

1. Cesta k vraku *Titanicu*: problém, otázka a teze

Začal jsem tento blok dvojicí modelových situací v hospodské či kavárenské diskuzi: „Je kritikami či filmovou historií dobře hodnocený, ale vy jste u něj takřkajíc zmírali. Nebo naopak, kritiky i fanoušci na internetových diskuzích jej strhávají a filmová historie opomíjí, leč vy jste se při jeho sledování zajíkali nadšením.“ Taková dvojice závěrů je skrytě neanalytická a otevřeně hodnotící. Není zřejmé, od jakých kritérií se odvozují jak obecné závěry (kritiků, fanoušků, filmových kánonů), tak závěry vaše (výchozí předpoklady vašeho hodnocení se mohou zcela míjet s výchozími předpoklady hodnocení, s nímž nesouhlasíte).

DOBŘE HODNOCENÝ	NEDOBŘE HODNOTÍTE
NEDOBŘE HODNOCENÝ	DOBŘE HODNOTÍTE

Pokud by někdo z přátel u stolu zaujímal protilehlou názorovou pozici, svého druhu podmínkou k další diskuzi by byla určitá dohoda. Jakým způsobem budete o filmu hovořit? Z hlediska jeho např. realismu, soudržnosti vyprávění a stylu, společenské ne/připustnosti? Jinými slovy, je třeba stanovit **téma** či **přístup**. Jak totiž píše třeba Janet Staigerová, různé vypořádací pozice mohou zavádět do debaty nesouladné postoje k danému dílu: „Kupříkladu *Dobývatele ztracené archy* budu sice jako výzkumnice hollywoodské kinematografie shledávat filmařským veledílem, ale coby feministka budu zděšená.“⁴⁹ Ne všechna možná témata lze však vysvětlit systémovou analýzou v pojetí poetiky fikce, jak ji představuje tato kniha – a pro některé z nich bude dokonce vysloveně nevhodná. Představte si třeba diváka zhnuseného politickým vyzněním snímků jako *Deset dní, které otřáslý světem* (1928), *Sůl země* (1954), *Klub rváčů* (1999) nebo *Světová invaze* (2011). Pravděpodobně jeho názor nezvratíte některým

z následujících argumentů: zapojují dodnes strukturně vzrušující montážní sekvence (*Deset dní...*); nečekaně využívají modernistické vyprávěcí postupy (*Sůl země*); mají úchvatnou výstavbu filmového časoprostoru a nespolehlivého vypravěče (*Klub rváčů*); v žánru filmu o invazi mimozemšťanů nekonvenčně omezují hledisko na několik málo postav (*Světová invaze*). Řekněme však, že své přátele nakonec přesvědčíte o smysluplnosti přijetí **přístupu** soustředujícího se na systémovou výstavbu filmu jako uměleckého díla.

Sdílette tedy postoj k danému filmu. Ani tak se ale nemusíte shodnout, co na jeho výstavbě vlastně chcete v diskuzi vysvětlit. Jste nuceni stanovit si **problém** k řešení. Takový problém by měl být alespoň rámcově řešitelný, abyste mohli k něčemu dospět. Zároveň by ale neměl být příliš úzký, abyste se vůbec mohli o něčem přít. Řešitelnost a neřešitelnost problému se odvíjí od vaší **znalosti souvislostí a filmového díla**. Stanovíte si jako problém třeba střetávání režijních poetik Stevena Spielberga a Stanleyho Kubricka ve filmu *A. I. Umělá inteligence* (2001), který jste právě všichni společně viděli. Abyste jej mohli vůbec začít řešit, musíte přinejmenším znát předchozí filmy obou tvůrců. Je přitom vhodné vědět, že Steven Spielberg natočil film podle uměleckých návrhů svého zesnulého kolegy Stanleyho Kubricka. Zároveň byste měli být schopni důležité vlastnosti jejich předchozí děl i *A. I. Umělé inteligence* **sepsat a popsat**, což rámcově učil předchozí blok této knihy.

Dostanete určitý vějíř **motivů** (lidskost a nelidskost u Kubricka, vztah mezi děti a rodiči u Spielberga) a **organizačních postupů**. U Stanleyho Kubricka by takovými postupy bylo třeba členění filmů do značně různorodých bloků či kompozičně silná vyvrcholení. Organizačními postupy Stevena Spielberga by bylo možné shledávat silnou vyprávěcí propojenost scén, proměnlivé funkce zadního osvětlování nebo pro změnu kompozičně slabá vyvrcholení. Některé typické umělecké volby obou významných tvůrců se dokonce na první pohled jeví jako zcela nesouladné. Kubrick byl bezohledný filmař vyprávějící cynické příběhy a manipulativně využívající herce jako „nábytek“. Spielbergovy filmy naopak vykazují vysokou míru cituplnosti a velký spoleh na uměleckou kreativitu herců, s nimiž spolupracoval. Díky znalosti *A. I. Umělé inteligence* se pak můžete dohadovat, co z vlastností filmu přisoudit vlivu koho z obou tvůrců – a třeba vám může značně zamíchat kartami znalost skutečnosti, že nejsentimentálnější scény filmu byly doslovně převzaty z původních Kubrickových návrhů.

Jenže takto nastavený problém stále nabízí široké pole možných řešení a prosté **srovnání nevede samo o sobě k poznání**. Vaši další diskuzi tak bude

určovat, na co se vlastně budete ptát. Jaké si budete klást **otázky**. Můžete se tázat na výstavbu fikčního světa budoucnosti:

- jak se v určitých jeho fázích mění řád fungování (od rodiny přes divoký „rasistický“ svět až k daleké budoucnosti bez lidí),
- jak je určen vyprávěným příběhem o robotovi hledajícím mateřskou lásku,
- jak je pojímán jako paralela k fikčnímu světu *Pinocchiových dobrodružství* od Carla Collodiho,
- jak se postupně radikálně mění jeho stylistické zprostředkování (spíše teplé barvy rodinného prostředí, kombinace barevně naprosto různorodých prostředí světa, jednotně studené barvy budoucnosti) atp.

Skrze znalost předchozích děl obou tvůrců se pak lze dohadovat, jaký je ve vztahu k fikčnímu světu poměr stylu a vyprávění. U Stevena Spielberga stojí v popředí zpravidla vyprávěcí postupy a jim je podřízený styl... U Stanleyho Kubricka jsou tyto naopak upozaděny na úkor zdůrazněných ozdobných funkcí stylu a členitosti fikčního světa. Bude-li přitom jedna strana diskuze zastávat **tezi A**, že Spielberg ve filmu zabíjí to dobré z Kubricka i ze sebe, zatímco druhá bude obhajovat třeba **tezi B** o plodném splývání obou stylů do filmu neobvyklého pro oba tvůrce, pak může odpovídání na tyto otázky diskuzi rozřešit.

Je třeba si však uvědomit, že žádná diskuze není bezpříznaková – používáte **metodické nástroje** a **argumentační postupy**. V souladu s tradicemi výkladu, představami o způsobu řešení problémů a nástroji k jejich rozřešení tak **řadíte tvrzení právě takovým způsobem, abyste pokud možno přesvědčili oponenta o logické správnosti svých tezí**. Pochopitelně, že slovní výměny názorů v kavárně či hospodě podobně hladký ráz nikdy nemají a můj příklad směřoval především k načrtnutí souboru pojmů, východisek a nástrojů: téma → problém → znalost souvislostí → metoda → otázky → teze → argumentační postup. Na příkladu podobné debaty bylo možné jej snáze vysvětlit, ale závazný je zejména v psaném textu, jemuž se tato kniha věnuje především. Leč i v něm podobně jako v popisované diskuzi hovoříte vždy k někomu.

Ne nutně píšete pro někoho konkrétního, častěji hovoříte spíše k vaší **představě čtenáře**, která je však pro podobu textu mimořádně důležitá. Musíte takového čtenáře přesvědčit o oprávněnosti vašeho přístupu, o smysluplnosti řešeného problému, o správnosti formulací otázek a hlavně o platnosti vašich

tezí. Vycházíte přitom na jedné straně z předpokladu, že určité věci zná. Čím víc jich podle vás zná, tím odbornější či zaujatější čtenář to je. Zároveň ale s navyšováním počtu takových předpokladů nevyhnutelně zužujete okruh působnosti vašeho textu. Určité věci na druhé straně musíte čtenáři vysvětlit. Pracujete s pojmy, jejichž výklad se může různit, a on potřebuje znát ten váš. Používáte nějaké předpoklady o stavu kinematografie, společnosti, žánru či voleb nějakého tvůrce, pracujete s nějakými dějinnými paralelami atp. Podobně je třeba uvažovat i o rozdílném publiku u nás a v zahraničí. Vezměte si třeba problém vypravěčské práce s národovectvím, nostalgií a generačními přechody ve filmech Jana Svěráka. Zatímco českého čtenáře může takový problém zaujmout, pro čtenáře rakouského, italského či amerického bude třeba pojmout jej jinak – jakkoli se budete i nadále zabývat tématem filmů Jana Svěráka z hlediska jejich vnitřní organizace. A nakonec, bude-li s vámi váš čtenář neustále souhlasit, může být váš text přehledem velkých pravd a jeho vypovídací hodnota bude pochybná. Proto je pro vás výhodnější, pokud spíše nesouhlasí. V takovém případě jste nuceni jej přesvědčovat, volit vhodné výkladové postupy a hlavně argumentovat tak, abyste umenšili škálu nabízejících se námitek. **Zatímco tedy v předchozím bloku jsme se naučili pozorovat, nyní se naučíme plánovat, jak svoje postřehy proměnit v problémy k řešení, nebo je naopak k řešení nějakých problémů využít.**

Pojednal jsem o třech základních složkách díla: **stylu, vyprávění a fikčním světě. Řešený problém může stát mimo ně a využívat jejich vysvětlování pouze k zodpovídání obecnějších otázek:** Do jaké míry lze v případě filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (1966) skutečně hovořit o něm jako o díle pohlcujícím do sebe komiksové postupy? V pozdější podkapitole „Zabíjení Jessie v nesouladných modech“ ukáží, jak lze procházet jednotlivými složkami systému díla, na výše položenou otázku opakovaně odpovídat a ze vzájemných odpovědí vyvozovat poznání, které pak bude rozloženo v argumentaci textu. **Řešený problém může být zakotven ve vzájemném působení těchto tří složek.** Formulujete si třeba problém klasičnosti a neklasičnosti filmu *Gravitace* (2013), a to z hlediska sbíhavosti a rozbíhavosti jeho stylistických, vyprávěčích a významových postupů. Jak bychom viděli, na začátku filmu **styl** významně vystupuje do popředí v podobě dlouhých záběrů s členitou funkcí zvukových vodítek a pohybů kamery. Vyprávění je oproti tomu během úvodních scén velmi jednoduché a poskytuje stylu maximum prostoru k sebe prezentaci. S vývojem syžetu se tento poměr mění. Vůdčí roli přebírá **vyprávění** cituplného příběhu silně

ženy, která se těžko vyrovnává s rodinnou tragédií. V závěrečné části snímku pak souběžně s jednoduchým vyvrcholením příběhu přebírá otěže významová struktura **fikčního světa**. Komunikují spolu různé subsvěty, hrdinka se objevuje jako osobnost bojující s přírodními silami světa (vzduch, oheň, voda... a nalezení půdy pod nohama) a objevuje se motiv víry v náboženské hodnoty. Zatímco přitom v úvodu je řídicím stylistickým postupem nepřítomnost té nejviditelnější složky (okázala absence střihu), ve vyvrcholení přebírá řízení naopak složka nejunikavější (zvuk v precizním souladu s hudbou).

A nakonec, **můžete zakotvit problém převážně v jedné složce, kdy analýza těch následujících slouží jen jako nástroj k argumentaci**. Pokusím se to ukázat na filmu *Titanic*, který jste pravděpodobně viděli. Lze se přitom ptát: Proč diváci film tak prožívali, ač znali neblahý osud lodi podrobně předem... a když ne před příchodem do kina, pak přinejmenším po jeho první třetině, kdy dostali podrobné obrazové znázornění katastrofy od střetu s ledovcem až po poslední žbluňknutí? Odpovědět na tuto otázku můžeme třeba následovným souborem tezí, které jsou problémově napojené na **vyprávěcí složku**:

Příběh *Titanicu* je z větší části vyprávěn staříčkou účastnicí tehdejších událostí skupině otrlých chlapíků, kteří znají osud lodi stejně jako divák. Mezi nechvalně proslulým příběhem lodi a mezi divákem je tak příběh těchto chlapíků, k nimž se film vždy ve správné momenty vrací. Nechává je klást hrdince dotazy, trousit znalecké poznámky nebo přiznat vlastní pohlcení romantickým příběhem – a to právě tak, aby to pokud možno odpovídalo předpokládaným diváckým reakcím. (Zatímco třeba hrdina kreslí hrdinčin akt, divák je zřejmě stejně jako naslouchající chlapíci napjatý, zda došlo k naplnění milostného vztahu... Vzpomínající stařena své vyprávění přeruší otázkou: „Chcete vědět, jestli k tomu došlo, že?“ Chlapíci – a očekává se, že s nimi i divák – přikývnou. Stařena jen s úsměvem zavrtí hlavou: „Musím vás zklamat, Jack byl velmi profesionální.“) Samotný hrdinčin příběh navíc mění divákovu zkušenost s katastrofou. Tu představovaly (a) popisy historické události v encyklopediích a hodinách dějepisu, (b) filmy o *Titanicu* už od desátých let minulého století, které byly většinou pojímány značně objektivně a soustřeďovaly se na velkou skupinu postav. Příběh hrdinky Rose se naopak jeví jako vysoce subjektivní, nehledě na to, že poznámky o jejích pocitech neustále maskují „nekalé strategie“ vyprávění jako celku. Čas od času totiž Rose vypovídá o událostech, u nichž prokazatelně nebyla, zejména o osudech svého budoucího milence Jacka. To je běžná strategie hollywoodského filmu, ovšem *Titanic* jde mnohem dál. Celý

Rosin milostný příběh je totiž obratným prostředkem, jak divákovi představit celou loď od strojovny až po kapitánský můstek. Rose je z nejvyšší třídy, Jack z nejnižší, navzájem se takříkajíc navštěvují – a během toho potkají řadu vedlejších postav s jednoduše načrtnutými životními osudy. Ve druhé, katastrofické půli snímku tak už netřeba jednotlivá místa i jednotlivé vedlejší postavy představovat, mění se vyprávěcí způsoby a hrdinčino vyprávění najednou pokrývá obrovské množství postav i prostředí. Nicméně toto je častěji prostřiháváno s doplňujícími komentáři drsných chlapíků ze současnosti, což radikální změnu povahy narace skrývá – nehledě na to, že divákova zvědavost (jak to na *Titanicu* bylo a co předcházelo katastrofě) se mění na napětí (jak to dopadlo ne s *Titanicem*, ale s postavami na něm a zejména s milostným párem). Během druhého zhlédnutí se tato strategie vymění: divák jde od znalosti druhé půle k první, rozpoznává prostředí a zpřesňuje si mentální mapu katastrofy.

Pokud byste výklad o *Titanicu* uspořádali takto, pojmáte **téma** působení *Titanicu* na hypotetického diváka pomocí **problému** zakotveného ve strategiích vyprávění. Můžete tak odpovědět na **otázky** spojené s vedením pozornosti. Toho je dosahováno skrze zdánlivé omezení vyprávěcího hlediska na jednu postavu, která *někomu konkrétnímu* vypráví příběh z minulosti, jehož byla nedílnou součástí. Právě skrze tuto postavu a její milostný příběh pak narace rozvíjí příčinné vazby, manipuluje s časem a nenápadně představuje složitý prostor zaoceánské lodi. To tvoří základ **teze**. Postřehy spojené se stylistickými postupy *Titanicu* nebo s významovou strukturou fikčního světa by pak v textu byly výkladu o vyprávění podřízeny jakožto jeho pomocné nástroje, případně zcela odsunuty. Stačilo by ale pouze pozměnit řešený problém a výchozí otázku, aby se do popředí dostala naopak jednotlivá stylistická řešení nebo organizace fikčního světa, které dílo zakládá.

Kupříkladu byste se mohli **ptát**, nakolik se do filmu promítají a jednotlivé jeho části i úrovně účelně diferencují rozličné **filmařské postupy** spojené s odlišnými žánry: dokumentárním filmem, epickým melodramatem, životopisným filmem, katastrofickým filmem nebo akčním filmem. Co by se pak stalo **problémem**? Funkční vztah mezi ustavenými konvencemi filmového stylu a stylistickými volbami ve filmu *Titanic*. Jako **tezi** byste pak mohli pojmut právě funkční promítání se tohoto vztahu do celkové soustavy filmového díla. Přítomnost je realizována prostřednictvím dokumentárních postupů. Minulost rámcují zcizující postupy životopisného filmu a silné soustředění se na paralely obrazů nyní a tehdy. Milostný příběh je

natáčen jako klasická hollywoodská melodramata. Katastrofický film je převapivě stylisticky pojat především jako akční film s jemnými obrazovými žertíky, rychlým střihem akce během střelby a dynamickým střídáním prostředí v zesilujícím se napětí. Strategie vyprávění se tak přesunuly pouze do pozice pomocného nástroje...

A nakonec, pokud by vás zajímal **fikční svět**, který je filmem vytvářen, mohli byste řešit **problém** strategií jeho utváření jako členitého časoprostoru s členitou společenskou soustavou. Dalo by se přitom **ptát** například na to, nakolik *Titanic* sám reprezentuje řadu různých subsvětů a mikrosvětů. Subsvěty zastupují různé společenské třídy, kulturní vzorce jednání nebo profesionální pozice na lodi, kdy paluby tvoří zcela určitá prostorová oddělení. Z hlediska mikrosvětů pak třeba Rose coby hrdinka z vyšší třídy opakovaně stojí proti zájmům svého subsvěta, protože chce naplnit romantický vztah... Obecnou **tezí** by pak bylo, že film pomocí určování, proměňování a střetávání se těchto subsvětů a mikrosvětů nejen posouvá dění kupředu, ale zároveň skrze dané vyprávění otevřeně tvoří vlastní hodnotové a ideologické vzorce: třídně rozdělený svět, jehož významové uspořádání otevřeně promítá do uspořádání lodi – a s nastupující katastrofou se obrazný třídní konflikt mění v doslovný konflikt jednotlivých palub. Jak vidíme, hlavním nástrojem budou úplně jiné pojmy než u problémů řešených výše. Stylistické vzorce mohou úspěšně napomoci osvětlení způsobů určování a rozlišování jednotlivých subsvětů, zatímco strategie narace budou spíše ustupovat do pozadí.

Všechny tři nabídnuté problémy, otázky a teze jsou odvozeny od filmu *Titanic* jako takového. Byli byste jistě schopni vytvořit značně rozsáhlý **soupis** kroků narace, prvků mizanscény, pohybu a úhlů rámování, uplatněných střihových postupů i pronikání zvuků napříč časem fabule v syžetu. Dokonce byste je možná dokázali uspokojivě **popsat** – jenže stále byste nedosáhli uspokojivé analýzy, protože ta musí vždy řešit nějaký **problém**, odpovídat na nějaké **otázky** a dokazovat, prověřovat či revidovat vaše **teze**. Teze, které jsem doteď představil, byly převážně coby **odstředivé teze** soustřeďovány dovnitř. Cílily na porozumění filmovému systému. Oproti nim rozpoznávám ještě **teze odstředivé**, jež vztahují dílo k obecnějším otázkám. Jinými slovy, odstředivá teze zasazuje rozebírané dílo do širších souvislostí spojených s poetikou filmu jakožto perspektivou zabývající se problematikou výstavby filmů jako uměleckých děl. Tyto souvislosti mohou mít řadu různých podob, ale zpravidla se napojují na otázky spojené s principy výstavby filmu

- **v určité době a na určitém místě** (např. český film ve dvacátých letech, německý expresionismus, sovětská montážní škola, italské spaghetti westerny, americký nezávislý film osmdesátých a devadesátých let);
- **ve vztahu k individuální či kolektivní poetice** (např. diskuze výše o spielbergovské a kubrickovské autorské poetice, preferované postupy tvůrčích skupin na Barrandově v padesátých a šedesátých letech⁵⁰);
- **ve vztahu k určitým postupům a/nebo zamýšleným účinkům** (např. konvence utváření realistického účinku, funkce dlouhého záběru, způsoby zapojování divácké pozornosti ve smyčkových vyprávěních typu *Na Hromnice o den více*, 1993).

Oblasti načrtnuté v závorkách nepředstavují teze. Nepředstavují základní výchozí myšlenky a předpoklady, které budete v průběhu výkladu dokazovat, prověřovat a případně revidovat. Představují spíše vzájemně se třeba i prolínající **rámce**, k nimž můžete svůj výklad vázat. Vašemu rozboru tak nehrozí případná zahleděnost do sebe samého. Ba naopak, bude dílo zakotvovat v určitých souvislostech a pomocí nich klást konkrétnější otázky. Případně bude alespoň schopen vaše analytická zjištění k širším souvislostem vztáhnout. V analýze *Zlodějů kol* (1948) Kristin Thompsonová precizně rozebírá vnitřní výstavbu tohoto slavného představitele italského filmového neorealismu. Její argumentace je ovšem vedena hned dvěma tezemi postavenými **odstředivě**:

- (a) realismus není žádná esenciální, trvale platná vlastnost filmového umění, nýbrž jde o konvence různící se v závislosti na složitých soustavách podmínek;
- (b) realismus může být překvapivě blízký postupům klasického hollywoodského filmu, kdy jsou potlačeny některé jeho rysy, ale ne hollywoodský film jako celkový soubor norem.

Na tomto základě je pak vystavěna **dostředivá teze** její studie. Dokazuje, že *Zloději kol* dosahují svého realistického účinku pomocí jak následování stylistických konvencí klasického hollywoodského filmu, tak potlačení některých jeho rysů.⁵¹ Odstředivé teze umožňují přesněji formulovat dostředivou tezi. Zároveň však závěry plynoucí z dostředivého rozboru filmu umožňují lépe porozumět odstředivým otázkám: otázkám spojeným s realismem i s přizpůsobivostí klasického hollywoodského filmu. Podobně postupovala i analýza *Tenkrát na*

Západě na konci předchozího bloku této knihy. K přesnějšímu pojmenování odstředivých tezí dospěla od odstředivých tezí odvozených od konvencí klasického hollywoodského filmu, konvencí tzv. nového hollywoodského filmu a norem spojených s individuální poetikou Sama Peckinpaha a Sergia Leoneho. Jinými slovy, i **znalost souvislostí není samozřejmá, prochází výběrem a dostává se do vaší argumentace coby prostředek plnící určitou funkci.**