

Rozbor filmu — nástroje a příklady

Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2015.

Kniha Radomíra D. Kokeše, která byla vydána jako 430. svazek Spisů Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, představuje publikaci, jež je svým zaměřením zároveň skromná i ambiciózní. *Rozbor filmu* vystupuje jako úvodová příručka, která se výslovně obrací k pěti skupinám předpokládaných čtenářů: k milovníkům filmu, zájemcům o hollywoodskou a českou kinematografii (ale nejen o ně), začínajícím filmařům, uchazečům o studium uměnovědných oborů, a zejména ke studentům filmové vědy. Slibuje jim, že je bez výraznějších nároků na předběžné znalosti naučí „klást si takové otázky, jejichž zodpovězení může vést k řešení problémů spojených s výstavbou filmových děl“ (s. 9; zvýraznil R. D. K.). Hlásí se k žánru manuálů, jež mají pomáhat studentům při přípravě seminárních či diplomových prací, a v souladu s tím zahrnuje takové očekávatelné partie, jako je návodný popis jednotlivých fází vzniku studentské práce či odborného textu, příklad neobratných a naproti tomu vylepšených formulací nebo seznam doporučené literatury.

Na druhé straně publikace dává různými způsoby zřetelně najevo, že usiluje o to, aby české psaní o filmu odpovídalo světovým standardům, a že si jako vzor, jímž se řídí, bere díla, která v mezinárodním kontextu patří k nejproslulejším, nejuznávanějším a nejvlivnějším. Autor zcela otevřeně (mj. prostřednictvím nepřehlédnutelné dedikace) poukazuje na to, že oním vzorem jsou především knihy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové,¹⁾ jež reprezentují badatelský směr střídavě z různých hledisek označovaný jako neoformalismus, kognitivismus či historická poetika filmu.²⁾

Rozbor filmu připomíná charakteristickou podobu knih Bordwella a Thompsonové svým formátem a layoutem, který umožňuje soustavně doplňovat text na stránce sériemi fotografií; odpovídá jim i fakt, že jsou užívány reprodukce filmových okének, jež jsou k výkladu vztaženy pomocí souboru číselných kódů (fotografie přitom představují zásadní kvalitu publikace, neboť jednak neustále konkretizují verbální vyjádření, jednak umožňují čtenáři ověřovat si platnost

- 1) V češtině jsou nyní mj. dostupné dvě jejich slavné syntetické práce: Kristin Thompsonová — David Bordwell, *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění — Nakladatelství Lidové noviny 2007 (2. vyd. 2011). David Bordwell — Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011.
- 2) Srov. např. Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA — Oxford: Blackwell 2000, s. 235–247. Britta Hartmann — Hans J. Wulff: Neoformalismus — Kognitivismus — Historische Poetik des Kinos. In: Jürgen Felix (ed.), *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002, s. 191–216.

a výstižnost podávaných tvrzení). Bordwell a Thompsonová dále vystupují jako autoři, kteří jsou v *Rozboru filmu* nejvíce citováni (v bibliografii nacházíme 34 položek s jejich jmény), a příznačný je také například fakt, že výše zmiňovaný výčet skupin předpokládaných čtenářů je formulován v analogii k pasáži obsažené v předmluvě k *Umění filmu*.³⁾ Především ovšem jde o to, že přístupy Bordwella a Thompsonové tvoří zcela zásadním způsobem celkovou osnovu výkladů, jež *Rozbor filmu* podává.

Kokešova publikace je tak založena na propojení zdůrazňovaného propedeutického zaměření a vyhraněné teoreticko-historické koncepce, která je představována i (samostatně) aplikována. V důsledku toho se kniha jeví jako svod několika odlišně pojatých částí, takže zde vlastně máme (minimálně) tři žánrově diferencované útvary v jednom svazku. To ovšem nijak nesnižuje zajímavost a podnětnost celku.

První část (resp. „blok“) *Rozboru filmu* pod názvem „Pozorovat“ přehledně pojednává o stavebních prvcích filmového díla a — což je zvlášť důležité — o jejich vzájemných souvislostech. Výklad se ve výrazné míře drží bordwellovské (neoformalistické) koncepce a terminologie; některé partie zhuštěně a výběrově uvádějí a vysvětlují to, co lze nalézt v *Umění filmu* (případně v dalších pracích Bordwella a badatelů s ním spjatých), a je možno je pojímat jako vyzdvížení těch složek problematiky, které jsou nejzávažnější a nezbytné, i jako určitou přípravu a orientační pomůcku pro četbu rozsáhlejších a složitějších textů. Postupně jsou vymezovány a popisovány hlavní složky vyprávění (syžet, fabule, narace) a filmového stylu (mizanscéna, práce kamery, střih, zvuk). Poněkud překvapivě ovšem chybějí poznámky např. o pohybech kamery, respektive o typech a funkcích pohyblivého rámu; zde se zájemce musí obrátit přímo k *Umění filmu*.

Jako třetí a rovnocenná složka filmového díla je pak připojen ještě koncept pocházející z jiného

zdroje, totiž fikční svět, jenž je v přesvědčivé argumentaci postaven proti Bordwellovu předpokladu, že „filmový divák **vždy usiluje především** o sestavení fabule“ (s. 41; zvýraznil R. D. K.). Autor zde také předkládá své návrhy na vnitřní dělení fikčního světa, pojem mikrosvěta vázaného na jednotlivou postavu a subsvěta jako oblasti sdílené několika postavami. Obojí je přitom představeno jako účinný a užitečný nástroj k poznání a uchopení relací v rámci filmu. Tak lze ostatně charakterizovat i celý tento „blok“ — popisují se zde nástroje a ukazuje se, jak s nimi zacházet, abychom byli schopni realizovat rozbor (analýzu) filmového díla. S tím pak souvisí (obdobně jako u Bordwella a Thompsonové) důraz kladený na množství příkladů a na ilustrační ráz celkové analýzy. Je třeba ocenit, že autor s příklady pracuje velmi důkladně a instruktivně (přičemž do výkladu organicky začleňuje připojované fotografie); lze uvést partii věnovanou mizanscéně v dlouhém záběru ze začátku Hitchcockova OKNA DO DVORA (Rear Window, 1954), na níž se demonstruje možnost vyčíst mnoho východiskových informací o hrdinovi filmu, či závěrečnou scénu CASABLANKY (Michael Curtiz, 1942) jako ukázkou analytického střihu. Šťastným řešením také je zarámování této části knihy dvěma (relativně) komplexními rozborů, přičemž se postupuje od jednoduššího případu, kde jde především o strategii řízení pozornosti diváka, k případu složitějšímu: V soustavné analýze westernu TENKRÁT NA ZÁPADĚ (C'era una volta il West; Sergio Leone, 1968) výklad o syžetu, naraci i stylu vytváří dobře podloženou argumentaci pro závěr, podle něhož film posiluje i podvrací hollywoodské postupy.

Zvolený vyhraněný úhel pohledu na filmová díla pochopitelně může podněcovat určité otázky a pochybnosti; na druhé straně mu ovšem nelze upřít důslednost. Jedním z poněkud iritujících aspektů knihy se asi pro některé čtenáře stane koncentrace na americkou, respektive hollywood-

3) David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 15.

skou kinematografií (k ní se do určité míry připojuje kinematografie česká, hlavně ale až v tzv. apendixu). Jistě lze souhlasit s citovaným tvrzením Kristin Thompsonové (s. 9), podle níž hollywoodský film bývá pokládán za určitou normu a jeho konvence si jako bázi svých recepčních návyků osvojilo velké množství diváků. Na druhé straně může snadno vzniknout dojem, že alternativní, „umělecké“ postupy jsou spíše odsouvány stranou, i když jednotlivé poznámky o nich lze v textu najít.

Otázky může vyvolávat i ústřední tematika knihy, tedy rozbor (analýza). Text se stále znovu zaměřuje na postižení povahy rozboru. Bezpochyby oprávněně se zdůrazňuje, že rozbor nelze ztotožňovat s popisem jednotlivých prvků filmů, ale že musí být založen na promyšlené tezi, jež má být právě rozbořem prokázána, a že cílem je vysvětlení systému či konstrukčního řádu díla, který je dán souborem relací mezi jeho rozmanitými složkami. Zároveň je možno se ptát, zda by tady naše reflektované a argumenty podložené poznání mělo či zda tady může končit. Interpretace jako odhalování/konstruování významů a konstituování celkového smyslu díla je v knize spíše upozaděna — odpovídá to také distancovanému a kritickému postoji Davida Bordwella vůči interpretačním praktikám.⁴⁾ Narážíme tak na složitý soubor problémů (ale možná i pseudoprotlémů). Dá se hovořit o protikladu mezi vědeckou, o argumenty opřenou analýzou a subjektivizovanou interpretací? Získává interpretace na hodnotě, jestliže je následnou operací navazující na poznatky analýzy? (Podle jedné formulace v *Rozboru filmu* — s. 46 — se zdá, že je brána spíše jako předstupeň analýzy.) Lze naproti tomu vést (a je smysluplné hledat) nějakou hranici mezi analýzou a interpretací, jestliže systém filmu slouží k organizaci vědění diváka, a tedy i jako podnět pro interpretační aktivitu?

V souvislosti s úvahami o tom, v čem rozbor

spočívá a jak jej provádět, se ovšem dostáváme i k druhému a třetímu „bloku“ knihy, v nichž pedagogické hledisko vystupuje do popředí zvlášť výrazně; k jejich obsahu poukazují názvy „Plánovat“ a „Psát a číst / číst a psát“. Najdeme zde hlavně už zmíněné návody a doporučení, které čtenáře provázejí různými fázemi vzniku odborného textu. Některé partie (hlavně ve třetím „bloku“) jsou v zásadě obdobou jiných návodových publikací, zároveň však text získává podnětnost a pozoruhodnost tím, že často vyzdvihuje perspektivu začínajícího autora a ukazuje, čeho by si měl všimnout, jak může postupovat, jak vypadají rozmanitá řešení a v čem spočívají jejich výhody a nevýhody. Partie věnované příkladově využitému filmu *KRVAVÁ NEDĚLE* (Bloody Sunday; Paul Greengrass, 2002) pak představují výmluvnou demonstraci rozboru *in progress*, včetně různých alternativ postupu, a svým způsobem lákají čtenáře k doplnění pouze načrtnutých segmentů. Z obecnějšího hlediska je jistě třeba poukázat na rozlišení tzv. dostředivých a odstředivých tezí, od nichž se odvozuje dvojí možné zaměření rozboru: na interní systém díla, nebo na rysy, které dané dílo zapojují do širších souvislostí.

Naproti tomu především informační ráz mají kapitoly o pomůckách pro analýzu (jako je počítačový program umožňující kvantitativní popis střihové skladby Cinematics) nebo o důležité odborné literatuře, kterou by si měl adept psaní o filmu přečíst. Patrně z prostorových důvodů zde ovšem jde jen o soupis titulů a jmen autorů s občasnými stručnými komentáři. Příznačně jsou pak do soupisu zahrnuty pouze práce české (resp. přístupné v češtině) a práce uveřejněné v angličtině. Asi to odpovídá současné situaci a tomu, co lze od studentů požadovat, některé texty vydané v jiných jazycích by ovšem mohly být vhodným doplňkem či protějškem položek, které jsou uváděny a doporučovány. Např. ke knize Richarda Neupertera o koncích filmů by se hodila zmínka

4) Srov. zvláště David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA — London: Harvard University Press 1989.

o obsáhlé německé publikaci Britty Hartmannové, jež je věnována analýze toho, jak filmy začínají.⁵⁾

Souhrnně lze říci, že podávaný výklad je velmi instruktivní, nabádavost, která se projevuje v četných formulacích, je ovšem možná někdy až příliš silná — srov. velmi hojný výskyt zájmen druhé osoby (*vás, vám*), sloves ve druhé osobě, včetně sloves modálních (*zvládnete to, zopakujete, máte psát*) a imperativů (*nezaplétejte se, vysvětlujte, zkuste*).

Poslední „blok“ publikace je označen jako appendix, přitom ale zabírá zhruba třetinu jejího celkového rozsahu. Specifikující označení „Tři analytické formáty a čítanka textů“ poukazuje na to, že jsou zde shromážděny už otištěné (případně k otištění poskytnuté) články, jež byly doplněny komentářem. Komentář zajišťuje pedagogický aspekt, neboť popisovaná žánrová příslušnost článků (analytická stať, analytická studie, poetologická studie) je prezentována i jako náležitá podoba různých typů studentských prací (diferenciace podle míry komplexnosti analytických operací ve vztahu k filmovému dílu je promyšlená, mám ale určité pochybnosti o tom, že se terminologický návrh obecněji ujme). Jádrem této části *Rozboru filmu* ovšem tvoří shromážděné články, jež se pro čtenáře stávají výmluvnými ukázkami metod rozboru a současně přispívají i k hlubšímu proniknutí do výstavby a smyslu probíraných filmů. Za zvlášť závažné přitom pokládám dva poslední a také nejobsáhlejší texty. Rozbor Kachyňova KRÁLE ŠUMAVY (1959) odhaluje jednak žánrovou heterogenost filmu, jednak diskrepanci mezi vyprávěním a zvoleným stylem. Obojí se pak stává základnou pro vysvětlení toho, že film zahrnující evidentní ideologickou manipulaci je stále divácky mimořádně přitažlivý a esteticky působivý. Studie o filmech

společnosti Kinofa z druhé dekády dvacátého století průkopnický a na základě rozsáhlého porovnávání s českými i zahraničními snímky popisuje skupinový styl této výroby, jenž v mnohém odpovídá dřívějším fázím evoluce filmových postupů. Zároveň se zde otevírá výhled k dalšímu soustavnému zkoumání stylového vývoje české kinematografie.

Rozbor filmu představuje zajímavou a užitečnou publikaci, která dokládá velkou erudici svého autora a jeho soustavný zájem o metodologii i praxi analýzy filmu. Je možno poukazovat na jistou jednostrannost jejího pohledu na problematiku, jež je dána důsledným zastáváním vyhraněné teoretické koncepce, či na určitou disparátnost jednotlivých částí, avšak kvality celku jsou nesporné. Pro výše uváděné skupiny čtenářů a rovněž pro další zájemce může být *Rozbor filmu* nejen zdrojem důležitých poznatků, ale také podnětem pro lepší porozumění výstavbě filmů či pro vlastní rozbor filmových děl.⁶⁾

Petr Mareš

5) Richard Neupert, *The End: Narrative and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press 1995. Britta Hartmann, *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009.

6) Tato recenze vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafora světa.