu. Postavy vdechují lidskou podobu Birkutovi a rekonstrukce událostí dává dohromady poměrně jednoduchou dějovou linku. Na rozdíl od detektivního žánru nemá divák důvod předpokládat, že by postavy nevyprávěly pravdivě. V této linii se postavy stávají vypravěčem příběhu a tento formát nás vrátí v čase do 50. let. Na podobném principu stojí i snímek *Občan Kane* z roku 1941.³⁸

³⁸ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

Investigativní činnost Agniezsce vytýká i její profesor, který ji osočí ze „čmuchání“. Po sesbírání materiálu se komise setká v promítací místnosti, která sloužila Agniezsce jako útočiště, a již zmiňovaný profesor předvede Agniezscinu tvorbu. Je to poprvé, co nevidíme natočený materiál, ale slyšíme pouze kritiku. Jsme v situaci, kdy si divák má vybrat, zda bude věřit režimu, nebo Agniezsce. V emocích, které postava předvádí při čekání, se většinou najde každý filmař, který čeká na první reakce od diváků.

Po odebrání snímku sice Agniezska ztratila motivaci, její průbojnost však nic nezastaví a vydá se hledat Birkuta dál. Celým snímekem je prostoupeno téma marného hledání. Na tento paradox upozorňoval dříve i Agniežčin profesor, který ji od tohoto tématu odrazoval a nastiňoval klasické filmové problémy, které mohou nastat. Tato postava reprezentuje instituci a člověka, který do Agniezsky vložil, ale i odebral svou důvěru, což vedlo ke zabavení kamery a filmu. Tento moment je pro film velmi zásadní, protože odkazuje na filmovou cenzuru a zakrývání pravdy, za kterou se Agniezska snaží bojovat.

2.3.1 Andrzej Wajda

Celým jménem Andrzej Witold Wajda se narodil 6. března 1926 a zemřel 9. října 2016 ve Varšavě. Za svůj život natočil mnoho filmů, které byly svou tematikou pro společnost velmi důležité. Jeho tvorbu datujeme od 50. let až do jeho smrti. Stal se nejznámější ikonou polské kinematografie a zasahoval svou tvorbou do různých proudů.

Mezi hlavní znaky jeho filmů se řadí expresivní filmová řeč a velké výtvarné cítění a mezi častá témata patří válka, polská historie či epocha komunistické totality a obecně mentalita polského národa.

Po válce studoval v Krakově malířství, což ovlivnilo jeho dílo a následně se přihlásil v Lodži na režii. Jeho cesta začínala jako asistent Aleksandra Forda, který byl jeho mentorem³⁹ a zároveň mu pomáhal jako umělecký dozor při tvorbě jeho debutu *Nezvaní hosté* (1954). Tento snímek pojednává o historické okupaci Polska, což je příznačné období, ze kterého čerpal témata. Mezi další snímky patří *Kanály* (1957), *Popel a démant* (1959), *Nevinní čarodějové* (1960), *Popely* (1965) atd.

Člověk z mramoru (1976) je výrazné dílo, kterým reflektoval 50. léta podaná ze zpětné perspektivy. Dílo sice patřilo mezi zakázané snímky, ale poté si své diváky našlo a bylo úspěšné. Snímek je řazen do kinematografie morálního neklidu společně s volným

³⁹Wajda, Český televize: Lidé [online]. [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/andrzej-wajda/>

pokračováním trilogie *Člověk ze železa (1981)*. Další odkazující dílo vzniklo až v roce 2013, a to *Walesa, člověk naděje*.

ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo přiblížit pojem filmové sebereflexivity a následně ji demonstrovat na jednotlivých příkladech. V teoretické části nejdříve tento pojem v základu vysvětluji, věnuji se jednotlivým podobám reflexivního obratu k sobě samotnému, které se využívají v různých filmových situacích. Některé reflexivní postupy jsou méně nápadné a téměř nezasahují do děje, jiné jsou naopak velmi invazivní a dokáží příběh naprosto odklonit od jeho původního záměru. Postupy, které filmy obracejí k sobě samým a zvýrazňují tak svou umělost a konstruovanost, jsem jednotlivě demonstrovala především na příkladech filmů *Ferris Bueller's Day Off* (1986), *Funny games* (1997), *Bláznivý příběh Robina Hooda* (1993), *Kill Bill: vol. 1* (2003), *Závrať naruby* (1977) nebo *Spaceballs* (1987). V každém zmíněném filmu sebereflexivita funguje jinak a je využívána k navzájem odlišným cílům.

Pro praktickou část jsem se rozhodla postupovat metodou případové analýzy. Tento přístup se mi osvědčil a při sběru informací se mi díky němu otevíraly další cesty k novým poznatkům a filmovým příkladům, které jsem poté zapracovala do úvodní teoretické části. Podrobná analýza filmů *Ed Wood* (1996), *Stav věci* (1982) a *Člověk z mramoru* (1977) mě dovedla k hlubšímu zamyšlení ve věci jimi nastíněných otázek ohledně smyslu a možností (filmového) vyprávění, ale obohatila mě i o filozofický rozměr těchto snímků.

Sebereflexivní filmy, kterým jsem se věnovala, spojuje jejich vzájemná odlišnost. Liší se oblastí, dobou vzniku, tématem i výpovědní hodnotou, a je proto na jejich příkladech velmi inspirativní sledovat, jak různé významy mohou v jejich příbězích scény filmového natáčení zastupovat.

V každém díle symbolizuje natáčení své poselství, a to je na sebereflexi to krásné.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. 2. rozš. vyd. Přeložil Antonín KŘÍŽ. Praha: P. Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Účtující filmy po pětadvaceti letech*. In Kopal, Petr a kol. *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*. Vydání první. Praha: Casablanca; Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. s. 177-205. ISBN 978-80-87292-33-4.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. str. 243

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KRZYSZTOF, KORNACKI. *40/90: Andrzej Wajda*. Polsko, 2016.

PLATÓN. *Faidros*. 7., opr. vyd. Přeložil František NOVOTNÝ. Praha: OIKOYMENH, 2014. ISBN 978-80-7298-510-4.

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, 1992. ISBN 9780231079457.

TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

CROW, David. Ed Wood: Tim Burton's Most Personal Film. *Den of Geek* [online]. 2019 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.denofgeek.com/movies/ed-wood-tim-burton-most-personal-film/>

DIEGEZE. [Http://cinepur.cz/article.php?article=57](http://cinepur.cz/article.php?article=57) [online]. Cinepur, 2003 [cit. 2021-02-14]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=57>

DROBÍK, Lukáš. *Reflexivita jako prostředek k promýšlení povahy média filmu v díle Wima Wenderse* [online]. 2007 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/qnilf/bc.Wenders.pdf> Bakalářská diplomová práce. Masarykova universita. Vedoucí práce Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D.

GEEK, A MIDDLE AGED. Tim Burton's "Ed Wood": Knocking on Wood for 25 years.... *Musings of a Middle-Aged Geek* [online]. 2019 [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://musingsofamiddleagedgeek.blog/2019/09/21/tim-burtons-ed-wood-knocking-on-wood-for-25-years/>

JAROŠ, Jan. Hrdinové, vlastenci, rozervanci... zkrátka polský film. *Radio Servis: vydavatelství českého rozhlasu* [online]. 2014, 2014 [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: http://www.radioservis-as.cz/archiv14/18_14/18_tema.htm

KUČERA, Petr. *Literární jazyk vs. filmová řeč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu v české kultuře 60. let* [online]. Plzeň, 2019 [cit. 2021-02-14]. Dostupné z: http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS3_2019-Ku%C4%8Dera.pdf Filozofická fakulta Západočeské univerzity

MIŠŮR, Martin. VLAMOVAT SE DO JAKÝCHKOLI DVEŘÍ / POSLEDNÍ RODINA. *CINEPUR: časopis pro moderní cinefily* [online]. 6.9.2017 [cit. 2021-7-26]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=4134>

Sequels, Series, and Remakes. *Www.filmreference.com* [online]. [cit. 2021-02-14]. Dostupné z: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Sequels-Series-and-Remakes-REMAKES.html>

ŠIMANOVÁ, Michaela. *Prolomení čtvrté zdi: Historie a současnost*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2016. 54 s. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Lenka Svobodová, Ph.D.

Vincent – Tim.Burton.Short.Animation.1982 [online]. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fxQcBKUPm8o&ab_channel=petrover

Wim Wenders. *Wim-wenders.com* [online]. [cit. 2021-7-30]. Dostupné z: <https://www.wim-wenders.com/>

Wim Wenders [online]. [cit. 2021-02-15]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/wim-wenders/>

WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), str. 3

WITHALMOVÁ, Gloria. Sebereflexivita ve filmu. CINEPUR. červen 2007, (#52), str. 2-7

You Got Something on the Lens!, 2014 [online]. Slate. Dostupný z WWW: <https://youtu.be/fvGSx67eBVc>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 <i>Ferris Bueller's Day Off</i> (1986)	14
Obrázek 2 <i>Ferris Bueller's Day Off</i> (1986)	15
Obrázek 3 <i>Bláznivý příběh Robina Hooda</i> (1993).....	16
Obrázek 4 <i>Kill Bill: vol. 1</i> (2003)	17
Obrázek 5 <i>Závrat' naruby</i> (1977).....	18
Obrázek 6 <i>Spaceballs</i> (1987).....	19
Obrázek 7 <i>Ed Wood</i> (1996)	22
Obrázek 8 <i>Ed Wood</i> (1996)	23
Obrázek 9 <i>Ed Wood</i> (1996)	24
Obrázek 10 <i>Ed Wood</i> (1996) <i>Ed s Belou</i> Obrázek 11 <i>Tim Burton & Vincent Price</i>	26
Obrázek 12 <i>Ed Wood</i> (1996)	27
Obrázek 13 <i>Stav věci</i> (1982) Obrázek 14 <i>Stav věci</i> (1982).....	30
Obrázek 15 <i>Stav věci</i> (1982).....	31
Obrázek 16 <i>Stav věci</i> (1982) Obrázek 17 <i>Stav věci</i> (1982).....	32
Obrázek 18 <i>Stav věci</i> (1982) Obrázek 19 <i>Stav věci</i> (1982).....	33
Obrázek 20 <i>Člověk z mramoru</i> (1977).....	37
Obrázek 21 <i>Člověk z mramoru</i> (1977) Obrázek 22 <i>Člověk z mramoru</i> (1977)	38
Obrázek 23 <i>Člověk z mramoru</i> (1977) Obrázek 24 <i>Člověk z mramoru</i> (1977)	39
Obrázek 25 <i>Člověk z mramoru</i> (1977).....	39
Obrázek 26 <i>Člověk z mramoru</i> (1977) Obrázek 27 <i>Člověk z mramoru</i> (1977)	40
Obrázek 28 <i>Člověk z mramoru</i> (1977).....	41
Obrázek 29 <i>Člověk z mramoru</i> (1977) Obrázek 30 <i>Člověk z mramoru</i> (1977)	41

SEZNAM FILMOVÝCH ZDROJŮ A CITOVANÝCH FILMŮ

- Alenka v říši divů* [Alice in Wonderland] 2010 [film]. Režie Tim BURTON. USA
- Americká noc* [La Nuit américaine] 1973 [film]. Režie François TRUFFAUT. Francie / Itálie
- Americké Psycho*, [American Psycho] 2000 [film]. Režie Mary HARRON. USA / Kanada
- Atomová Nevěsta* [Bride of the Atom] 1955 [film]. Režie Edward D. WOOD Jr. USA
- Ave, Caesar!* [Hail, Caesar!] 2016 [film]. Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA / Velká Británie / Japonsko
- Batman* [Batman] 1989 [film]. Režie Tim BURTON. USA
- Beetle Juice* [Beetlejuice] 1988 [film]. Režie Tim BURTON. USA
- Bláznivý příběh Robina Hooda* [Robin Hood: Man in Tights] 1993 [film]. Režie Mel BROOKS. USA
- Černý jestřáb sestřelen* [Black Hawk Down] 2011 [film]. Režie Ridley SCOTT. USA / Velká Británie
- Člověk ze železa* [Człowiek z żelaza] 1981 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko
- District 9* [District 9] 2009 [film]. Režie Neill BLOMKAMP. Jihoafrická republika / USA / Nový Zéland / Kanada
- Domek z karet*, [House of Cards] 2013-2018 [TV seriál]. Režie David FINCHER, Joel SCHUMACHER, James FOLEY, Allen COULTER, Charles MCDOUGALL, Carl FRANKLIN, Jodie FOSTER, John David COLES, Robin WRIGHT, Tucker GATES, John DAHL, Agnieszka HOLLAND, Tom SHANKLAND, Alex GRAVES, Kari SKOGLAND, Jakob VERBRUGGEN, Alik SAKHAROV, Roxann DAWSON, Daniel MINAHAN, Michael MORRIS, Ami Canaan MANN, Stacie PASSON, Ernest R. DICKERSON, Thomas SCHLAMME, Louise FRIEDBERG. USA
- Frankenweenie* [Frankenweenie] 1984 [film]. Režie Tim BURTON. USA
- Funny Games* [Funny Games] 1997 [film]. Režie Michael HANEKE. Rakousko
- Funny Games USA* [Funny Games USA] 2007 [film]. Režie Michael HANEKE. USA / Francie / Velká Británie / Rakousko / Německo / Itálie
- Glen, nebo Glenda* [Glen or Glenda] 1953 [film]. Režie Edward D. WOOD Jr. USA

Hellboy 2: Zlatá armáda [Hellboy II: The Golden Army] 2008 [film]. Režie Guillermo del TORO. USA / Německo

Hledači [The Searchers] 1956 [film]. Režie John FORD. USA

Hříšné noci [Boogie Nights] 1997 [film]. Režie Paul Thomas ANDERSON. USA

In Bildern leben [In Bildern leben] 1995 [dokumentární film]. Režie Peter BUCHKA. Německo

Jay a mlčenlivý Bob vrací úder [Jay and Silent Bob Strike Back] 2001 [film]. Režie Kevin SMITH. USA

Kanály [Kanał] 1957 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

Karlík a továrna na čokoládu [Charlie and the Chocolate Factory] 2005 [film]. Režie Tim BURTON

Kill Bill [Kill Bill: Vol. 1] 2003 [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA / Japonsko / Čína

Lisabonský příběh [Lisbon Story] 1994 [film]. Režie Wim WENDERS. Německo / Portugalsko

Mr. Robot [Mr. Robot] 2015 [TV seriál]. Režie Niels Arden OPLEV, Sam ESMail, Jim MCKAY, Nisha GANATRA, Deborah CHOW, Christoph SCHREWE, Tricia BROCK. USA

Mrtvá nevěsta [Corpse Bride] 2005 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Nebe nad Berlínem [Der Himmel über Berlin] 1987 [film]. Režie Wim WENDERS. Západní Německo / Francie

Nevinní čarodějové [Niewinni czarodzieje] 1960 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

Nezvaní hosté [Pokolenie] 1954 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

Občan Kane [Citizen Kane] 1941 [film]. Režie Orson WELLES. USA

Osm a půl [8 1/2] 1963 [film]. Režie Federico FELLINI. Itálie / Francie

Ospalá díra [Sleepy Hollow] 1999 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Osvícení [The Shining] 1980 [film]. Režie Stanley KUBRICK. Velká Británie / USA

Pee-weeho velké dobrodružství [Pee-wee's Big Adventure] 1985 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Plán 9 [Plan 9 from Outer Space] 1959 [film]. Režie Edward D. WOOD Jr. USA

Planeta opic [Planet of the Apes] 2001 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Popel a dýmant [Popiół i diament] 1958 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

Popely [Popioły] 1956 [film]. Režie Andrzej WAJDA. Polsko

Scary Movie: Děsnej biják [Scary Movie] 2000 [film]. Režie Keenen Ivory WAYANS. USA.

Statečné srdce [Braveheart] 1995 [film]. Režie Mel GIBSON. USA

Strach brankáře při penaltě [Die Angst des Tormanns beim Elfmeter] 1972 [film]. Režie Wim WENDERS. Západní Německo / Rakousko

Stříhoruký Edward [Edward Scissorhands] 1990 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Sunset Boulevard [Sunset Boulevard] 1950 [film]. Režie Billy WILDER. USA

Super Mac [MacGruber] 2010 [film]. Režie Jorma TACCONE. USA

Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street [Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street] 2007 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Tak daleko, tak blízko! [In weiter Ferne, so nah!] 1993 [film]. Režie Wim WENDERS. Německo

Tenkrát v Hollywoodu [Once Upon a Time in Hollywood] 2019 [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA / Velká Británie / Čína

The Maltese Bippy [The Maltese Bippy] 1969 [film]. Režie Norman PANAMA. USA

Ukradené Vánoce [The Nightmare before Christmas] 1993 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Umělec [The Artist] 2011 [film]. Režie Michel HAZANAVICIUS. Francie / Belgie

Údolí stínů [We Were Soldiers] 2002 [film]. Režie Randall WALLACE. USA / Německo

V běhu času [Im Lauf der Zeit] 1976 [film]. Režie Wim WENDERS. Západní Německo

Vesmírná tělesa [Spaceballs] 1987 [film]. Režie Mel BROOKS. USA.

Vincent [Vincent] 1982 [film]. Režie Tim BURTON. USA

Volný den Ferrise Buellera [Ferris Bueller's Day Off] 1986 [film]. Režie John HUGHES.
USA

Walesa: člověk naděje [Wałęsa. Człowiek z nadziei] 2013 [film]. Režie Andrzej WAJDA.
Polsko

Zachraňte pana Bankse [Saving Mr. Banks] 2013 [film]. Režie John Lee HANCOCK. USA
/ Velká Británie / Austrálie

Závrat' naruby [High Anxiety] 1977 [film]. Režie Mel BROOKS. USA

Zombie Hunter [Zombie Hunter] 2013 [film]. Režie K. KING. USA

Zpívání v dešti [Singin' in the Rain] 1952 [film]. Režie Stanley DONEN, Gene KELLY.
USA

Život v oblouznění [Living in Oblivion] 1995 [film]. Režie Tom DICILLO. USA

ANALYZOVANÉ FILMY

Ed Wood (USA, 1994)

Režie: Tim Burton. **Scénář:** Scott Alexander, Larry Karaszewski. **Kamera:** Stefan Czapsky. **Hudba:** Howard Shore. **Střih:** Chris Lebenzon. **Hrají:** Johnny Depp (Ed Wood), Martin Landau (Bela Lugosi), Sarah Jessica Parker (Dolores Fullerová), Patricia Arquette (Kathy O'Haraová), Jeffrey Jones (Criswell), G.D. Spradlin (reverend Lemon), Vincent D'Onofrio (Orson Welles), Bill Murray (Bunny Breckinridge), Mike Starr (Georgie Weiss), Max Casella (Paul Marco), Brent Hinkley (Conrad Brooks), Lisa Marie (Vampýra), George "The Animal" Steele (Tor Johnson), Juliet Landau (Loretta Kingová), Clive Rosengren (Ed Reynolds), Norman Alden (kameraman Bill) a další. **Produkce:** Denise Di Novi, Tim Burton

Světová premiéra: 22. května 1995

Česká premiéra: 7. září 1995

Analyzovaná verze: DVD, české titulky, 127 minut.

Stav věci (Západní Německo, USA, Portugalsko, Španělsko, Francie, Nizozemsko, Velká Británie, 1982)

Režie: Wim Wenders. **Scénář:** Wim Wenders. **Kamera:** Henri Alekan, Fred Murphy, Martin Schäfer. **Hudba:** Jim Jarmusch, Jürgen Knieper. **Střih:** Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen. **Hrají:** Isabelle Weingarten (Anna), Rebecca Pauly (Joan), Jeffrey Kime (Mark), Geoffrey Carey (Robert), Camila Mora-Scheihing (Julia), Alexandra Auder (Jane), Patrick Bauchau (Friedrich Munro), Paul Getty (Dennis), Viva (Kate), Samuel Fuller (Joe), Artur Semedo (výkonný producent), Francisco Baiao (zvukař), Robert Kramer (kameraman), Allen Garfield (Gordon), Roger Corman (právník), Gisela Getty (sekretářka) a další.

Produkce: Renée Gundelach

Světová premiéra: září 1982

Česká premiéra: 29. října 1982

Analyzovaná verze: DVD, české titulky, 121 minut.

Člověk z mramoru (Polsko, 1977)

Režie: Andrzej Wajda. **Scénář:** Aleksander Ścibor-Rylski. **Kamera:** Edward Kłosiński. **Hudba:** Andrzej Korzyński. **Střih:** Halina Prugar-Ketling. **Hrají:** Jerzy Radziwiłowicz (Mateusz Birkut), Krystyna Janda (Anežka), Tadeusz Łomnicki (Burski), Jacek Łomnicki (Burski v mládí), Michal Tarkowski (Witek), Piotr Cieślak (Michalak), Wiesław Wójcik (Jodla), Krystyna Zachwatowicz (Hanka), Magda Teresa Wójcik (střihačka), Bogusław Sobczuk (redaktor v TV), Leonard Zajączkowski (kameraman), Jacek Domański (zvukař), Jerzy Moniak (inženýr Moniak), Zdzisław Kozieln (otec Agnieszki) a další. **Produkce:** Barbara Pec-Slesicka

Světová premiéra: 25. února 1977

Česká premiéra: 1. března 1991

Analyzovaná verze: DVD, české titulky, 153 minut.