

Práce s časem ve filmech Davida Jařaba

Gabriela Tuchyňová

Bakalářská práce
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Gabriela Tuchyňová**
Osobní číslo: **K15266**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Práce s časem ve filmech Davida Jařaba

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., režie.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. 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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Vstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

TARKOVSKIJ, Andrej: Zapečetěný čas. Camera obscura, Příbram, 2005
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: Spiritualita ve filmu, CDK, 2007
THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David: Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu, Praha: AMU, 2011
VALUŠIAK, Josef: Střihovou skladbou k n-té dimenzi. Praha: AMU, 2000
VALUŠIAK, Josef: Základy střihové skladby. Praha: AMU, 2005
PLAZEWSKI, Jerzy: Filmová řeč. Orbi, 1967
BACHELARD, Gaston: Voda a sny. Mladá fronta, 1997

Vedoucí teoretické části: **MgA. Irena Kocí**
Ateliér Audiovize
Vedoucí praktické části: **MgA. Petr Babinec**
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: **4. prosince 2017**
Termín odevzdání bakalářské práce: **9. května 2018**

Ve Zlíně dne 4. prosince 2017


doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka




MgA. Jiří Mynařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně **01.05.2018**

Jméno



¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola a nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Táto bakalárska práca skúma využívanie filmového času vo filmoch Davida Jařaba s dôrazom na jeho surrealistický film Hlava – ruce – srdce. Na začiatku teoretickej časti sa venujem definovaniu samotného filmového času podľa filmových teoretikov, ďalšia časť patrí úvodu do surrealistického filmu, jeho spôsoboch využívania filmového jazyka a zedefinovaniu pojmov sen a nevedomie. V poslednej kapitole teoretickej práce sa zaoberám neoformalistickou analýzou, niektoré jej aspekty využívam pri rozboroch filmov v praktickej časti. Tam sa dôkladnejšie venujem filmom Hlava – ruce – srdce a Vaterland – lovecký denník, oba od Davida Jařaba. Pre porovnanie analyzujem aj film Luisa Buñuela – Andalúzsky pes, ktorý je označovaný ako čisto surrealistické filmové dielo.

Klíčová slova: filmový čas, surrealistický film, sen, nevedomie, neoformalistická analýza, Hlava – ruce – srdce, Vaterland – lovecký denník, Andalúzsky pes

ABSTRACT

This bachelor thesis examines the use of time in David Jařaba's films with main focus on his surrealist film Hlava – ruce – srdce. In a beginning of the theoretical part I define terms of time in a film due to film theoretics, next part characterizes features of the surrealist movement in film, it's use of film language and definition of notions dream and unconscious. Neoformalist analysis takes place in a third theoretical part. Than, in practical part I use some aspects of neoformalist analysis for analyzes of David Jařaba's films Hlava – ruce – srdce (Head – hands – heart) and Vaterland – lovecký denník (Vaterland – the hunting diary). For comparison I analyze Luise Buñuel's film – An Andalusian Dog, which is considered as a pure surrealist piece of art.

Keywords: time in film, surrealist film, dream, unconscious, neoformalistic analyzis, Hlava – ruce – srdce, Vaterland – lovecký denník, Andalusian Dog

PodĎakovanie

V prvom rade by som sa chcela poĎakovať MgA. Irene Kocí za vedenie a rozšírenie obzorov pri písaní tejto bakalárskej práce, rovnako ako aj pri zvolení spôsobu výučby v čase, keď ma učila scenáristiku. Jej postupy a spôsoby myslenia na mňa veľmi zapôsobili.

Rada by som sa tiež poĎakovala prof. Ľudovítovi Labíkovi za jeho výživný spôsob predávania informácií, ktoré sú pre študentov jedným z najlepších zdrojov chápania súvislostí vo filme.

Nakoniec by som rada venovala svoju úctu všetkým učiteľom slovenského jazyka, ktorí ma učili a vyformovali spôsob prijímania a spracovávania informácií vo všeobecnosti. Pri písaní tejto práce som to ocenila niekoľkokrát.

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

OBSAH

Poďakovanie.....	7
Úvod.....	10
I. TEORETICKÁ ČÁST	12
1 Čas.....	13
1.1 REÁLNY ČAS A FILMOVÝ ČAS	14
1.2 PODMNOŽINY FILMOVÉHO ČASU	15
1.2.1 Filmová interpunkcia ako nástroj pre prácu s časom.....	17
2 Surrealizmus	18
2.1 PÔVOD.....	18
2.2 SURREALIZMUS A FILM.....	18
2.2.1 Znaky tvorby	19
2.2.2 Postavy surrealistických filmov	20
2.2.3 Vplyv na ďalších tvorcov.....	20
3 Neoformalistická analýza	22
3.1 NEOFORMALIZMUS A DIVÁK.....	25
3.2 ANALYTICKÉ NÁSTROJE.....	26
3.2.1 NARATÍVNY FILM	26
II. Praktická časť	29
4 Analýza troch vybraných filmov	30
4.1 ANALÝZA FILMU HLAVA – RUCE - SRDCE.....	30
4.1.1 Dej filmu	30
4.1.2 Druhy času použité vo filme	31
4.2 ANALÝZA FILMU VATERLAND – LOVECKÝ DENNÍK	33
4.2.1 Dej filmu	33
4.2.2 Druhy času použité vo filme	34
4.3 ANALÝZA FILMU ANDALÚZSKY PES	36
4.3.1 Dej filmu	36
4.3.2 Druhy času použité vo filme	37
Záver.....	39
Seznam použité literatury	41

Seznam Citací.....42

ÚVOD

Tému svojej bakalárskej práce o spôsobe využívania filmového času v surrealistickom filme Davida Jařaba som si pôvodne vybrala z nejasnej inklinácie k práci so snom a fascináciou časom, ktorý nie je podriadený realite. Neskôr som si spomenula na svoju predstavu z útleho detstva, kde som si vymyslela imaginárneho čierneho jazdca na čiernom koni, ktorý, s určitým odstupom, presne kopíruje moju činnosť s cieľom dobehnúť ma a zabiť. To ma motivovalo k neustálej činnosti, pretože som si myslela, že ak by som dlho ležala, čas pre mňa prestane ubiehať, jazdec ma dobehne a zabije ma. Dnes si túto paralelu medzi snom a časom všimam s nadšením, pretože má priamy súvis s filmom ako takým a so spôsobom intepretovania udalostí, ktoré sa v ňom dejú.

Sen je pre mnohých tvorcov obrovským zdrojom inšpirácie a často mu venujú veľký priestor vo svojich dielach. Jedným z najpodstatnejších vyjadrovacích prostriedkov pre vytvorenie „snového prostredia“ alebo jeho naznačení je práca s časom. Všetko sa totiž deje v čase. Čas síce môže byť akokoľvek deformovaný, napriek tomu plynie, aj keď sa nám môže zdať, že sa zastavil. Tento fenomén, ktorý si mnohí diváci niekedy neuvedomujú zasahuje do ich estetického zážitku obrovským spôsobom.

V úvode tejto práce sa teda zaoberám najprv pojmom čas, ktorý je prítomný, každý človek vie, čo to je, napriek tomu patrí medzi najabstraktnejšie veci, je nazachytiteľný. Filmový čas prirodzene vychádza z ľudského vnímania času, no postupne sa čas v rozprávaní začal komplikovať z dôvodov ozvláštnenia dejovej línie príbehov alebo lepšieho vyjadrenia subjektívneho vnímania času každým človekom. V ďalšej časti práce sa venujem rôznym časom vo filme, ktoré sa v súčasnosti využívajú.

Medzi prvých filmových experimentátorov, ktorí si začali čas vo filme prispôbovať, patrili surrealisti. Ich práca s časom sa zdá byť čisto náhodná, napriek tomu nejde o bezmyšlienkovité ukladanie záberov za sebou. Znakom, ktoré sú pre surrealistických tvorcov charakteristické, sa venujem v druhej kapitole tejto práce. Rovnako tam predstavujem Davida Jařaba, ktorého som si vybrala z dôvodu záujmu o českú a slovenskú surrealistickú scénu a tiež preto, že nepatrí medzi čisto filmových režisérov, skôr naopak. Ťažisko jeho tvorby patrí divadlu. Jediné dva filmy, ktoré natočil, Hlava – ruce – srdce a Vaterland – lovecký denník, analyzujem pomocou neoformalistickej analýzy, rovnako tak aj film Luisa Buñuela – Analúzsky pes, ktorý si beriem ako kontrolnú vzorku kvôli jeho žánrovej čistote, priamo sa dotýkajúcej aj práci s časom.

Cieľom tejto práce je nájsť spôsobu využívania filmového času vo filme s prv-
kami surrealizmu, vo filme s klasickým rozprávaním a vo filme čisto surrealistickom.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ČAS

Pri skúmaní filmového času mi automaticky napadlo zistiť, ako na čas nahliada fyzika, filozofia, či náboženstvo. Hneď pri prvom skúmaní som zistila, že fyzici sa nevedia zhodnúť na tom, čo je to vlastne čas.

Podľa A. Einsteina, autora teórie relativity je čas to, čo merajú hodiny. Táto definícia sa zdá byť pre veľkého fyzika detská. Einstein totiž chápal časom to, čo pre človeka znamená niečo iné, ako čas vo vesmíre. Vo vesmíre totiž neexistuje univerzálny čas. Táto paralela medzi ‚pozemským‘ a ‚vesmírnym‘ časom sa mi zdá byť pri mojom ďalšom skúmaní veľmi zaujímavá v súvislosti s filmovým časom, jeho rôznymi členeniami a neustálou túžbou človeka po niečom mystickom a nadpozemskom.

Ak by sme odpoveď na otázku ‚Čo je to čas?‘ hľadali u filozofov, tak napríklad John N. Norton z Univerzity v Pittsburgu, o čase hovorí takto: ‚V našej slovnej zásobe neexistuje odpoveď, ktorá by už v sebe nemala pojem času nejakým spôsobom obsiahnutý. Toto lingvistické úskalie nám nedovoľuje definovať čas správnym spôsobom.‘¹ Podobný postoj má aj český filozof Jan Sokol, ktorý dodáva: ‚Od Aristotela môžeme sledovať snahu trvaní nejak mieriť, jež se pak plně rozvinula nejprve v historii a později ve vědě. Odtud se odvozuje i představa času jako zásadně nekonečného měřítka či souřadnice, která čas staví vedle souřadnic prostorových a v moderní fyzice s nimi spojuje (časoprostor). Rozeznáváme různé časové soustavy podle toho, jakým způsobem je tato souřadnice zavedena: čas sluneční, hvězdný, občanský, střední, světový nebo letní.‘² Sokol sa vracia aj k Platónovi a neskôr židovským učencom, ktorí sa venovali stvoreniu Zeme. To nevyhnutne vedie k skúmaniu času a dodáva mu prirodzenú kontinualitu, resp. linearitu. Zdá sa, že čas a človek sú spojené na tejto úrovni viac ako ostatné živočíchy a nemálo zasahuje aj to duchovnej sféry človeka. To potvrdzuje aj 11. kniha sv. Augustína pojednávajúca o čase: ‚...člověk se v mnohém podobá zvířatům. jednu podivuhodnou schopnost má však navíc: paměť. V této obrovské

¹ INTERNETOVÝ ZDROJ: https://invivomagazin.sk/co-je-vlastne-cas-mylil-sa-aj-einstein_520.html (cituje zo http://www.pitt.edu/~jdnorton/Goodies/What_is_time/) (03.01. 2018)

² SOKOL, Jan, Čas a rytmus, Oikoymenh, 2004 ISBN 80-7298-123-4

pokladnici je uchováno všechno, co kdy viděl a zažil, co slyšel a naučil se - něco z toho se vybavuje okamžitě, jiné až s jistým úsilím, ale zde, v paměti, je člověk nejvíce sám sebou.“³

Lineárny filmový čas, pre ktorý je záväzný čas pozemský, je tu definícia populizátora vedy Nicholasa Williamsa, ktorý tvrdí: „Uvažujem o čase ako o **Pohybe Vpred**. Zamysli sa nad tým! Všetko sa hýbe dopredu, a človek vymyslel spôsob, ako sledovať tento pohyb vpred a nazvať ho čas... Vždy o čase premýšľam ako o pohybe vpred. Taktiež o ňom uvažujem ako o pohybe vpred, ktorý sa nikdy nezmení, nikdy nezastane a ktorý nemožno nikdy zvrátiť.“⁴ Tomu, či to platí aj pre nelineárne a iné používania filmového času sa budem venovať v ďalších kapitolách tejto práce.

1.1 REÁLNY ČAS A FILMOVÝ ČAS

Ako už bolo vyššie naznačené, čas v rozprávaní vznikol prirodzeným spôsobom a jeho možnosti sa ukázali už v antickom svete na príklade epiky a drámy. Keďže filmové rozprávanie má pôvod práve v týchto dvoch literárnych žánroch, je na mieste ozrejmiť si, v ktorých prvkoch sa s nimi film zhoduje a v ktorých si vytvoril vlastný systém využívania času.

Jan Mukařovský, ako jeden z prvých teoretikov, ktorí sa začali venovať fenoménu filmového času, uvádza: „Chceme-li pochopit rozdíly mezi časovými konstrukcemi tří sousedních umění (epiky, drámy a filmu, pozn. autorky), je třeba uvědomit si, že v každém z nich je dvojitá časová vrstva: jedna daná sledem dějovým, druhá pak časem, který prožívá vnímající subjekt (divák, čtenář).“⁵ Epika sa najčastejšie dostáva k ‚divákovi‘, resp. čitateľovi v písomnej forme. To jej umožňuje časové skoky, nelineárne usporiadanie udalostí a natiahnutie časovej línie deja na akúkoľvek dĺžku vzhľadom na potreby príbehu. Časová následnosť príbehu sa teda nemusí zhodovať s reálnym časom, ktorý čitateľ pri diele strávi. Dráma so sebou prináša jasnú jednotu miesta, času a deja. To, čo sa deje na javisku v rovnakom čase prežíva aj divák.

³ SOKOL, Jan, Čas a rytmus, Oikoymenh, 2004 ISBN 80-7298-123-4

⁴ https://invivomagazin.sk/co-je-vlastne-cas-mylil-sa-aj-einstein_520.html (03.01.2018)

⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966, Čas ve filmu, in týž: Studie z estetiky, Praha, Orbis

Filmové rozprávanie nesie prvky oboch žánrov. Mukařovský dodáva: „...film stojí po stránce časové do té míry blízko dramatu, že časová konstrukce obou je stejná.“⁶ Rozdiel medzi drámou a filmom je v jeho schopnosti (vd'aka strihu) vytvorit' časovú skratku, ktorá je vlastná epickému rozprávaniu. Mukařovský tento prvok nazýva resumovanie deja. Ďalšiu podobnosť filmového rozprávania s epickým vidí v schopnosti predstavenia dvoch dejov, ktoré sa odohrávajú súčasne, ale tiež flashbackov a flashforwardov.

Ak Mukařovský hovorí pri dráme o plynutí vo dvoch časových vrstvách, pri filme sú to vrstvy tri: vnútorný dej, ktorý ubieha v minulosti; čas premietaného deja v prítomnosti a čas, ktorý vníma divák ako svoj vlastný. Táto stavba vytvára množstvo možností využitia časových rôznorodostí.

Pre zjednodušenie si teda všetky časy, ktoré sa vyskytujú vo a pri filme rozdelíme:

ČAS FILMOVÝ – sa odohráva v prítomnom čase, ale zobrazuje minulé dej. Vo filmovom čase nájdeme ďalšie podmnožiny.

ČAS REÁLNY – je to čas, ktorý divák strávi sledovaním filmu od jeho začiatku až po koniec.

1.2 PODMNOŽINY FILMOVÉHO ČASU

V tejto fáze sa dostávame priamo do jadra výstavby filmového príbehu z hľadiska použitia času v ňom. Pojmy sú prevzaté od profesora Labíka z jeho knihy *Dramaturgia strihovej skladby*⁷.

ČAS PRÍTOMNÝ – ukazuje súčasnosť filmu počas konkrétnej scény v ňom

ČAS MINULÝ – odvíja sa od prítomného času, z hľadiska stavby fabule je pred časom prítomným. Profesor Labík rozlišuje niekoľko úrovní minulého času: „... čas, čo práve uply-

⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966, Čas ve filmu, in týž: Studie z estetiky, Praha, Orbis

⁷ LABÍK, Eudovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontální a vertikální struktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9

nul, pred hodinou, včera, pred týždňom; čas z minulosti určený vedomím nášho života v rokoch; čas historický, z minulosti pred našim životom. Dej zobrazovaný konkrétnym záberom scény minulosti je priebehový minulý čas.⁸

FLASHBACK – je to minulosť vložená doprostred prítomného času, na jeho uvedenie sa často využíva prelínačka.

BUDÚCI ČAS – je nereálnou a prepokladanou zložkou prítomného času, pretože sa odohráva iba v predstave hrdinu.

FLASHFORWARD - flashforward je budúnosť vsunutá do prítomného času, ktorá sa môže, ale nemusí naplniť a nemusí sa odohrávať v predstave hrdinu.

IRACIONÁLNY ČAS, METAFYZIKA – spadá väčšinou pod subjektívny čas hrdinu, tento čas je v rámci príbehu (ale často aj diváckej reality) zo zmyslového a racionálneho hľadiska nevysvetliteľný. To, že je vo filme prítomný, sa dá spozorovať na základe zmenných výrazových prostriedkov a štylizácii oproti filmovej realite.

OBJEKTÍVNY ČAS – je to taký čas deja, ktorý pomáha divákovi chápať kontinuitu príbehu skrze rôzne prostriedky filmovej reči ako napríklad striedanie dňa a noci, ročných období, rôzneho oblečenia a iného.

SUBJEKTÍVNY ČAS – vnútorný pohľad hrdinu na tok času, zväčša je citovo motivovaný. Profesor Labík dodáva: „Subjektívnym časom hrdinu sa stávajú všetky spomaľovačky hrdinou filmov vo vypätých chvíľach rozprávania príbehu, sny a predstavy hrdinov, metafyzika.“⁹

VNÚTROZÁBEROVÝ ČAS – zmena diváckeho vnímania času počas jedného záberu

ČASOVÁ SLUČKA – ide o cyklickosť v príbehu, ktorá je definovaná výrazovými prostriedkami ako napríklad: cyklickým použitým konkrétného záberu, repetitívna scéna,

⁸ LABÍK, Eudovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9 str. 127

⁹ LABÍK, Eudovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9 str. 128

repetitívny príbeh, zakrivenie času pôsobením príbehu. Tieto prostriedky majú funkciu vytvorenia pocitu nekonečnosti problému alebo stavu sveta/človeka alebo naopak, ukazuje sa na nich snaha o vymanenie sa z kolotoču problémov.

MŔTVY ČAS – pre diváka sa tento čas nehýbe, oddeľuje sa od deja, aby zvýraznil emotivitu, či filozofickú nadstavbu diela.

ČASOVÁ SKRATKA – ide o vypustenie takého času z deja, ktorý pre neho nemá žiaden dramaturgický význam.

Jaromír Blažejovský v knihe *Spiritualita ve filmu*¹⁰ píše o ďalších dvoch rovinách vnímania subjektívneho filmového času hrdinu a to hlavne po transcendentnej stránke nielen postáv vo filme, ale aj divákov, ktorí ho prežívajú prostredníctvom nich:

ČAS EXISTENCIÁLNY – tento čas sa týka ohraničenosti ľudského života/postavy hroziacou smrťou, ktorá je pre príbeh kľúčová.

ČAS BOHA/ UNIVERZA – je to čas, ktorý stojí nad ľuďmi ako vyššia moc, no zároveň je s nimi úzko prepojený, zastrešuje ich a navzájom sú si súčasťou. Toto ponímanie vychádza z vnímania času tak, ako som to už naznačila v prvej kapitole. Jeho definícia je takmer totožná s iracionálnym a metafyzickým časom profesora Labíka.

1.2.1 Filmová interpunkcia ako nástroj pre prácu s časom

Jedným z najdôležitejších prostriedkov, ktoré sú využívané pre prácu a **manipuláciu** s filmovým časom. Tým pádom neexistuje žiaden film, ktorý by ukazoval realitu v jej pravom slova zmysle.

Manipuluje sa využívaním strihu, montážou záberov, obrazov či sekvencií. Strihová skladba podlieha inej ‚logike‘, než je tradičné príbehové reťazenie príčin a následkov. Zameranie sa na tento aspekt by však bolo na ďalšiu samostatnú prácu, preto sa aj naďalej vo svojej bakalárskej práci sústredím na aspekt časovosti.

¹⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, *Spiritualita ve filmu*, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007 ISBN 978-80-7325-132-1

2 SURREALIZMUS

V tejto kapitole predstavím surrealizmus a pokúsim sa odhaliť spôsoby myslenia a motivácie surrealistov, vďaka ktorým bude jednoduchšie sledovať prvky surrealizmu v dielach súčasných autorov.

2.1 PÔVOD

Ako jeden z mnohých povojnových umeleckých smerov sa vyvíjal ako protest voči spoločenským a hodnotovým systémom naprieč Európou a Amerikou. Čiastočne na základoch položených dadaistami, ktorí vyzdvihovali absurditu sveta, sa zamerali na ľudskú imagináciu. André Breton, ktorý sa spája so začiatkom surrealizmu, začal skúmať ľudské nevedomie na základe poznatkov Sigmunda Freuda a v roku 1924 napísal Manifest Surrealizmu, v ktorom nabáda ľudí k potlačeniu diktátu rozumu, za rozhodujúce považuje sebazpoznávanie, ktoré vedie k vyriešeniu všetkých ľudských problémov a tiež idealizuje svet, v ktorom by vládlo iba nevedomie. Neskôr sa surrealisti začínajú zaoberať aj sociálnymi témami. Tento trend pretrval až do súčasnosti.

2.2 SURREALIZMUS A FILM

Surrealizmus ako filmový žáner je niektorými kritikmi úplne zavrhaný. Michael Richardson vo svojej knihe *Surrealism and Cinema* tvrdí, že: „... surrealizmus nevytvára žiadnu poznateľnú štruktúru a neredukuje sa na jednotný štýl.“¹¹ To poskytuje surrealistickým tvorcom neobmedzené hranice možností posúvať svoje vedomie ďalej. To zase nemusí vyhovovať všetkým divákovi.

Počas rozmachu tohto smeru v rokoch 1924 – 1941 vzniklo okrem mnohých výtvarných a literárnych diel aj veľa filmov, ktoré sú dnes označované ako čisto surrealistické. V ďalších rokoch je trendom využívať prvky surrealizmu v klasickej stavbe príbehu, preto je pre väčšinu dnešných filmov vhodnejšie pomenovanie film s prvkami surrealizmu, než surrealistický film.

¹¹ RICHARDSON, Michael, *Surrealism and Cinema*, Bloomsbury Academic, 2006, ISBN 1845202260

2.2.1 Znaky tvorby

Cieľom surrealistov bolo prepojiť sen so skutočnosťou tak, aby výsledný umelecký počin posúval hranice vnímanie a sebarealizácie nie len u diváka, ale aj u tvorcov. Čo sa však dá definovať ako sen? V predchádzajúcej kapitole už bol spomenutý Sigmund Freud, psychológ, zakladateľ modernej psychoanalýzy, ktorý ovplyvnil surrealistov svojimi objavmi v oblasti nevedomia, resp. nevedomia a snov. Podľa neho existujú tri druhy vedomia: **vedomé vedomie** – obsahujúce myšlienky, ktorými sa práve zaoberáme; **podvedomie** – myšlienky, ktoré dokážeme vybrať zo spomienok a **nevedomie** – je pudové, neviaže sa na spoločenské normy ani navonok prezentované prednosti jedinca.

Sny, ako prvok nevedomia sú teda čistým prienikom nášho najzákladnejšieho, resp. najprimitívnejšieho myslenia v čase, kedy je vedomie potlačené. V momente prieniku nevedomia do vedomia nastáva podľa Freuda ozdravný proces ľudskej psychiky. To využívali surrealisti a pri svojej tvorbe nenechávali do procesu práce s nevedomím (iracionalitou) vnieť racionalitu sprevádzanú vedomím.

Prejav surrealizmu spočíval v:

1. Obrazy, ktoré sa na prvý pohľad zdali byť nezlúčiteľné boli postavené vedľa seba (juxtapozícia), za účelom vytvorenia prekvapivých analógií, ktoré by divákov vyviedli z ich klasického vnímania reality. Táto snaha mala blízko k sovietskej montážnej škole, ktorou boli surrealisti tiež inšpirovaní.
2. Obraz musel zaznamenať začiatok skúmania niečoho neznámeho viac než iba prezentovanie niečoho klasicky krásneho. U surrealistov totiž krása znamenala moment psychického vyrušenia.

Surrealizmus má tiež špecifickú prácu s časom a tým pádom aj spôsobom rozprávania:

3. Rovnako, ako v snoch, v surrealistických filmoch chýba klasická kauzálna forma rozprávania. Využívajú nelineárne rozprávanie a preto sú neinterpretovateľné jednoznačne. Napriek tomu majú diváci neustálu túžbu nájsť v nich pevnú štruktúru, podľa ktorej by sa mohli v diele orientovať. To vytvára napätie medzi divákmi a tvorcami, pre ktorých to zároveň vytvára ďalšiu možnosť ako šokovať a hrať sa s publikom.
4. Surrealizmus vo filme voľne využíva všetky možnosti filmového jazyka, porušuje zaužívané princípy scenáristické, strihové, kamerové – inšpirácia obrazmi surrealistických tvorcov, aj zvukovej skladby z dôvodu snahy o vytvorenie odcudzenia známych predmetov, miest a úkonov, ktoré diváci poznajú z každodenného života.

5. Dalšími neopomenutelnými prvky surrealistického díla je exponování erotiky a romantické lásky jako odkaz na Freuda a jeho postoj ku sexualitě jako hlavní hnací síle člověka, dále též noční mora, jako motiv hrozby a strachu z nepoznané stránky lidského nevědomia. Jako protiklad je však v dílech přítomný humor, i když v jeho možno až čiernej podobe.
6. Rovnako dôležité ako sny boli aj mýty, ktoré pre surrealistov znamenali prejav kolektívneho chápania symbolov nevedomia v ich nekonvenčnom a nadprirodzenom vnímaní reality.

Všetky tieto snahy nemali viesť iba k názorovému vymedzeniu proti spoločnosti, ale hlavne k jej oslobodeniu od konvencií a vráteniu sa k ľudskej prapodstate.

2.2.2 Postavy surrealistických filmov

Podobne ako je to pri snívaní, keď si snívajúci neuvedomuje, že sníva, postavám v surrealistických filmoch chýba vlastná motivácia pre vykonávanie svojich rozhodnutí. Hrdinovia sú ovplyvňovaní ‚neviditeľnou‘ silou a pudmi, ktoré im neumožňujú zasahovanie do toku vlastného života.

2.2.3 Vplyv na ďalších tvorcov

Aj keď surrealistický smer sa počas druhej svetovej vojny sám o sebe začal pomaly vytrácať, jeho filozofiu absorbovali ďalší tvorcovia hlavne v Spojených štátoch amerických, kvôli emigrácii väčšiny európskych režisérov. V novom pôsobisku surrealizmus výrazne podmienil vznik experimentálneho filmu 60. rokov. Zasiahnutí ním boli tvorcovia ako Andy Warhol, ale aj Alfred Hitchcock v Európe tiež Federico Fellini.

2.2.3.1 Luis Buñuel

Až do konca svojho života bol surrealizmu verný Luis Buñuel, ktorý zároveň patrí medzi jeho najvýraznejšie postavy. Práve Luisa Buñela som si vybrala ako kontrolnú vzorku pri analyzovaní surrealistických filmov a filmov s prvkami surrealizmu. Jeden z dôvodov je jeho spolupráca so surrealistickým maliarom Salvátorom Dalím, ďalším je fakt, že *Andalúzsky pes* – film, ktorý v praktickej časti analyzujem je rokom vzniku datovaný do obdobia nástupu, resp. rozmachu surrealizmu ako umeleckého smeru v Európe a následne aj vo svete. Tieto dva dôvody poskytujú predpoklad, že *Andalúzsky pes* žánrovo určite zapadá do celku, ktorý skúmam a zároveň nie je ešte miešaný s inými žánrami, preto mi poskytuje vhodné východisko.

2.2.3.2 Súčasnosc'

V súčasnej dobe sú surrealistické filmy a filmy s prvkami surrealizmu stálou súčasťou tvorby niektorých známych režisérov ako David Lynch, pre ktorého je tematika sna celoživotným motívom, Darren Aronofsky hlavne vo filme π , Michael Gondry, Alejandro Jodorowsky, Wes Anderson a mnohí ďalší.

2.2.3.3 Surrealizmus v Česku a David Jařab

Surrealizmus má v Česku dlhú a výraznú tradíciu už od roku 1934, kedy Vítězslav Nezval založil prvú surrealistickú skupinu. Zakrátko sa Praha stala po Paríži hlavným mestom surrealizmu. Napriek druhej svetovej vojne, nástupe komunizmu a vnútrokupinovým rozporom medzi Nezvalom a Teigem, pretrvával surrealizmus aj ďalej, v podobe tvorcov ako Jaromil Jireš a Ján Švankmajer. V českom surrealizme sa prispôbil vlastným motívom, stále si však nesie všeobecné základy, hlavne oslobodenie sa od vedomia. Vo filme Jaromila Jireša – Valerie a týden divů sa výrazne pracuje s prvkami erotiky a strachu, čo je pre surrealizmus, ako som písala v predchádzajúcej kapitole pri znakoch surrealistickej filmovej tvorby v bode 5., charakteristické.

V súčasnosti prvky surrealizmu využíva mnoho českých režisérov, vo väčšej miere je ním ovplyvnený David Jařab – divadelný a filmový režisér, ktorý taktiež prispieva do surrealistického časopisu Analogon a režíruje Večery Analogonu. Podľa vlastných slov sa nerád označuje sa surrealistu, pretože pre súčasníkov interpretácia surrealizmu značí všetko, čo si nedokážu vysvetliť.

Jeho pôsobenie vo filme je síce výrazne menšie ako v divadelnej sfére, napriek tomu to neuberá na kvalite jeho jediných dvoch filmov, ktoré doteraz natočil. Nepatrí medzi autorov, ktorých diela by boli príliš populárne medzi širokou verejnosťou, ale svoju cieľovú skupinu – milovníkov filmov s prvkami surrealizmu zasahuje výrazne. Taktiež sú jeho diela živo prijímané kritikmi a tak prispieva k rôznorodosti českého filmu po roku 1989.

3 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA

Neoformalistická analýza filmu začala vznikať v 70. rokoch 20. storočia ako reakcia na systém prístupov k analýze filmov (dá sa však aplikovať na akýkoľvek druh umenia), ktoré vychádzali z neestetických, teda napríklad lingvistických či filozofických analýz a boli aplikovateľné iba na konkrétny druh filmov. Takýto ‚klasický‘ spôsob analýzy viedol k ničeniu výpovedného potenciálu filmu. Snahu o nový spôsob analýzy filmov, ktorý by bol aplikovateľný univerzálne na ktorýkoľvek žáner a dobu, priniesol David Bordwell a ďalej ju rozvíjal so svojou manželkou Kristin Thompson, ktorú budem citovať z jej práce *Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod*.¹²

Neoformalistická analýza sa výrazne opiera o poznatky ruských literárnych formalistov. Zahŕňa obsiahne, sústredené sledovanie filmu, vďaka ktorému má divák – analytik možnosť objavovania takých štruktúr a podnetov, ktoré ho zaujali. Nejde teda o uzavretú teóriu, práve naopak, je stále sa rozvíjajúca.

Thompson na začiatku svojho diela definuje rozdiel medzi prístupom a metódou:

PRÍSTUP – sa viaže k súboru predpokladov o spoločných charakteristikách rôznych umeleckých diel, o pochodoch, ktoré prebiehajú vnútri divákovej mysle pri chápaní umenia ako celku a nakoniec o možnostiach, akými sa umelecké diela vzťahujú ku spoločnosti. Thompson ďalej píše: „To, čo Ejchenbaum nazýva ‚principem‘ a čo ja nazývam ‚prístupem‘, je to, čo nám dovoľuje rozhodnúť, ktoré z mnoha otázok, jež si môžeme o díle předkládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější.“¹³

METÓDA – je súbor postupov úžívaných vo vlastnom analytickom procese konkrétneho problému

Uvedomenie si týchto rozdielov umožňuje oveľa otvorenejší prístup v analyzovaní umeleckých diel, pretože nepredpokladá vzorce pred samotným zoznámením sa s dielom, ale nachádza ho až v jeho procese.

¹² THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod*, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1

¹³ THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod*, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.8

Ďalšou z charakteristík neoformalistickej analýzy je potieranie názoru, že umelecké dielo slúži na predanie odkazu od jeho autora smerom k divákovi. To determinuje nerozlišovanie umenia na ‚vysoké‘ a ‚nízke‘, ako tomu bolo v antike a ako to v miernejšej podobe pretrváva v podvedomí mnohých ľudí aj dnes.

Vplyv spoločnosti a ľudskej psychiky na spôsob analýzy filmov riešili ruskí formalisti spôsobom vyčlenenia estetickej sféry a až následne ju previedli k všeobecným psychoanalytickým a sociologickým teóriám. Tento postup je práve protikladný iným analýzám, ktoré od všeobecne aplikovaných vzorcov znižujú svoj uhol pohľadu až na konkrétne dielo.

Formalisti ďalej rozlišovali pri umení odlišný spôsob vnímania, než v bežnom živote. Kdežto v bežnom čase je človek sústredený a nevníma všetky podnety okolo neho, počas času, v ktorom je vystavený umeleckému dielu sa deje presný opak, ako dopĺňa Thompson: „Filmy a jiná umělecká díla nás naopak vrhají do ne – praktické interakce hravého typu. Regenerují naše vnímání a další duševní procesy, protože pro nás nemají žádné bezprostřední praktické implikace.“¹⁴ Divák neprijíma ponúknuté informácie pasívne, je naopak aktívny, hľadá v diele podnety, na ktoré reaguje ako zmyslovo, tak aj emocionálne.

Aby umelecké diela, resp. v užšom ponímaní film, mal stále atribúty ‚očisťovania, osviežovania, liečenia a rozradostňovania‘ je potrebný prvok, ktorý Thompson, prevziac ho od Šklovského, nazýva **ozvlášťňovanie**. Rovnako, ako si čuchové bunky zvykajú na vôňu/zápach tak, že ho po pár minútach nedokážeme rozoznať, tak isto je to aj s podnetmi, ktoré sa objavujú vo filmoch. Ak chce film využiť predmet/postavu/dej každodenného života, ktorý je všetkým divákovi známy a vôbec si ho neuvedomujú, musí to urobiť iným spôsobom, než je zaužívané, aby vzbudil u diváka prežitie tej istej udalosti, akoby to bolo prvýkrát. Hovoríme teda o **transformácii významu**. Významy, ako časť z formálnych komponentov výstavby filmu, sa delia na skupiny vzhľadom na ich vnímanie divákovi:

¹⁴ THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.9

1. DENOTATÍVNE VÝZNAMY:

REFERENČNÝ – prvky reálneho života, ktoré divák v diele dešifruje

EXPLICITNÝ – podsúvanie abstraktných ideí, Thompson uvádza príklad: „Protože si generál v *Pravidlech hry* neustále sťažuje, že hodnoty vyšší třídy mizí, můžeme se domnívat, že tento film **explicitne** předkládá názor, že ona třída je na ústupu, jakožto jeden vzorec svého formálního systému.“¹⁵

2. KONOTATÍVNE VÝZNAMY:

IMPLICITNÝ – významy, ktoré ostávajú v individuálnej rovine musíme interpretovať.

SYMPTOMATICKÝ – interpretovaný význam sa vzťahuje na veľký počet ľudí a je pre spoločnosť príznačný.

Neoformalisti predpokladajú, že sa jednotlivé významy menia film od filmu, pretože sú **prostriedkom**. Thompson prostriedok definuje ako „jakýkoliv jednoduchý prvek, či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“¹⁶

Prostředky Tyňanov rozlišoval na základe ich **funkcie a motivácie**.

FUNKCIA – „vzájemný vztah každého prvku literárního díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním systémem.“¹⁷ Na základe rozdielnej funkcie prvku má autor oveľa viac možností interpretácia svojho zámeru.

MOTIVÁCIA - je nad samotnou funkciou, pretože sa zamýšľa, aký je dôvod využitia konkrétneho prostriedku v diele. Motivácie sa ďalej delia na štyri základné:

kompozičná motivácia – ospravedlňuje zaradenie akéhokoľvek prostriedku, ktorý je nevyhnutný pre stavbu naratívnej kauzality, času alebo priestoru.

¹⁵ THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.12

¹⁶ THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.14

¹⁷ TYŇAŇOV, Jurij, On Literary Evolution. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska, Reading In Russian Poetics, Cambridge, Mass. 1971, str. 68

realistická motivácia – impulz v diele, ktorý vedie k tomu, že sa prikláňame k pojmom z reálneho sveta, aby sme ospravedlnili prítomnosť nejakého prostriedka.

transtextuálna motivácia – dielo používa prostriedok, ktorý nemá vhodnú motiváciu v rámci diela, ale tým, že ho divák pozná z reality, stáva sa akceptovaným.

umelecká motivácia – je súčasťou všetkých predošlých motivácií, ich pomer (ktorý divák dokáže z prvku odčítať) sa mení v závislosti na autorovi diela. Umelecká motivácia v sebe často nesie **odhaľovanie prostriedkov**, to znamená priznanie prostriedku, ktorý sa sám stáva zaujímavejším, než iný prostriedok. Thompson vysvetľuje: „Vysoce originální dílo bude mít tendenci odhalovat prostředek do značné míry proto, aby pomohlo obecensvu přizpůsobit jeho divácké schopnosti tak, aby se mohlo vyrovnat s novým a obtížným prostředkem.“¹⁸

3.1 NEOFORMALIZMUS A DIVÁK

Neoformalizmus vníma každého diváka špecificky, na základe jeho predošlých skúseností. Napriek tomu, že je tým pádom nemožné vytvoriť normu, podľa ktorej by sa mohla robiť univerzálna analýza, predsa len existujú určité charakteristické črty, ktoré má väčšina ľudí spoločné. Na základe toho volá neoformalizmus normy predchádzajúcich skúseností **pozadím**. Thompson vo svojom texte rozlišuje tri druhy pozadí: **každodenný svet** – je nositeľom základného predpokladu pre poznanie referenčných a explicitných významov vo filme; **ostatné umelecké diela** – osvojovanie si umeleckých konvencií; **vnímanie rozdielu medzi umeleckým filmom a iným spôsobom zachycovania života**. Uvedomenie si týchto zásad zabraňuje sklúznutiu do relativizovania historických súvislostí.

Ak sa zameriame na divácke atribúty, neoformalisti ho považujú za aktívneho particípanta pri sledovaní filmu a to na niekoľkých úrovniach:

1. **fyziologicalky**
2. **podvedome** – napr. uvedomovanie si, že v dvoch záberoch po sebe je ten istý predmet
3. **vedome** – ako plynutie času

¹⁸ THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.18

4. **nevedomé** – vplyv psychiky diváka na vnímanie filmu, neoformalisti sa však s čisto psychoanalytickým výkladom filmov nestotožňujú

Všetky tieto poznatky vedú opäť k možnosti **ozvláštnenia** diela. Thompson cituje Šklovského: „Cílem formalistické metody, teda alespoň jedním z jejích cílů není vysvětlovat dílo, ale přitáhnout k němu pozornost, obnovit onu ‚orientaci na formu‘, která je charakteristická pro umělecké dílo.“¹⁹ Neoformalistický kritik prináša divákovi takú analýzu, ktorá ho zaujme a vytvorí v ňom túžbu po hľadaní takých prostriedkov, ktoré doteraz nevnímal.

3.2 ANALYTICKÉ NÁSTROJE

Neoformalisti považujú za dôležité uvedomenie si, že film je výhradne nereálne dielo, ktoré je umelo vytvorené tvorcom a teda si vyžaduje aj špeciálny druh vnímania, nazývaný **ne – praktický druh percepcie**, ktorý sťažuje divákovi orientovanie sa v diele. Na to, aby bol tento druh percepcie u diváka stále zamestnaný, tvorca vedome pracuje s **funkciami a motiváciami** a tiež **komplikovanou formou**. Najčastejším prostriedkom komplikovania dramatickej štruktúry je **odkladanie významov**. Ak by som sa pozrela na akýkoľvek film, je veľmi pravdepodobné, že by som tam našla body, nazývané tiež **voľné motívy**, ktoré vytvárajú tzv. **stupňovitú konštrukciu**. Ich opakom sú **záväzné motívy**, ktoré posúvajú dej dopredu a teda k jeho vyvrcholeniu a koncu.

Neoformalistický analytik si taktiež všíma vzťah medzi konvenčnými bodmi filmu, ktoré by sa mohli zaradiť k bežnej percepcii a opačnými prvkami, ktoré zamestnávajú ne – praktický druh percepcie. Práve kombinovanie týchto dvoch prvkov vedie k trvalému zaujatiu diváka počas dĺžky filmu (a tiež aj po ňom).

3.2.1 NARATÍVNY FILM

Pri rozprávaní akéhokoľvek zážitku prirodzene volíme chronologickú následnosť udalostí, aby poslucháč nemal problém pochopiť jednoduchú kauzalitu. Film takýto druh lineárneho rozprávania využíva tiež. Často sa v ňom však objavujú aj nelineárne spôsoby rozprávania, ktoré majú funkciu ozvláštnenia a oddialenia, vo výsledku by ale divák dokázal

¹⁹ ŠKLOVSKIJ, Viktor, Pushkin and Sterne: Eugene Onegin In: Victor Erlich (Ed.), 20th Century Russian Literary Criticism, New Haven 1975, s 68. In: THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILLUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str. 27

vytvoriť lineárnu časovú os udalostí, ktoré sa počas filmu odohrali. To si všimli aj ruskí formalisti a tak definovali pojmy **fabula** – lineárne usporiadanie udalostí vo filme vytvorené spätne divákovi a **sujet** – udalosti v následnosti tak, ako sú nám prezentované v diele.

Thompson vo svojom diele prevzala ďalšie pojmy od Rolanda Barthesa²⁰, ktoré pomáhajú neoformalistovi analyzovať sujet, je rozlišovanie medzi **proairetickými a hermeneutickými líniami**.

PROAIRETICKÁ LÍNIA – vytvára systém príčinností, ktoré divákovi dovoľujú porozumieť logickému prepojeniu jednej akcie s druhou.

HERMENEUTICKÁ LÍNIA – komplikovanie divákovho vnímania prostredníctvom neposkytovania dostatočného množstva informácií a okrem toho, vďaka nej vie divák, kedy je rozprávanie zavŕšené.

Opäť, vzťahové napätie medzi týmito dvoma prvkami vytvára v divákovi záujem o film.

Začiatok a koniec filmu predstavujú základné body stavby v príbehu – na začiatku divák dostane vstupné informácie, s ktorými počas príbehu pracuje. Koniec v zásade odhaľuje pravdu, resp. to, či boli divákov predpoklady správne alebo nie. Ak koniec neposkytuje odhalenie, je otvorený, hovoríme o **otvorenom rozprávaní**.

Pri analyzovaní rozprávanie sa Thompson opiera o David Bordwella, ktorý píše o troch bodoch:

INFORMOVANOSŤ – množstvo informácií pre tvorbu fabule - **rozsah** a súvisí s tým aj **hĺbka** rozprávania, teda či sú poskytované informácie ‚objektívne‘ alebo sa na dej pozeráme prostredníctvom postavy.

²⁰ BARTHES, Roland, S/Z, New York, 1974, s. 19

VEDOMIE SAMÉHO SEBA – rozprávania môže zámerne osloviť divákov, tým odhalí to, že samo vie, že sú udalosti súčasťou príbehu.

KOMUNIKATÍVNOSŤ – ‚vôľa‘ rozprávania zdieľať informácie divákovi.

3.2.1.1 Postavy v naratívnom rozprávaní

Postavy predstavujú vo väčšine filmov hlavných hýbateľov deja. Thompson uvádza: „Pro neoformalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí **sémů**, čili charakteristických rysů. (...) Postavy musíme spíše analyzovat jako všechny prostředky a soubory prostředků, z hlediska jejich funkcí v díle jako celku.“²¹

3.2.1.2 Dominanta

Neoformalisti, ako prvú pri analyzovaní filmu, hľadajú tzv. **dominantu** – formu, ktorá určuje tie **prostriedky a funkcie**, ktoré budú zvýraznené ako ozvláštnenie a ktoré naopak. Jej nájdením tak zároveň nájdu správny systém ďalšieho postupu analyzovania diela a následné môžu postupovať podľa predošle zmienených postupov.

²¹ THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.33

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ANALÝZA TROCH VYBRANÝCH FILMOV

Keďže sa táto práca zameriava na filmový čas, neoformalistická analýza sa bude zaoberať viac prostriedkami, ktoré s ním priamo súvisia, teda hlavne usporiadaniu sujetu a fabule, prípadne obrazovou, zvukovou alebo výtvarnou dramaturgiou.

4.1 ANALÝZA FILMU HLAVA – RUCE - SRDCE

„Vojna je miesto a čas, kde prestávajú platiť fyzikálne zákony.“

- Heinrich, Hlava – ruce – srdce

4.1.1 Dej filmu

Dej filmu *Hlava – ruce – srdce* sa odohráva v čase prvej svetovej vojny. Ako hovorí Heinrich, postava poručíka, v úvodnej citácii, tak to platí pre film.

Hlavnou postavou je slečna Knabelová, herečka a snúbenica plukovníka Haukwitz. Plukovník Haukwitz zomrie pri tom ako experimentuje s okultnými silami v kruhu ďalších vstúpenčov, medzi ktorými je aj poručík Heinrich. Následné vyšetrovanie ukáže, že v márnici niekto telo plukovníka rozštvrtil a vybral mu srdce. Zlomenej Knabelovej sa do rúk dostáva skrinka so zvláštnymi predmetmi a list, ktorý ju privedie do kaviarne, kde sa stretne s poručikom Heinrichom, zapletú sa spolu a ona zisťuje, že ruka plukovníka je u neho. Heinrich jej necháva jeden prst z ruky plukovníka, vysvetľuje jej pozadie veľkolepého plánu pre svet postaveného na metafyzickom základe. Vrana, vyšetrovateľ nelegálnej činnosti sa snaží od Knabelovej zistiť informácie, tá súhlasí pod podmienkou, že nájde všetky chýbajúce zvyšky tela – hlavu, ruky a srdce.

Knabelová odchádza na statok, kde sa stará o svoju neter, po čase k nim prichádza Heinrich, ktorý v boji prišiel o ruku. To ho psychicky poznačilo, nástojí na chove kohútov. Jeho vzťah s Knabelovou je odmeraný, akceptujú sa. Heinrich odchádza do lesa, aby sa skúsil vysporiadať so svojou stratou ruky sám.

Na statok neskôr prichádza aj Vrana spolu so všetkými získanými časťami tela. Obaja muži sú impotentní, Knabelová nevidí východisko a zmysel života. Pri kúpaní jej spadne prst do kade, ona pritom otehotnie s mŕtvym plukovníkom Haukwitzom. Pochová jeho ostatky a vyrovná sa s nenávisťou oboch mužov.

4.1.2 Druhy času použité vo filme

Vo filme *Hlava – ruce – srdce* som zaznamenala tieto druhy časov:

1. **Reálny čas** – stopáž filmu trvá 108 minút.
2. **Filmový čas** – nepoznám presné trvanie **objektívneho času**, avšak podľa prírodných pomerov sa dá predpokladať, že sa dej odohráva v priebehu pol až trištvrté roka v roku 1916 (v **prítomnom čase**), čo vieme podľa odkazov na reálne dejinné udalosti, konkrétne smrť cisára Františka Josefa.

Film sa začína titulkom „Každé těhotenství je příslibem zázraku.“ Je zřejmé, že tento význam je viacvrstevnatý, tehotenstvo sa vzťahuje nie len na reálne tehotenstvo slečny Knabelovej, ale najmä na očakávanie príchodu nového veku, nového času. Opäť tu vidím alegóriu na Jařabov predchádzajúci film. Jeho fascinácia časom na filozofickej úrovni a vzťahmi medzi časom minulým, prítomným a budúcim sú v oboch jeho dielach výrazné.

Hneď v druhej scéne, kde plukovník Haukwitz experimentuje s vlastným životom, je vložená posledná veta úvodného monológu slečny Knabelovej („Možná je to tak lepší.“). To mi ako divákovi dáva signál, že sa oba deje sa dejú v tom istom čase, ale zároveň je to pre mňa akýsi úvod k novému, inému času, ktorý sa vo filme využíva. Ten by som nazvala **časom univerza** – prehovor plukovníka Haukwitza zo „záhrobia“ mi poskytuje informácie, ktoré majú objasniť pointu celého príbehu, zároveň sú však nekonkrétne a nepomáhajú objasniť fabulu.

Dramatická linka je vzhľadom na prvky surrealizmu slabá, neobsahuje silnejší klimax, pretože je predznamenaný v monológu plukovníka Haukwitza. Napriek tomu sa rovina rozprávania nelíši od klasických filmov. Surrealistická rovina je teda v tomto filme zastúpená viac filozoficky, než formálne surrealistickým používaním filmového času.

Obidve linky – proairetická aj hermeneutická sa prejavujú hlavne v tomto čase. O jeho prítomnosti dokonca hovoria (samozrejme nie v takom znení ako ho zdefinovali profesori Blažejovský a Labík) aj postavy vo filme, keď odkazujú na nový, metafyzický stav plukovníka Haukwitza. Vnútorne prehovory Knabelovej by som zaradila tak isto k odkazom na čas univerza, pretože sú istým spôsobom položené nad celkový príbeh, sú tiež zároveň **subjektívnym časom**. To je citelné v úvodnej scéne, kde je záber s Knabelovou strihnutý v momente zatvorenia jej očí. To môže znamenať zatvorenie sa od trpkosti okolitého sveta do seba – nevedomia.

Vo filme, ktorý je inak využívaním klasického paralelného rozprávania veľmi jasný, ma zaujala scéna, v ktorej sa Jařab snaží metaforicky predstaviť boje prvej svetovej vojny a opäť, napriek tomu, že je to z hľadiska vnútornej časovej štruktúry filmu prítomný čas – vojna sa v tom čase naozaj odohrávala, prítomnosť plukovníka Haukwitza, ktorý je v tom čase mŕtvy, Heinricha a vyšetrovateľa Vranu na opačnej strane, ale nehovorí iba o boji v zmysle prvej svetovej vojny (aj keď je to podporené zvukovou dramaturgiou letiacich striel a padajúcich mužov a takisto aj mizanscénou, kde sú všetky postavy na mape Rakúsko – Uhorska), ale o boji v rozdielosti myslenia a túžbe „haukwitzovcov“ po novej dobe, ktorá je výbušná, naproti Vranovej túžbe zachovania poriadku monarchie. Z tejto bitky paradoxne napokon víťazne odchádza iba slečna Knabelová. Čas univerza, ktorí sa snažia všetci chytiť a prikloniť si ho na svoju stranu, dopadne na ňu a tehotenstvo ako prísľub nového zázraku čaká na svoju novú dobu.

Subjektívny čas je v tomto filme viazaný aj na Heinricha, kde sa naplno prejavuje pri jeho rozhovoroch v lese s vlastnou odseknutou rukou.

Počas filmu je v hojnom počte využívaná **časová skratka**, ktorá nemá iba funkciu vypustenia dramaturgicky nepodstatného deja, napr. v montáži Heinricha vo výbehu pre kohúty, kde cítiť snahu o zachytenie jeho psychickej rozrušenosti a prázdnoty.

V expozícii filmu je tiež začatý príbeh (rozprávaný už mŕtvym plukovníkom) o kráľovi, jeho dvoch synoch a mladej kráľovnej, ale divák sa nedozvie viac. Krátko pred klimaxom je vytvorená **časová slučka** použitím rovnakého príbehu a jeho dopovedaním, ktoré objasní vzťahovú hierarchiu štyroch ústredných postáv vo filme. Toto používanie filmového času v zmysle odsúvania významov je jednou z **dominant** rozprávacej štruktúry a zároveň pôsobí ako ozvláštnenie, napriek tomu, že základná kauzalita príbehu nie je natoľko originálna, či rozbitá, ako tomu je pri *Andalúzskom psovi*, ktorého budem analyzovať v nasledujúcej kapitole.

V epilógu filmu je využitý **vnútrozáberový čas**, ktorý nás panoramatickým záberom preniesie z minulosti, (ktorú si divák uvedomuje) kde sa dej odohráva v prítomnom čase, do prítomnosti, resp. súčasnosti. Exponovanie nového motívu - gestapáckej uniformy necháva časť príbehu, tú o metafyzickosti a vojne otvorenú a prináša ju do dneška s úmyslom vytvoriť dojem nemennosti spoločnosti.

Tým, že čas vo filme vnímam na niekoľkých úrovniach, jeho celkové použitie bolo pre mňa zrozumiteľné, vnímala som tiež **umeleckú motiváciu**, ktorá bola podľa môjho názoru využitá v miere, ktorú znesie aj bežný divák.

4.2 ANALÝZA FILMU VATERLAND – LOVECKÝ DENNÍK

4.2.1 Dej filmu

V titulkovej sekvencii vidíme muchy na lepivom papieri, nasleduje názov filmu. Úvodná scéna je s vozíčkarom, ktorý si prezerá filmový pás. Rozprávač začína príbehom o Richardovi, Wilémovi, Maxovi a Leovi Czadských a o tom, že sa rozhodli navštíviť rodisko svojich predkov. Predstavení sú najprv prostredníctvom fotografií, neskôr aj obrazovo, počas cesty na ono miesto. Exponované sú aj manželky Richarda a Wiléma – Karla a Kristin. V ďalšej scéne počujeme starého muža, ktorý hovorí zápisky z denníku.

Celá rodina sa spoločne stretáva pri rozpadnutom statku, kde ich víta starý muž – sluha Wilmer so svojim synom Karlom (stretnutie sleduje aj neznámy prostredníctvom ďalekohľadu). Zisťujem, že rozprávačom príbehu je Bedřich, ich postihnutý brat. Bratranec Leo používa ručnú kameru na film, ktorou dokumentuje udalosti výletu. Pri večeri sa rozvíja motív lovu. Vzťahy medzi rodinou a sluhom sa ďalej vyvíjajú. Nasleduje scéna, ktorá hovorí o Richardovom, Wilémovom, Leovom a Maxovom dedovi, tá je čiernobiela. Bratranec Leo nájdu dedov návod na lov špeciálneho druhu koristi. Večer sa muži rozhodnú, že si chcú vyraziť. Karol ich odprevádza do „klubu šľachticov,“ kde pracuje jeho dvojča a kde sa stretnú s jeho zakladateľom Kolbenom. Richard načrtne Kolbenovi myšlienku lovu na kostrouny. To ho zaskočí. Kolben predstavuje mladé dievča – Rosseti, ktorá má lovecký denník po svojom pradedovi. Následne počas čítania z denníka, púšťa všetkým zúčastneným záznam filmového pásu, kde je pri love na kostrouny aj dedo Czadsky. Vo vreci majú kostrouna. Richarda tento zážitok ešte viac umocní v jeho rozhodnutí ísť na lov. V ďalších scénach vidíme mužov z dediny stáť nemo pred svojimi domami. „Lovecká horúčka“ zasiahne aj ostatných členov rodiny. Hrdinovia si všímajú neprítomnosť žien (okrem svojich žien a dievčaťa Rosseti). Richard si ostrihá porast tváre, nechá si len fúzy po vzore svojho dedka. Muži z rodu Czadských sa vydávajú spolu s Karolom na lov, kde ich sprevádzajú stopári – Ghias.

Po dlhej ceste sa podarí kostrounov vystopovať a uloviť. (Kostrouni vyzerajú ako ľudia pokrytí bahnom.) Všetci sa s nimi vyfotia a potom ich znova pustia (starého a chorého kostouna utratia). Po návrate domov Max zistí, že sluhovia na pôjde schovávajú dcéru/sestru. Max s ňou má neskôr sex. Nasledujúci deň všetci Maxa hľadajú, objaví sa až neskôr. Karol povie o potupe jeho sestry svojmu dvojčaťu. Richard sa rozhodne, že je čas odísť. Súhlasia všetci až na Maxa, ktorý na statku ostáva a nechávajú mu aj auto. Cestou späť sledujeme auto Richarda, vidíme aj Maxa, ktorý je v lese a Kolbena ako spolu s kamarátom poľujú v noci. Kolben vystrelí. V rovnakom čase spadne strom. Najprv sa dozvedáme, že Kolben omylom zastrelil Maxa, následne vidíme Karlove dvojča, ktoré viedlo akciu na odstránenie Maxa, ale muži z dediny si pomýlili auto a Richard zomrel zbytočne. Karla vybieha z auta, chce ju znásilniť, ale ona ujde. Znovu je tu rovnaký záber nemo stojacich mužov v dedine. Ráno sa Karla zobudí v lese, kde ju nájde kostroun. Príbeh sa končí u Bedřicha, ktorý ho dorozpráva.

4.2.2 Druhy času použité vo filme

1. **Reálny čas** – stopáž filmu je 91 minút.
2. **Filmový čas** – rámovanie príbehu scénami s Bedřichom mi dáva ako divákovi jasne najavo, že celý zvyšný dej sa odohráva v **minulom čase**. V tomto minulom čase existujú **flashforwardy** ako napríklad v scéne s nočnou cestou alebo mužmi v dedine. Scéna s mužmi stojacami na ulici, kde sa nič nedeje a dalo by sa povedať, že je to mŕtvy čas, tiež podľa mojej skúsenosti môže vyjadrovať neschopnosť ich spoločnosti existovať na vyššej úrovni.

Fotografia Richarda v expozícii, cez ktorého ide čierna páska ma prirodzene nútila premýšľať, či už bude počas ďalšieho trvania príbehu mŕtvy. To sa nepotvrdilo. Tieto flashforwardy majú zároveň funkciu **časových slučiek**. V čase deja, teda čase minulom, sa vyskytuje aj ďalší čas **minulý** a to je čas zhotovenia záznamov deda Czadského na love. Tieto časové mnohopočetnosti zosilňujú **hermeneutickú líniu** – komplikujú divákovi orientáciu v čase a postavách. V diele sú, prirodzene, prítomné **časové skratky**. Nepriamo je tiež prítomný aj **čas existenciálny** a to iba v prípade, že divák (ako ja) zaznamená na fotografii Richarda už zmienenu čiernu pásku a tým pádom očakáva jeho smrť počas priebehu filmu. Tento čas je však z prostredia filmovej reality vytrhnutý a prenesený na diváka.

Vo filme sú prítomné dve kamery – prvá je kamera, ktorou je rozprávaný príbeh, druhá je kamera Lea. Kamera je **subjektívny čas**, kamera filmu sleduje **objektívny čas**. „Časy kamier“ sú diferencované farebnosťou obrazu. Tento výrazový prvok pomáha divákovi lepšie sa orientovať v príbehovej línii. Jařab výrazne pracuje aj s oddialovaním vyvrcholenia deja minulého.

Pri tomto filme je zaujímavý vzťah fabule a sužetu. Sužet je pochopiteľný a v podstate jednoduchý, fabula je mu podobná, napriek tomu si nie som schopná dotvoriť niektoré udalosti, ktoré sa odohrali ešte pred prítomnosťou, ktorá je vo filme. Útržky, ktoré sú prezentované Wilmerom, denníkom, starým filmom a šľachtou v okolí viac vytvárajú tajomno, než objasňujú. Množstvo nezodpovedaných otázok, napríklad aj to, prečo v celej dedine nie je ani jedna žena, vytvárajú mystickú atmosféru a nepriepustnosť, čo vytvára už vyššie spomenutú časovú rovinu. Pre mňa je to mŕtvy čas. Istým spôsobom to môže byť aj čas univerza, ale v tomto prípade nestojí „nad príbehom“, ale objavuje sa priamo v ňom. Podporené je to zvukovou stránkou, všadeprítomnými muchami a iným hmyzom.

Prvkom, ktorý je spojený s ústredným motívom filmu sú zvieratá/bytosti zvané kostrouni, ktoré sú lovené, ale nie zabíjané. Pri sledovaní filmu som sa nevyhla očakávaniu, že to budú ľudia. To by na celú rodinu vrhlo temné tajomstvo. Aj keď kostrouni úplne nepatria medzi ľudí, rodina si temné tajomstvo ukryté v pivničných priestoroch nesie ďalej. Väčšina z bratov o ňom nevie, napriek tomu sú poznačení správaním a túžbou oslobodiť sa, napríklad nájdením si exotickej manželky ako v prípade Wiléma.

Všetky tieto formálne prostriedky pritom nie sú neznáme ani pre kauzálnu a lineárnu stavbu príbehu. Jařab sa vo filme dokonca ani nesnaží o vytvorenie opaku, aby za každú cenu odkazoval na surrealizmus a dodržoval jeho formálne prostriedky.

Ďalšia dominanta, ktorá súvisí a podporuje môj názor o zastavenom čase a hlboko na mňa zapôsobila, je využívanie multikultúrnych prvkov pre vytvorenie filmového sveta, ktorý je známy a zároveň neznámy. To sa dá označiť za surrealistický prvok, pretože odvádza divákovú pozornosť od toho, čo nie je dôležité k tomu, čo autor považuje za prínosné. Tým napomáha vyzneniu diela, ktoré síce s určitosťou môžeme datovať do 20. storočia, ale (až na využitie auta Renault) je

odohrávajúci sa čas deja nedefinovateľný. Tým Jařab veľmi dobre pracoval s celkovou definíciou času v diele. Pozornosť diváka nie je zamestnávaná snahou o rozpoznanie vecí, ktoré má možnosť poznať vo svojej realite a tým sa sústreďí na čas ako taký. Dalo by tak povedať, že sa Jařabovi podarilo premiestniť transcendentálny čas na diváka. Minulosť a nový vek je vo filme spomenutý niekoľkokrát, napriek tomu divák musí cítiť akúsi „zaseknutosť“. Akoby ani jeden z časov neplatil. Práve tento pocit sa zhoduje s tým, čo som definovala pri surrealizme. Aj keď Jařab nestiera kauzalitu a naratívnosť príbehu, práve jeho nerozhodnutie je rozhodujúce. V knihe *Návrat Krista*, Dušan Mitana píše, že medzi jednotlivými epochami existovali „hluché“ obdobia, ktoré boli zapríčinené vymieraním starého a ešte nedozretím nových osobností. Myslím, že je to príznačné nie len pre tento film, ale aj pre film *Hlava – ruce – srdce* a že to bol Jařabov zámer.

Na konci filmu zomierajú dve postavy Richard a Max. Tieto postavy boli v príbehu najaktívnejšie, ale zároveň išli istým spôsobom proti novej dobe. Richard svojou nostalgickosťou a Max naopak svojou živnosťou. Chcel nám tým Jařab povedať, že v reálnom svete to býva podobne a najschodnejšia je zlatá stredná cesta v podobe zvyšných bratov, ktorí neprešli žiadnym vývojovým oblúkom?

4.3 ANALÝZA FILMU ANDALÚZSKY PES

4.3.1 Dej filmu

Film sa začína titulkom – kde bolo, tam bolo. Muž brúsi britvu a po krátkom zamyslení sa pohľadom na mesiac, britvou rozreže oko ženy, ktorá sa vôbec nebráni. Objaví sa titulok – o osem rokov neskôr. Cyklista, oblečený v mníšskom habite a s drevenou skrinkou na krku bicykluje prázdny ulicami. Rovnaká žena, ktorá bola v prvej sekvencii filmu sa odtrhne od čítania knihy, príbehne k oknu a vidí, že cyklista padá na zem. Vybehne za ním a zoberie ho k sebe domov. Žena mu na posteli narovnáva habit, potom si všimne, že muž stojí pri dverách a po rukách mu idú mravce. V ďalšom zábere je žena, ktorej vidno podpazušie, obraz sa prelínačkou mení na morského ježka na piesku. Nasledujúci záber je na mladého chlapca, ktorý palicou šťuchá do odrezanej ruky na ceste. Okolo neho je dav, žena a cyklista to sledujú z okna. Dav sa rozíde, ale chlapec, ktorému dal strážnik ruku do drevenej skrinky (rovnakej, akú mal cyklista) stále stojí na ceste. Autá sa mu vyhýbajú, ale jedno ho zrazí a chlapec zomrie.

Cyklista začne sexuálne obťažovať ženu, ktorá pred ním uteká. Obchytáva ju a žena je raz vyzlečená a raz oblečená, raz vidno holé prsia a raz zadok. Ukryje sa pred cyklistom do kúta, muž chytí do rúk dve laná a začne ťahať dve piána, na ktorých su dva mŕtve osly. Na lanách sú zavesení aj dvaja mnísi. Žena pred mužom utečie, privrie mu ruku do dverí, z ruky opäť idú mravce. Žena sa obzrie a vidí cyklistu ležať v posteli. Zvoní zvonček na dverách, ona vychádza z izby. Titulok – o tretej hodine ráno. Do izby vojde muž, ktorý začne na cyklistu tlačiť, aby si dal dole oblečenie, ktoré vyháďže z okna. Cyklistu potom postaví do kúta (titulok – pred 16 rokmi) a dá mu do rúk knihy, ktoré sa zmenia na revolvery. Cyklista nimi zastrelí muža, ktorým je on sám. Mŕtvola dopadne na chrbát nahej sediacej ženy v prírode, ktorá vzápätí zmizne. Mŕtvolu odnesú prechádzajúci sa muži.

Žena vchádza do izby, vidí motýľa smrťhlava. Cyklista na ňu pozerá, chytí si ústa, ktoré mu zmiznú a namiesto nich tam má chlpy z podpazušia ženy. Žena vybehne z izby. Je na pláži s cyklistom, bozkávajú sa a nachádzajú roztrhané oblečenie a rozbitú skrinku. Titulok – na jar. Muž a žena sú sochy v piesku.

4.3.2 Druhy času použité vo filme

1. **Reálny čas** – stopáž filmu je 21 minút.
2. **Filmový čas** - odhad pre časové rozpätie deja, ktorý sa odohráva je takmer neurčiteľné. Titulky síce pomenovávajú čas, kedy sa dejú deje, ale je iba na divákovi, či ich berie vážne alebo nie, nepredstavujú stavebný prvok kauzálneho rozprávania, kauzalita ale nie je úplne popieraná. Funguje princíp akcie a reakcie, hlavne v prípade smrti ako je to v scéne so zrazením chlapca alebo zastrelením muža.

Prvý titulok hovorí : „Kde bolo, tam bolo.“ To vystihuje nedefinovateľné obdobie, kedy sa dej odohráva, aj keď divák vie, že na základe skúsenosti, roku vzniku a kostýmov, film vychádza z 20. rokov 20. storočia. Ďalší titulok vo filme hovorí: „**O osem rokov neskôr.**“ Dej potom pokračuje dlhší čas bez titulku, aj keď časová kontinuita je podkopávaná nejednotou miesta a nelogickým objavovaním sa postáv na miestach, kde nemôžu byť. V scéne kde muž – cyklista podlieha sexuálnej túžbe a dotýka sa ženy, môžeme vidieť náznak **budúceho času**, ktorý sa odohráva iba v jeho predstave.

Titulok : „**O tretej hodine ráno.**“ Môže odkazovať na čas, kedy sa spiaci muž zobudil, následne ho však rozbíja titulok: „**Pred šesnástimi rokmi.**“ Ten je vsunutý

doprostřed scény s trestajícím mužom. Posledný titulok: „**Na jar.**“ predstavuje poslednú scénu, ktorá sa odohráva na púšti a je s ním zároveň v protiklade. Čas v tomto filme je výhradne **iracionálny**. Jediné konštrukčné prvky, o ktoré som sa ako divák opierala boli predmety – skrinka a oblečenie, u ktorých sa dala nájsť vývojová línia od ich exponovania až po zničenie.

Fabula a sujet sú v tomto filme nezlúčiteľné, nedá sa spoliehať na klasické formy ľudskej percepcie, na ktoré som zvyknutá vo filmoch s klasickým rozprávaním. Pri týchto filmoch je pre mňa jediným východiskom aspoň čiastočného pochopenia vyvodzovania aktuálnych významov, symbol v diele a následné poskladanie si ich. Podobá sa to teda skôr výkladu snov a je to viac na citovej úrovni.

Pri reprodukcii vlastných snov sa mi často stáva, že neviem určiť, aké scény sa udiali v akom poradí. To isté sa deje vo filme *Antalúzsky pes*, ktorý vychádza zo snového základu. Mnohých divákov znepokojuje to, čo vidia na plátne napriek tomu, že sami snívajú rovnakým spôsobom. Neprimerané reakcie ľudí mi v tomto filme môžu prísť odcudzujúce, po krátkom zamyslení si však uvedomím, že sa musím nechať unášať tým, čo vidím a nie racionálnym zmýšľaním presne tak ako to bolo zámerom surrealistov.

Tento film vznikol ako kritika meštianskeho života. Je však otázkou, koľko ľudí si túto kritiku odnieslo. Z môjho pohľadu pôsobia surrealistické filmy znepokojujúco a to z dôvodu neustálej zmeny toho čo poznám, za to, čo nepoznám. Zmenou som schopná vidieť rozdiely a chyby v zažitom živote a systéme, čo prináša nie len ozvlášťujúci efekt, o ktorom hovorí Thompson, ale hlavne možnosť zmeniť svoje postoje a posunúť sa smerom k novej dobe. Tak, ako to napokon vo svojich filmoch využíva aj David Jařab.

ZÁVĚR

David Jařab vo svojich filmoch pracuje s časom na prvý pohľad obvyklým, no pri hlbšom skúmaní veľmi ojedinelým spôsobom. Práve tento fakt vytvára v jeho dielach ozvláštnenia, ktoré robia jeho filmy atraktívnymi. V oboch svojich filmoch komplikuje vytváranie divácky rýchlych a automatických prijímaní informácií, núti ho zamýšľať sa nad dejom, postavami a metaforami vo filme použitými. To je tiež jedným z dôvodov, prečo sú jeho diela prijímané kontroverzne.

Vo svojom filmovom debute *Vaterland – lovecký denník* síce nerozbíja časovú kontinuitu surrealistickým spôsobom, napriek tomu sa využívaním flashforwardov a viacvrstevnatým rozprávaním dostáva na vysokú úroveň formálnej a umeleckej štylistiky. Istá snovosť alebo skôr oddelenie sa od reality však neznamená automatické zaradenie tohto diela medzi surrealistické, najmä čo sa týka používania filmového času.

Oba Jařabove filmy sú si tématicky veľmi podobné. Je v nich cítiť snaha o kritiku spoločnosti, ktorú sa snaží schovávať za formálne surrealistické prvky. Napriek tomu jeho filmy nie sú pre diváka nepochopiteľné, teda štýl rozprávania čiastočne prispôbil širokým masám, aby bol jeho odkaz pochopiteľnejší. Čas univerza v jeho filmoch sa dá chápať tiež ako prítomnosť nevedomia, čo je jasným surrealistickým atribútom.

Vo *Vaterlande – loveckom denníku* je rovnako ako vo filme *Hlava – ruce – srdce* prítomný voiceover, jeho funkcia je však veľmi odlišná. *Vaterland* pracuje so vševediacim rozprávačom, ktorý dovysvetľuje informácie, považujúc ich za podstatné. *Hlava – ruce – srdce* tento prvok používa na zmätenie diváka a jeho ponorenie sa do mystéria prostredníctvom hlavnej postavy.

Využívanie ‚predstav‘ a toho, že si divák stále môže povedať, že sa to hlavnej postave iba zdá, vytvára väzby na surrealizmus, to je v diele, samozrejme, podporované aj inými prostriedkami, ktoré s filmovým časom súvisia iba nepriamo.

Kauzalita v tomto filme však nie je natoľko zavádzajúca, ako tomu je pri *Andalúzskom psovi*. *Hlava – ruce – srdce* má dej so všetkými príčinnosťami, ja ako divák sa v ňom, napriek sťaženiám, dokážem orientovať, tým pádom viem sympatizovať s postavou, ktorú spoznám v expozícii a idem s ňou až do vyvrcholenia. Opačný efekt pri *Andalúzskom psovi* je spôsobený faktom, že je to nemý a čisto surrealistický film. Naplno využíva prácu s nevedomím, pre ktoré neexistuje čas tak, ako pre vedomie.

Filmy Davida Jařaba sú zaujímavým spestrením českej kinematografie, jeho otvorená snaha o prenos surrealistických prvkov do filmov s klasickou štruktúrou je veľmi podnetný. Keďže surrealizmus vznikol ako reakcia a snaha o kritiku súdobej spoločnosti, dá sa prepokladať, že Jařab, ako jeden z popredných osobností surrealizmu v Česku vyznáva rovnaké hodnoty a zásady. Je pre mňa zaujímavé sledovať jeho prácu so zavádzajúcimi prvkami mizanscény a zvuku, v ktorých sa to naplno prejavuje.

V jeho filmoch cítiť snahu vyrovnat' sa s minulosťou, ktorá je v podstate nekonkrétna a ktorú si každý nesie vlastnú.

Táto práca mi umožnila uvedomiť si všobecnú prítomnosť nevedomia nie len vo filmoch, ale aj v bežnom živote. Na základe zhliadnutých filmov som nadobudla presvedčenie, že surrealistické filmy, filmy so surrealistickými prvkami, ale aj mnohé filmy štylizované do snovej polohy nemusia byť tvorené iba pre hŕstku priaznivcov. Majú oveľa širšiu možnosť reakcií na svet a človeka. Možno práve tým dokážu reflektovať dianie oveľa presnejšie.

Nakoniec, rovnako ako moja predstava z raného detstva o čiernom jazdcovi, ktorá môže vyzerat' ako prudko iracionálna v sebe nesie posolstvo o užitočnej produktivite.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Spiritualita ve filmu, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007 ISBN 978-80-7325-132-1
2. LABÍK, Ludovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9
3. MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966, Čas ve filmu, Praha, Orbis, 2002
4. RICHARDSON, Michael, Surrealism and Cinema, Bloomsbury Academic, 2006, ISBN 1845202260
5. SOKOL, Jan, Čas a rytmus, Oikoymenh, 2004 ISBN 80-7298-123-4
6. THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1

INTERNETOVÉ ZDROJE

https://invivomagazin.sk/co-je-vlastne-cas-mylil-sa-aj-einstein_520.html (03.01.2018)

<http://www.theartstory.org/movement-surrealist-film.htm> (03.01.2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10095526463-film-2017/210452801420047-film-2010/obsah/134291-rozhovor-reziser-david-jarab-hlava-ruce-srdce> (09.1.2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10201962943-hlava-ruce-srdce/20851212044/4360-david-jarab/> (09.01.2018)

SEZNAM CITACÍ

- [1] INTERNETOVÝ ZDROJ: https://invivomagazin.sk/co-je-vlastne-cas-mylil-sa-aj-einstein_520.html (cituje zo http://www.pitt.edu/~jdnorton/Goodies/What_is_time/) (03.01.2018)
- [2] SOKOL, Jan, Čas a rytmus, Oikoymenh, 2004 ISBN 80-7298-123-4
- [3] SOKOL, Jan, Čas a rytmus, Oikoymenh, 2004 ISBN 80-7298-123-4
- [4] https://invivomagazin.sk/co-je-vlastne-cas-mylil-sa-aj-einstein_520.html (03.01.2018)
- [5] MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966, Čas ve filmu, in týž: Studie z estetiky, Praha, Orbis
- [6] MUKAŘOVSKÝ, Jan 1966, Čas ve filmu, in týž: Studie z estetiky, Praha, Orbis
- [7] LABÍK, Ludovít, Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9
- [8] LABÍK, Ludovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9 str. 127
- [9] LABÍK, Ludovít, Dramaturgia strihovej skladby: *Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*, VERBUM Publishing, Zlín 2013 ISBN 978-80-87500-30-9 str. 128
- [10] BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, Spiritualita ve filmu, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007 ISBN 978-80-7325-132-1
- [11] RICHARDSON, Michael, Surrealism and Cinema, Bloomsbury Academic, 2006, ISBN 1845202260
- [12] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1
- [13] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.8
- [14] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.9
- [15] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.12

- [16] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.14
- [17] TYŇAŇOV, Jurij, On Literary Evolution. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska, Reading In Russian Poetics, Cambridge, Mass. 1971, str. 68
- [18] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.18
- [19] ŠKLOVSKIJ, Viktor, Pushkin and Sterne: Eugene Onegin In: Victor Erlich (Ed.), 20th Century Russian Literary Criticism, New Haven 1975, s 68. In: THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str. 27
- [20] BARTHES, Roland, S/Z, New York, 1974, s. 19
- [21] THOMPSON, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod, ILUMINACE, Ročník 10, 1998, č.1 str.33

