

3. Co je třeba číst... a o čem z toho psát?

Je nábíledni se ptát, co s těmi všemi zdroji dělat. Nezačnete pravděpodobně filmovou analýzu psát, aniž byste o filmových dějinách, filmovém vyprávění, filmovém stylu a způsobech porozumění těmto kategoriím něco nevěděli. Současně ale není možné a ani žádoucí přečíst k rozboru jednoho filmu vše, co by s ním mohlo jakkoli souviset – každý analytický text vyžaduje vlastní podobu práce s prameny a dalšími materiály.

Píšete například do polo odborného časopisu jako *Film a doba* nebo *Cinepur* kratší analýzu filmu Miklóse Jancsóa *Hvězdy na čepicích* (1967). Jste okouzleni jeho prací s kamerou v „nekonečně“ dlouhých záběrech a chtěli byste se podrobně zabývat vysvětlením jejich funkcí. Začnete se tedy ptát, nakolik byly tyto záběry typické pro *Hvězdy na čepicích*, pro Miklóse Jancsóa nebo pro maďarskou kinematografii v šedesátých letech dvacátého století. V různých dějinách filmu se dozvíte něco málo o pozici Miklóse Jancsóa a o jeho dlouhodobé oblibě v inscenování takových záběrů. To znamená, že si s *Hvězdami na čepicích* nevystačíte – stejně jako s těmi všeobecnými dějinami filmu. Skrze odkazy v nich se dostanete ke knize o filmovém stylu evropského modernismu od Andráse Bálinta Kováče. V knihovně narazíte na *Proměny filmového vyprávění*¹⁸³ a na (žel nijak objevnou) publikaci *Miklós Jancsó*.¹⁸⁴ V elektronických zdrojích Národního filmového archivu si dohledáte dobové recenze a analýzy filmu... Mezitím srovnáte *Hvězdy na čepicích* třeba s dalšími Jancsóovými filmy z daného období (*Bez nadějí*, 1966; *Ticho a křik*, 1967; *Svěží vítr*, 1969). Pořád se ale budete zaměřovat především na *Hvězdy na čepicích* a jejich výstavbu. Všechny ostatní zdroje tomu budou jen napomáhat. Napomáhat, abyste neobjevovali už dávno objevené. Napomáhat, abyste mohli svá pozorování účelně srovnat s těmi, jež provedli analytici před vámi, byť se věnovali jiným vlastnostem filmu. Mohli byste se ale ve vaší stati zabývat i mnohem určitějšími funkcemi prostředků, jež jsou těmto dlouhým záběrům podřízené: například otázkou, zda lze v inscenování postav

v pohyblivém rámování dlouhých záběrů vysledovat napříč filmem nějaký vzorec opakování, variování a odchylek. Pokud byste nechtěli ze svých zjištění vyvozovat obecnější závěry o Jancsóově poetice, maďarském filmu šedesátých let nebo symbolické funkce těchto postupů, mohla by být vaše příprava mnohem méně důsledná. Obraceli byste se navíc spíše k literatuře o filmovém stylu než k reflexi *Hvězd na čepicích*, k poetice Miklóse Jancsóa či k maďarskému modernistickému filmu.

Pokud se však použijete do rozsáhlejší odbornější studie, znalost obecněji historických i úžeji poetologických souvislostí, do kterých film vstupoval, nabývá na důležitosti. Kladete si rozličné otázky... V jakých podmínkách vznikal? Na jaké tematické, narativní a stylistické tradice navazoval či navazovat mohl? Jaká je jeho pozice v soudobé kinematografii dané země? Nakolik šlo o projekt určitých tvůrčích osobností a nakolik se to do jeho systému mohlo prokazatelně promítnout? Jak byl film propagován (upoutávky, plakáty, rozhovory, film o filmu)? Obecně platí, že pokud je film remakem (předělávkou) jiného filmu, je záhodno vidět původní dílo. Stejně tak, pokud film adaptuje literární či dramatickou předlohu, je třeba si ji přečíst. Ne kvůli tomu, abyste původní text zarputile srovnávali s filmem, ale abyste třeba na filmu neoslavovali jako vysoce originální právě prvky převzaté z předlohy – a naopak mu nevytýkali „očividnou“ doslovnost tam, kde se původního materiálu vzdor prvnímu dojmu vůbec nedržel. V případě českého či slovenského filmu se předpokládá znalost užších poetologických souvislostí. V případě amerického filmu byste si měli být jistí svým povědomím o dějinách hollywoodských estetických konvencí, o komentářích těchto konvencí i komentářích daného filmu. A pokud jdete mimo tuzemský a/nebo hollywoodský kontext, je nasnadě doplnit si znalosti o filmově-historické literatuře dané země, jejích kinematografických tradicích, jejích soudobých konvencích i pozicí vámi analyzovaného filmu v ní.

A proč je toto všechno potřeba? Abyste měli přesnou představu o možných důvodech toho, proč film vypadá, jak vypadá. Abyste byli obeznámeni s maximem možných ohlasů tohoto filmu, a tak svými zjištěními takříkajíc nevykopávali otevřené dveře. **Zároveň ale do finální verze své studie využijete jen ta zjištění, která budou nějak navázaná na vaše teze.** Čtenář nemusí znát vše, co jste zjistili. Proč se potom věnovat shromažďování a zpracování tolika informací, které nakonec nepoužijete? Protože musíte vědět, a čtenář si toho musí být vědom také, že **když jste něco nepoužili, udělali jste to proto, že to pro váš problém, vaši tezi a váš výklad nebylo užitečné – ne proto, že jste o tom nevěděli.**