

Kokeš, Radomír D.

Pro začátek stačí postřeh aneb jak dospět k tezi a jak s ní naložit

In: Kokeš, Radomír D.. *Rozbor filmu*. 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020], pp. 70-91

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143398>

Access Date: 26. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

2. Pro začátek stačí postřeh aneb jak dospět k tezi a jak s ní naložit

V předchozí kapitole jsem popsal myšlenkový postup jdoucí od tématu a problému přes otázky až k tezím. Kdo jste ale někdy zkoušeli jakýkoli podobný rozbor psát, zejména při prvních pokusech jste zřejmě narazili na úskalí: jak začít? Film jste viděli, chcete napsat jeho analýzu, ale ani v nejmenším netušíte, od čeho se odrazit. Máte spočítat záběry? Vypsát si časové vztahy? Opsat všechny dialogy? Sepsat pohyby kamery? Rozčlenit si film do scén? Hledat motivace? Něco z toho může být užitečné, něco spíše ne a něco možná až později. Jakkoli však mohou být podobné techniky nápomocné, to nejdůležitější za vás neudělají. Samy o sobě nic neusouvztažňují a nevysvětlují, a tak když budete jejich služeb využívat pouze mechanicky, dosáhnete nakonec opět jen mechanického poznání – pravděpodobně už mnohokrát poznaného. Potíž je i s příkladnými problémy, otázkami a tezemi, jakých jsem v této knize, napříč dosavadními kapitolami, předložil již desítky. Jak totiž často opakuje dr. Watson v povídkách o Sherlocku Holmesovi: „Když to takhle vysvětlíte, je to prosté.“⁵² Dosavadní postup proto obrátím a podobně jako v případě rozboru záběru *Okna do dvora* půjdu zdola nahoru, od jednotlivých postřehů ke složitějším předpokladům – a k osnovám možného výkladu. Záměrně přitom nevyužiji žádnou starší analýzu, u níž bych zpětně pro účely svého výkladu jen re/konstruoval úsudkovou aktivitu ústící v předem známé závěry. Využiji k tomuto účelu film ***Krvavá neděle*** (2002), který jsem nikdy předtím neanalyzoval a mohu skutečně postupovat vzestupně. První věc, která mě zaujala, se paradoxně na první pohled může jevit jako nejnicotnější možný prostředek: **záběr/protizáběr**.

2.1 Od záběrů/protizáběrů...?

Přítomnost záběru/protizáběru jistě nelze shledat překvapivou třeba ve filmech *Tarzan a jeho družka* (1934), *Uprchlík* (1993) nebo *Indiana Jones a Království křišťálové lebky* (2008), protože ani nebude poutat analytikovu pozornost. Jiný případ ale představuje dílčí využití kontinuálního postupu záběru/protizáběru v dokumentaristicky pojaté *Krvavé neděli*. Ve filmu, který rekonstruuje události týkající se britskou armádou násilně potlačené irské občanské demonstrace. *Krvavá neděle* se totiž především snaží pomocí těkavé ruční kamery budit dojem neinscenovanosti zaznamenávané akce, takže záběr/protizáběr či jiné objevující se postupy kontinuální střihové skladby už mohou představovat nějakým způsobem významnou organizační odchylku hodnou dalšího rozboru. Lze si pak klást otázky: Opakuje se? A pokud ano, tak kdy? K čemu v jinak dokumentaristicky působícím systému v těchto momentech slouží? Pustil jsem film v počítačovém programu, zachytil všechna okénka se záběry/protizáběry a do tabulky zaznamenal čas projekce výskytu. Díky tomu jsem mohl jejich pozici ve filmu přesně určit a ptát se, jestli je v jejich zapojení nějaká pravidelnost, zda každý záběr/protizáběr neplní nějakou funkci. Zjistil jsem, že ano – že **využití záběru/protizáběru není ani časté, ani náhodné a lze jeho přítomnost funkčně vysvětlit, protože posiluje klíčové momenty vyprávění.**

V první části filmu je záběr/protizáběr navázaný na mladíka Gerryho, který ač má rodinu a dívku, nedokáže odolat volání svých revoltujících kamarádů a jde na demonstraci. Na ní nakonec zahyne a poslouží jako důkaz propagandy, že demonstranti stojící proti neadekvátně zasáhnuvší britské armádě byli ozbrojeni (byť byl Gerry dodatečně „ozbrojen“ až posmrtně). Záběr/protizáběr se využívá v důležitých okamžicích, které jej od jeho účasti na demonstraci mají odradit. V prvním případě jej přesvědčuje pastor, když Gerrymu vysvětluje, že si nemůže dovolit, aby ho znovu zatkli (16. – 17. minuta času projekce – **II. 2.01-02**). Stejně téma se pak řeší i při druhém využití, kdy Gerrymu jeho sestra říká, že nechce, aby zase skončil ve vězení (34. minuta, tedy po přibližně stejném trvání času projekce jako první záběr/protizáběr – **II. 2.03-04**).⁵³

Záběr/protizáběr se ve výše popsané tradiční podobě objevuje v průběhu drtivé většiny trvání filmu pouze v souvislosti s Gerrym, u něhož klade důraz na soukromou linii příběhu. Znovu je tento stylistický postup zařazen až ve finále snímku, kde se ale částečně pozměňuje jeho funkce. Nejdříve



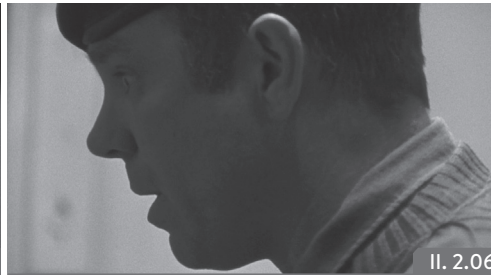
ho najdeme v čistě úředním kontextu při výslechu jednotlivých vojáků, kde jsou ale postavy snímány dominantně z profilu v úhlu devadesáti stupňů (**II. 2.05–06**).

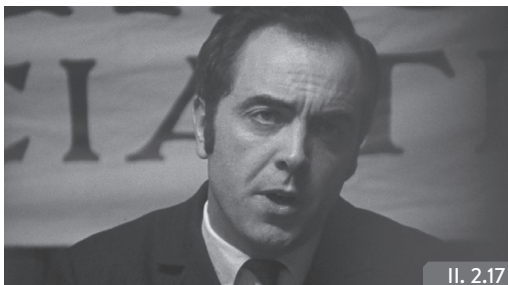
Posléze se pomocí záběru/protizáběru v přibližně pětačtyřicetistupňovém úhlu dopoví Gerryho příběh, který jako by uzavřel téma rozebírané při obou předchozích „jeho“ záběrech/protizáběrech, kdy vidíme reportéra fotícího si (**II. 2.07**) si Gerryho mrtvolu v automobilu (**II. 2.08**).

Rovněž poslední užití klasického záběru/protizáběru je individualizované (90. minuta) – váže se na mladíka na druhé straně barikády, mladého vojáka Lomase stojícího před morální volbou. Má krýt své kamarády, nebo říci pravdu (že ke střelbě do lidí neměli důvod)? Právě Lomasovo svědectví může zpochybnit oficiální verzi a zajistit spravedlivé rozuzlení, ke kterému ovšem nedojde, protože Lomas zalže. V této souvislosti můžeme pozorovat uplatnění obou předchozích vzorců: (a) záběru/protizáběru z profilu, kterého se užilo u předchozích výslechů (kde se pak rozvinulo frontální snímání mluvících postav) – **II. 2.09–10**, (b) záběru/protizáběru z úhlu 45 stupňů, jež se dosud uplatňovalo jen u Gerryho a naznačovalo soukromý konflikt hodnot (což je zachováno, protože Lomas stejně jako předtím Gerry volí mezi soukromými hodnotami a lojalitou vůči hodnotám organizace, k níž se hlásí) – **II. 2.11–12**.

Když jsem se pak vrátil na začátek filmu a soustřeďoval se jen na Lomase, všiml jsem si prostředku, který bez pozdějších souvislostí do popředí nijak nevystupoval. K Lomasovi se váže i první naznačení záběru/protizáběru ve filmu vůbec. Toto se na rozdíl od těch Gerryho nevyužívá v tradiční podobě hladšího plynutí důležitého dialogu, ale charakterizuje Lomase jakožto výlučnou postavu pomocí jeho pohledu (**II. 2.13**) skrze okénko zadních dveří vojenského automobilu (**II. 2.14**).

Načrtnutá analýza využití záběrů/protizáběrů ve filmu, který jinak soustavně nevyužívá tohoto prostředku kontinuální střihové skladby, odhalila **významný vzorec**. Vzorec rozvíjený napříč celkem filmu a odlišující dvě postavy „zezdola“. Gerry i Lomas jsou oba svého druhu oběti tragických událostí, oba mladíci se ocitají v pasti mezi dvěma hodnotovými modely, a jednání obou mladíků mělo zároveň za následek další neštěstí. Lomas se bude muset vyrovnat se zradou svých hodnot, když pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu; Gerry po sobě nechal svou rodinu i dívku a nepřímo pomohl zakrýt neoprávněnost zásahu. Oba mladíci navíc mají ve skupinách, jichž jsou členy, spíše podřízenou pozici, akci ovládají dominantnější jedinci.





Toto zjištění mě pak vedlo k další otázce: jestliže jsou takto na významové, vypravěčské i stylistické úrovni souběžně rozvíjeny nejvýraznější postavy na dvou stranách barikády, které představují pohled zdola, jsou podobně rozvíjeny i dvě nejvýraznější postavy představující pohled shora: politik Cooper a generál Ford? I tady jsem zjistil, že ano – a to hned od prvních minut filmu. Děje se tak v podobě dvou, střídavým prostříváním zprostředkovaných, tiskových konferencí, jež jsou obě vedeny v jasné paralele (příčemž paralelou k nim je i tisková konference v posledních minutách filmu). Povšimněte si (**II. 2.15–18**) zároveň křížového způsobu jejich snímání – zprava/spíše zleva, zleva/spíše zprava (stejně tak byste mohli v barevné verzi vidět odlišení pomocí barevných filtrů).

Typické pro obě postavy je v průběhu filmu snímání na výrazně světlých pozadích a mají identický kostým (tentýž oblek u Coopera, tatáž uniforma u Forda). Naopak se u nich liší způsoby inscenování: Cooper je neustále v pohybu či dominuje rámu, je zabírán v dlouhých sledovacích záběrech a pohybuje se v rozsáhlých prostranstvích či dlouhých chodbách, přičemž jeho představitel uplatňuje výrazně gestické fyzické herectví; Ford je většinu filmu přítomen jen ve stísněném prostoru velitelské místnosti ve velké skupině lidí, pohybuje se minimálně a herectví jeho představitel je úsporné, postavené na drobných proměnách v mimice tváře.

Současně lze u obou dvojic postav (Gerry/Lomas, Cooper/Ford) pozorovat, jak organizace filmu buduje ideologickou pozici, která i přes zdánlivě objektivní nahlížení na události straní pozici zastávané Gerrym a Cooperem. Zatímco u Gerryho i Coopera se rozvíjí soukromá linie akce, kdy známe jejich partnerky i osobní příběh, Ford i Lomas reprezentují vojenský pohled na svět, a třebaže jsou od ostatních postav vyčleněni, o nich jako o soukromých osobách toho víme minimum – známe jen jejich důraz na etický rámec ozbrojených sil. Ten oba nakonec překročí a jsou si toho vědomi, leč vyprávění nedává nahlédnout do jejich psychiky, která by je ukázala jako chybné lidi. Naopak se ukazuje Cooperova ztrápená tvář v závěru filmu a neštěstí Gerryho dívky zoufale hledající svého přítele v ulicích.

Stejně jsem pak mohl postupovat v další analýze, která se přesunula o úroveň výše: na větší skupiny postav. I tady šlo sledovat jasný paralelismus: vojenské velitelství a vojáci v poli vs. skupina politických organizátorů a běžní demonstranti v poli. V obou případech se navíc anonymní vojáci a anonymní demonstranti dále člení na rozpoznatelné skupinky jedinců. Ty pak v davovém

šilenství během krvavě potlačované demonstrace vedou divákovu pozornost na obou stranách. A podobně jako v případě čtyř klíčových postav by se daly posléze hledat globální i dílčí pravidelnosti na úrovni stylu, vyprávění a významu. Otázky by mohly třeba znít: Jaká je logika ve střídání, snímání a stříhání jednotlivých prostředí, center dění a konkrétních postav? A jak je odlišena Irská republikánská armáda, která stojí i nestojí stranou?

Kdybychom film rozebírali společně, pravděpodobně byste si povšimli, že celý film je takřka výlučně snímán bez celků a velkých celků. Všechna případná využití velkých rámců přitom mají podobně jako záběry/protizáběry příznačný charakter: dav (velké celky) a zastřelení jedinci (celky). To by vás i bez mého napovídání vedlo k dalším otázkám: Jaká je pak funkce detailů a polodetailů? Mění se poměr menších a větších rámců během vývoje vyprávění? Mění se jejich funkce? Jakou roli v jejich řetězení hraje návaznost akce a návaznost pohledu, které na rozdíl od klasického záběru/protizáběru nenarušují dojem neinscenované akce? Jinak řečeno, pomocí jakých postupů stylu a vyprávění se zároveň (a) dosahuje dojmu bezprostřední a autentické reprezentace zobrazených událostí, (b) přes objektivizující rámec plynule rozvíjí vyprávění a (c) vytváří pole ideologických významů?

Každou hypotézu byste dále prověřovali pomocí všelikých rozčlenění filmového syžetu, kvantifikací a rozboru vybraných okének. Neplatné hypotézy smetete se stolu, ty prokázané zkoušíte usouvztažňovat, hledáte pro ně další argumenty a pro tyto argumenty příklady. Postupně se pomocí těchto zjištění, studia literatury třeba o postupech dokumentárního filmu nebo o dějinné proměně konvencí realismu ve filmu nakonec dopracujete k takové dostředivé tezi, již budete s to snadno dokázat a uplatnit ze všech pozorování jen ta, která s ní souvisejí. Pokud totiž vaše analytická pozorování (jakkoli mohou být vzrušující a zajímavá) nespádají pod výklad spojený s vaší tezí, a tak vaši argumentaci nerozvíjejí, nevyvracejí či nepotvrzují – a tudíž neslouží jako důkaz –, budete se bez nich nakonec muset obejít, protože jinak by váš text rozměňovala. Než se o takovou tezi pokusíme, povšimněte si ale velmi důležitého bodu: **Celé naše analytické uvažování o *Krvavé neděli* začalo u zcela prostého zpozorování záběru/protizáběru ve filmu, kde jinak moc záběrů/protizáběrů není, a odvíjelo se od jedné zcela prosté otázky: Je jich tam víc, kde a proč?**

Na příkladu filmu *Krvavá neděle* jsme si ukázali, jak lze při analýze konkrétního filmu postupovat pomocí logicky navázaných otázek od komplikovaného

celku k jednodušším částem, následně pokročit od jednoduchého ke složitému, posléze vyčíslit jednotlivé případy a přehlédnout celek. Toho jsme samozřejmě ještě nedosáhli a libovolnou z nabídnutých a dílem dokázaných hypotéz by bylo možno ještě mnohem přesvědčivěji rozpracovat. Nejlépe nám k podobnému účelu poslouží mnohdy proklínaná, opakovaně se navracející i opravovaná, ovšem pro výsledný analytický text neskonale užitečná **osnova**.

2.2 Není jedné osnovy

Sebelepší nápad, brilantně formulovaný problém, jasné výzkumné otázky a konkrétní představa o dokazované tezi bohužel ještě neznamenají, že i váš výsledný text bude dobrý. Pokud ale budete postupovat způsoby popsány výše, udělali jste velký krok k tomu, abyste se vyhnuli řadě překážek a slepých uliček, které by na vás čekaly ve chvíli, kdy byste začali psát bez přesnější představy o tom, co přesně chcete a budete tvořit. Takový nešťastný postup totiž obvykle vede k tomu, že (a) se pokoušíte nevyhnutelně se rozpadávající stavbu textu ze všech stran podepírat, následně podepírat podpory, posléze podpory podpor, a nakonec se vám stejně zhroutí, (b) začnete psát úplně znovu.

Pravděpodobně si přitom vybavíte ne jeden film, který má vynikající, v jeho vrstevnatosti bezesporu obdivuhodný koncept, ale přesto snímek jako celek nepovažujete za dobrý. Z nějakých důvodů se totiž nepovedlo daný koncept do filmu odpovídajícím způsobem promítnout – ba co víc, bez rozhovorů s filmaři by vás ani nenapadlo jej tam hledat. Souvisí to s tím, co popisuje francouzský režisér Francois Truffaut ve svém snímku *Americká noc* (1973): „Před natáčením chci, aby film byl krásný. S prvními problémy ale snižuji své ambice a jenom doufám, že ho dodělám.“ Timothy Corrigan v příručce *A Short Guide to Writing about Film* vysvětluje, že s psaním je to vlastně podobné.⁵⁴ Jinak řečeno, na začátku máte propracovanou tezi, ale stejně jako filmový režisér v *Americké noci* můžete mít sklon s prvními problémy snižovat ambice. Tezi osekáváte tak dlouho, až z ní s trochou nadsázky nakonec zbyde banalita, která by současně seděla na *Nikdo mne nemá rád* (1959), *Lawrence z Arábie* (1962), *Stalkera* (1979) i na *Krtka ve snu* (1984). A to vše proto, že jste si najednou nevěděli rady, kterak vlastně své myšlenky přenést do výkladu. Snažili jste se je tedy zjednodušit natolik, abyste si s tím rady věděli, protože „jinak to prostě nešlo“. Kdybyste měli pravdu, většina důležitých knih či studií (nejen) o filmu by nikdy nevznikla, takže to asi půjde.

Dobrým východiskem je sestavit **anotovaný název**, který shrne do logické podoby analytická pozorování a dílčí předpoklady tvořící základ dostředivé teze. Avšak stejně jako nejde v případě spojení „anotovaný název“ o pojmenování v tradičním smyslu slova, nemyslí se jím ani anotace nebo shrnutí. **Anotace** je pokud možno srozumitelný slohový útvar určený možnému zájemci o dílo, pro něhož několika větami načrtne, čím se bude text zabývat. Jinými slovy, anotace je příslib neprozrazující všechny vaše triky a argumentační finesy předem. Spíš nahazuje příslovečnou vějičku případnému čtenáři. **Shrnutí** představuje rovněž co nejsrozumitelnější formát, ve kterém stručně vyjádříte hlavní myšlenky, východiska a závěry textu. Leč opět je tomu tak bez důrazu na jemné proměny vaší argumentace. **Anotovaný název** stojí mezi těmito formáty i mimo ně: **není určený jinému čtenáři než vám, pročez ani není nezbytně srozumitelný a je do nejvyšší možné míry formalizovaný**. Jeho pomocí si nicméně ujasníte, o čem vlastně chcete psát a jak může být vhodné vaše teze v konkrétním výkladu strukturovat.⁵⁵

Vezměme si třeba precizní analýzu Tatiho filmu *Prázdniny pana Hulota* (1953) od Kristin Thompsonové, respektive přepracovanou verzi v knize *Breaking the Glass Armor*.⁵⁶ Thompsonová ji pojmenovala „Boredom on the Beach: Triviality and Humor in *Les Vacances de Monsieur Hulot*“ (Nuda na pláži: trivialita a humor v *Prázdninách pana Hulota*).⁵⁷ Zapamatovatelný **hlavní název** hravě naznačuje řídicí perspektivu (funkce každodennosti či nudy), **podnázev** pak určitěji načrtává **dostředivou tezi** analýzy. Rozvíjí předpoklad Nöela Burche, že konstrukčním principem filmu *Prázdniny pana Hulota* je deformace tradičního komediálního vyprávění vkládáním nudných momentů a triviálních akcí.⁵⁸ **Anotovaný název** je však mnohem rozsochatější a členitější než (jakkoli relativně dlouhý) název a podnázev této analýzy – a měl by zachycovat nejen její východiska a závěry, nýbrž i argumenty. Navrhuji následující variantu anotovaného názvu:

*Analýza Prázdnin pana Hulota, jež pracuje s dostředivou tezí, že konstrukčním principem díla je deformace tradičního komediálního narativu vkládáním nudných momentů a triviálních akcí, přičemž tento konflikt mezi banalitou a humorem se v rovině **narativu** realizuje „porézní“ konstrukcí scén, v rovině **stylu** překrýváním a v rovině **abstraktního významu** spontaneitou; zaostřenost filmu na banální každodenní události přitom i je v našich očích ozvláštňuje, a to především skrze jejich paralelní deautomatizaci tradiční struktury filmového gagu.*

S takovým pojmenováním by vás vyhodili z libovolného časopisu a nestačily by vám kolonky na studijním oddělení. Řádně by navíc vyděsilo leckoho, kdo by si

vaši práci někde vyhledal. Oko by mu spočinulo na titulu a tam pravděpodobně i skončilo. Zřejmě jen potměšilec by se totiž do díla s názvem jako ze čtrnáctého století s vervou pustil. Pokud byste ale chtěli z důvodů, jež si neumím a nechci představit, v rovině dostředivé teze psát do puntíku stejnou analýzu Tatiho filmu jako Kristin Thompsonová, takovýto anotovaný název by vám v mnohém napomohl. Přesně by určil mantinely vašeho zájmu, jasně vymezil zkoumaný problém, načrtl některé klíčové argumenty a patřičně zúžil množství osnov, skrze něž byste mohli výklad nejlogičtěji utřídit.

Máte-li o tom důvodné pochybnosti, postačí anotovaný název *Prázdnin pana Hulota* jednoduše přepracovat do poněkud vstřícnější podoby schématu, z nějž srozumitelněji vyplyne logická uspořádanost argumentace, s níž se pracuje:

Analýza Prázdnin pana Hulota, jež pracuje s dostředivou tezí, že

— *konstrukčním principem díla je deformace **tradičního komediálního narativu** vkládáním nudných momentů a triviálních akcí, přičemž*

- > *tento konflikt mezi banalitou a humorem se v rovině **narativu** realizuje „porézni“ konstrukcí scén,*
- > *v rovině **stylu** překrýváním a*
- > *v rovině **abstraktního významu** spontaneitou;*

— *zaostřenost filmu na **banální každodenní události** přitom i je v našich očích ozvláštňuje,*

- > *a to především skrze jejich paralelní deautomatizaci tradiční struktury filmového gagu.*

Anotovaný název se pochopitelně během psaní rozboru neustále mění a záverečná podoba se může významně lišit od té výchozí. Nicméně do chvíle, než svůj text odevzdáte, bude pro vás představovat užitečnou pomůcku, jejíž poslední verzi v závěru tvůrčího činění snadno rozpustíte do úvodní části svého textu. Abyste toho však dosáhli, bude vysoce vhodné vaši další rozborovou práci naplánovat pomocí **osnovy**. Takovýto pracovní plán má podle italského badatele Umberta Eca

„formu prozatímního obsahu. Ještě výhodnější je rozepsat obsah tak, aby se pod názvem kapitolky nacházel stručný obsah toho, o čem v ní bude pojednáváno. Takto

si ozřejmujeme sami pro sebe to, co vlastně chceme dělat. [...] Existují přirozeně projekty, které vypadají průzračně a srozumitelně jen potud, pokud se nezačnou konkrétně realizovat; proces psaní je změnění k nepoznání. Nebo má někdo jasnou představu o začátku a o konci, neví však, jak a čím prostor mezi nimi překlenout.“⁵⁹

Ať už píšete jakýkoli analytický text, vždycky hrozí, že jej utopíte v množství popisných pasáží. Ty zřetězují velké množství informací, s nimiž výklad dále badatelsky nepracuje, a tak pouze strojově vrství jedna data na data jiná. **Osnova vás mimo jiné donutí předem si jasně utřídit, co, kde, proč, v jakém rozsahu a hlavně ve vztahu k čemu dalšímu budete tvrdit, vysvětlovat, předvádět a dokazovat.** Jinými slovy, každý problém lze řešit, na každou otázku odpovědět, každou tezi prověřovat a každý anotovaný název naplnit různými způsoby. A vy se musíte ještě před samotným psaním rozhodnout, který z těchto způsobů je pro vaše cíle tím nejvhodnějším. Hollywoodští filmaři mají pečlivý natáčecí plán a technický scénář, které posléze řídí často výrobně velmi náročné natáčení. A podobně i vás musí při psaní vést pečlivě vystavená osnova. Ta by měla být co nejanalytičtější (tj. rozebírat celek práce na co největší počet dílčích částí), nejpodrobnější (tj. se stručnými nástiny pasáží, jednotlivými argumenty a konkrétními příklady) a logicky nejsevřenější (tj. měli byste mít naprosto jasno v tom, proč je určitá třetí podkapitola po určité druhé a určitá druhá po určité první). Představte si, že společně píšeme dvacetistránkovou analytickou studii a soustředíme se ze všeho nejvíce na prověření dostředivé teze. A s tímto předpokladem nyní společně zvažme různé podoby osnov.

Podívejme se na jednoduchou osnovu následující:

1. Úvod
2. Narace
3. Styl
4. Fikční svět
5. Závěr

Až na nezbytnou úvodní a závěrečnou kapitolu není u zbytku kapitol zřejmé, proč jsou právě v tomto pořadí, jak se k sobě vzájemně vážou a proč jsou jednotlivé oblasti (narace, styl, fikční svět) rozdělené do takto uzavřených kapitol. Jinými slovy, taková osnova – a že už jsem podobných četl hodně – je z hlediska

funkčnosti naprosto k ničemu. Navíc budí dojem, že každý rozbor vychází ze stejného vzorce uspořádání, což je však dojem palčivě mylný. Abych mohl problematiku osnovy rozvrhnout a rozřešit na mnohem určitější úrovni, vrátím se ke *Krvavé neděli*. Kdybych měl vyjít z postřehů pojednaných výše, mohl bych z nich sestavit následující anotovaný název... v oné poněkud přátelštější podobě:

Dostředivou tezí analýzy filmu Krvavá neděle by bylo, že tento jako systém

- (a) dosahuje dojmu **bezprostřední a autentické** reprezentace zobrazených událostí,
- (b) vytváří **svět s hodnotovou soustavou**, jež je kritická **jak** k brutálnímu zásahu britské armády během irské demonstrace, **tak** k pozdějšímu přístupu britské politické garnitury k zasahujícím vojákům,
- (c) vzdor dojmu neinscenovanosti plynule rozvíjí **vyprávění** zaostřené na **paralelismy** mezi několika klíčovými postavami **jak** na různých společenských úrovních (demonstrant x politik; pěšák x generál), **tak** na různých stranách barikády (britská vs. irská),
- (d) kombinuje **okázalé využití** určitých prostředků **hollywoodského stylu**, **neokázalé využití** určitých prostředků **hollywoodského stylu** a realisticky motivované zapojování **konvencionalizovaných prostředků dokumentárního filmu**.

Takto vystavěný anotovaný název představuje soubor dialekticky postavených problémů k vyřešení:

- autentická nezprostředkovanost vs. narativní zprostředkovanost,
- kategorická objektivnost vs. rétorická manipulativnost,
- hollywoodský neviditelný styl vs. sebeuvědomělý dokumentaristický styl.

Příliš ale nepřibližuje způsoby jejich vyřešení a zůstává na obecné úrovni. Z ní je třeba přejít na roveň logicky utříděné argumentace – a tady přichází ke slovu osnova. Představíme si **dvě různé osnovy**, z nichž žádná není automaticky lepší nebo horší než ta druhá. **První osnova soustřeďuje pozornost na organizující složky filmového díla**, na základě nichž postupně řeší jednotlivé výzkumné problémy. **Druhá osnova staví do centra výkladu výzkumné problémy**, takže složky systému filmového díla se v jednotlivých kapitolách účelně doplňují.

V prvním případě, kdy chceme vyjít ze základních složek díla (vyprávění, styl a fikční svět), jsme postaveni před problém jejich vhodného uspořádání. Odstředivá teze se prolíná všemi třemi úrovněmi a zároveň některé složky podmiňují složky jiné. Je tedy vhodné začít od nejobecnějších tvrzení, která budeme dále dokazovat na konkrétních souborech motivů: od hodnotového vzorce fikčního světa přes vyprávění až ke stylu. Způsob postupného zprostředkování a hodnotového členění fikčního světa totiž otevřeně vybízí k jeho chápání jako paralely k dějinám světa našeho. Nejprizmatičtější pro *Krvavou neděli* jako systém vidíme střet dvou typů zprostředkování tohoto světa. Tyto totiž kopírují dva modely výstavby dokumentárního filmu, jak je rozpoznává neoformalistická poetika. Těmi jsou **kategorická a rétorická dokumentární forma**, z nichž první funkčně usiluje o objektivnost, druhá o argumentační manipulativnost.

V kategorické formě „jednotlivé části pojednávají o různých součástech jednoho tématu.“⁶⁰ Tomuto kategorickému pojetí odpovídá v *Krvavé neděli* zejména budovaný paralelismus mezi jednotlivými subsvěty. Nahlížíme na jedné straně do vojenského subsvěta dění v armádním štábu. Sledujeme komunikaci štábu s jednotkami vojáků v místě demonstrace a pozorujeme jednání vojáků během akce. Na druhé straně jsme pak účastni jednání politických reprezentantů irského narmádního subsvěta. Sledujeme dění v demonstrovacím davu a jsme obeznámeni s fungováním konkrétní demonstrovací skupiny. A na třetí straně mimo dva zdůrazňované subsvěty dostáváme informace o jednání subsvěta Irské republikánské armády (IRA). V souladu s vymezením kategorické formy jsou prostředí, skupiny a postavy stavěny vedle sebe. Snímání těkavou ruční kamerou přitom sugeruje nezúčastněný pohled reportérů v poli. Film se tedy může jevit jako příklad kategorické formy: klade jednotlivé subsvěty vedle sebe a vyhodnocování kroků jednotlivých stran nechává na divákovi.

Když si ovšem vezmeme k ruce **rétorickou formu**, jejíž „jednotlivé části vytvářejí a podporují argumentaci,“⁶¹ *Krvavá neděle* se najednou nejeví tak jednoznačně srovnávací a nezúčastněnou, jak by snad mohlo z předchozího odstavce vyplývat. Armádní subsvět je prezentován coby značně úzkoprsý a uzavřený... velitel Ford i mladík Lomas se jeví rozumnými a poměrně sympatickými postavami, ovšem i oni nakonec potvrzují *status quo* řádu, jemuž podléhají. Konání vojáků směřuje k represí a ke zpětně sebeobhajobě represivních kroků. To ostatně film otevřeně rétoricky zdůrazní v závěrečných titulcích: zemřelo tolik

a tolik lidí, bylo zraněno tolik a tolik lidí, nikdo nebyl potrestán, někteří vojáci byli královnou vyznamenáni. Naopak demonstranti z irského nearmádního subsvěta jsou představeni jako lidé otevření diskuzi, kteří bojují za ušlechtilé ideály svobody. Působí jako oběti neradostné sociální situace, jež je navíc implicitně akcentována jako důsledek sociální politiky té země, již reprezentuje armádní subsvět. Nesvoboda myšlení a nakonec i jednání v armádním subsvětě tak není se svobodou v irském nearmádním subsvětě jen srovnávána, nýbrž ho jasně negativně tvaruje: sociální nepokoje jsou vinou britské strany a britská strana není potrestána ani za očividné porušení zákonů. Lakmusovým papírkem vztahu mezi armádním a irským nearmádním subsvětěm je pak subsvět IRA, jenž je vzdor jeho zdánlivé pasivitě velmi důležitý. Ti mladí, kteří do IRA na konci filmu nastupují (tj. přecházejí z irského nearmádního subsvěta do subsvěta IRA) jsou nejokázaleji prezentováni jako důsledek jednání britské strany. Jde o mladíky znechucené postupem britské armády během demonstrace: britský armádní subsvět si sám svým jednáním vytváří největší nepřátele.

Uvažujeme-li o předchozích odstavcích jako o začátku dvacetistránkové analytické studie, tato vychází z rozboru významového uspořádání fikčního světa. Argumentace spočívá ve významových střetech subsvětů, a právě ty by posléze logicky určovaly i další fáze výkladu takového textu.

Kdybychom v ní chtěli v témž duchu pokračovat, následovala by **analýza vyprávění**. Ta by pravděpodobně rozebírala trvání výskytu, frekvenci zastoupení a funkce jednotlivých stran v syžetu. Zabývala by se způsoby jejich ustavování a představování divákovi, a to zejména ve smyslu skupin postav (vojenský štáb vs. politický štáb, armádní jednotka vs. demonstrující jednotka), vůdčích postav (Ford vs. Cooper) a postav na spodní příčce systémů určujících subsvětů (Lomas vs. Gerry). Podporovala by se tím významově založená teze i na úrovni vyprávění. Jinak řečeno, nacházel by se konflikt mezi neúčastnou kategorickou a účastnou rétorickou perspektivou ve zprostředkování postav, událostí a organizace fikčního světa. Důležitým argumentem by bylo právě to, že v rovině konkrétních postav a rozvíjení jejich osudů film zprostředkovává ideologickou podobu světa:

- známé soukromí u demonstrantů vs. neznámé soukromí u armádních postav,
- těžký psychický dopad událostí na demonstranty vs. neúčastněná loajalita u armádních postav.

Celý film sledujeme především soubor několika postav na obou stranách bariády, a tak vnímáme během probíhajících událostí právě jejich osudy. Tato skutečnost podporuje ideologické vyznění světa, jehož se dílo snaží dosáhnout. Jak bylo řečeno, dokonce i relativně přátelské postavy na britské straně podléhají řádu, který je ze své povahy represivní, nedemokratický a nelítostný. **Zároveň nám napomůže rozčlenění syžetu, když film rozdělíme do částí, v rámci nichž dominují různé funkce organizace díla: (a) příprava na demonstraci, (b) průběh demonstrace, (c) vojenský zásah, (d) události po demonstraci. Z takového rozčlenění přesvědčivěji vyplyne dynamika práce s významy.** První a poslední část jsou výrazně manipulativnější než prostřední dvě, protože právě v nich vyprávění nejvíce nahlíží do soukromí postav reprezentujících irský nearmádní subsvět.

Analýza stylu by pak podchycovala pravidelnosti ve využití určitých filmařských postupů, jimiž je výše uvedeného dosahováno. Na nejjednodušší bázi to jsou paralelismy mezi prostředními, skupinami postav a konkrétními postavami, jež se promítají v podobě mizanscény, rámování a střihu (jak jsem vysvětlil už výše při výchozí orientační analýze *Krvavé neděle*). Na komplexnější bázi bychom pak dokazovali, že celek *Krvavé neděle* je zdánlivě podřizován napodobování určitých filmařských postupů dokumentárního filmu (ruční kamera). To by samozřejmě muselo být podloženo důkladným studiem příslušné literatury zabývající se těmito konvencemi. A proč že zdánlivě podřizován? Chtěli bychom totiž dále tvrdit, že *Krvavá neděle* z velké části čerpá mnohem více z estetických norem typických pro hollywoodský styl. A to přesto, že se je snaží skrývat za ony objektivizující a autentizující postupy „všudypřítomného kameramana, který nezúčastněně snímá probíhající události“.

Rovněž využívání hollywoodských postupů podléhá logice tematicky založené hlavní teze: některé využívá k podpoře neúčastné kategorické perspektivy a jiné k posílení účinné účastné rétorické perspektivy.

Kategorické perspektivě *Krvavé neděle* odpovídají ty postupy hollywoodského stylu, které na sebe nepoutají pozornost a lze je realisticky odůvodnit. Návaznosti akce (střih rozděluje jednu pohybovou akci do více záběrů, kdy toto rozdělení je skoro nepostřehnutelné) a některé návaznosti pohledu (střih je motivovaný pohledem postavy) vedou pozornost i v nepřehledném prostředí plném paniky během vojenského zásahu při demonstraci. Zároveň je ale lze jednoduše realisticky vysvětlit jako vystříhané části původně dlouhých ručních záběrů přítomných zpravodajských kameramanů (tok podnětů je tak rychlý, že

divák má zapomenout na nepravděpodobnost výskytu takových kameramanů ve vojenských štábech a jednotkách). Každý dialog je srozumitelný a dokonale navazuje ze záběru do záběru. To by se mohlo jevit jako realisticky neodůvodnitelné, leč mnoho různých vodítek v neustále se proměňujícím prostoru akce od zvuku odvádí pozornost. Vytvářejí dojem kontaktního zachycení zvuku během dějové akce, což k autentizujícímu účinku stačí. Občasný velmi rychlý střih lze zase realisticky odůvodnit velkým množstvím natočeného materiálu během příprav demonstrace, jejího průběhu a nakonec i při nešťastném vojenském zásahu.

Ve své **rétorické funkci** ale *Krvavá neděle* sahá i k těm hollywoodským stylovým postupům, které na rozdíl od těch výše popsaných nutně předpokládají inscenovanou povahu prezentované dějové akce: záběr/protizáběr, barevné či kostýmové paralely mezi postavami, inscenování určitých postav v rámu specifickým způsobem. Analýza vyprávění, jíž se „osnovaná“ analytická studie bude zabývat dříve než stylem, by v tomto bodě už potvrdila založenost ideologické roviny *Krvavé neděle* v příbězích konkrétních postav, s nimiž divák může sympatizovat (demonstranti) či alespoň komplexněji rozumět jejich jednání (vojáci). Jsme jako diváci pohlčení příběhem, který nám je v neúčastných **kategorických pasážích** odpírán: film nás nutí orientovat se v rychlém toku informací z různých zdrojů (vojenský štáb, politický štáb, vojenská jednotka, jednotka mladických demonstrantů, skandující a posléze panikařící dav). Ale **rétorické pasáže** pracují s dějovými postupy, kdy je od dominující stylistické expresivity převáděna pozornost k popisným funkcím stylu. A právě během nich je využíván systém víceméně tradičních hollywoodských konvencí, jež posilují divácké zapojení do příběhu, a tak i rétorické aspekty filmu.⁶²

Osnova samotné studie by pak mohla vypadat třeba následovně:

1. Úvod: výběr filmu, přínosnost jeho analýzy, dostředivá teze, odstředivá teze, struktura práce

2. Východiska rozboru, pojmové nástroje a detailněji podchycená dostředivá teze vysvětlující konstrukční princip filmového díla

3. Fikční svět a jeho tematická organizace

— významová struktura fikčního světa určuje konstrukční princip filmu a podmiňuje si strategie vyprávění a stylu

- fikční svět lze rozdělit do tří subsvětů (britského vojenského, irského nearmádního, IRA) a čtyř klíčových mikrosvětů (Gerry, Lomas, Cooper, Ford), s nimiž film při tvorbě tematického uspořádání světa pracuje
- hypotéza, že film soustavně využívá dvě různé strategie budování významu, které lze nejlépe popsat pomocí vlastností dvou typů dokumentární formy, z jejichž srovnání pak vyplyne konkrétní podoba konstrukčního principu filmu

3.1. Krvavá neděle jako kategorická forma

- definice kategorické formy
- v čem film významově odpovídá kategorické formě při práci se subsvěty a mikrosvěty?
- nakolik je film kategorickými postupy řízen jako celek?

3.2. Krvavá neděle jako rétorická forma

- definice rétorické formy
- v čem film významově odpovídá rétorické formě při práci se subsvěty a mikrosvěty?
- nakolik je film rétorickými postupy řízen jako celek?

3.3. Krvavá neděle na pomezí objektivizujícího a manipulativního filmu

- jde o narativní film založený v dialektickém střetu dvou protilehlých postupů vyplývajících z uplatnění jistých konvencí dokumentárního filmu
- konfrontuje se snaha o neúčastný rámec autenticky zaznamenané série událostí, který má zakrýt účastný rámec naznačující (a) u subsvěta britské armády využití represivních a nedemokratických postupů při potlačování demonstrace, (b) u britské garnitury obecněji nejen přehlížení využití těchto postupů, ale dokonce odměnění vojáků, kteří se na této akci podíleli
- těmito strategiím jsou podřízeny i vyprávění a styl filmu

4. Vyprávění

- **zopakování předpokladů v souvislostech dějové dynamiky:** vyprávění je založeno na srovnávání a střetávání tří stran: britské (armáda), umírněné irské (politici, demonstranti) a radikální irské (IRA); mezi

- prvními dvěma jsou kontinuálně rozvíjeny paralely, třetí je společným ideologickým nepřítelem britské i umírněné irské strany
- **vysvětlení jemnějších strategií:** doplňují se vertikální a horizontální perspektivy – horizontální jsou dány stranami konfliktu a skupinami uvnitř těchto stran (štáby, jednotky, dav, přihlížející skupina IRA), vertikální pozicí postav v těchto strukturách (konkrétní vůdci, konkrétní pěšáci)
 - **strategie v souvislostech díla jako celku:** syžet je rozdělen na čtyři části: příprava na demonstraci (na obou stranách), demonstrace (aktivní jsou demonstrující, armáda přihlíží), potlačení demonstrace (aktivní je armáda, demonstrující utíkají či se snaží pomoci jiným demonstrujícím), důsledky demonstrace (na obou stranách)
 - **soustavnější propojení s dostředivou tezí:**
 - > v rámci tohoto dělení syžetu **první a poslední blok** představují spíše rétorické postupy
 - > vyprávění je vedeno osudy konkrétních postav (Ford, Cooper, Lomas, Gerry), případně postav na ně navázaných (partnerky Gerryho a Coopera)
 - > lze vést divákovy sympatie směrem k irské straně, kdežto i sympatické postavy na straně armády podléhají státní instituci a divák ví jen minimum o jejich soukromí
 - > v rámci tohoto dělení syžetu **druhý a třetí blok** zapojují spíše prostředky kategorické
 - > ukazují stoupající napětí na obou stranách, paniku, zmatek a nejistotu
 - > nemají hodnotící charakter, ale staví dominantně na srovnání
 - > vojenská represe neznamená chybu řádu jako celku, nýbrž chybu konkrétních vojáků (až čtvrtý syžetový blok tento omyl pojme jako institucionálně schválený krok)
 - **postupná realizace účinků v procesu narace:** narace neustále posiluje divácké emoční napojování se pomocí konkrétních vodítek, podmínek a deadlinů, které zdůrazňují napětí, tj. demonstrace je zakázána, demonstrace začne tehdy a tehdy, za jakých podmínek začnou vojáci střílet, Gerryemu hrozí vězení, má mladou ženu a dítě, hrozí ozbrojená angažovanost představitelů IRA
 - **strategie v souvislostech obecnějších vyprávěcích tradic:**
 - > jakkoli film působí jako dokumentární rekonstrukce, soustavně pracuje s prostředky narativního systému, v případě Gerryho dokonce s pro-

středky klasického narativu – soukromá a pracovní linie, jasná psychologická charakterizace, výsledné využití jeho mrtvého těla jako hlavního argumentu pro ospravedlnění vojenského zákroku („demonstranti byli ozbrojeni“)

- > film využívá postupů (hollywoodského) narativu k posílení významové působnosti
- > divák není pasivním pozorovatelem, ale emocionálně se angažuje (je zvědavý, napjatý, překvapený...)

5. Styl

6. Odstředivá teze...

V osnově jsme postupně využili hned několika různých možností, jak s ní jakožto pomocným nástrojem pracovat – a existují i mnohé další. Optimální osnovou je souběžné spojení rozličných přístupů: rozdělení do kapitol a podkapitol. V rámci každé z nich se shromáždí otázky, které je ještě potřeba vyřešit, a zároveň se rozepíše struktura argumentace. Nejdůležitější je, že **ke každému argumentu by se měly připsat konkrétní důkazy a příklady**. Lze si třeba rozepsat strukturu do sloupců jako technický scénář: v jednom sloupci budou otázky, v dalším argumenty, v následujícím podpůrné důkazy a v posledním konkrétní příklady, jimiž budou podloženy. V důsledku tak budeme mít ještě před samotným psaním velmi přesnou představu o tom, co chceme tvrdit, proč to budeme tvrdit, kde to hodláme tvrdit, čím to dokážeme, jaké příklady k tomu využijeme a jak se tato tvrzení budou vzájemně logicky podporovat.

Pojďme se ale krátce pozastavit ještě nad alternativní osnovou *Krvavé neděle*, v níž obrátíme perspektivu od jednotlivých složek díla k jednotlivým problémům rozboru. V centru zájmu bude stát otázka, jež zatím tvořila spíše roli podpůrného argumentu: Jak je v *Krvavé neděli* funkčně rozvíjen vztah mezi postupy dokumentárního filmu a postupy hollywoodského filmu? A to za předpokladu, že cílem díla jako celku je budovat dojem autenticity, a zároveň prezentovat fikční svět s čitelným názorovým upřednostněním? Hlavní odstředivá teze tedy bude do značné míry tatáž, ale pozmění se hledisko. Soustavné využívání spojení dokumentaristických postupů a klasických hollywoodských postupů už nebude výsledným zjištěním výkladu, nýbrž jeho výchozím argumentem. Je vysoce vhodné vyjít z literatury,

kteřá se zabývá (a) pnutím mezi postupy dokumentárního a fikčního filmu,⁶³ (b) vztahem mezi fikcí, historií, historickou literaturou a fikčně historickou literaturou.⁶⁴ Je přitom třeba podchytit převažující konvence jednoho i druhého, na nichž lze posléze argumentaci stavět. To by byla **první kapitola**.

Druhé kapitola se pak zaměří na ony části filmu, které jsou především dokumentaristické. Tedy na ty, které nejsilněji budují iluzi věrné podobnosti událostí fikčního světa s událostmi z minulosti světa skutečného. Kapitola vysvětlí, nakolik v těchto částech snímek zřejmě čerpá ze sebeuvědomělých konvencí dokumentárního filmu. Současně se však ve vztahu k nim vysvětlí i způsob, nakolik využívá některé z hollywoodských postupů. A sice těch, pomocí nichž může na jedné straně posilovat časovou, prostorovou a logickou soudržnost mezi prvky, a zároveň na straně druhé nepoutají pozornost svou inscenovaností. Stylistické postupy, které lze v hollywoodském filmu chápat jako bezpříznakové, mohou totiž v kvazidokumentárním filmu, jenž je jako-by natáčený v terénu, působit jako rušivá odchylka, a tak budit „podezření“ z manipulace s událostmi.

Třetí kapitola naopak bude soustřeďovat pozornost na části filmu, jež využívají prostředků hollywoodského vyprávění i stylu. Objasní způsoby tohoto zapojování a způsoby pravděpodobného působení na diváka. Současně se ale ve spojitosti s nimi bude ptát, nakolik se i v těchto pasážích filmu pracuje s prvky dokumentaristické poetiky, aby se udržela kontinuita mezi částmi díla jako celku.

Čtvrtá kapitola obě tyto tendence srovná a objasní jejich vzájemné funkční působení v celku díla. Dospěje tak k „finálnímu odhalení“, že film vlastně využívá nikoli jednu, nýbrž dvě různé strategie dokumentárního filmu: kategoričnou a rétorickou formu.

Podobná osnova se vyhne spekulativní práci s abstraktnějšími významy hned v úvodu práce, kdy čtenář musí věřit, že pro načrtnutá tvrzení má autor dostatek důkazů. Jinak řečeno, čtenář bude v mnohem menší míře podstupovat riziko, že ztratí čas s textem, na jehož konci bude čelit stejně spekulativní tezi jako na začátku. Ne, v případě takovéto argumentační strategie text jakoby dojde k „finálnímu odhalení“ společně se čtenářem.

Oba navržené přístupy k osnově práce, a tedy k rámcovému utřídění její argumentace samozřejmě nejsou jediné možné. Mým cílem však bylo poukázat zejména na to, že **jedna teze není realizovatelná jen pomocí jedné osnovy**. A navíc, **různé osnovy mohou klást důraz na odlišné rysy výkladu**.

V **prvním případě** byl hlavním argumentem vztah mezi kategorickou a rétorickou formou, přičemž využití prostředků hollywoodského stylu a vyprávění jen objasňovalo jednotlivé roviny a odstíny tohoto vztahu. V **druhém případě** představovalo hlavní argument napětí mezi prostředky dokumentárního filmu a prostředky hollywoodského filmu, kdy zakotvení *Krvavé neděle* na pomezí kategorické a rétorické formy tvořilo výslednou pointu, jež z prozkoumání tohoto napětí logicky vyplynula.

Každý z těchto přístupů má svá pro a proti. V **prvním případě** má čtenář neustálou představu o celku filmu a jeho strategiích (výklad jde od syntézy k analýze). V **druhém případě** musí pracněji sestavovat představu o skladbě celku z jeho částí a věřit, že na konci všechny tyto části zapadnou do scelujícího závěrečného vysvětlení (výklad jde od analýzy k syntéze). A naopak, jak bylo řečeno, **první přístup** nutí čtenáře přijmout interpretačně spekulativní východiska a věřit vaší schopnosti tento předpoklad uspokojivě dokázat (tematická organizace světa určuje perspektivu analýzy vyprávění a stylu). **Druhá osnova** čtenáře k tomuto závěru postupně dovede (tematická organizace světa vyplyne z vysvětlení povahy vyprávění a stylu). Ať tak nebo tak, **osnova tvoří nedocenitelný nástroj při výstavbě celku vaší práce. Vysoce nedoporučuji začít psát bez ní, podobně jako stavaři nezačnou stavět dům bez detailních architektonických a stavebních plánů.**

2.3 Poznámka k odstředivé tezi *Krvavé neděle*

V obou verzích osnovy ovšem chybí odstředivá teze. Co si tedy pod ní představit? Jak předložené závěry zobecnit? Jak přetavit širší souvislosti, z nichž *Krvavá neděle* čerpala a do nichž vstupovala, do odstředivé teze zprostředkovávající širší poznání? Během výstavby osnovy a argumentace hypotetické analytické studie o filmu *Krvavá neděle* už zazněly či by mohly zaznít otázky spojené mimo jiné s pozicí *Krvavé neděle* na poli dokudramatu, dokumentárního filmu, fikčních filmů inspirovaných dokumentárním filmem a/nebo předchozími dokumentárně pojatými projekty režiséra Paula Greengrassa, který *Krvavou neděle* natočil. Jinak řečeno, otázky byly či mohly být spojené se vstupem *Krvavé neděle* na pole souvislostí už existujících kinematografických jevů spojených s dokumentární tematikou. Abych ale poukázal i na jiné možnosti odstředivé teze, přesunu snad trochu nečekaně pozornost k **individuální poetice Paula**

Greengrass, kdy odstředivá teze by v tomto ohledu mohla třeba problematizovat a vysvětlovat možný vliv výše odhalených, popsanych a vysvětlených postupů *Krvavé neděle* na pozdější fikční filmy Paula Greengrass.

Paul Greengrass před *Krvavou nedělí* natočil především komorní melodrama *Teorie létání* (1998), které se od zpřítomňujících dokumentaristických postupů těkavě natočené *Krvavé neděle*, s nadsázkou řečeno, nemohlo stylisticky více lišit. Nebylo by proto badatelsky přínosné se jím v souvislosti s *Krvavou nedělí* hlouběji zabývat. Překvapivější však je, že *Teorie létání* má jen málo společného i s pozdější Greengrassovou čistě fikční žánrovou tvorbou, která toho má zato mnoho společného právě s *Krvavou nedělí*. Jde o postupy *Krvavé neděle* spojené například:

- s těkavou ruční kamerou,
- s množstvím rychle se střídajících kamerových pozic (úhlů, výšek i velikostí rámování),
- s vysokou frekvencí střihu v akčních pasážích,
- s důrazem kladeným na návaznost akce a návaznost pohledu,
- s narací přesouvající diváckou pozornost jak mezi několika skupinami postav, tak napříč různými prostředími (akcent na velící středisko), a dokonce skrze rozličné části téhož prostředí (zalidněné plochy, pohyb důležitých figur v davu lidí).

Lze se dohadovat a bylo by to pochopitelně třeba dále prověřit, že Greengrass využil zkušenosti s *Krvavou nedělí* a přenesl tyto postupy do špionážního akčního filmu (*Bournův mýtus*, 2004; *Bourneovo ultimátum*)⁶⁵ a válečného dramatu (*Zelená zóna*, 2010). Zároveň přitom nebyl omezován snahou o vzbuzení dojmu neinscenovanosti a nezprostředkovanosti událostí, nýbrž se snažil jejich prostřednictvím ještě výrazněji posílit působivost a hladkost hollywoodského stylu i vyprávění. Co původně účinně ozvláštňovalo a dramaticky posilovalo dokumentaristické postupy v *Krvavé nedělí* (a později rovněž v Greengrassově *Letu číslo 93 /2006/* či *Kapitánu Phillipsovi /2013/*), stalo se pak samo předmětem ozvláštňování a posílení z opačného směru ve fikčních filmech. Právě otázky spojené s ozvláštňováním hollywoodského stylu a provokativní nekonvenčností bourneovských filmů vyvolaly mezi filmovými badateli i tvůrci vášnivou debatu.⁶⁶ A k ní by bylo možné v rámci odstředivé teze plodně přispět pomocí důsledné analýzy *Krvavé neděle* a jejího pnutí mezi dokumentaristickou

a hollywoodskou estetikou. V závěrečné části analytické studie o *Krvavé neděli* by tak stačilo pomocí sekundární literatury, kritického studia bonusových materiálů a doplňující analýzy některých vhodných sekvencí z bourneovských filmů vznést otázku a načrtnout na pevném základě předchozího rozboru *Krvavé neděle* možné odpovědi. Třeba na otázku, nakolik ona „bourneovská“ či „green-grassovská“ stylistická tendence v současném akčním filmu začíná u *Krvavé neděle* a nakolik třeba čerpá už z postupů tzv. *crash cutting* vynalézavého střiháče Petera Hunta, kterak je zavedl v prvních filmových bondovkách.⁶⁷ Řešení tohoto náročného historicko-stylistického problému je výzvou pro mnohem rozsáhlejší a detailnější výzkum... ovšem na základě detailní obeznámenosti se stylem *Krvavé neděle* by mohla naše hypotetická studie k tomuto řešení přispět, a tak využít dosaženého poznání k lepšímu porozumění obecnějšímu kinematografickému jevu.

Zdalo by se, že jsme plánování práce společně zdárně ukončili a můžeme se vrhnout do jejího psaní, ale než se tak stane, nabídnu vám dovětek ve formě několika osvědčených analytických pomocníků.