

NARATIVNÍ PRVKY VE VIDEOKLIPU

Bc. Karolína Zalabáková

Diplomová práce
2009



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav produktového designu
akademický rok: 2008/2009

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Karolína ZALABÁKOVÁ**

Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design**

Téma práce: **1. Narativní prvky ve videoklipu – vedoucí práce
Mgr. Markéta Dvořáčková
2. Scénář ke třem epizodám pro tři krátké televizní
formáty,
tzv. minisitcomy – vedoucí práce
Mgr. Tomáš Binter**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část práce:

Rozsah práce: minimálně 40 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s podpisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě.

Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

2. Praktická část práce

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

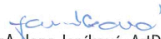
- THOMPSONOVÁ, Kristin in (1998): Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In: Illuminace, 10, č. 1. Praha: NFA, s. 5--36; přel. Zdeněk Böhm.
- GOODWIN, Andrew (1992): Dancing in the distraction factory. Music Television and Popular Culture. Minnesota: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-2062-8 počet stran 237.
- KAPLAN, Ann, E. (1987): Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture. New York and London: Methuen, Inc. Počet stran 195. ISBN 0 416 33370 2
- SWAIN, Dwight V. (1976): Filmová scénáristika. New York : Communication arts books Hastings House, Publishers.
přeložil Petr Zelenka. Tisk FSB 501/88/J
- ROSS Dick, WINGATE David (2004): Cesty ke scénáři. London: Media. Stimulating outstanding resources for creative european screenwriting.
- CARRIERE, Jean -- Claude (1987) : Scénárista. In: Revue Belge du Cinéma, 10, č. 18. Brusel; Překlad Tereza Brdečková.
- FIELD, Syd (2007): Jak napsat dobrý scénář. Praha: Rybka Publishers.
- THOMPSONOVÁ, Kristin (1999): Storytelling in New Hollywood. Londýn: Harvard University Press.
- THOMPSONOVÁ, Kristin - BORDWELL, David (2007): Dějiny filmu. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- SVOBODA, Jan (2007): Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera. Praha: Národní filmový archiv.
- BLÁHA, Ivo (2006): Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- ECO, Umberto (2007): Dějiny ošklivosti. Praha: Argo

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Markéta Dvořáčková
Ústav animace a audiovize
Datum zadání diplomové práce: 1. prosince 2008
Termín odevzdání diplomové práce: 11. května 2009

Ve Zlíně dne 23. března 2009


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
pověřená děkanka




doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
ředitel ústavu

ABSTRAKT

Práce se zabývá narativními prvky ve videoklipu. Snaží se odpovědět na otázku, zda je videoklip divákovi schopen zprostředkovat zážitek založený na vyprávění příběhu. První část práce zkoumá vývoj žánru, fenomén hudební televize, propagační funkci videoklipu a posun videoklipu z nesamostatného žánru k primárnímu médiu. U vybraných videoklipů (Daft Punk: Revolution 909, 1998, režie: Roman Coppola. Cibo Matto: Sugar Water, 1996, režie: Michel Gondry. Pulp: Disco 2000, 1995, režie: Pedro Romhany 1995) budou analyzovány jejich narativní struktury a použité prostředky jejich formální stránky.

Klíčová slova: videoklip, hudba, příběh, hudební televize, MTV, reklama, propagace, scénář, režie.

EXTRAIT DE LA THÈSE

La thèse traite les éléments narratifs d'une band-vidéo. Elle tente à donner des réponses à la question posée, si la bande-vidéo est en mesure de traduire la chose vécue par l'intermédiaire de la narration d'une histoire. La première partie de la thèse enquête sur l'évolution du genre, phénomène de la télévision musicale, fonction promotionnelle de la bande-vidéo ainsi que l'avancement de la bande-vidéo en tant que genre dépendent vers le média primaire. Les structures narratives et mise en œuvre des moyens formels seront analysées chez les bandes-vidéo sélectionnées. (Daft Punk: Revolution 909, 1998, metteur en scène: Roman Coppola. Cibo Matto: Sugar Water, 1996, metteur en scène: Michel Gondry. Pulp: Disco 2000, 1995, metteur en scène: Pedro Romhany 1995).

Mots clés: band-vidéo, music, video, télévision musicale, MTV, fonction promotionnelle, communication, metteur en scène.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucí své diplomové práce Mgr. Markétě Dvořáčkové za odborné vedení, textové i audiovizuální materiály a za připomínky, které mi pomohly při zpracování tohoto tématu. Dále velice děkuji své rodině a Lukovi za podporu během celého studia.

OBSAH

ÚVOD	9
1 VÝVOJ ŽÁNRU VIDEOKLIPU	10
1.1 VIDEOKLIP DO ROKU 1981	10
1.2 OD MTV K YOUTUBE	13
1.3 TYPICKÉ PRVKY MTV	15
1.4 HISTORIE ŽÁNRU Z POHLEDU DIVÁCKÉ RECEPCE	19
1.5 DISTRIBUČNÍ CESTY VIDEOKLIPU	21
2 VIDEOKLIP JAKO PRIMÁRNÍ ŽÁNŘ	23
2.1 POHLED TEORETIKŮ	23
2.2 REKLAMNÍ ROZMĚR VIDEOKLIPU	26
2.3 VIDEOKLIP SE STÁVÁ PRIMÁRNÍM MÉDIEM	28
3 JE VIDEOKLIP SCHOPEN VYPRÁVĚT?	30
3.1 KOKAINOVÝ EFEKT ZRYCHLENÉHO VNÍMÁNÍ	30
4 NARATIVNÍ VIDEOKLIPY	35
4.1 KRÁTKÉ PŘÍBĚHY	35
4.2 CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH PRACÍ	37
5 ANALÝZA VYBRANÝCH VIDEOKLIPŮ	39
5.1 VÝBĚR ANALYZOVANÝCH VIDEOKLIPŮ	39
5.2 Z ČEHO TĚŽÍ KLASICKÝ FILMOVÝ PŘÍBĚH	40
5.3 DAFT PUNK: REVOLUTION 909	41
5.4 CIBO MATTO: SUGAR WATER	45
5.5 PULP: DISCO 2000	50
ZÁVĚR	53
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	55
CITOVANÉ VIDEOKLIPY	58
CITOVANÉ FILMY	60
SEZNAM PŘÍLOH	63
PŘÍLOHA I	64

PŘÍLOHA II	70
PŘÍLOHA III	71
PŘÍLOHA IV	77

ÚVOD

Nebylo by úžasné, kdybyste tuto práci nemuseli číst?

Ale kdybyste se na ni mohli podívat? Psát odborný text o audiovizuálním žánru založeném na dívání a poslouchání je přinejmenším zvláštní. Psát o videoklipu je něco jako sochat o designu či tancovat o architektuře ¹. Toto téma jsem si však navzdory tomu vybrala z několika důvodů. Podoby videoklipu a jeho vývoj sleduji jak okem běžného diváka, tak také z pohledu tvůrce, který s žánrem videoklipu rád pracuje ².

Úvodní část této práce se věnuje vývoji žánru, vzniku fenoménu hudební televize a s tím souvisejícímu vnímání televizního média. Třetí kapitola sleduje odpůrce i zastánce žánru od počátku osmdesátých let, jeho vztah k propagační funkci a také důležitý posun videoklipu z nesamostatného žánru k primárnímu médiu.

Na základě získaných informací budou určena kritéria pro výběr analyzovaných videoklipů, u nichž budou charakterizovány narativní struktury a použité prostředky jejich formální stránky. Cílem této práce je na základě dosažených poznatků z odborných textů i konkrétních ukázek videoklipů určit, zda je videoklip schopen zprostředkovat zážitek založený na vyprávění příběhu.

¹ Andrew Goodwin, profesor v oboru communication arts na University of San Francisco, uvádí svou knihu *Dancing in the distraction factory. Music Television and Popular Culture* citátem anglického hudebníka Elvise Costella: „Writing about music is like dancing about architecture. It’s really stupid thing to want to do“ [Goodwin, 1992: 1].

² O tom, jaké jsou u nás podmínky pro vznik a distribuci videoklipů, s jakými interprety je nejsnazší možnost spolupráce, a že v České republice prakticky neexistuje videoklipová tvorba zaměřená na progresivní žánry elektronické hudby, tedy takové, u které je patrný originální postoj a snaha o vývoj „nové“ hudby, by bylo možné napsat další stejně rozsáhlou práci.

1 VÝVOJ ŽÁNRU VIDEOKLIPU

1.1 Videoklip do roku 1981

Definujme si videoklip jako audiovizuální formu kratšího, většinou tří až pětiminutového rozsahu, ve které je pomocí filmových obrazů doprovázena určitá hudební skladba, která tvoří celou nebo podstatnou část zvukové složky videoklipu [Szczepanik in Biograph, 1998].

V takovéto formě se videoklipy poprvé objevily v šedesátých letech, jejich předchůdce je však možné vysledovat mnohem dříve. Ve dvacátých letech v Německu experimentoval Oskar Fischinger s abstraktním animovaným filmem, který synchronizuje s jazzovou a klasickou hudbou. K jeho raným dílům patří například *Spirals* (Oskar Fischinger, 1926) z roku 1926 nebo *Wachsexperimente* z roku 1927 (Oskar Fischinger, 1927). Na konci třicátých let odchází Fischinger do Hollywoodu a v roce 1940 ve studiu Disney pracuje na prvním filmu se stereofonním zvukem *Fantasia* (James Algar a další, 1940), ve kterém byla použita hudba J.S. Bacha, P.I. Čajkovského, P. Dukase, I. Stravinského, L. van Beethovena a F.P. Schuberta. V padesátých letech objevuje Hollywood kouzlo filmů, v nichž hudba hraje podstatnou roli. V roce 1956 byly natočen filmy *Rock Around the Clock* (Fred F. Sears, 1956), *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956) nebo *Don't Knock the Rock* (Fred F. Sears, 1956). V této době začínají davy šílet po Elvise Preslym, který se objevuje jak v televizi (v roce 1957 musel být v *The Ed Sullivan Show* zabírán pouze od pasu nahoru) tak na filmovém plátně. Z jeho snímků jmenujme *Love me tender* (Robert D. Webb, 1956) nebo *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957).

Na televizních stanicích vznikají v padesátých letech pořady zaměřené na hudbu a nové kapely. Například živá show *American Bandstand* existující od roku 1952 do roku 1989, britská *Six-five*

debutovala v únoru 1957 na BBC a běžela každý sobotní večer od šesti hodin a pěti minut. V letech 1957 až 1967 existoval na BBC pořad *Juke Box Jury*, ve kterém postupně vystoupily všechny hvězdy tehdejší doby od *Roye Orbisona* po *The Rolling Stones*. Pořad *Ready, Steady, Go!* běžící v pátek večer na britské ITV si vytvořil podtitul *The weekend starts here!*. Pořad existoval od roku 1963 do 1966 a nejvyššího ratingu dosáhl v březnu 1964, kdy v pořadu vystoupila skupina *The Beatles*.

The Beatles nelze z hlediska historie videoklipu přehlédnout. V roce 1964 byl uveden snímek *A hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) a o rok později *Help!* (Richard Lester, 1965). Režisér Richard Lester v těchto filmech začal experimentovat s rapidmontáží a rychlým střihem [Bordwell, Thompsonová, 2007: 532]. V roce 1965 byl koncert skupiny The Beatles na Shea Stadium v New Yorku natáčen televizí, následující rok začali The Beatles točit videoklipy. V roce 1966 je to klip k písni *We Can Work It Out* (The Beatles: *We Can Work It Out*, 1966) a *Paperback Writer* (The Beatles: *Paperback Writer*), 1966, o rok později *Penny Lane* (The Beatles: *Penny Lane*, 1967) a *Strawberry Fields Forever* (The Beatles: *Strawberry Fields Forever*, 1967). V roce 1968 skupina přichází s celovečerním animovaným snímkem *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968).

Na konci šedesátých let vznikl další fenomén týkající se filmu a hudby, tzv. *rockumentary* – rockový dokument, jehož forma odkazuje k hnutí *direct cinema* [Bordwell, Thompsonová, 2007: 602]. V roce 1969 vznikl film *Monterey Pop* (D.A. Pennebaker, 1969) a *One Plus One* (Jean-Luc Godard, 1969), o rok později je to oskarový dokument *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). Do žánru rockových dokumentů se později dostaly i improvizované scény a vznikly například filmy jako *200 Motels* (Tony Palmer, Frank Zappa, 1971) nebo *The Wall* (Tony Palmer, 1982.)

V sedmdesátých letech pokračuje trend televizních pořadů. Byly to například *Music scene* na stanici ABC, *Midnight Special* na NBC, *Rock Follies* na British TV. Mezi videoklipy té doby patří mimo jiné *Bohemian Rhapsody* (Queen: *Bohemian Rhapsody*), *Land of 1000 Dances* (The Residents: *Land of 1000 Dances*), *Heroes* (David Bowie: *Heroes*) 1978, *We Fade To Gray* (Visage: *We Fade To Gray*). K celovečerním filmům s výraznou hudební složkou patří například *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (D.A. Pennebaker, 1973), *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977). V této době vznikají také díla s avantgardnějším charakterem, například práce Jeana-Luca Godarda *Numéro 2* (Jean-Luc Godard, 1975). Zásadní událost pro hudební i filmový průmysl se odehrála v roce 1981.

1.2 Od MTV k Youtube

V sedmdesátých letech tvořila podstatnou část hudebních konzumentů mládež z nižších středních a dělnických tříd. Kvůli ekonomické krizi z přelomu let sedmdesátých a osmdesátých mohla tato skupina disponovat podstatně menšími finančními prostředky, a proto producenti hledali účinný marketingový nástroj, kterým by mohli mládež i dospělou populaci po celé zemi ovlivňovat a zvyšovat prodej svých produktů [Kouřil in Revue pro média, 2001]. Hudební televize se ukázala jako výhodný tah.

1. srpna 1981 diváci viděli i slyšeli první videoklip hudební stanice MTV s příznačným názvem *Video Killed The Radio Star* (Buggles: *Video Killed The Radio Star*, 1981). Zpočátku stanici vlastnila firma *Warner Amex Satelite Entertainment Company*, která byla posléze odkoupena firmou *Viacom International*. Během prvních osmnácti měsíců vydělala MTV pouze z reklam sedm milionů dolarů. MTV charakteristická videoklipovým formátem se stala jedním z nejúspěšnějších nositelů multimediální popové kultury konce 20. století a zahrnovala v sobě čtyři podstatné sféry zábavné kultury: film, televizi, hudbu a reklamu [Kouřil in Revue pro média, 2001]. V srpnu 1984 vlastnila smlouvy se čtyřmi gramofonovými firmami, které ji zaručovaly prvenství v prezentaci nových hitů. Z obavy před konkurencí otevírá 1. ledna 1985 sesterský kanál *VH-1*, tzn. *video hit one* zaměřený na starší cílovou skupinu mezi 25 až 49 lety. Prvním klipem této stanice byl *The Star Spangled Banner* (Marvin Gaye: *The Star Spangled Banner*, 1971).

I přes oslňující nástup čelila v osmdesátých letech MTV několika problémům. Bylo jí vyčítáno, že eliminuje nastupující mladou kulturu a že se záměrně vyhýbá videoklipům afroamerických tvůrců. V roce 1983 byl po nátlaku nahrávací

společnosti *Columbia Records* zařazen do vysílání klip Michaela Jacksona *Thriller*, jehož dlouhometrážní verze se stala dosud nejprodávanějším hudebním videem ³. V devadesátých letech naopak nastolila MTV taktiku „kultury ulice“ a spolu s mainstreamovým popem dala prostor hiphopu a grungeovým kapelám. Z MTV se stal dominantní globální hudební portál, který dokázal využívat experimenty alternativních subkulturních žánrů [tamtéž]. 1. srpna 1987 vzniká *MTV Europe* se sídlem v Londýnském Camden town. Prvním klipem je *Money for Nothing* (Dire Straits: *Money for Nothing*, 1987). Její mladí zaměstnanci pocházející z různých koutů světa dokazují, že z MTV se stal globální fenomén. Od října 1990 funguje *MTV Brazil* a *MTV Japan*, v roce 1993 se rozjíždí *MTV Latino*. Dalšími odnožemi jsou *MTV Mandarin* z roku 1991 zaměřující se na Jihovýchodní Asii a *MTV Hindu*. V roce 2000 pronikla MTV i do Polska, o dva roky později do Rumunska. Čeští příznivci 24 hodinové hudební televize se dočkají na začátku roku 2009. Od roku 1985 je MTV Networks vlastněna mediální korporací *Viacom*, které patří mimo jiné filmové studio *Paramount*, obchodní síť *Blockbuster* nebo *Music Stores*.

V září 1985 se konala první výstava z kolekce hudebních videoklipů v *Museum of Modern Art* v New Yorku. Obrazová verze hudební skladby tak získala pevné místo ve světě umění i propagace.

³ Videoklip *Thriller* režíroval John Landis s rozpočtem \$500,000 (průměrné video té doby stálo cca \$100,000). Jeho kratší verze má 13 minut.

1.3 Typické prvky MTV

MTV sice vysílá 24 hodin denně, ale videoklipy netvoří 100 procent jejího vysílacího schématu. V devadesátých letech našla divácky atraktivní formáty o extrémních sportech, společenském i politickém zpravodajství nebo například živou show *Saturday Night Show*. Nehudební pořady dokládají, že úspěch MTV nespočívá pouze v neustálém vysílání hudebních klipů. Wieslaw Godzic shrnuje hlavní charakteristické rysy stanice MTV v knize *Dívání se a jiné požitky populární kultury*⁴.

MTV je podle Godzice schopná odlákat své diváky z reálného světa a nabídnout jim svět iluze, tzn. simulaci světa lepšího a atraktivnějšího. V souvislosti s tím používá termín eskapismus a útěk od skutečnosti. Americký filmový kritik Michael Medved⁵ formuluje domněnku, že populární hudba pomocí svého nejdůležitějšího sdělovacího prostředku MTV propaguje protináboženské jednání⁶, pornografii a sexuální úchylku, opájí se masturbací a kanibalismem. Proti tomuto vyhraněnému názoru stojí teorie, že videoklipy prezentované na MTV spíše než reálný svět imitují snová přání a touhy⁷. Navzdory těmto názorům na konci osmdesátých let zažehla organizace PMRC (Parents Music Resource Center) sdružující rodiče první vlnu diskusí o obavě nadměrného působení MTV na jejich potomky.

⁴ GODZIC Wieslaw in (1998): MTV čili vizuální a zvuková rozkoš. In: *Biograph. Magazín pro film a nová média*, č.2. Brno, s. 15 – 21. Přeložil Petr Szczepanik.

⁵ Viz. *Hollywood proti civilizaci*, 1992.

⁶ Jako příklad takových satanských děl uvádí Madonnu, Black Sabbath, Judas Priest nebo Faith No More.

⁷ Petr Szczepanik cituje teoretičku Marshu Kinderovou, která jmenuje pět prvků, tvořící paralelu mezi sny a videoklipy: 1. Neomezený přístup (jak k televizní obrazovce, tak k vlastním snům), 2. Decentralizaci, 3. Strukturální neplynulost, 4. Důraz na útržky paměti, 5. Všudypřítomnost diváka. Viz Marsha Kinder: *Playing with Power in Movies, Television and Video Games. From Muppet babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkley and Los Angeles 1991.

Tato otevřená kritika se stala podnětem pro jeden z nejdůležitějších rysů MTV: autoironii a autotematismus. MTV začala produkovat satirické reklamy na sebe samu, ve kterých líčí, jak je škodlivá. Platformou autoironie se stal animovaný pořad *Beavis and Butt-Head*, který se vysílal od března 1993 do listopadu 1997⁸. Dva lascivní výrostci se stali hlavním argumentem myšlenky, podle níž se prostřednictvím sebeironie a ironie MTV brání skutečným útokům a kritice.

Dalším rysem MTV je její rozporuplnost. MTV se na jedné straně prezentuje jako rebelská stanice s karnevalovým nazíráním na svět⁹. Vysílá videoklipy, které provokují, nebo alespoň tak vypadají, svou image staví na podvracení systému, na rebelii a revoltě. Navzdory tomu však zapadá do systému hudebního a televizního průmyslu, jemuž jde v první řadě o zisk a budování životního stylu, který se především dobře prodává.

MTV se stylizuje do role progresivního zastávce nových trendů, na druhé straně jsou však známy její snahy o nezveřejnění určitých klipů nebo vystoupení. Kritika MTV za cenzuru afroamerických umělců v osmdesátých letech již byla zmíněna, za další projevy neliberálnosti můžeme považovat zákaz vysílání videoklipu Neila Younga *Note's for You*¹⁰, cenzuru prohlášení Elizabeth Taylor o sexuální svobodě pronesený během koncertu k počtě Freddieho Mercuryho. Se zobrazováním sexu souvisí fakt,

⁸ Tvůrcem pořadu je *Mike Judge*, který prorazil díky krátkému animovanému filmu *Frog Baseball*, v němž se postavy Beavise v tričku Metallica a Butt-Head v tričku ACDC objevily poprvé.

⁹ S karnevalovým nazíráním na svět je spojen termín tzv. karnevalismus, jehož původcem je ruský literární vědec a sémiotik *Michail Michajlovič Bachtin* (1895 – 1975), který se jím zabýval v knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. V tomto díle se Bachtin zabývá lidovou smíchovou kulturou, kterou označuje jako karnevalovou. Charakteristickými rysy karnevalové kultury je princip světa naruby, logika obrácenosti, různé druhy parodií a bláznivín, ale také zdůraznění tělesnosti. Bachtin u karnevalového principu zdůraznil jeho podvratnou funkci vůči většinovému systému a také fakt, že v době renesance se lidová kultura dostala spolu s národními jazyky na úroveň vysoké literatury.

¹⁰ Tento klip poté získal cenu za nejlepší videoklip roku 1989 na *MTV Video Music Awards*.

že 50 procent žen vystupujících ve videoklipech stanice MTV je oblečeno provokativně, oproti 10% procentům takto oblečených mužů [Godzic in Biograph, 1998: 16]. Některé videoklipy byla MTV přinucena organizací *Parent and Teacher's Association* označovat symbolem X jako určené pouze dospělým. V roce 1990 nepovolila vysílání videolipu Madonny *Justify my love* (Madonna: *Justify my love*, 1990), ačkoli klip bez problémů běžel na MTV Europe.

Marketing a self promo je dalším typickým znakem MTV. Podle Godzice je zde jasná souvislost mezi divákem MTV a divákem sledujícím reklamní blok. Oba žánry, reklama i videoklip, jsou vyrobeny za účelem propagace určitého produktu nebo vytváření jeho image, a jejich formou je krátké audiovizuální dílo. Další propojení nalézáme také u popových hvězd, které se na propagačních kampaních přímo podílely¹¹. Jako příklad propojenosti světa zábavy a reklamy je hudební reklama na Pepsi-Colu z roku 1988 s Michael Jacksonem, která přímo využívá Jacksonův hit *Billie Jean*. Namísto refrénu používá slogan *your whole generation*, který odkazuje k závěrečnému claimu *Pepsi – The choice of new generation*. Reklama zaujímá v diskusi o současné kultuře význačné místo, neomezuje se už jen na své tradiční rétoriku, ale nárokuje si vlastní prostor [Godzic in Biograph 2008: 17]. Hlavním středobodem stanice MTV nejsou videoklipy, a nejsou to ani videoklipy, které stojí za úspěchem MTV.

Nejdůležitějším prvkem je reklama a prodejnost [tamtéž]. Videoklip je pouze jedním z článků marketingové strategie. Z toho důvodu by také MTV neměla být posuzována jako instituce, která je za videoklipy zodpovědná a na základě které bychom si měli

¹¹ V roce 1970 na točila skupina The New Seekers reklamu na Coca-Colu s využitím písně *I'd like to Teach the World to Sing*. Singl se díky reklamě stal celosvětovým hitem. Michael Jackson uvádí svou první reklamu na Pepsi-Colu v roce 1984.

o žánru dělat obecnější obrázek. Paradoxně však všechny kritiky, které jsou namířeny proti schématu MTV se strefují právě do podoby videoklipů, jakoby byla MTV institucí, která by měla na jejich podobu výraznější vliv. Formát MTV se stal jedním z neúspěšnějších nositelů multimediální popové kultury konce století, integrující čtyři konstitutivní sféry zábavní kultury: film, televizi, hudbu a reklamu [Kouřil in Revue pro média, 2001]. Videoklip je pouhá část celého systému hudebního a zábavního průmyslu stejně jako moderního formátu televizního vysílání. A jako takový zasluhuje vlastní zkoumání nezávislé na jednom distribučním médiu.

1.4 Historie žánru z pohledu divácké recepce

Divák sedmdesátých a osmdesátých let byl zvyklý na své oblíbené televizní pořady a televizi, která ho informovala, poučovala a v předem stanovené době bavila. MTV představuje ve vývoji vnímání televizního vysílání jasný mezník.

Forma staršího modelu televize, tzn. paleo-televize, je charakterizována principem tzv. pedagogické komunikační smlouvy, kdy osoby profesionálně spojené s televizí diváky poučují a informují. Programové schéma paleo-televize představuje sled izolovaných programů s pevnou časovou strukturou a zřetelně vymezenými bloky pořadů. Toto programové schéma je publikováno v tisku, takže se divák může na sledování paleo-televize bez obtíží připravit.

Naproti tomu v nové formě televize, tzv. neo-televizi¹², hraje divák aktivní roli. Není jen poslušným žákem ve třídě, ale je mu dovoleno, aby pomocí pořadů na přání spoluvytvářel program, díky anketám a telefonátům se účastnil vysílání, nebo dostal roli hosta v televizním pořadu. Televizi poskytuje zpětnou vazbu, namísto pasivního pozorovatele přebírá roli aktivního účastníka. Na principu neo-televize stojí model hudební televize symbolizované MTV. MTV je založena na proudu krátkých audiovizuálních forem: videoklipů, reklamních spotů, upoutávek na samotnou televizi. Programový rámec téměř neexistuje, divák nezapíná televizi kvůli konkrétnímu pořadu, ale kvůli samotné televizi. Sleduje MTV, a pokud má štěstí, naplní se jeho očekávání, a dočká se svého oblíbeného klipu. Ten bývá zpravidla nasazován

¹² Tento termín zavedl v roce 1983 Umberto Eco, viz. jeho dílo *Mysl a smysl*, 2000.

podle dohodnuté rotace, tzn. že se po určitou dobu ve vysílání opakuje.

Sledování neo-televize souvisí s tzv. kognitivní teorií diváka a jeho interpretační prací [Szczepanik in Biograph , 1998]. Na rozdíl od teorie poststrukturalisticko-psychologické, kdy je důležité, co film dělá s divákem, pátrá kognitivní teorie po tom, co dělá divák s filmem [tamtéž]. Divák již nesedí ve ztichlém kinosále obklopený jen tmou a promítaným obrazem. Televize mu nabízí v porovnání s plátnem kina mnohem menší obrazovku, ale také dálkový ovladač a libovolně tvarovatelný prostor například obývacího pokoje. Televizní divák může být aktivním spoluvůrcem sledovaného pořadu, může do něj kdykoli zasáhnout, může přepnout nebo ukončit. Nemusí u sledování televize jen sedět, může si dělat v podstatě cokoli ho napadne, v souvislosti se sledování videoklipů kupříkladu tančit nebo zpívat.

Andrew Goodwin se v textu *Muzikologie obrazu* negativně staví vůči všem kritikám namířeným proti MTV, a nabízí jasné vysvětlení, co je příjemného na sledování hudební televize. Zdůrazňuje fakt, že televize je zhudebněna, že hudba vtrhla do televize a video vládne hudbě. Divák má radost jak z poslouchání, tak z vizuálního potěšení, které mu televize dopřává. U hudební televize jde o proud krátkých spotů, divák neví, kdy přijde jeho oblíbený videoklip, a to víc si ho potom vychutná. Tyto dvě složky, hudba a obraz, se navíc vzájemně násobí, což Goodwin považuje za hlavní důvod, proč má divák po shlédnutí oblíbeného videoklipu nutkání opatřit si hudební nahrávku nebo videoklip samotný.

1.5 Distribuční cesty videoklipu

V souvislosti se závěrem předchozí kapitoly si můžeme položit otázku: má současný divák ještě potřebu si videoklipy opatřovat a vlastnit je? A pokud ano, jakým způsobem se to děje?

Těžko už si dnes dokážeme představit, že bychom na základě dobrého videoklipu běželi do obchodu a koupili si umělcovo album či singl. Pokud budeme mít touhu ho vlastnit, pravděpodobně si jej stáhneme či koupíme na internetu. Pro řadu uživatelů navíc ani není podstatné mít videoklip uložen na disku, stačí si stránku s klipem zařadit do seznamu oblíbených webových stránek nebo si samotný videoklip za členit do profilu na některém ze sociálních serverů. „Vlastnit“ videoklip dnes v podstatě znamená mít k dispozici link na stránku, na které je klip k vidění.

Stím souvisí téma současné distribuce videoklipů, jelikož televizní obrazovka již není jejich výlučným distribučním kanálem. Podle údajů Českého statistického úřadu je v Evropské unii připojeno k internetu 48 procent domácností. Dle průzkumu společnosti NetMonitor má v České republice přístup k internetu 4,5 milionu lidí. K nejoblíbenějším stránkám českých uživatelů patří blogy a servery pro sdílení videa. Obliba televizního média jako nástroje marketingové komunikace dlouhodobě klesá, názory v duchu, že klasická televizní reklama začíná být již nefunkčním přežitkem, se objevují s nástupem digitálního vysílání stále častěji¹³. Televize se zdá být pro dnešního, především mladého, diváka spíše pasivní zábavou.

Šance, že mladý divák zhlédne videoklip na televizní obrazovce má klesavou tendenci, naopak nejpravděpodobněji ho uživatel

¹³ Zdroj: <http://mam.ihned.cz>

uvidí na internetu. Studie agentury Universal McCann přinesla srovnání internetových komunit z celého světa odpovídající na otázku, čím se uživatelé zabývají nejčastěji. Vítězí sledování videoklipů (82,9 procent) a čtení blogů (72,8 procent) ¹⁴.

Zdá se, že videoklip už vykročil z televizní obrazovky a ovládl internet. Mimo elektronických médií je videoklip rovněž vděčným pomocníkem hudebních klubů. Další oblastí, ve které se videoklip stal formujícím prvkem, je videoart a vjing. Tyto problémy by byly tématem pro širší výzkum, v kontextu této práce je důležité zdůraznit zmenšující se podíl televize jak u sledování reklam, tak i videoklipů ve prospěch internetu a především sociálních sítí.

¹⁴ Zdroj: <http://www.universalmccann.com>

2 VIDEOKLIP JAKO PRIMÁRNÍ ŽÁNŘ

2.1 Pohled teoretiků

Filmoví teoretici začali videoklip reflektovat na počátku osmdesátých let, kdy byl chápán jako něco podřadného, jako pokleslý žánr fungující jen jako líbivý doplněk písničky, která má uspět u platícího publika.

Hudebník Joe Jackson publikoval v červnu 1984 sloupek *Billboard*, v němž zavrhuje videoklipy na obecné úrovni. Tvrdil, že klip fixuje posluchačovu mysl na zrakové vjemy a obrazy uzavírají divákovi možnost konstruovat si své vlastní imaginativní interpretace písně [SZCEPANIK in Dějiny hudební televize a videoklipu in Biograph, 1998].

Polská teoretička Jadwiga Mizińska v eseji *Postmodernismus, kultura videoklipu*¹⁵ definuje videoklip jako synkretický celek složený z písně interpretované zpěvákem za doprovodu hudební skupiny na pozadí změní mňhajících se obrázků. Tvrdí, že zatímco text písně ještě má jakýsi minimální obsah, její vizuální pozadí je tvořeno šokujícím slepencem spolu nesouvisejících, náhodně vybraných a vymyšlených epizod. Vyhraněný postoj Mizińske k videoklipu je ve své odmítavosti v podstatě sympatický, a je možné stejně vyhraněně prohlásit, že autorka představuje typický negativní postoj konzervativně zaměřeného badatele. Dokládá to její tvrzení, že pozornému a distancovanému televiznímu divákovi tyto žánry signalizují skutečnost, že lidský život se stal nevhodným

¹⁵ Viz. MIZINSKA, Jadwiga in (2004): *Postmodernismus, kultura videoklipu*. In: Sociologický časopis/Czech Sociological Review, č. 40. Praha: Sociologický ústav AV ČR, s. 105 - 111, 5; přel. Marek Skovajsa.

k vyprávění. Občana postmoderní doby chápe jako věčného diskotékového tanečníka.

Domnívám se, že na tomto místě je možné dovolit si připodobnit citovaný text k videoklipu *Windowlicker* (Aphex Twin: *Windowlicker*, 1999). Zde dva nanicovaté mladíky převálcuje nekonečná bílá limuzína Aphexe Twina, jejíž majitel se ukáže být jedním z „nejlepších tanečníků disco“. Twin diváka vyděsí autoironií na účet vlastní ošklivé tváře, kterou přilepí spoře oděným tanečnicím. Hudebník s režisérem nám na základě kontrapunktu mezi nablýskanými záběry limuzíny a odpornými tvářemi tanečnic elegantně připomínají, že pojetí tance, hudby a videa není v dnešní době tak jednoznačné, jak se někomu může zdát.

Klip nám totiž bude neustále proklouzávat mezi prsty. S rychlými změnami na poli filmové a digitální techniky se mění jak vnímání diváka, tak obecné charakteristiky samotného žánru. Teoretické práce by proto tyto změny měly reflektovat a neměly by se jimi nechat předběhnout.

Na autory negativních a zamítavých postojů čekala v devadesátých letech kritika amerického profesora Andrewa Goodwina, který zavrhl pohled na klip omezený pouze na obraz nebo naopak zaměřující se jen na hudební stránku. Pře, zda je videoklip podřadným či respektováním hodným žánrem, se ukázaly být jako liché už z toho důvodu, že umění již nelze klasifikovat jako vysoké, nízké, komerční nebo avantgardní.

Andrew Goodwin, profesor v oboru communication arts na University of San Francisco, v roce 1992 v knize *Dancing in the Distraction Factory* zkoumá vztah mezi hudbou a obrazem, a své teorie opírá o konkrétní příklady videoklipů. Jeho práce na rozdíl od jiných zřetelně spolupracuje s praxí, čtenář má možnost dohledat si videoklipy, které pro své analýzy použil. Goodwin žánr zkoumá na základě vztahu mezi zvukem, obrazem a jejich vzájemné spolupráci. Vychází z jednoduchého předpokladu, že

videoklipy tu jsou a budou, a že je lépe analyzovat žánr samotný než jeho vztah k filmovým a kulturním vědám.

Goodwin pro svou práci vychází z dobře ověřitelného předpokladu, že populární hudba v sobě obsahuje vizuální složku. Což si posluchač, má-li dostatek fantazie, může snadno empiricky ověřit už tím, že při poslechu oblíbené hudby zavře oči. Goodwin tento jev vysvětluje na základě tzv. synestézie. Synestézie je proces, v jehož rámci jsou smyslové vjemy přenášeny od jednoho smyslu ke druhému. Tato koncepce je podle něj klíčem k porozumění hudební televizi, protože videoklipy staví na vizuálních asociacích zvukové stopy.

Goodwin dále poukazuje na to, že hudebníci mají tendenci si písničky vizualizovat, a to jak v abstraktní, tak v narativní formě. Pro doklad tohoto tvrzení provedl se studenty průzkum, při kterém byli požádáni, aby zaznamenali své vizuální vjemy u nahrávky *Art Noise: Moments of love*. Goodwin si na základě pokusu všímá toho, že písně s vysokou mediální viditelností byly do určité míry vizualizované v termínech jejich video provedení, ale také vytvářely mnoho dalších významů. Což odmítá tezi, že videobraz je sémanticky direktivnější než zvuk, a blokuje posluchačovu svobodnou hru fantazie. Goodwin zdůrazňuje, že vizuální asociace existují v posluchačově mysli už před natočením videoklipu, přičemž za jeden ze zdrojů video obraznosti považuje vnitřní řeč hudebně-vizuálních asociací¹⁶. Goodwinovy postupy i analýzy mi značně pomohly ve vlastních analýzách, které uvádím v kapitolách 5.3 až 6.5.

¹⁶ U některých případů je podle Goodwina možné mluvit už o symbolickém vztahu, a to tam, kde byla vytvořena hudební konvence. Jako příklad je uvedeno heavymetalové sólo, které pro řadu posluchačů označuje symbol mužnosti a chlapáctví, bez ohledu na to, z jakých se skládá not.

2.2 Reklamní rozměr videoklipu

Propagace je často zmiňována jako zásadní funkce klipů, a ačkoli je toto tvrzení nejednoznačné, je podporováno řadou argumentů.

Videoklip bývá stejně jako reklamní spot označován za nesamostatný žánr, u něž neznáme jména tvůrců. Strukturální neplynulost slouží k tomu, aby divák videoklip chápal jako celek a nezaobíral se jednotlivými maličkostmi, stejně jako v reklamě, kdy má být divákova pozornost soustředěna jen na propagovaný produkt. Videoklipy i reklamy bývají točeny tak, aby se na ně divák mohl dívat opakovaně.

Tato tvrzení jsou však v kontextu dnešní doby zpochybnitelná. Klesající prodejnost hudebních nahrávek je všeobecně známým trendem, který legální stahování hudby z internetu ještě nedokázalo zvrátit¹⁷. Nízké ceny lcd televizí způsobují jejich nárůst nejen v domácnostech, ale i ve veřejném prostoru. Videá sledujeme v kavárně, nákupním centru nebo v klubu. Obraz v těchto případech dominuje, a divák si zvyká sledovat videoklipy i bez zvuku.

Jména režisérů videoklipů, podobně jako jména reklamních tvůrců, nejsou v médiích akcentována tak, jak je tomu u celovečerních filmů, ale i v těchto oborech se setkáváme s tvůrčími hvězdami¹⁸.

¹⁷ Finální prodejní výsledek za rok 2008 hlásí, že se v USA prodalo o 14 procent méně nosičů než v loňském roce. Britský hudební průmysl zveřejnil, že za posledních pět let klesly prodeje o více než třetinu. V USA v roce 2008 oproti tomu stouply zisky z koncertních šňůr v úhrnu o 4,3 procenta [Veselý in Týden, 2009: 81].

¹⁸ V českém prostředí to může být Ivan Zachariáš nebo Jakub Kohák, v zahraničním kontextu například Michel Gondry, jehož videoklipy jsou na serveru youtube doplněny o uživatelsky stejně oblíbené reklamy nebo dokonce videa typu *Michel Gondry Solves a Rubiks Cube with his*

Samotná propagace se postupně omezuje téměř jen na image samotné kapely. Videoklip přestává být nástrojem reklamy a přesunuje se spíše do oblasti public relations. Videoklip si díky tomu může dovolit více experimentovat jak s obrazovou podobou, tak i se scénářem, ačkoli tyto dvě složky jsou v žánru videoklipu těsně propojené.

2.3 Videoklip se stává primárním médiem

Koncem devadesátých let se začínají objevovat takové klipy, ve kterých původní skladba nezní stejně jako na propagované desce. Hudba začíná znít až po několika desítkách vteřin, vícekrát během klipu se může přerušit, mnohdy dokonce není jedinou zvukovou složkou videa. Ve videoklipech spolu se skladbou zaznívají také dialogy postav nebo ruchy prostředí. Hudba může fungovat jen jako píseň hraná v rádiu, se kterou postava nakládá podle své libosti, zesiluje ji, zeslabuje nebo ji úplně vypne.

Jedním z takových klipů je například klip Richarda Aschcrofta *A Song for the Lovers* v režii Jonathana Glazera (Richard Aschcroft: *A song for lovers*, 2000), kde hraje hlavní roli sám Aschcroft, který svou píseň poslouchá v rádiu, brouká si ji a především její melodii přehlušuje dalšími zvuky včetně svého hlasu. U nás si tohoto trendu všímá například F.A.Brabec ve videoklipu J.A.R. *Bulháři* (J.A.R.: *Bulháři*, 2000), který skladbu na několik vteřin zcela zastaví.

Klip se vymaňuje ze své funkce hudebního doprovodu. Stává se soběstačným dílem a degraduje hudbu na soundtrack. Tento trend, kdy videoklip pracuje s hudbou už jen jako se zvukovým prvkem dokazuje, že o videoklipu je nutné mluvit jako o primárním médiu [Fantastické obrazy – exkurze do světa videoklipů].

K dalším klipům, které potvrzují postavení videoklipu jako samostatného žánru patří například klip Aphex Twina: *Windowlicker* (Aphex Twin: *Windowlicker*, 1999) od Chrise Cunninghama nebo Björk: *Bachelorette* (Bjork: *Bachelorette*, 1997) v režii Michela Gondryho. Oba tyto videoklipy vyšly na sérii DVD *Director's Label*.

To svědčí o dalším rysu videoklipů. Klip se může v rukou kreativního režiséra stát samostatným autorským dílem, na které už

není nahlíženo pouze jako na klip, ale spíš jako na specifický krátký film. Klipy tohoto typu se také odlišně distribuují, vycházejí v edicích DVD, ale nikoli pod hlavičkou hudební skupiny, ale pod jménem režiséra ¹⁹. Klipy, které můžeme považovat za krátké filmy, mají často zajímavou narativní strukturu a jsou právě předmětem mého zájmu v následných analýzách.

¹⁹ Tímto způsobem funguje také podobný typ reklamních spotů.

3 JE VIDEOKLIP SCHOPEN VYPRÁVĚT?

3.1 Kokainový efekt zrychleného vnímání

Odborné texty se přiklánějí k názoru, že žánr videoklipu je ze své podstaty neschopný zahrnovat narativní složku. V této kapitole se pokusím na základě konkrétních příkladů s jednotlivými tvrzeními polemizovat.

Petr Szczepanik [Szczepanik, 1992] dává žánr videoklipu do souvislosti s krátkou audiovizuální formou žánru trailerů, které jsou pro diváka v několika ohledech atraktivní ze stejného důvodu jako klipy. Obě formy využívají rychlý střih a princip klipové montáže²⁰. Teoretička Marshu Kinderová pro tento postup užívá termín *kokainový efekt zrychleného vnímání* [tamtéž]. Narozdíl od akčních filmů, v nichž tvoří tento postup jen omezenou část díla, je žánr videoklipu na něm založen celý. Podle této teorie se klip není schopen od spektakularity úplně osvobodit a nemůže přejít k objektivní naraci [tamtéž]. V opozici k tomu stojí myšlenka Goodwina, že rychlé střihy, jež jsou součástí většiny klipů, jsou zjevně užívány proto, že střihová rychlost používaná ve filmech a v televizi by v porovnání s tempem hudební stopy působila nepřiměřeně. Proto podle něj staré klipy z 60. a 70. let dnes často vypadají jako příliš pomalé, a to i přes snahu vytvořit pocit rychlosti kupříkladu prostřednictvím ohraného klišé, jakým je rychlý opakovaný transfokátorový záběr [Goodwin, 1992: 64]²¹. Klip *Elektrobank* (The Chemical Brothers *Elektrobank*, 1997), který je po formální stránce od spektakularity poměrně

²⁰ Tyto postupy pak zpětně ovlivňují i starší média, například žánr klasického filmu. Jako typický příklad se uvádí snímek *Lola běží o život* z roku 1998.

²¹ Dnes toto tvrzení už tak zcela neplatí, střih řady celovečerních filmů leckdy bývá mnohem odvážnější než je tomu u hudebních videí.

osvobozen. Divákovi nabízí příběh z jednoho gymnastického přeboru, ve kterém nejde o prestiž trofeje, ale o osobní výhru nad sebou samým.

V souvislosti se vztahem spektakularity a narace uvedme citaci Bowieho, že kdyby byly videoklipy strukturovány jako narace většiny televizních dramát, nemohly by být opakovány tak často, aniž by nezačaly nudit až ke zhnusení [Szczepanik in Biograph, 1998]. Termín „zhnusení“ chápu například jako možnost sledovat několikrát za sebou televizní seriál z lékařského prostředí, v němž se řeší konflikty mezi lékaři a pacienty či mezi lékaři navzájem. Konfliktní téma lékařského zařízení je ústředním motivem videoklipu *Come on My Selector* (Squarepusher: *Come on My Selector*), v němž se dívka rozhodne prchnout z léčebny pro duševně choré. Na klip je možné se bez mentální újmy dívat několikrát za sebou, především díky klipové montáži, použití triků a výtvarné stylizaci. Díky tomu dostává videoklip svůj typický charakter, který mu nebrání vyprávět a diváka ponouká k několikerému zhlédnutí.

Goodwin k tomuto problému poznamenává, že vizuálně decentrovaná povaha sledování hudební televize je alespoň zčásti výsledkem značné rychlosti obrazů. U některých extrémních příkladů (*Sledgehammer* Petera Gabriela, *Stick Around* Juliana Lennona, *Welcome to the Terrordome* skupiny Public Enemy) se obrazy pohybují natolik rychle, že jsou během prvního zhlédnutí nesrozumitelné. Což poukazuje na další důvod přítomnosti rychlých střihů v hudebním videu: tvůrci doufají, že vytvořením klipu, který je při prvním zhlédnutí obtížně dekódovatelný, dosáhnou toho, že výrobek přežije i opakované sledování [Goodwin, 1992: 61].

Rozšířená je domněnka, že subjektem výpovědi realizované klipem bývá většinou zpěvák nebo leader kapely. V četných případech videoklipů, jakkoli narativních, je v souladu s uvedeným tvrzením ústřední postavou opravdu frontman či hu-

debník. V těchto případech však hudebník v klipu nevystupuje jako zpívající hvězda (ačkoli v některých pasážích zpívá), ale hraje roli v mini filmu realizovaném jeho videoklipem²². Hudební hvězda je tedy subjektem výpovědi, avšak nabízí se myšlenka, že její přítomnost je pouhou úlitbou nahrávací společnosti. Hudebníka by bez změny smyslu videoklipu mohl nahradit profesionální herec²³. Szcepanik při tom připouští existenci takovýchto klipů, které nazývá nazývá anti-klipy, v nichž se nemusí žádný člen skupiny ani objevit. Jsou podle něj ovšem rozhodně také prostředkem budování image. Image je pojem nekonkrétní a jako marketingový nástroj špatně uchopitelný. Proto s ním pracuje spíše oblast public relations²⁴.

Příkladů klipů, které se obešly bez přítomnosti hudební hvězdy je řada, zde uvádím několik od režisérů Director's label. Klip *Come to Daddy* (Aphex Twin: *Come to Daddy* 1997) vypráví příběh s atmosférou noční můry. Zlý sen začíná tam, kde začíná ztráta kontroly. To, co se v zlém snu vedere do těla zvenčí, je nepřítel. V procesu podobném porodu se může dostat ven. Jako třeba v klipu *Come to daddy*, kde monitor, ležící na smetišti, porodí netvora [Fendei in: *Fantastické obrazy – exkurze do světa videoklipů*, 2000]. V klipu televizor nejenže ožije, ale vyleze z něj bytost a vstoupí do naší reality. V běžném životě jasně rozlišujeme mezi obrazovkou, na kterou promítáme své sny, a skutečností. Hrůzné je překročení této hranice oběma směry, obrazovka je v jistém smyslu říší přízraků. Naše primární zkušenost

²² Například MC 900 Ft. Jesus: *If I Only Had a Brain* (MC 900 Ft. Jesus: *If I Only Had a Brain*).

²³ Režisér Michel Gondry k tomuto problému uvádí toto: „In my videos I always tried to avoid performance and playback and a guitar because it's been so many times and it's so boring. But then I saw a concert of White Stripes and they were so great so I said I have to use their playing, it's so special.“ [Gondry in *When I was 12*].

²⁴ A navíc: co dnes není prostředek k budování image? Je lhostejné, zda si ráno oblečeme černou koženou bundu nebo šedé sako s vázankou? Podle faktů si člověk vytváří první dojem během prvních třech sekund. První dojem pak tvoří 90% názoru na daný subjekt.

s obrazovkou je strašidelná. Hrůza nastupuje tam, kde se překročí hranice, která nás od ní dělí [Žižek in *Fantastické obrazy – exkurze do světa videoklipů*, 2000].

V dokumentu *Fantastické obrazy – exkurze do světa videoklipů* byly komentovány také klipy *Rabbit in Your Headlights* (UNKLE: *Rabbit in Your Headlights*, 1998) o muži bloumajícím silnicí, nechávající se srážet jedoucimi automobily a *Afrika Shox* (Leftfield: *Afrika Shox*, 1999) bezdomovci afrického původu, jemuž upadávají končetiny. Tato děsivá a pochmurná videa mohou sloužit jako dobrý důkaz proti tvrzení, že se MTV zcela jasně přihlásila k muzikálovému mýtu o nadřazenosti rozzpívaného světa nad morousovstvím šedi a nehybnosti [Szczepanik in *Biograph*, 1998].

Originálně si s problémem zobrazení hvězd v klipu poradil režisér Spike Jonez v *Sky's The Limit* (*The Notorious B.I.G.: Sky's The Limit*, 1998), kdy paroduje kliše rapových videoklipů. Do stereotypních rolí (rapper se zlatým řetězem, atraktivní dívka u bazénu, barman, apod.) dosazuje dětské herce. V klipu *Da Funk* (Daft Punk: *Da Funk*, 1995) je ústřední postavou pes lidského vzhledu s nohou v sádře, který kráčí ulicemi New Yorku, a s přehrávačem na rameni se snaží spřátelit s kolemjdoucími lidmi.

Dnešní kultura je založena na principu remixu, odkazů, využívání starších prací k zasazování do nového kontextu. Tento postup je dnes zcela legitimní a široce používaný. Citace Johna Fiska z knihy *Television Culture* ²⁵ z roku 1987, že „princip video-

²⁵ Originální citace se nachází na straně 249: „The pleasure style affords is not of the same intensity as jouissance, nor does it entail the loss of subjectivity. Rather it is a pleasure of control and empowerment, a carnivalesque concentration on the materiality of the signifiers and the consequent evasion of the subjectivity constructed by the more ideologically determined signifields. This form of pleasure also questions the unity and coherence of the world. It occurs in isolated fragments of experience, with no history, with no cultural pattern. Ideology insists on an overall controlling pattern of sense: fragmenting sense into the senses reproduces the libera-

klipu spočívá v recyklování obrazů, které vytrhává pryč z jejich původního kontextu a redukuje je na volně plující signifikanty, kde jejich materialita může pracovat přímo pro smyslné oko, rozpouští hranici mezi kulturou a přírodou, ideologií a její přítomností“ se jeví jako samozřejmá a v roce 2009 se není nutné faktem recyklování a analýzou toho, zda to je či není ku prospěchu věci, zabývat.

4 NARATIVNÍ VIDEOKLIPY

4.1 Krátké příběhy

Navzdory všem teoriím, které byly popsány v předchozích kapitolách, jsem přesvědčena, že videoklip je schopen divákovi zprostředkovat zážitek založený na vyprávění příběhu. Tím nemám v úmyslu nijak napadat konvenční představy o videoklipu jakožto o žánru stojícím na divácky atraktivních záběrech a sloužícím propagačním cílům nahrávací společnosti. Omámit diváka hezkými obrázky a rychlým střihem tak, aby si zakoupil nebo stáhl interpretovu desku, či aby byl se stal fanouškem propagované skupiny, může být základním cílem klipu. Tohoto cíle však může dosáhnout i sofistikovanějšími způsoby, než jaké vídáme v běžné televizní hitparádě. Joseph Vogl k tomuto říká: „Připadá mi zajímavé, že vztah mezi videoklipem a vyprávěním je protikladný, ba zásadně protikladný. Za prvé, jak lze v tomto formátu vůbec něco vyprávět? Za druhé, předmětem vyprávění v klipu je zánik světa. To je na videoklipech vůbec to magické, vycházejí z předpokladu, že svět nemá trvání, že se blíží jeho zánik. Pak je člověk dost suverénní, aby vytvářel nové světy“ [Vogl in Fantastické obrazy, exkurze do světa videoklipů, 2000].

Neočekávám, že mi videoklip nabídne zážitek podobný televiznímu nebo filmovému dramatu. Minifilm, který v sobě klip může obsahovat, musí dalšími filmovými prostředky přimět diváka, aby ho zhlédl opakovaně ²⁶. Videoklipy, o kterých budu mluvit, se neřídí konvenčními zásadami žánru, ale paradoxně jsou

²⁶ Goodwin v této souvislosti cituje režiséra Stephena Johnsona: Zastával jsem názor, že videoklipy by neměly být jako malé filmy, že by měly být úplně jiným médiem. Měli bychom produkovat klipy, oslovující různé potřeby – musí obstát i při opakovaném sledování a vždy mít co nabídnout. [Goodwin, 1992: 54].

mnohem zajímavější a nutí diváka ²⁷ podívat se na ně více než jedenkrát. Vedle zprostředkování výjimečného diváckého zážitku se často pouští do nových technologií, originálních postupů, a tím poskytují velkou dávku inspirace na poli audiovize i výtvarného umění. Jsou skvěle natočené, jsou pod nimi podepsáni zajímaví tvůrci, a navíc dokáží vyprávět podivuhodné příběhy.

4.2 Charakteristika vybraných prací

Proč videoklipy, které se staly předmětem zájmu této práce, nelze jednoduše zařadit do žádné teoretiky ustavené kategorie? Hlavní důvod vidím především ve faktu, že vybrané videoklipy byly natočeny minimálně o deset let později, než vyšly citované texty. Klíčem pro výběr jsou tyto faktory:

- V klipu je možné vysledovat příběh, je možné jej označit za narativní.
- Hudebník ani kapela v klipu nehrají hlavní roli.
- Pokud se hudebník nebo kapela nebo hvězda v klipu objeví, nehrají na nástroje, mají pouze funkci herců.
- Výjimku z předchozího tvoří pouze zpěváci, kteří jsou sami hlavní hrdinou klipu a mohou v některých pasážích zpívat.
- Klip je zajímavě výtvarně nebo postprodukčně stylizován.
- Klip se výrazně odlišuje od typických mainstreamových klipů.

Zde uvádím výčet klipů, na které jsem během rešerše narazila a které splňují výše uvedená kritéria:

- Air: All I need, 1998
Režie: Mike Mills
- Aphex Twin: Come to Daddy, 1997
Režie: Chris Cunningham
- Aphex Twin: Windowlicker, 1999
Režie: Chris Cunningham
- Beastie Boys: Sabotage, 1994
Režie: Spike Jonze
- Bjork: Bachelorette, 1997
Režie: Michel Gondry
- Cibo Matto: Sugar Water, 1996

- Režie: Michel Gondry
- Daft Punk: Da Funk, 1995
Režie: Spike Jonze
 - Daft Punk: Revolution 909, 1998
Režie: Roman Coppola
 - Fat boy Slim: Right here, Right now, 1999
Režie: Hammer n Tongs
 - Leftfield: Afrika Shox, 1999
Režie: Chris Cunningham
 - Massive Attack: Karmacoma, 1995
Režie: Jonathan Glazer
 - MC 900 Ft. Jesus: If I Only Had a Brain, 1994
Režie: Spike Jonze
 - Pulp: Disco 2000, 1995
Režie: Pedro Romhany 1995
 - Squarepusher: Come on My Selector, 1998
Režie: Chris Cunningham
 - The Cardigans: My favourite game, 1998
Režie: Jonas Akerlind
 - The Chemical Brothers: Elektrobank, 1997
Režie: Spike Jonze
 - The Prodigy: Smack my bitch up, 1997
Režie: Jo.nas Akerlund
 - UNKLE: Rabbit in Your Headlights, 1998
Režie: Jonathan Glazer

Tyto videoklipy pocházejí ze dvou zdrojů. Jednak je to produkce Director's Label, a pak jsou to práce zmiňované v dokumentu Fantastické obrazy - exkurze do světa videoklipů, část Krátké příběhy.

5 ANALÝZA VYBRANÝCH VIDEOKLIPŮ

5.1 Výběr analyzovaných videoklipů

Na základě videoklipů vybraných podle charakteristiky uvedené v kapitole 5.3 jsem určila tři práce, které budu analyzovat v následujících kapitolách 6.3 až 6.5. Z původní tendence zvolit analyzované videoklipy v podstatě jen na základě osobních preferencí jsem musela ustoupit ²⁸, jelikož by se analýzy omezovaly do značné míry na konstatování obdivu a fascinace. K analýze jsem tedy vybrala tyto videoklipy:

- Daft Punk: Revolution 909, 1998
Režie: Roman Coppola
- Cibo Matto: Sugar Water, 1996
Režie: Michel Gondry
- Pulp: Disco 2000, 1995
Režie: Pedro Romhany 1995

V analýzách nejprve zasadím klipy do širšího kontextu a podám základní informace o době vzniku, délce a autorech hudby. Poté se pokusím odvyprávět jeho samotný příběh a charakterizovat jeho stavbu, stejně jako formální stránku klipu. Na závěr se budu snažit určit, proč práce vyniká nad ostatními klipy, a jakými prostředky toho dosahuje.

²⁸ Jedná se zejména o práce The Chemical Brothers: Elektrobank, 1997. Režie: Spike Jonze a Bjork: *Bachelorette*, 1997. Režie: Michel Gondry. Za velice zajímavou práci považuji mimo jiné Air: *All I need*, 1998. Režie: Mike Mills.

5.2 Z čeho těží klasický filmový příběh

Dwight V. Swain ve své práci *Filmová scénáristika* charakterizuje příběh jako záznam toho, jak se nějaká pomyslná, fiktivní postava potýká se životem [Swain, 1976: 3]. Dobrý filmový příběh je ten, který pomocí touhy a nebezpečí vyvolává napětí v divácích. Touha je lidská snaha po dosažení štěstí, o které usiluje každý z nás; nebezpečí, na druhé straně, je něco, co ohrožuje naše nynější nebo budoucí štěstí takovým způsobem, že pocítujeme nepříjemné emoce. Emoce je jen jiný název pro vnitřní napětí, a napětí je hnací silou, která ovládá veškerý děj. To, co emoce nevzbuzuje, je bezcenné. Diváci chtějí být strženi do víru událostí, přejí si vidět hrdinu vyhrát a ničemu odtáhnout s nepořízenou: sledovat boj člověka s překážkami. A proto je touha duší každého filmu, tak jako je nebezpečí jeho tělem [tamtéž]. Základní myšlenka nebo pojem v pozadí hraného filmu je premisa. Premisa vzniká ve třech krocích:

- Najděte téma, které vás zajímá.
- Objeďte nový úhel pohledu, z kterého budete dané téma nazírat.
- Toto vše zasad'te do rámce hypotetické otázky ²⁹.

Jsem si vědoma toho, že podstatou dobrého videoklipu není příběh ani scénáristické poučky, i přesto mi ale znalost tohoto tématu bude v analýzách klipů užitečné.

²⁹ Příklad premisy: Co se stane, když se bílá dívka z dobře situované rodiny zamiluje do černocho? Na základě této premisy vznikl snímek *Hádej kdo přijde na večeři?*.

5.3 Daft Punk: Revolution 909

- Daft Punk: Revolution 909. Režie: Roman Coppola, 1998
- délka: 5 minut 24 vteřin
- label: Virgin Records
- autoři hudby: Thomas Bangalte, Guy-Manuel de Homem-Christo
- Revolution 909 je instrumentální track z alba Homework z roku 1997

Videoklip reflektuje postoj francouzské vlády, která se v 90. letech zamítavě postavila proti pořádání ilegálních rave party. Příběh uvádí diváka na party do industriálního prostoru. Přijíždí sem policejní vůz, ze kterého vystupují dva policisté a snaží se party ukončit, její účastníky rozehnat, popř. zadržet. DÍVKA SE SVĚTLÝMI VLASY se ocitne tváří tvář jednomu z POLICISTŮ a s ironickým úsměvem se zahledí na policistovu košili. Na košili je červená SKVRNA.

Následuje flashback, jenž začíná časosběrnými záběry rajčatového semínka, které vyklíčí, roste, vyrostě z něj plod rajského jablka. Rajče je utrhnuto, průmyslově zpracováno a odvezeno do obchodu s potravinami. Zde si jej koupí ŽENA VYŠŠÍHO VĚKU.

V kuchyni začne připravovat oběd nebo večeři. Současně s tím, jak žena připravuje rajčatovou omáčku, se na dolní části obrazovky zobrazují titulky, které divákovi osvětlují jednotlivé kroky receptu. Žena rajčata spaří, sejme z nich slupku, nakrájenou cibuli osmahne na olivovém oleji, přidá červené papričky a na kostky nakrájená rajčata. Nechá povařit. Připravenou směs položí stranou, podle standardního postupu připraví špagety. Do plastové přepravky uloží hotově špagety, přidá rajčatovou omáčku,

přepravku zavře a zabalí ji do papírového sáčku. Sáček rozbálí předem exponovaný policista v policejním autě. Pustí se do jídla. Jeho nešikovnost způsobí, že si omáčkou pobryndá košili.

Příběh se opět vrací na začátek policejního zásahu proti rave party. Policista vybíhá z vozu, rozhání účastníky party a setkává s dívkou se světlými vlasy. Dívka se s ironickým úsměvem zadívá na jeho košili, policista sklopí hlavu a uvědomí si skvrnu na košili. Dívka toho využívá a utíká do bezpečí.

Tento videoklip stojí na jednoduché premise: Co se stane, když se policista před zásahem proti ilegální rave party pobryndá rajčatovou omáčkou? Policistu bychom mohli chápat jako hlavní postavu celého příběhu. Ale jelikož je postava policisty po celou dobu ironizována a tuto ironii charakterizuje pohled světlolasé dívky, divák se postavou policisty neztotožňuje. Jeho zájem je obrácen k postavě dívky vystavené nebezpečí. Na základě prvních čtyřiceti záběrů je divákovi zřejmé, že je to právě policista, který by dívku mohl ohrozit. Avšak po té se předmětem zájmu stává skvrna od rajčatové omáčky, resp. její původce, rajče. Rajče je tak ústřední motivem celého videoklipu. Sledujeme od jeho zrodu až k jeho využití v pokrmu, díky jehož nebezpečné konzistenci a také nešikovnosti policisty má dívka šanci uprchnout.

Klip není vyprávěn lineárně. Rozpadá se na tři zcela odlišné části, které jsou na základě své podstaty zobrazeny každá jiným způsobem³⁰. Rave party, příjezd policistů, střet policisty s dívkou a její úspěšný pokus o úprk je zobrazen pomocí rychlých střihů. Stylizace je zde minimální, oproti zbytku klipu je tato část zobrazena téměř dokumentárním způsobem.

Část se zrodem rajčete a jeho následným průmyslovým zpracováním je zobrazena s důrazem na použitou agrární techniku, na celý průmyslový proces. Tato sekvence připomíná archivní filmové týdeníky o sklizni hospodářských plodin. Dochází zde k častému používání efektu zrychlení, zpomalení a rovněž subjektivního pohledu rajčete (buď jedoucího na nákladním voze nebo na paletě v prodejně), díky čemuž jsou sekvence dynamická a divácky atraktivní.

Třetí část příběhu s postavou starší paní, která rajče koupí a připraví z něj pokrm, je částí nestylizovanější. Nejenže postava sama vyvolává díky zvolenému kostýmu a líčení komický dojem, její starostlivá příprava je doprovázena titulky typickými pro televizní pořady o vaření. Pořad o vaření s formou pracovního postupu připomíná celá sekvence díky střídání celků a detailů, díky důrazu na samotný akt přípravy pokrmu.

Přímá spojitost mezi touto komickou sekvencí přípravy jídla a policistou, který pokrm s chutí konzumuje, vytváří další stupeň komiky. Policista je po celou dobu klipu zobrazen sarkasticky, především faktem, že mu jídlo do služby připravuje jeho příbuzná, pravděpodobně matka. Motivací pro tuto situaci je zřejmě fakt, že policista není ženatý, z čehož se nabízí zřejmá domněnka, že je to buď starý mládenec – balík, nebo neúspěšný manžel.

Tato ironie na účet policisty vede k zobecnění následného aktu rozeznání party. Kdo je strůjcem problémů progresivní mládeže? Parta chlapíků, kterým ještě jídlo připravuje matka, a kteří ho ani neumějí pořádně sníst.

Abychom se vrátili ke Goodwinově otázce: Proč je tento videoklip tak dobrý?

- V rámci jednoho klipu nabízí tři části s třemi různými režijními postupy.

- Videoklip originálním způsobem ilustruje hudbu, když začíná jako záznam reálné události, která je s hudbou zcela spjatá. Do zvuků ulice jsou namixovány zvuky party, která je přerušena direktivou v policejního megafonu „stop the music and home“. Následuje moment překvapení, kdy se obraz začne věnovat rajčeti, jak bylo popsáno výše.
- Každý divá si na základě rozdílnosti jednotlivých pasáží najít svou oblíbenou pasáž, která ho nutí k opětovnému zhlédnutí.
- Důležitý je politický rozměr klipu. Klip se vyslovuje k zákroku francouzské vlády, která v době vydání singlu razantně zasahovala proti konání nelegálních dance party.
- Po celou dobu klipu dochází k výrazné ironizaci policie, což u modelového posluchače skupiny Daft punk a modelového diváka klipu musí nutně vyvolat vlnu sympatie. Klip dává najevo, že svému divákovi rozumí a že s ním souhlasí.

5.4 Cibo Matto: Sugar Water

- Cibo Matto. Režie: Michel Gondry, 1996
- délka: 4 minuty 29 vteřin
- label: Warner Bros
- autoři hudby: Thomas Bangalte, Guy-Manuel de Homem-Christo
- Cibo Matto je třetí píseň z alba Viva! La Woman

Většina diváků je po prvním shlédnutí tímto videoklipem fascinována, avšak nikdo není schopen říct proč. Divácky atraktivní je rozpůlení obrazu na dvě poloviny a precizní propracovanost detailů. Několikerým shlédnutím můžeme klip snáze pochopit, ale jeho úplné rozšifrování vyžaduje více opakování.

Hlavními hrdinkami klipu jsou zpěvačky skupiny Cibo Matto – Yuka Honda a Miho Hatori. Zaujímají zde však hereckou funkci. Obě dvě provádí během klipu podobné aktivity. Vstanou, zavřou nebo otevřou okno, osprchují se, oblečou se, vyjdou z bytu, vyberou si poštu, kterou následně vhodí do dopisní schránky na ulici, nasednou do auta či na motorku.

Následuje nehoda. Auto do motorky narazí. Dívka, jež motorku řídila, leží nehybně na ulici. Od toho momentu se příběh po stejných krocích vrací na začátek. Dívky přichází do bytu, vyberou schránku, osprchují se, otevřou nebo zavřou okno a ulehnou do postele.

Takový narativ založený na banálních každodenních činnostech, ozvláštněný dopravní nehodou, je sám osobě poměrně

nezajímavý. Režisér Gondry z něj ale prostřednictvím několika technik vyrobil vyjímečné dílo³¹.

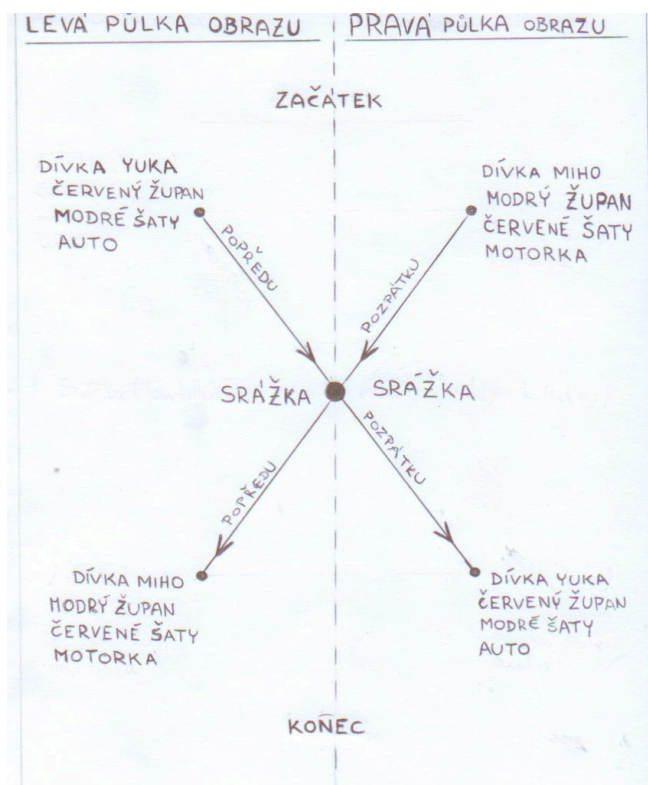
Klip vystavěl na technice zrcadlového obrazu. Je třeba podotknout, že je to stará technika. Vyskytuje se už v Goethových románech, který kolem středové osy s různými dvojicemi postav navazuje v druhé půlce románu na něco, co se symetricky odráží v první půlce. Klip tak činí radikálně. Za prvé rozpúlením obrazovky. Za druhé zpětným a předním odrazem. Film vlevo věží zepředu dozadu, film vpravo zezadu dopředu. A za třetí středovou osou: zobrazující levou a pravou stranu zrcadlově obráceně [Vogi in Fantastické obrazy, exkurze do světa videoklipů, 2000]. Videoklip dodržuje formu palindromu. V českém jazyce se nejčastěji s tímto termínem uvádí věta „kobylna má malý bok“, kterou je možno číst beze změny smyslu popředu i pozpátku. Stejně tak i na Gondryho klip je možné se dívat od začátku do konce nebo od konce na začátek. Význam se nezmění. Ne nadarmo se palindromu přezdívá „d’áblův verš“. Má v tom prsty d’ábel, když se na konci ocitnete na začátku [Vogi in Fantastické obrazy, exkurze do světa videoklipů, 2000]. V příloze uvádím rozzáběrování tohoto klipu, v němž je jasné, jak Gondry při tvorbě klipu postupoval.

V první půlce na levé části obrazu vidíme dívku Yuku, její počínání, které je naznačeno výše, sledujeme normálně, tzn. popředu. V levé části obrazu vidíme druhou dívku Miho dělat zmíněné činnosti pozpátku. Příběh i obrazy se protnou a na okamžik spojí přesně uprostřed klipu, kdy dojde ke srážce.

³¹ When I heard the song of Cibo Mato, I liked it, because it was symetrical. So it made me think of a polindrome. Basically, what I wanted to do was a story I could take on the reverse and it would be the same. So it starts by Yuka getting up of her bed and so that's 10 seconds after the beggining. So 10 second before the end I have Miho going to bed. Then there is a flower pot. And then there is a cat. And when they meet there is an accidnet. [Gondry: When I was 12]

V levé části vidíme jednu půlku „přejeté“ dívky Miho, v pravé části zase druhou půlku. Jedinkrát se také spojí nápis na dopise, který dívky vybírají z domovní schránky a vhazují ho do schránky na ulici. Na papíře čteme nápis *You killed me*. V této chvíli se dívky vymění – Yuka v modrých šatech a s autem, kterou jsme sledovali vlevo, je najednou v pravé půlce a naopak. To znamená, že první dívku od okamžiku nehody sledujeme pozpátku, a podobně druhou dívku Miho v červených šatech a s motorkou sledujeme popředu.

Tento těžkopádný konstrukt jsem se snažila znázornit na následujícím obrázku:



Gondry v klipu nejenže dovádí zrcadlovou techniku do extrému, ale taky razantně přechází z jedné půlky do druhé. Tato technika vrcholí uprostřed klipu, kde se na okamžik objeví táž scéna. Poselství klipu je na okamžik čitelné přes celou

obrazovku: *zabilas mě*. Technikou odrazu je dosaženo toho, že to, co se vlevo objeví zrcadlově obrácené, je v pravé části, běžící popzpátku a zrcadlově, čitelné. Takže na okamžik je na celé obrazovce jeden nápis. Totéž se stane i s názvem skladby *sugar water*. Člověku vytane na mysli Alenka v říši divů. I tam jde o to, co se

děje za zrcadly. Mezi oběma částmi filmu probíhá komunikace, vyměňuje se jakýsi moták, který zní Zabilas mě. Odkaz filmu spočívá v této větě, která se objeví pouze jednou celá. Její poselství znamená toto: Budeš stále znovu zabíjen, nebo nikdy tě nezabijí. Začátek a konec filmu totiž splývají. Tedy jsi navěky mrtev nebo nikdy nezemřeš [Vogi in *Fantastické obrazy, exkurze do světa videoklipů*, 2000].

Gondry navádí diváka pomocí výrazných detailů v rekvizitách a mizanscéně. První dívka Yuka má jasně červený župan a modré šaty, sprchuje se vodou a fénuje obyčejným fénem, zatímco druhou dívku Miho vidíme v modrém županu a červených šatech. Dle názvu skladby se ve sprše posypává cukrem a místo fénu používá větrák dekorovaný barevnými stuhami. O dalších ornamentech typu černá kočka, a chlapec s míčem byla řeč již výše.

Na základě této analýzy nemůžeme s jistotou tvrdit, že jsou to dívky, které hrají hlavní roli. Je spíše Gondryho nápad, symetrie dovedená do krajnosti, na kterou je upoutávána hlavní pozornost. Tento jev není v režisérově tvorbě výjimkou. Symetrie a geometrická přesnost jsou výraznými rysy v Gondryho videoklipech. Kylie Minogue v klipu ke kolovrátkové disco písničce *Come into my world* (Kylie Minogue: *Come into my world*, 2002) chodí stejným způsobem stále dokola po přesně vypočítané kružnicovité trase. Tanečníci v klipu *Around the World* (Daft Punk: *Around the world*, 1997) se roboticky pohybují na základě jednotlivých zvuků ve skladbě po vymezené dráze. Geometrickou přesnost najdeme i v klipu *Let Forever Be* (The Chemical Brothers: *Let Forever Be*), kdy je každý elektronický nástroj nebo zvuk zastoupen jedním vizuální prvkem. Klip tak tvoří jakousi pohyblivou symbolicky znázorněnou notovou osnovu. Toto jsou důvody, proč jsou Gondryho práce tak dobré. Režisér, jistě silně ovlivněn svými animátorskými začátky (a jistě prací Normena McLarena) dokáže přesně pojmenovat podstatu písničky, a tu pak adekvátní postupem

převést do obrazu. Jeho videoklipy jsou dokonalou ilustrací hudební předlohy.

5.5 Pulp: Disco 2000

- Pulp: Disco 2000. Režie: Pedro Romhany, 1995
- délka: 5 minut 3 vteřiny
- label: Island Record
- autoři hudby: Jarvis Cocker, Nick Banks, Steve Mackey, Russell Senior, Candida Doyle and Mark Webber
- píseň Disco 2000 poprvé vyšla v roce 1995 na albu Different Class

Tikot hodin a titulek „Once upon a time“. Začátek klipu Disco 2000 jasně naznačuje, že zde půjde o příběh odehrávající se po určitou dobu v ohraničeném čase. Čas, titulky a doba do které je děj zasazen zůstávají pro klip důležité po celou dobu.

Paralelně sledujeme přípravu mladé ženy a mladého muže na páteční večer v nočním klubu. Ihned po úvodní roztmívačce vidíme kulaté hodiny ukazují přesně pět hodin. Mladá žena čeká, až jí dopere pračka ve veřejné prádelně, a mladý muž v tutéž hodinu odchází z práce. *Thank God it's friday ... The weekend starts here!* hlásí titulky ve spodní části obrazu. Mladý muž se přesně v šest hodin nechá zkrášlovat v kadeřnictví, mladá žena se jde najíst, on doma v osm hodin poslouchá desky, ona si dělá těhotenský test, on jede do klubu Disco 2000 a ona také. Oba touží po seznámení.

Zde by mohl být prostor pro překvapení, nečekaný zvrat nebo dramatickou situaci. Žádné drama se však nekoná. Večer proběhne stejně banálně jako jeho přípravy, on si jí všimne a tancují spolu, ona se jde upravit na toaletu a on koupí kondom, líbá ji v taxíku, svléká v posteli a milují se. Tento zcela předvídatelný děj je navíc komentován titulky, které doplňují obraz nebo zobrazují vnitřní monology postav. Titulky ovšem neodhalují nic z psychologické

stránky postav, jde pouze o vtipné průpovídky. Divák tak ví všechno, co se v klipu stane, ví, jak se to stane a zřejmě i proč, ale není schopen nahlédnout pod vnější obal celé situace.

V klipu je vyprávění redukováno na pouhé zkoumání povrchu. Děje se tak pomocí rámové techniky obohacené o hloubku. Na začátku jsou dvířka pračky zevnitř, pak totéž zvenčí. Na obrazovce je ještě jedna orámovaná obrazovka. Tato filmová estetika převládala v 70. letech. V pozadí ve dvojím orámování běží televize. To vše vyústí v naplnění milostného příběhu, nebo spíš jednoho setkání na diskotéce, a toto setkání vrcholí podivně povrchní souloží, po které zůstávají dvě lepenkové atrapy [Vogi in *Fantastické obrazy, exkurze do světa videoklipů*, 2000].

Příběh úzce souvisí s textem písně, jenž si pohrává s motivem dětské lásky, která by se mohla naplnit dnes večer, v roce 2000³². Vše, co se odehraje onen páteční večer je snovým konstruktem takového ideálního románu. Práce s klišé toto téma ještě podtrhuje. Blikající taneční parket, upravování na toaletách, podprsenka na lustru jako symbol naplnění milostného aktu. Styl 70. let je jasně vymezen už samotným formátem obrazu ve tvaru zaobleného čtverce. Jako pop-artově geometrické bychom mohli charakterizovat i rozzáběrování klipu. Pravidelně se opakují nájezdy a odjezdy kamery, jízdy zprava doleva a následně zleva doprava, zdvihy a sjezdy po předmětech i postavách.

Motiv klišé jako typické stále se opakující věci, která už ztratila svůj smysl je dále propracováno ve stylizaci videoklipu do 70. let. Převládají jasné barvy, pop artové rekvizity a kostýmy, důraz

³² Refrén písně zní: „Oh Deborah, do you recall?/ Your house was very small/ with wood chip on the wall/ When I came around to call/ you didn't notice me at all/ I said let's all meet up in the year 2000/ Won't it be strange when we're all fully grown/ Be there at 2 o'clock by the fountain down the road/ I never knew that you'd get married/ I would be living down here on my own on/ that damp and lonely Thursday years ago//“.

na image a módu. 70. léta, disco a naivní láska z dětství jsou zde synonymy. V kontrastu k těmto nablýskaným symbolům povrchnosti jsou postaveny černobílé postavy z lepenky. Při realizaci klipu mohlo jít o nápadité vyřešení problému s komparesem, na základě předchozích úvah ale chápu tyto postavy jako protiváhu k zobrazovanému povrchnímu světu. Rozjásané barvičky mohou být jen představa, černobílé postavy reálný svět. Černobílý zůstává také zpěvák, který se v klipu několikrát objeví jako zpívající hlava na televizní obrazovce. Zpěvák ale v klipu působí jako element, na kterého „není nikdo zvědavý“, což je v několika titulcích jasně řečeno³³. Humor a ironizace jsou použity častěji, zlehčován je i motiv sexuálního aktu.

Nejsilnější stránka videoklipu Disco 2000 tkví v jeho propracovanosti. Příběh klipu je svou formální stránkou ukotven v 70. letech a jeho příběh tuto dekádu symbolizovanou disco koulí zvýrazňuje svou povrchností a absencí psychologického pozadí hlavních postav. Jisté hloubky a přesahu je dosaženo prostřednictvím opakujícího se motivu černobílých papírových postav, které nebarevností korespondují se zpěvákem objevujícím se na televizním přijímači. Jeho nevídaná přítomnost dává prostor ironii, umožňující nadhled a tím i opakované zhlédnutí videoklipu jako záznamu jedné vtipné milostné příhody.

³³ „Wasn't he on telly earlier?“ „Not him again!“ „Fucking hell... not him again! Where's the remote?“

ZÁVĚR

Žánr videoklipu se začal poprvé objevovat v šedesátých letech dvacátého století, ačkoli jeho prvopočátky můžeme vysledovat už v letech dvacátých. Souvislá snaha o teoretické uchopení tohoto žánru probíhá od osmdesátých let. Videoklip se na televizních obrazovkách i mimo ně objevuje v nejrůznějších formách i délkách.

Mým záměrem bylo pracovat s takovými klipy, které divákovi nezprostředkovávají jen vizuální kontakt s hudebním interpretem, ale které dokáží zpracovat danou skladbu do podoby příběhu.

V úvodních kapitolách se věnuji vývoji žánru a fenoménu hudební televize. V kapitole 2.5 docházím k závěru, že videoklip už překročil práh obývacích pokojů a vstoupil do veřejného prostoru. Divák spíše než na televizní obrazovce sleduje klipy prostřednictvím sociálních sítí na internetu nebo na lcd televizích kdekoli „venku“.

Za důležitou považuji kapitolu 3, která v úvodu reflektuje odpůrce i zastánce žánru z řad teoretiků. V části 3.2 s názvem *Reklamní rozměr videoklipu* konstatuji, že hlavní funkcí klipu již není skladbu prodávat. Dnešní divák a posluchač si často skladbu opatřuje jinak než zakoupením, a už netrvá na tom, aby hudbu či video fyzicky vlastnil. Domnívám se proto, že funkce klipů se odklonila z oblasti reklamy do sféry PR. S tím souvisí kapitola 3.3. Zde docházím k závěru, že videoklip je schopen fungovat jako samostatný žánr, jako primární médium. Režisér klipu využívá propagovanou skladbu jako soundtrack, a videoklip se proto chová jako soběstačné autorské dílo, které je následně jako autorské dílo distribuováno.

V kapitolách 6.1 až 6.5 jsem podle předem definovaného klíče vybrala několik videoklipů vhodných k analýze. Z nich jsem pak zvolila tři práce, u nichž jsem se zabývala narativní strukturou a formální podobou videa.

Na základě analyzovaných prací si dovoluji tvrdit, že videoklip je jako žánr schopen vyprávět příběh, a že tato schopnost není omezena ani délkou formátu, ani dalšími charakteristickými rysy videoklipu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BLÁHA, Ivo (2006): *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Postprodukce*. Praha: Tranzit. Překlad Petr Turek.

CARRIERE, Jean – Claude (1987) : *Scenárista*. In: *Revue Belge du Cinéma*, 10, č. 18. Brusel; Překlad Tereza Brdečková.

FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Rybka Publishers.

FISKE, John (1987): *Television culture*. Velká Británie: TJ International Ltd.

GODZIC Wieslaw in (1998): *MTV čili vizuální a zvuková rozkoš*. In: *Biograph. Magazín pro film a nová média*, č.2. Brno, s. 15 – 21. Přeložil Petr Szczepanik.

GOODWIN, Andrew (1992): *Dancing in the distraction factory. Music Television and Popular Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-2062-8 počet stran 237.

KAPLAN, Ann, E. (1987): *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York and London: Methuen, Inc.

MIZINSKA, Jadwiga in (2004): *Postmodernismus, kultura videoklipu*. In: *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*, č. 40. Praha: Sociologický ústav AV ČR, s. 105 – 111, 5; přel. Marek Skovajsa.

ROSS Dick, WINGATE David (2004): *Cesty ke scénáři*. London: Media. Stimulating outstanding resources for creative european screenwriting.

SWAIN, Dwight V. (1976): *Filmová scénáristika*. New York : Communication arts books Hastings House, Publishers. Překlad Petr Zelenka.

SZCZEPANIK, Petr in (1998): *Videoklip. Proměna diváka a elektronická tělesnost*. Pragmatický obrat v teorii filmu a populární kultury. In: Biograph. Magazín pro film a nová média, č. 5. Brno: 1998. s. 20-22.

SZCZEPANIK, Petr in (1998): *Videoklip. II. Část: Teorie postmoderní audiovizuální kultury*. In: Biograph. Magazín pro film a nová média, č. 5. Brno: 1998. s. 23-26.

SZCZEPANIK, Petr in (1998): *Videoklip. III. Část: Teorie videoklipu a jeho diváka*. In: Biograph. Magazín pro film a nová média, č. 5. Brno: 1998. s. 27-33.

SZCZEPANIK, Petr in (1998): *Videoklip – proměna diváka a elektronická tělesnost. Pragmatický obrat v teorii filmu a populární kultury (2.díl)*. In: Biograph. Magazín pro film a nová média, č. 6. Brno: 1998. s. 68-86.

SZCZEPANIK, Petr in (1998): *Dějiny hudební televize a videoklipu do roku 1991*. In: Biograph. Magazín pro film a nová média, č. 5, Brno: 1998. s. 35-37.

THOMPSONOVÁ, Kristin in (1998): *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. In: Iluminace, 10, č. 1. Praha: NFA, s. 5–36; přel. Zdeněk Böhm.

THOMPSONOVÁ, Kristin (1999): *Storytelling in New Hollywood*. Londýn: Harvard University Press.

THOMPSONOVÁ, Kristin - BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

VESELÝ, Karel in (2009): *Showbysnys*. In: Týden, č. 2. Praha: Mediacop, s. 81.

INTERNETOVÉ ZDROJE

http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Revue01/profil_kouril_01.htm

<http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/OFBio.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=sfNa51wmqi0&feature=related>

<http://pro.imdb.com>

<http://www.mtv.com>

<http://www.youtube.com>

<http://moma.org>

DALŠÍ ZDROJE

Fantastické obrazy: exkurze do světa videoklipů (Fantastic Voyages 1: eine Kosmologie des Musikvideos, Německo, 2000). Režie: Christoph Dreher. Střih: Rotraut Pape. V pořadu vystupují: Olaf Karnik, Blixa Bargeld, Nick Cave, Markus Popp, Jonathan Glazer, John Hillcoat, Zbig Rybczynski, Floria Sigismondi, Daniel Miller, Steve Blame, David Dorrell

Produkce: Ponton Intelligent Media im Auftrag mit ZDF. 59min 42vteřin. Premiéra: 30. 12. 2000 na 3 sat.

CITOVANÉ VIDEOKLIPY

Aphex Twin: Come to Daddy, 1997. Režie: Chris Cunningham

Aphex Twin: Windowlicker, 1999. Režie: Chris Cunningham

Beastie Boys: Sabotage, 1994. Režie: Spike Jonze

Britney Spears: Baby One More, 1998. Režie: Time Nigel Dick

Britney Spears: Toxic, 2004. Režie: Joseph Kahn

Britney Spears: Cirkus, 2008. Režie: Francis Lawrence

Buggles: Video Killed The Radio Star, 1981. Režie: Russell Mulcahy

David Bowie: Heroes, 1978. Režie: Edouard Lock

Daft Punk: Da Funk, 1995. Režie: Spike Jonze

Dire Straits: Money for Nothing, 1987. Režie: Steve Barron

Estelle: American Boy, 2008. Režie: Syndrome

Fatboy Slim: Praise You, 1998. Režie: Spike Jonze

Jack's Mannequin The Resolution, 2008. Režie: Stephenie Meyer

J.A.R.: Bulháři, 2000. Režie: F.A. Brabec

Leftfield: Afrika Shox, 1999. Režie: Chris Cunningham

Madonna: Justify my love, 1990. Režie: Jean-Baptiste Mondino

Madonna: Justify my love, 1990, Režie: Jean-Baptiste Mondino

MC 900 Ft. Jesus: If I Only Had a Brain, 1994. Režie: Spike Jonze

Michael Jackson: Thriller, 1983. Režie: John Landis

Neil Young: Note's for You, 1971. Režie: Julin Temple

Queen: Bohemian Rhapsody, 1975. Režie: Bruce Gowers

Radiohead: Karma police, 1997: Režie: Jonathan Glazer

Richard Aschcroft: A Song for the Lovers, 2000 Režie: Jonathan Glazer

Squarepusher: Come on My Selector, 1998. Režie: Chris Cunningham

The Beatles: We Can Work It Out, 1966. Režie: Peter Goldmann

The Beatles: Paperback Writer, 1966. Režie: Michael Lindsay-Hogg

The Beatles : Penny Lane, 1967. Režie: Peter Goldmann

The Beatles: Strawberry Fields Forever, 1967. Režie: Peter Goldman

The Chemical Brothers: Elektrobank, 1997. Režie: Spike Jonze

The Notorious B.I.G.: Sky's The Limit, 1998. Režie: Spike Jonze.

The Prodigy: Smack My Bitch Up, 1997. Režie: Jonas Åkerlund

The Residents: Land of 1000 Dances, 1975. Režie: The Residents

UNKLE: Rabbit in Your Headlights, 1998. Režie: Jonathan Glazer

Visage: We Fade To Gray, 1980. Režie: Godley and Creme

CITOVANÉ FILMY

Spirals (Germany, 1926)

Režie: Oskar Fischinger

Wachsexperimente (Germany, 1927)

Režie: Oskar Fischinger

Fantasia (USA, 1940)

Režie: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norm Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen. Scénář: Joe Grant & Dick Huemer. Hrají: Leopold Stokowski (Conductor, The Philadelphia Orchestra), Deems Taylor Narrator (1940 original).

Rock Around the Clock (USA, 1956)

Režie: Fred F. Sears. Scénář: James B. Gordon. Hrají: Bill Haley, Rudy Pompilli, Al Rex, Franny Beecher, Johnny Grande, Ralph Jones.

The Girl Can't Help It (USA, 1956)

Režie: Frank Tashlin. Scénář: Garson Kanin. Hrají: Tom Ewell (Tom Miller), Jayne Mansfield (Jerri Jordan), Edmond O'Brien (Marty Murock).

Don't Knock the Rock (USA, 1956)

Režie: Fred F. Sears. Scénář: Robert E. Kent. Hrají: Alan Dale (Arnie Haines), Patricia Hardy (Francine MacLaine), Alan Freed (Himself), Fay Baker (Arlene MacLaine), Jana Lund (Sunny Everett).

Love me tender (USA, 1956)

Režie: Robert D. Webb. Scénář: Maurice Geraghty, Robert Buckner. Hrají: Richard Egan (Vance Reno), Debra Paget (Cathy Reno), Elvis Presley (Clint Reno) Robert Middleton (Mr. Siringo).

Jailhouse Rock (USA, 1957)

Režie: Richard Thorpe. Scénář: Ned Young, Guy Trosper. Hrají: Elvis Presley (Vince Everett), Judy Tyler (Peggy Van Alden), Mickey Shaughnessy (Hunk Houghton), Vaughn Taylor (Mr. Shores - narrator), Jennifer Holden (Sherry Wilson).

A hard Day's Night (USA, 1964)

Režie: Richard Lester. Scénář: Alun Owen. Hrají: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), George Harrison (George), Ringo Starr (Ringo).

Help! (USA, 1965)

Režie: Richard Lester. Scénář: Marc Behm, Charles Wood. Hrají: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), George Harrison (George), Ringo Starr (Ringo).

Yellow Submarine (USA, 1968)

Režie: George Dunning. Scénář: Lee Minoff. Hrají: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Themselves), Paul Angels (Chief Blue Meanie/Ringo - voice), John Clive (John - voice), Dick Emery (Jeremy Hilary Boob, Ph.D - Nowhere Man/Lord Mayor/Max - voice), Geoff Hughes (Paul - voice), Lance Percival (Young/Old Fred - voice)-

Monterey Pop (USA, 1969)

Režie: D.A. Pennebaker. Hrají: Scott McKenzie, Mamas and the Papas, Canned Heat, Simon and Garfunkel, Janis Joplin, The Who.

Woodstock (USA, 1970)

Režie: Michael Wadleigh. Hrají: Richie Havens, Joan Baez, The Who, Sha Na Na, Joe Cocker, Country Joe and the Fish, Arlo Guthrie, Crosby, Stills and Nash, Ten Years After, John Sebastian, Santana, Sly & the Family Stone, Jimi Hendrix, Canned Heat, Jefferson Airplane, Janis Joplin.

One Plus One (USA, 1969)

Režie: Jean-Luc Godard. Hrají: Sean Lynch (voice), Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richard, Charlie Watts.

200 Motels (USA, 1971)

Režie: Tony Palmer, Frank Zappa. Scénář: Frank Zappa. Hrají: Theodore Bikel, Mark Volman, Howard Kaylan, Ian Underwood, Aynsley Dunbar.

The Wall (USA, 1982)

Režie: Alan Parker, Hrají: Bob Geldof (Pink), Christine Hargreaves (Pink's Mother), James Laurenson (J.A. Pinkerton), Eleanor David (Pink's Wife), Kevin McKeon (Young Pink), Bob Hoskins (Rock and Roll Manager).

Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (USA, 1973)

Režie: D.A. Pennebaker, Hrají: David Bowie, Mick Ronson, Trevor Bolder, Mick Woodmansy, Angela Bowie.

Saturday Night Fever (USA, 1977)

Režie: John Badham, Scénář: Norman Wexler. Hrají: John Travolta (Tony Manero), Karen Lynn Gorney (Stephanie), Barry Miller (Bobby C.), Joseph Cali (Joey), Paul Pape (Double J.), Donna Pescow (Annette).

Numéro deux (Francie, 1975)

Režie: Jean-Luc Godard. Scénář: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville. Hrají: Sandrine Battistella, Pierre Oudrey, Alexandre Rignault, Rachel Stefanopoli, Jean-Luc Godard.

Lola rent (Německo, 1998)

Režie: Tom Tykwer. Scénář: Tom Tykwer. Hrají: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni), Herbert Knaup (Vater), Nina Petri (Jutta Hansen), Armin Rohde (Herr Schuster), Joachim Król (Norbert von Au), Ludger Pistor (Herr Meier), Suzanne von Borsody (Frau Jäger), Sebastian Schipper (Mike)

SEZNAM PŘÍLOH

- PŘÍLOHA I: ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU DAFT PUNK: REVOLUTION 909.
- PŘÍLOHA II: ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU CIBO MATTO: SUGAR WATER
- PŘÍLOHA III: ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU PULP: DISCO 2000

PŘÍLOHA I

ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU DAFT PUNK: REVOLUTION 909

Záběr 1 až záběr 20: Montáž záběrů. Mladí lidé se baví na party. Tancují, baví se mezi sebou. Jízdy, švenky.

21. C. Nadhled. Kamera statická. Zpoza roku se vynořují světla policejního vozu.

22. AP. Mírný nadhled. Kamera statická. Několik mladých lidí utíká.

23. PC, Mírný podhled. Kamera statická. Mladík přeskakuje zábradlí.

24. C. Mírný nadhled. Odjezd kamery. Otevírají se dveře policejního vozu.

25. PD. Čelní pohled. Z vozu vystupuje policista. Světlo oslňuje kameru.

26. C. Mírný nadhled. Kamera statická. Přijíždí další policejní vůz.
Zvuk: Stop the music and go home. I repeat stop the music and go home!.

27. PD. Kamera statická. Po schodech běží účastník party.

28. PC. Kamera statická. Houf účastníků se rozutíká.

29. PC. Kamera statická. Houf účastníků se rozutíká.

30. PC. Kamera statická. Policista odchází od vozu.

31. PC. Kamera statická, mírný podhled. Účastníci utíkají.

32. PC. Kamera statická, mírný podhled. Účastníci utíkají.

33. D. Kamera statická. Účastníci utíkají.

34. AP. Kamera statická. Účastníci utíkají.

35. D. Kamera statická. Změť utíkajících těl.

36. D. Kamera statická. Policista vstupuje do centra dění.

37. AP. Kamera statická. Mírný podhled. Účastníci zmateně utíkají.

38. PD. Jízda. Policista rozhání účastníky.

39. PD. Švenk. Účastníci zmateně utíkají.

40. PD. Švenk. Účastníci zmateně utíkají.

42. D. Kamera statická. Policista přistupuje k dívce.

43. D. Švenk. Protipohled. Světlovlasá dívka se dívá na policistu.

44. VD. Kamera statická. Policista hovoří.

45. D. Švenk. Protipohled. Světlovlasá dívka se dívá na policistovu košili.
46. VD. Kamera statická. Dívčiny oči hledí na košili.
47. D - VD. Nájezd na červenou skvrnu.
48. D. Kamera statická. Časoběrné záběry klíčí rostliny.
49. D. Kamera statická. Časoběrné záběry rostoucích listů.
50. D. Kamera statická. Časoběrné záběry dozrávajícího rajčete.
51. D. Kamera statická. Časoběrné záběry dozrávajícího rajčete proti obloze.
52. D – C. Švenk ze zralých rajčat na sběrný stroj.
53. PD. Jízda. Sběrný stroj nabírá zralé plody.
54. PD. Kamera statická. Mírný nadhled. Rajčata jedou na třídícím pásu.
55. PC. Švenk. Rajčata jedou na třídícím pásu.
56. PC. Kamera statická. Stroj chrlí rajčata do sběrného kontejneru.
57. PC. Kamera statická. Spousta rajčat jede na dalším pásu.
58. C. Kamera statická. Nadhled. Rajčata jsou v kontejneru omývána vodou.
59. D. Kamera statická. Rajčata padají do další přepravky.
60. D. Kamera statická. Zpomalený záběr padajících rajčat.
61. D. Kamera statická. Rajčata jedou na jiném třídícím pásu.
62. VD. Kamera statická. Rajčata jedou na jiném třídícím pásu.
63. D. Kamera statická. Ruka rajčata přesypá do bedny.
64. VD. Kamera statická. Rajčata se sypou do bedny.
65. VD. Kamera statická. Ruka rajčata přesunuje.
66. PD. Švenk. Žena třídí rajčata.
67. D. Kamera statická. Ruka umístí uje rajčata do obchodní bedny.
68. D. Kamera statická. Ruka přemístí uje bednu.
69. D. Jízda. Zrychlené záběry jízdy rajčat na nákladním autě do skladu.
70. PC. Kamera statická. Nadhled. Muž přemístí uje z auta bednu s rajčaty.
71. D. Kamera statická. Bedna dosedá na jinou bednu s rajčaty.
72. C. Kamera statická. Muž přemístí uje paletu s rajčaty.
73. D. Kamera statická. Rotační pohyb palety s rajčaty.
74. PD. Jízda. Muž tlačí paletu s rajčaty.

75. D. Jízda. Rajčata jedou na paletě přímo do prodejny.
76. D. Kamera statická. Zrychlené záběry ruko zákazníků nabírající rajčata.
77. PD. Kamera statická. Starší paní s košíkem přichází k rajčatům.
78. D. Švenk. Ruka starší paní přebírá rajčata.
79. VD. Švenk. Ruka starší paní přebírá rajčata.
80. PD. Kamera statická. Paní dává rajčata do sáčku.
81. C. Kamera statická. Paní pokládá rajčata na kuchyňkou linku.
82. D. Kamera statická. Mírný nadhled. Ruka dává rajčata do hrnce s vodou.
- Titulek: Boil tomatoes for a few seconds.
83. D. Kamera statická. Mírný nadhled. Ruka bere hrnec z plotny.
84. PD. Kamera statická. Nadhled. Starší paní slévá vodu z hrnce.
85. C. Kamera statická. Starší paní slévá vodu z hrnce.
86. D. Kamera statická. Paní loupe rajčata.
- Titulek: Peel away the skins.
87. VD. Kamera statická. Paní loupe rajčata.
88. PD. Kamera statická. Nadhled. Paní krájí rajčata.
- Titulek: Chop the tomatoes.
89. PD. Kamera statická. Pohled na tvář starší paní.
90. PD. Kamera statická. Ruka paní shrnuje nakrájená rajčata do mísy.
91. D. Kamera statická. Ruka mísu pokládá na kuchyňskou linku.
- Titulek: Set aside.
92. D. Kamera statická. Ruka nalévá olej do hrnce.
93. C. Kamera statická. Starší paní nalévá olej do hrnce.
- Titulek: Heat olive oil on low flame.
94. PD. Kamera statická. Ruka dává do hrnce papriky.
- Titulek: Add dried red peppers.
96. C. Kamera statická. Ruka starší paní dává do hrnce papriky.
97. D. Kamera statická. Ruka starší paní krájí cibuli.
- Titulek: Add a diced onion.
98. D. Kamera statická. Mírný nadhled. Ruka bere nakrájenou cibuli.
99. PD. Kamera statická. Paní přemísťuje nakrájenou cibuli.
100. D. Kamera statická. Ruka dává nakrájenou cibuli do hrnce.

- 101.** C. Kamera statická. Starší paní přidává do hrnce sůl.
Titulek: Add salt.
- 102.** D. Kamera statická. Ruka míchá vařečkou cibuli
Titulek: Cook onions until tender.
- 103.** PC. Kamera statická. Paní přidává do hrnce rajčata.
Titulek: Add tomatoes.
- 104.** PD. Kamera statická. Nadhled. Ruka přidává do hrnce rajčata
- 105.** D. Kamera statická. Ruka trhá lístky bazalky.
- 106.** VD. Kamera statická. Prsty drtí lístky bazalky.
Titulek: Add torn basil.
- 107.** C. Kamera statická. Starší paní přidává do hrnce bazalku.
- 108.** VD. Kamera statická. Zamíchání rajčat v hrnci.
- 109.** C. Kamera statická. Starší paní míchá rajčata v hrnci.
- 110.** D. Kamera statická. Ruka míchá povařenou směs. Pokládá poklici na hrnec. Zrychlené záběry míchání a pokládání poklice. Prolínačka černou.
Titulek: Lower heat and stir occasionally for at least an hour.
- 111.** VD. Kamera statická. Nabírání špaget do plastové přepravky.
- 112.** D. Kamera statická. Ruka přidává na špagety omáčku z hrnce.
- 113.** VD. Kamera statická. Přidávání omáčky na špagety.
- 114.** D. Kamera statická. Tvář starší paní.
- 115.** VD. Kamera statická. Ruka přiklopí plastovou přepravku víčkem.
- 116.** PD. Odjezd. Starší paní balí papírový sáček s přepravkou.
- 117.** VD. Kamera statická. Ruka pokládá sáček na stůl.
- 118.** D. Kamera statická. Ruka policisty bere v policejním voze sáček ze zadního sedadla.
- 119.** PD. Kamera statická. Policista bere v policejním voze sáček ze zadního sedadla. Vytahuje přepravku s jídlem.
- 121.** D. Švenk. Policista spolujezdec ustrkává nápoj z kelímku.
- 122.** D. Kamera statická. Policista otevírá přepravku. Nabírá špagety.
- 123.** PD. Kamera statická. Policista se pouští do jídla.
- 124.** PD. Švenk. Policista spolujezdec bere vysílačku.
- 125.** C. Kamera statická. Stojící policejní auto.
- 126.** D. Policista má špagety všude na tváři.

127. VD. Kamera statická. Omáčka padá na košili.
128. PD. Kamera statická. Policista si utírá ústa ubrouskem. Zavírá přepravku.
129. PC. Jízda. Policejní auto se rozjíždí.
130. C. Švenk. Mírný nadhled. Policejní auto jede po silnici.
131. C. Kamera statická. Nadhled. Zpět na rave party. Světla policejního vozu se objevují zpoza rohu.
132. C. Kamera statická. Policejní vůz se blíží, účastníci utíkají.
133. PC. Švenk. Účastníci utíkají.
134. C. Švenk. Nadhled. Účastníci utíkají.
135. PD. Švenk. Účastníci utíkají.
136. PD. Kamera statická. Interiér jedoucího policejního vozu.
137. D. Kamera statická. Policista spolujezdec mluví do vysílačky.
138. PC. Švenk. Účastníci rave party utíkají.
139. PD. Švenk. Účastníci rave party utíkají.
140. PC. Švenk. Účastníci rave party utíkají.
141. PD. Švenk. Policista vystupuje z vozu.
142. PD. Jízda. Policista jde k účastníkům.
143. PC. Švenk. Protipohled. Policista se blíží k mladíkovi.
144. C. Švenk. Mírná nadhled. Policista gestem udává rozkazy.
145. PD. Švenk. Účastníci utíkají.
146. PC. Jízda. Policista gestikuluje.
147. PC. Kamera statická. Podhled. Účastníci skáčou přes zábradlí.
148. až záběr 160. Montáž záběrů. Policisté zakročují proti účastníkům rave party, mladí lidé utíkají.
160. Kamera statická. Policista přistupuje k dívce.
161. D. Švenk. Protipohled. Světlovlasá dívka se dívá na policistu.
162. VD. Kamera statická. Policista hovoří.
163. D. Švenk. Protipohled. Světlovlasá dívka se dívá na policistovu košili
164. D. Švenk. Protipohled. Policista skloní hlavu ke košili. Červená skvrna.
165. D – VD. Nájezd na červenou skvrnu.
166. D – PD. Švenk. Dívka zvedne hlavu.
167. PD. Švenk. Podhled. Mladík dívce podává ruku.
168. VD. Švenk. Policista od skvrny obrátí pohled k dívce.

169. PC. Švenk. Podhled. Dívka mizí nad policistovou hlavou.

170. D. Kamera statická. Policista se dívá vzhůru. Odchází.

171. PC. Švenk. Dívka utíká po ulici a otáčí se.

PŘÍLOHA II

ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU CIBO MATTO: SUGAR WATER

PŘÍLOHA III

ROZZÁBĚROVÁNÍ VIDEOKLIPU PULP: DISCO 2000

1. Titulek: *Once upon a time...*
2. Roztmívačka. Kulaté Hodiny. Je přesně pět hodin.
3. Uvnitř pračky. D. Žena vybírá z pračky prádlo.
4. Pračka zvenku. D. Prádlo se točí v bubnu pračky. Jízda. Před velkými pračkami v loundrymatu sedí a stojí lepenkové figuríny. Žena projde s košem na prádlo. Upustí ho na zem.
Titulek: *Thank God it's friday, she thought to herself.*
5. D. Muž otočí cedulku open – closed na prosklených dveřích. V pozadí natažené slipy na kulatých stojanech.
6. AP. Muž zavírá prosklené dveře s cedulkou closed.
7. D. Muž si ohrne límec kabátu.
8. PD. Jízda zprava doleva. Muž jde ulicí, kamera ho snímá z profilu. V pozadí postavy z lepenky.
Titulek: *The weekend starts here!*
9. PD. Jízda zleva doprava. Kamera snímá z amfasu sedící živé i lepenkové postavy čekající na prádlo v loundrymatu. Na konci sedí ŽENA. Zdvihne hlavu.
10. D – VD. Nájezd na hodiny. Je přesně šest hodin.
11. VD. Smějí se ústa ŽENY. Kamera sjede na její hrud', na které je přívěšek z poskládaných písmen: DEBORAH.
Titulek: *I'm going out till saturday turns to sunday...*
12. PD. MUŽ zvedne mokrou hlavu, kadeřník ho zabalí do růžového ručníku.
13. VD. Půlka mužova obličeje.
14. VD. Horní část mužova obličeje. Pramen vlasů a nůžky.
15. D. Mužův obličej z profilu v levé části obrazu. Kadeřník mu češe ofinu.

16. D. Mužův obličej z amfasu v pravé části obrazu. Kadeřník mu stříhá vlasy.
17. C. Deborah stojí u pultu s rychlým občerstvením.
18. PD. Muž z amfasu. Kadeřník mu češe vlasy.
Titulek: *Something for the weekend?*
19. PD. Jízda zleva doprava po výdejním pultu rychlého občerstvení. Deborah studuje menu. Titulek: *I hope my breath won't stink.* Za ní zapnutá televize, v ní zpívá zpěvák kapely Pulp.
20. D. Zpěvák kapely Pulp zpívá.
21. Deborah se otočí k pultu.
22. PC – VD. Nájezd na muže ve fialovém pokoji, listuje barevnými obaly desek.
23. VD. Střídající se obaly desek.
24. PD. Muž jeden obal desky vyjme.
25. PD. Jízda zprava doleva v dopravní prostředku. DEBORAH studuje obal mini desky singlu Disco 2000.
26. VD – PD. Přestřih na obal, za ním lepenková postava.
Titulek: *Good name for a club, that.*
27. PD – AP. Odjezd. Muž s masivními sluchátky na uších poslouchá desku ve fialovém pokoji.
28. D. Nadhled. Nájezd na točící se desku.
29. D. Hranaté hodiny na policičce přebliknou z 19:59 na 20:00 hodin. Sjezd na telefonující Deborah.
30. PC. Stojící postava Deborah se sluchátkem v ruce.
31. Titulek: *She phones a few friends to find out who's going...*
32. D. Její ruka si hraje se šňůrou od telefonu.
Titulek: *You never know he might be there.*
33. D. Jízda zleva doprava do nejrůznějších věcech ve fialovém pokoji
34. Titulek: *I hope I've got some clean underwear.*

35. PC. Muž odloží desku a lehne si.
36. PC – D. Nájezd. Deborah sedí na křesle s talířem na klíně.
37. *Titulek: God, I'm still hungry.*
38. D. Nadhled kulatého talířku s volským okem.
39. *Titulek: I hope I'm not pregnant.*
40. D – PC. Kamera snímá přes talíř zapnutou televizi. V ní zpívá zpěvák kapely Pulp.
Titulek: Wasn't he on telly earlier?
41. VD – C. Odjezd z mužových slipů na celkovou ležící postavu na posteli.
Titulek: I could ring her mate to see if she's coming...
42. C – PC. Nájezd. Deborah si sedá na toaletní mísu a lakuje si nehty u nohou
Titulek: ... Nah, that's really uncool.
43. PD. Zdvih. Kamera snímá muže od jeho slipů až po obličej. Muž se fénuje.
44. D. Kosmetická skříňka. Ruka ji zavírá. Kamera snímá v odrazu zrcadla nalíčenou a připravenou Deborah.
45. D. Připravený muž si utahuje kravatu.
46. VD. Zpěvák kapely Pulp v televizi.
47. PD. Muž vypíná televizi se zpěvákem.
Titulek: Not him again!
48. Eskalátor sváží papírové postavy a Deborah.
49. D. Líbající se pár.
50. PD. Muž sedí v dopravní prostředku.
Titulek: I fancy some of that tonight.
51. C. Deborah vyjíždí po eskalátoru. Za ní jsou lepenkové postavy.
52. D. Muž se prohlíží ve vypouklém zrcadlu.
Titulek: Mirror, morror on the wall, who's the ace-est of them all?
53. C. Projíždí vlak metra. Na nástupišti stojí lepenkové postavy.

54. C. Před klubem s růžovým neonovým nápisem Disco 2000 stojí řada lidí.

Titulek: *Everyone she knew was there and so was he.*

55. D. Jízda zleva doprava. Nohy Deborah kráčí po blikajícím parketu. Nohy tancují.

Titulek: *Perhaps it could really happen tonight.*

56. PC. Do klubu vstupuje Muž.

57. PC - PD. Nájezd. Kamera se přibližuje k šatnářce.

Titulek: *Maybe I'll put my coat in later...*

58. PD. MUŽ si svléká kabát.

Titulek: *...Cos I'd like her to see me in it.*

59. PD. Tančící lidé na blikajícím parketu. Část tanečnicků jsou postavy z lepenky.

60. PD. Kamera snímá z amfasu muže u baru. Přichází Deborah. Muž se k ní obrátí.

Titulek: *I hope he notices me.*

61. PC. Na parketu jsou jen lepenkové postavy.

62. PD. Kamera snímá Muže z amfasu jak se češe před zrcadlem.

Titulek: *Now I know her name. What do I do now?*

63. PC. Jízda po parketu. K tančícím nohám Deborah se přidávají i nohy mužovy.

64. D. Nájezd na točící se disco kouli.

65. PC. Obě postavy kolem sebe na parketu krouží.

Titulek: *This can't be happening.*

66. PD. Deborah se k sobě s mužem v profilu přiblíží. Políbí se. Za nimi jsou dvě lepenkové sedící postavy.

67. PC. Muž na parketu pevně stiskne její pozadí.

68. PD. Kamera snímá muže před zrcadlem, jak si smývá rtěnku ze rtů.

69. PD. Deborah si před zrcadlem nanáší novou vrstvu rtěnky.
70. PC. Na dámských toaletách stojí lepenková postava neznámého muže. Deborah je v pozadí, v popředí prochází dívka s dlouhými vlasy.
71. PC – PD. Nájezd. Muž stojí u automatu na kondomy. Háže do něj minci.
Titulek: *You never know...*
72. C – PC. Nájezd. Dívka s dlouhými vlasy stojí jednou nohou na toaletě a aplikuje intim sprej.
73. PD – PC. Odjezd. Jízda. Muž s dívkou vycházejí z klubu Disco 2000.
74. C. Muž mává na taxi.
75. Titulek: *I'll impress her and splash out on a cap.*
76. PD. MUŽ pokládá Deborah ruku kolem ramen.
Titulek: *It's just like the movies. Your place or mine?*
77. PD. Kamera snímá odjíždějící taxi.
78. PD. Vášnivé líbání v taxíku.
79. D. Ve zpětném zrcátku řidiče se odráží dění na zadním sedadle
Titulek: *I'll drive a bit of slower. I'm enjoying this.*
80. PD. Části propletených nohou na sedačce ve fialovém pokoji.
Jízda zprava doleva. V televizi zpívá zpěvák Pulp.
Titulek: *How did we get here? I don't care, please don't stop.*
81. D. Zpěvák v televizi.
82. D – PD. Nájezd do klíčové dírky. Deborah se svléká do spodního prádla, muž leží v posteli.
83. PD. Náhled nad nočním stolem. Ruka otevře zásuvku a vezme prezervativ.
Titulek: *We couldn't stop it now... even if we wanted to.*
84. D. Na lampě přistane červená podprsenka.
85. Statický náhled nad spodní částí postele. Poté zdvih. Místo hrdinů leží na polštáři lepenkové postavy muže a Deborah.

Titulek: *I hope it was as good for him as it was for me.*

Titulek: *I wonder if she wants to see me again?*

86. Jízda po posteli směrem k televizi. V televizi zpěvák skupiny
Pulp.

87. Titulek: *Fucking hell... not him again! Where's the remote?*

PŘÍLOHA IV

CITOVANÉ VIDEOKLIPY