

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Hubert Poul

Neoformalistická analýza filmu Now Showing

Neoformalist Analysis of the film Now Showing

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat vedoucí této práce PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za její setrvalou ochotu a vstřícnost v průběhu psaní a rovněž za velmi podnětné a velmi detailní poznámky. Chtěl bych také poděkovat svým rodičům za soustavnou podporu během mých studií.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 20. srpna 2014

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

neoformalismus, neoformalistická filmová analýza, Raya Martin, Právě hrajeme, filipínská kinematografie

Klíčová slova (anglicky):

neoformalism, neoformalist film analysis, Raya Martin, Now Showing, cinema of the Philippines

Abstrakt:

Tato bakalářská práce si klade za cíl zasadit do náležitého kontextu a následně analyzovat filipínský snímek *Právě hraje*, který natočil Raya Martin v roce 2008.

V první části dochází nejprve k upřesnění teoretických východisek a určení metodologie práce. Pro kontextové zařazení je využito přístupu tzv. Nové filmové historie, konkrétně v podobě rozlišování mezi estetickou, ekonomickou, technologickou a sociální historií filmu vycházející z knihy Douglase Gomeryho a Roberta C. Allena *Film History: Theory and Practice*. Pro uchopení filmu je v analytické části využito přístupu Neoformalistické filmové analýzy tak, jak ji definuje Kristin Thompsonová ve své knize *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* definuje Kristin Thompsonová.

Cílem analýzy je potvrdit hypotézu, že hlavní dominantou filmu, která organizuje veškeré jeho formální prvky, je princip kolize. Film je tříštěn do jednotlivých segmentů, jež se vůči sobě vzájemně vymezují, jejich dominantním prvkem je tedy střet samotný, který značně přispívá i k sebereflexivnosti filmu. Nejprve v narativní a posléze ve stylistické analýze se podařilo dokázat platnost této hypotézy.

Abstract:

The aim of this bachelor thesis is to analyze within an appropriate context a filipino film *Now Showing* made by Raya Martin in 2008.

In the first part we shall evaluate adequate theoretical background and pinpoint the methodology of this thesis. For the historic context I will be using the New Film History approach, specifically the distinction between aesthetic, economic, technologic and social history proposed in the book *Film History: Theory and Practice* by Douglas Gomery and Robert C. Allen. Regarding the film analysis we will use The Neoformalist film analysis defined by Kristin Thompson in her book *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*.

The objective of the analysis is to confirm that the main dominant of the film structuring all of the formal elements is the principle of collision. The film is shattered into individual segments, which are in opposition to each other. The collision itself is the main constituent of it, and significantly contributing to the film self-reflexivity. The analysis of narrative and stylistic aspects successfully proved the hypothesis of collision as the main dominant which subordinate all the formal elements and structures.

OBSAH

1 ÚVOD	3
2 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ REFLEXE	4
2.1 METODOLOGIE NEFORMALISTICKÉ ANALÝZY, ZÁKLADNÍ POJMY A PRINCIPY	4
2.2 ZPŮSOB NAHLÍŽENÍ NA FILMOVÝ KONTEXT A JEHO HISTORII	12
3 KONTEXT	14
3.1 KONTEXT FILIPÍNSKÉHO FILMU A NOVÉ FILIPÍNSKÉ VLNY	14
3.1.1 <i>Estetický kontext filipínského filmu</i>	14
3.1.2 <i>Ekonomické předpoklady pro vznik nové vlny</i>	17
3.1.3 <i>Technologické předpoklady pro vznik nové vlny</i>	20
3.1.4 <i>Sociální aspekt filmového průmyslu</i>	23
3.2 KONTEXT AUTORSKÉ TVORBY RAYE MARTINA	25
3.3 KONTEXT DLOUHÝCH FILMŮ	27
4 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA	31
4.1 TÉMA	31
4.1.1 <i>Referenční význam</i>	31
4.1.2 <i>Explicitní význam</i>	31
4.1.3 <i>Implicitní význam</i>	32
4.1.4 <i>Symptomatický význam</i>	33
4.2 STANOVENÍ DOMINANTY	34
4.3 NARATOLOGICKÁ ANALÝZA	35
4.3.1 <i>Narativní mód</i>	35
4.3.2 <i>Segmentace syžetu</i>	36
4.3.3 <i>Syžet a fabule</i>	41
4.3.4 <i>Diegeze</i>	43
4.3.5 <i>Příčina a následek</i>	44
4.3.6 <i>Čas a trvání</i>	45
4.4 STYLICKÁ ANALÝZA	47
4.4.1 <i>Mizanscéna</i>	47
4.4.2 <i>Záběr</i>	50

4.4.3	<i>Střih</i>	69
4.4.4	<i>Zvuk</i>	71
5 ZÁVĚR		74
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		76
7 SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ		80
PŘÍLOHA 1.		82

1 Úvod

Tato práce se zaměřuje na neoformalistickou analýzu filipínského filmu *Právě hrajeme*, který je čtvrtým celovečerním hraným filmem, jenž natočil režisér Raya Martin. Důvod pro výběr tohoto tématu je dvojitý. Prvním z nich je osobní zainteresovanost autora textu o tvorbu tohoto filmaře a obecně zájem o filmy mladých tvůrců tzv. Filipínské nové vlny. Jde tedy o jeden ze způsobů, jak se pokusit uchopit silný zážitek ze sledování a snažit se vysledovat mechanismy filmu, které jej spustily. Jak konstatuje Kristin Thompsonová: „film obvykle analyzujeme proto, že je zajímavý. Jinými slovy, že je v něm něco, co nedokážeme vysvětlit na základě předpokladů našeho existujícího přístupu. Zůstává po zhlédnutí neuchopitelný a záhadný.“¹ Druhým důvodem je minimální přítomnost rozsáhlejších reflexí tohoto filmu, ale i dalších snímků Raye Martina, přestože jde z mezinárodní perspektivy o jednu z nejvýraznějších filmařských figur současné filipínské kinematografie, jejíž snímky bývají pravidelně uváděny na mezinárodních filmových festivalech.

První část práce se bude věnovat metodologicko-teoretickým nástrojům, které budu následně v kulturně-historickém kontextu a následně i v samotné neoformalistické analýze využívat.

V následující kapitole se budu pokoušet film zasadit do kulturního a historického kontextu. Snímek je vždy vytvářen lidmi s jistými názory, vzniká v systému nějakých hodnot, předpokladů či restrikcí, které se na něm více či méně podepisují. Abychom jej nevnímali jako izolovaný artefakt, bude nastíněn sociální, estetický, historický a ekonomický kontext současného filipínského filmu, který má na vznik a výslednou podobu filmu vliv. Zohledněn v této části bude i tvůrčí kontext samotného režiséra a estetické spříznění s fenoménem tzv. „pomalého filmu.“

V třetí části práce bude film podroben neoformalistické analýze, která se bude skládat z podrobné analýzy narace a stylu. Zde dojde k aplikaci v teoreticko-metodologické části vysvětlených postupů. Snahou bude vysledovat řídicí princip nazývaný dominantou, jeho pojmenování, ověření jeho funkčnosti a podrobně analyzovat jeho projevy.

¹ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.6.

2 Teoreticko-metodologická reflexe

2.1 Metodologie neformalistické analýzy, základní pojmy a principy

Pro analýzu filmu *Právě hraje* Raye Martina jsem zvolil přístup neoformalistické filmové analýzy, jak jí ve své knize *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*² definuje Kristin Thompsonová. *Právě hraje* je esteticky poměrně vyhraněný snímek, jenž narušuje řadu konvencí, které jsou v současné kinematografii uplatňovány, a vybízí diváka ke konfrontaci s jeho očekáváním formálních aspektů filmu. Právě narušení automatického přijímání snímku a dosavadní divácké zkušenosti je jedním z principů, na kterém staví neoformalistická filmová analýza se svým pojmem ozvláštňení (skrze to můžeme objevovat, v čem je snímek specifický). Pro samotnou analýzu snímku je aplikování takového přístupu vhodné, vysledovat konkrétní charakteristiku této odlišnosti (a její vliv na jednotlivé formální prvky) je pak jedním z hlavních cílů této práce.

Neoformalismus úzce navazuje na některé myšlenkové koncepty ruského formalismu dvacátých let (určitý vliv pak bezesporu měl např. Pražský lingvistický kroužek, Roland Barthes ad.³). Za hlavní propagátory tohoto přístupu bývají považováni Kristin Thompsonová a David Bordwell, přestože se Bordwell nikdy přes zjevně sdílené metody nikdy za neoformalistu nepovažoval.⁴

Pro neformalistický přístup je stěžejní odmítání tradičního tzv. komunikačního modelu umění. Tento koncept, který byl představen v polovině dvacátého století Claude Elwoode Shannonem a Warrenem Weaverem v článku *The Mathematical Theory of Communication*,⁵ pracuje s pomyslnou osou, na jejímž jednom konci stojí vysílající (umělec) a na druhém je příjemce (v případě filmu tedy divák). Komunikace mezi oběma probíhá skrze třetí element, jímž je médium (film). Použitím tohoto modelu lze pak označit film za více či méně zdařilý podle toho, do jaké míry se informace na obou koncích

² Kristin Thompsonová, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1998.

³ Srov. Katherine Thomson-Jones, Formalism. In: Paisley Livingston – Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge 2009, s.132.

⁴ Tamtéž, s.131.

⁵ Claude E. Shannon, Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: University of Illinois Press 1998.

procesu shodují. Je tedy kladen důraz především na kvalitu přenosu a co nejpřesnější rekonstrukci informací, jež do procesu vstupují ze strany vysílajícího. Proti tomu se neoformalisté ostře vymezují, protože komunikační model umění staví příjemce-diváka pouze do role dekodovače, který téměř mechanicky interpretuje informaci, kterou do média někdo jiný vložil. Role diváka spočívá dle komunikačního modelu v co nejpřesnějším znovunalezení idejí a informací, které do uměleckého díla vtiskl jeho autor. Na základě větší či menší věrnosti záměrům tvůrce pak lze označit takového příjemce za úspěšného či neúspěšného. Neoformalisté tuto pasivní roli diváka zavrhnou a přisuzují mu v celém procesu důležitější funkci. Tvrdí, že v díle je tvorba významů závislá právě na aktivním kognitivním procesu diváka. V hojně citované pasáži z knihy *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* David Bordwell konstatuje: „Významy nejsou nalézány, ale vytvářeny.“⁶

Neoformalisté se snaží vytvořit přístup, který by byl aplikovatelný na všechny druhy filmů. Thompsonová vyčítá předcházejícím přístupům, že mnohdy výběr samotného filmu slouží k pouhému potvrzení relevantnosti metody. Vymezuje se tak především proti psychoanalytické teorii, která podle ní pracuje s předem danými předpoklady: „Pokud každý film jednoduše předvádí oidipovské drama, potom se naše analýzy začnou neodvratně podobat jedna druhé.“⁷ Neoformalismus se pokouší chápat film jako komplexní strukturu, která nepodléhá pouze symptomatickému čtení.

V ohledu odmítnutí komunikačního modelu umění lze spatřovat návaznost na strukturalistické teorie Pražského lingvistického kroužku a myšlenky ruských formalistů. Zatímco komunikační model pracuje s předpokladem, že samotné médium (umělecké dílo) je pouhým prostředníkem, skrze nějž je nesena určitá informace, formalisté a neoformalisté přisuzují stěžejní funkci uměleckému dílu a jeho struktuře. Médium zde již nemá funkci ryze praktickou, ale do centra pozornosti se naopak dostává funkce estetická.⁸ Podle

⁶ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press 1989, s.3. Citováno dle Katherine Thomson-Jones, Formalism. In: Paisley Livingston – Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge 2009, s.139.

⁷ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.6.

⁸ Jakobson jí označuje za funkci poetickou.

Mukařovského (z něhož Bordwell taktéž vychází)⁹ pracuje umělecké dílo s estetickými znaky. Ty nejsou tradičními znaky v běžném slova smyslu, v němž by odkazovaly ke konkrétní referentovi, a jejich hodnota by se odvíjela od toho, k jaké skutečnosti tyto znaky ukazují. Naopak vazba označující-označované se zde poněkud stírá, protože estetický znak neodkazuje mimo sebe, ale svůj význam vytváří upozorňováním na svou vlastní povahu:

„Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem: vstupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství, a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. [...] Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému universu věcí a dějů.“¹⁰

Hodnota díla tak není pro formalisticky orientované teoretiky závislá primárně na nějakém externím zdroji, k němuž dílo odkazuje. V centru jejich zájmu je dílo jako celá struktura, která poukazuje převážně sama na sebe. Neoformalisté proto odmítají určování hodnoty uměleckého díla na základě nějaké hluboké myšlenky či vznešených idejí, jež jsou dílem zprostředkovány. Thompsonová se rovněž vymezuje i proti přístupu „umění pro umění“, který označuje za velmi blízký estetství a upozorňuje na nebezpečí elitářství, jež vede k vytváření kánonů vysokých (a tedy „kvalitních“) filmových děl.

Thompsonová ve svých textech potvrzuje spříznění s myšlenkovými koncepty Jana Mukařovského, když filmům a dalším uměleckým dílům přisuzuje roli určitého mentálního cvičení, v nichž hravým způsobem procvičujeme mozek stejně, jako když tělo udržujeme díky pravidelnému sportovnímu cvičení dostatečně pružné.¹¹

Neoformalisté se nesnaží vytvořit velkou teorii, jako tomu bylo především u teoretiků v předcházejících dekadách dvacátého století. Spíše jim jde o utvoření pružné metody, která by byla aplikovatelná na studium všech filmů. V jejím rámci vznášejí řadu hypotéz, které se posléze zpochybňují a počítají s neustálou modifikací.

⁹ Srov. Katherine Thomson-Jones, Formalism. In: Paisley Livingston – Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge 2009, s. 134.

¹⁰ Jan Mukařovský, Význam estetiky. In: Miroslav Červenka - Milan Jankovič (eds.): *Studie I*. Brno: Host 2007, s.56.

¹¹ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.9.

Podobně jako většina poststrukturalistických teorií odmítají i neoformalisté zjednodušující chápání kinematografické historie jako sledu geniálních osobností a analogii s dospíváním média, jež se postupem času stále více zdokonalovalo. Nevnímají tedy historický vývoj filmu jako chronologickou linii od primitivnějších forem k formám důmyslnějším a k lepším způsobům zobrazení. Historické proměny jsou podle jejich tvrzení motivovány především potřebou ozvláštňování, která je bytostnou součástí všech uměleckých děl. Tento pojem, který uvedl v rámci ruského formalismu Viktor Šklovskij, umožňuje nový pohled na ustálené konvence tím, že narušuje automatizovanou percepci a estetické znaky vkládá do nových kontextů a proměňuje jejich vzájemné vztahy. Thompsonová píše:

„Díla, která vyčleňujeme jako ta nejoriginálnější a která jsou považována za nejhodnotnější, jsou většinou ta, která realitu buď ozvláštňují silněji, nebo ozvláštňují konvence stanovené předešlými uměleckými díly - nebo kombinují obojí.“¹²

Funkci ozvláštňování jako význačného činitele ve vývoji kinematografie popisuje dále:

„Ozvláštňování závisí na historickém kontextu; prostředky, které jsou možná nové a ozvláštňující, budou opakováním ztrácet na účinku. [...] Vysoce originální díla více vybízejí k imitaci; jejich prostředky jsou nejdříve uvedeny na scénu, používány a opuštěny. S tím, jak se původní pozadí vzdaluje, může se starší umělecké dílo jevit nové generaci publika opět jako neznámé, nové.“¹³

¹² Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, 1, s.11.

¹³ Tamtéž, s.21.

Ozvláštnění je tedy princip mezi užívanými estetickými znaky vytváříme nové strukturální pravidlo, které vytváří neobvyklou kompozici, jež umožňuje dílo prožít novým způsobem a narušit automatizovanou percepci.¹⁴

Neoformalisté dále hledají ve snímcích prostředky (jimiž může být jakýkoli formální prvek či celková struktura díla) a jejich motivace. Motivace odkrývá funkci, kterou daný prostředek v konkrétním díle zastává. Thompsonová spolu s Bordwellem jmenují celkem čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistické, transtextuální a umělecké. Kompoziční motivace ovlivňuje prostředky takovým způsobem, aby vytvořila co nejvíce koherentní celek. Zakládá narativní kauzalitu a je nutná pro celkové pochopení fikčního světa. Na základě realistické motivace lze vysvětlit vztah mezi použitými prostředky a reálným světem. Důležitá je například pro přesnější pochopení významu díla (např. prokreslení psychologie a chování jednotlivých postav) a pro celkové přiblížení fikčního světa vlastní zkušenosti. Na zažitých konvencích staví transtextuální motivace jednotlivých prostředků. Nejde o motivaci nutnou pro vnitřní fungování filmového díla, ale spíše jde o element, který užití prostředky rozvíjejí díky předcházející zkušenosti recipienta. Příkladem mohou být některé žánrové konvence, které nejsou ve snímcích využívány z nutnosti vnitřních potřeb díla, ale jde o prostředky motivované ryze transtextuálně. Umělecká motivace pak směřuje pozornost k samotným estetickým rysům díla. Ve většině snímků je upozaděna některou z výše jmenovaných motivací. Thompsonová však píše: „V jiném smyslu je však umělecká motivace přítomna skutečně viditelně a signifikantně pouze tehdy, když ostatní tři typy motivace jsou potlačeny.“¹⁵ Právě sledovaný snímek *Právě hrajeme* je příkladem, kdy je umělecká motivace užitých prostředků vystavena na odiv.

Zcela stěžejní je však v neoformalistické analýze nalezení tzv. dominanty, která je určující jak pro výsledný tvar díla, tak pro jeho interpretaci. Dominanta sjednocuje jednotlivé prvky obsažené v díle a zároveň je jim nadřazená a určuje jejich povahu.

¹⁴ Ozvláštnění jako základní princip uměleckých děl je všeobecně uznáván, přestože mohou být pro tuto uměleckou funkci používány rozličné pojmy. Důležitosti takového principu se věnuje např. i Tomáš Kulka, který ve své knize *Umění a falzum* ukazuje nakolik je jeho přítomnost důležitá pro základní uvažování nad uměním (využívá pro něj však podstatně širšího termínu „umělecká hodnota“). Srov. Tomáš Kulka, *Umění a falzum*. Praha: Academia 2004, s.99.

¹⁵ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, 1, s.17.

Dominanta poskytuje uměleckému dílu jednotu, tvar, strukturu; může určovat ráz stylistické stránky filmu, tak i způsob narativní struktury. Kristin Thompsonová říká:

„[...] dominanta – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.“¹⁶

Její nalezení pomáhá ozřejmit hlubší vztahy v celkové struktuře filmu, díky ní můžeme konstruovat významy, protože jisté náležitosti díla skrze ni získávají větší důležitost než prvky jiné. Jde o princip, který „ovlivňuje dílo po všech stránkách, od jednotlivostí po celek, nechává vystupovat jisté prvky a jiné zase upozaduje.“¹⁷

Nalezení dominanty je rovněž třeba vnímat v souvztažnosti s principem ozvláštňení, který je pro formalistický pohled na umělecké dílo klíčový. Právě Viktor Šklovskij poznamenává, že „pokud [...] pocit interakce mezi faktory zmizí (což vytváří nutnost přítomnosti dvou prvků: nadřazeného a podřazeného) je princip umění narušen. Začne být totiž automatizován.“¹⁸ Jde tedy o princip, jenž má roli jednotící. Nalezení této dominanty je pak klíčové pro přistoupení k analýze filmu.

Jeden z klíčových konceptů, které neoformalisté převzali od svých ruských předchůdců je rozlišování mezi fabulí a syžetem.¹⁹ Syžet zahrnuje všechny explicitně prezentované informace, které umělecké dílo poskytuje. V rámci filmu jde o cokoli, co je nám díky jeho vlastnostem ukázáno, nebo co můžeme zaslechnout. Syžet nám poskytuje většinu nutných informací k tomu, aby nám vyprávění dávalo smysl. Současně však nemusí překládat chronologické řazení situací a přirozený tok vyprávění komplikuje. Syžet filmu může pracovat s flashbaky, či dějovými odbočkami, tedy strukturou, která není

¹⁶ Tamtéž, s.35.

¹⁷ Kristin Thompsonová, *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s.89.

¹⁸ Tamtéž, s.91.

¹⁹ Srov. Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008, s.18.

kauzálně seřazena dle časové linearity. Teprve až skrze mentální aktivitu můžeme z prezentovaného materiálu vytvořit celistvý obraz, průběh vyprávění, jenž se nazývá fabule. V rámci analýzy můžeme vypořádat ve způsobu převodu fabule do syžetu principy ozvláštnění.

David Bordwell ve své stěžejní knize *Narration in the Fiction Film*²⁰ přisuzuje vyprávění tři základní vlastnosti. První je informovanost, která v sobě zahrnuje všechny informace, jenž vyprávění poskytuje. Informovanost pak lze změřit skrze dva parametry: rozsah a hloubku. Z hlediska rozsahu může být informovanost neomezená (získáváme informace o všech postavách v díle) nebo omezená a tudíž soustředěná pouze na perspektivu jedné postavy. Hloubku informovanosti pak Bordwell rozděluje na objektivní (jak postavy skutečně jednají) a subjektivní (zobrazující vnitřní procesy postav).

Druhou vlastností je vědomí sebe sama. Vyprávění tohoto rázu odkrývá svou přítomnost a ukazuje své směřování k divákovi, přičemž narušuje tradiční způsob vnímání založeného na pohroužení – naopak jde o zcizující element. Bordwell však dodává:

„Na jednu stranu je vědomí sama sebe záležitost míry, nikoli absolutní hodnoty (jak tomu je v případě 'první osoby' a 'třetí osoby'). Všechny filmové narace jsou vědomé sama sebe, ale některé více než ostatní. Mimoto 'vědomí sama sebe' se různí v míře a funkci v rámci rozličných žánrů a módů filmové praxe.“²¹

Jde tedy pouze o míru, která určuje k jakému pólu se rovina vyprávění přikloní.

Poslední třetí vlastností je pak komunikativnost. Tou Bordwell považuje míru, v jaké vyprávění odkrývá důležité informace. Nemusí je však sdělit všechny a může být tak méně komunikativní.

Podstatné pro neoformalistickou analýzu je také rozlišování mezi různými mody narace. David Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film* navrhuje celkem čtyři typy narativních konstrukcí: klasickou naraci,²² uměleckou naraci,²³ historicko-materialistickou naraci²⁴ a parametrickou naraci.²⁵

²⁰ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

²¹ Tamtéž, s.58.

²² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s.156.

Klasická narace je typická pro klasické hollywoodské filmy; jedná se o vyprávění založené na časové následnosti a kauzalitě. Hlavní hrdina, jehož vystupování je psychologicky motivováno, se snaží dosáhnout nějakého jasně definovaného cíle (v rovinách osobní a nadosobní; kupříkladu rovinu heterosexuálního vztahu mezi mužem a ženou doplňuje příběh o kariérním růstu). Podstatné pro klasickou naraci je, že jsou tyto cíle vždy jasně identifikovatelné; není až tak důležité, zda jich postava dosáhla, či nikoli. Syžet je v tomto případě rozvíjen podle tradičního schématu, kdy po expozici dochází k narušení určité situace (např. postava zažívá problémy), jež bývá v závěru opět dána do pořádku. Vyprávění často pracuje s omezeným časem, jenž má hlavní postava k dispozici pro vyřešení daného problému.

Umělecká narace není tolik závislá na kauzalitě a mnohdy v sobě obsahuje mezery, které divák z informací poskytnutých syžetem nemůže zaplnit. S pravidly, podle kterých funguje fikční svět, nemusí být nemusí být divák obeznámen, stejně tak mohou být do určité míry skryty i vnitřní motivace ústřední postavy. V rámci umělecké narace má často podstatnou pozici náhoda, která taktéž utváří větší epizodičnost syžetu. Rozsah sdělovaných informací je většinou omezen a utvoření fabule tak podléhá volnějším pravidlům.

Historicko-materialistická narace je nejlépe identifikovatelná na filmech ruské montážní školy z druhé poloviny dvacátých let dvacátého století a začátku další dekády. Bordwell označuje tuto naraci za explicitně tendenční. Postavy jsou ve většině případů „superindividua“, jež nejsou psychologicky motivovány, ale jsou přiblíženy skrze svou třídu, práci, politické názory, či sociální aktivitu. Nepředstavují jedince, ale stávají se zástupci celých tříd a společenských skupin. Narace vychází z předem daných idejí, jež nejčastěji potvrzovaly politické teze.

Posledním typem je parametrická narace, kterou Bordwell označuje za nejvíce kontroverzní. Jejím hlavním rysem je, že je stylo-centrická, tedy poukazuje na samotné vlastnosti stylu, jež se stávají v dané struktuře nejvíce dominantními. Styl v rámci parametrické narace není vždy podřízen požadavkům syžetu, jak tomu bylo u předchozích třech typů. Bordwell zde ustanovuje tři možné vztahy mezi syžetem a stylem. Obě kategorie si mohou být rovny, nebo naopak může styl převzít dominující funkci a upozadit

²³ Tamtéž, s.205.

²⁴ Tamtéž, s.234.

²⁵ Tamtéž, s.274.

roli syžetu. Podle Bordwella je však nejčastější situací ta třetí, kdy se syžet a styl střídají ve své důležitosti a postupně se střídají v roli dominujícího prvku určující celkový ráz filmu.

Důležitou roli má v rámci neoformalistického přístupu i čtení významu díla. Neoformalisté rozlišují celkem čtyři možné způsoby, skrze které lze významy utvářet: referenční, explicitní, implicitní a symptomatický. Referenční význam se pevně drží samotného příběhu snímku a často vychází z konkrétních informací, které jsou přímo zobrazeny ve filmovém obraze. Explicitní význam je více abstraktní, ale přesto stále úzce souvisí s jednotlivými prvky v celém systému. Od přímo zobrazených věcí ve filmu se zcela odpoutává význam implicitní, díky němuž můžeme v díle určit jednotlivá témata, jež vycházejí z jeho interpretace. Symptomatický význam je rovněž vzdálen konkrétním aspektům filmu, ale vypovídá o širších společenských vlivech v daleko abstraktnější a obecnější formě, která by šla aplikovat i na řadu dalších děl. Symptomatické čtení může mnohdy odkrýt ideologickou rovinu díla.

Zkoumání narativního modu a vztahu fabule a syžetu bude stěžejní i pro následnou analýzu. Užitečným prostředkem v rámci analýzy bude rovněž nalezení jednotlivých prostředků (v rámci jednotlivých formálních prvků i v celkovém uspořádání díla) a jejich motivací, které ovlivňují dominantu filmu. Analýza vyjeví nakolik je model neoformalistické analýzy aplikovatelný na snímky, které z hlediska svého pojetí neodpovídají normě klasického hollywoodského filmu (film *Právě hraje* ozvláštňuje konvence v několika rovinách, v rámci zvoleného stylu, formálních postupů či žánru a vyprávění jako takového).

2.2 Způsob nahlížení na filmový kontext a jeho historii

Samotná neoformalistická analýza vyžaduje zohlednit historický kontext díla, aby bylo možné určit, jakým způsobem dochází k dodržování norem, nebo naopak k odchýlkám v rámci daného kontextu. Pro kontextovou část práce, je důležité určit přístup, s nímž budu jednotlivé informace shromažďovat a nakládat s nimi. V tomto ohledu bude užitečné aplikovat rozdělení možných rámců filmové historie Douglase Gomeryho a Roberta C. Allena na kategorii estetickou, technologickou, sociální a ekonomickou. Takové rozčlenění zohledňuje komplexnost filmového průmyslu a vzájemnou provázanost dynamických vztahů, aniž by se snažilo redukovat vnímání filmové historie pouze na

sekvenci ryze estetických problémů konkrétních děl.²⁶ Oba rovněž varují před vykládáním historie a okolností vedoucí ke vzniku filmů ve stylu velkého příběhu:

„Problémy při psaní filmové historie začínají, když je umožněno konvencím tradičního fikčního narativu převládnout nad důslednou historickou analýzou, a ve čtení filmové historie, když dáme přednost našim očekáváním dobrého příběhu nad očekáváním, že nám historik předloží přesvědčivý argument.“²⁷

Obzvláště důležité je pak podle Gomeryho a Allena nevnímat vzniklé filmy jako izolovaně produkováná umělecká díla, jež by vznikala ve vzduchoprázdnu, ale naopak jako produkty, které vznikají z dynamiky okolních struktur. Jak podotýká Petr Szczepanik:

„Filmy samotné nám neřeknou téměř nic o modech produkce, organizačních strukturách, situaci na trhu, rozhodování managementu nebo pracovních vztazích, podobně jako podrobné zkoumání kusu mýdla přinese jen málo poznatků pro studii o kosmetickém průmyslu.“²⁸

²⁶ Srov. David Bordwell, *On The History of Film Style*. Cambridge-Londýn: Harvard University Press 1999.

²⁷ Robert C. Allen - Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, s.44.

²⁸ Petr Szczepanik, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 21.

3 Kontext

3.1 Kontext filipínského filmu a Nové filipínské vlny

3.1.1 Estetický kontext filipínského filmu

Popsat komplexněji volby témat a podobu filmové tvorby přesahuje záměr této práce. Přesto je třeba se alespoň částečně pokusit nastínit situaci během posledních několika let, abychom mohli pochopit, co vlna nových filmařů, kteří do filmového průmyslu vstoupili na začátku nového tisíciletí, používali za nové žánry, případně jakým způsobem aktualizovali dosavadní tendence.

Nicanor G. Tiongson ukazuje,²⁹ že se na počátku a v devadesátých let těšily značné popularitě akční filmy, které prezentovaly bojové umění *bakbakan*. Často schematické zápletky stály na řadě bojových scén, které propojovaly obvyklý příběh o mužském hrdinovi, jenž musí vystoupit ze spořádané společenské role, aby zachránil své blízké a potrestal zákeřné protivníky.³⁰

Dalším populárním žánrem bylo melodrama, které v sobě zahrnovalo melodramatické prvky. Nejčastější zápletky spočívaly v líčení životů obyčejných Filipínců, kteří musejí čelit realitě každodenního života a překonávají řadu osobních a společenských nesnází. Filmy často spoléhaly na stereotypní charakterizaci postav, často se věnovaly tématu chudoby a v závěry ústily do nepravděpodobného „happyendu.“ Tiongson dále i v této kategorii rozlišuje dva typy často se opakujících zápletek - jedny většinou líčí milostný trojúhelník, druhé využívající motiv sirotka, který musí čelit zákeřnosti svého okolí (obvykle v podobě příbuzných, kteří ho nechtějí).

Třetím diváky vyhledávaným žánrem byly komedie, jejichž scénář většinou vycházel ze zápletek o sérii nabalujících se nedorozumění. Tiongson si všimá, že právě u komedií nejčastěji fungoval hvězdný systém, kdy populární herci představovali určité herecké archetypy, do kterých se ve svých rolích stále vraceli.

²⁹ Vycházím z jeho kategorizace v článku *The Filipino Film Industry*. *East-West Film Journal* 6, 1992, č.2, s.23-61. Srov. Bryan L. Yeatter. *A History and Filmography, 1897-2005*. Jefferson-North Carolina-London: McFarland & Company Publishers 2007, s.166-197.

³⁰ Srov. Bryan L. Yeatter. *A History and Filmography, 1897-2005*. Jefferson-North Carolina-London: McFarland & Company Publishers 2007, s.166-197.

Velké popularity rovněž dosahovaly muzikály vycházející z tradice španělské zarzuely, která kombinovala mluvené slovo se zpěvem. Žánr obvykle spoléhal na milostnou zápletku, která byla zaměřena na svět dospívající mládeže a jejich problémů.

Hranice mezi žánry však nebyly pevné - docházelo zde ke vzájemnému prolínání. Do akčních filmů často docházelo k zařazování melodramatických sekvencí, v komediích zase nacházely uplatnění muzikálové vsuvky.

Mimo tyto žánry, které produkovala především velká lokální studia za účelem komerčního zisku (proto také docházelo k neustálému variování osvědčených zápletek a témat), vznikala i řada umělecky ambicióznějších filmů, které usilovaly o důsledný psychologický realismus. Tematicky se věnovaly převážně sociálním otázkám, nebo psychologickým studiím filipínských obyvatel. Příkladem mohou být sociálně kritické filmy Lino Brocky či Ishmaela Bernala. Snaha těchto filmů byla věrně popsat současnou filipínskou společnost, což vedlo k zobrazování často kontroverzních témat (homosexualita, drogy, korupce...). Na takové témata částečně navázali i tvůrci takzvané nové filipínské vlny.

V současné době si však můžeme všimnout převládnutí jiných žánrů. Patrick Campos rozděluje současné filmy (mezi něž řadí filmy od devadesátých let do desátých let dvacátého prvního století) do tří odlišných skupin. V současném filipínském filmu se dle jeho názoru objevují převážně tři témata: historická dramata, filmy zámořských filipínských dělníků a horory.³¹

Proměnu žánrové skladby snímků můžeme vnímat jako reakci na dominující vliv Hollywoodu, který během devadesátých let ovládl lokální trh (s výdělků mezi čtyřiceti až devadesáti procenty z celkových tržeb na Filipínách).³² Drtivá převaha zahraničních filmů byla zapříčiněna nově přijatými zákony v průběhu devadesátých let. Filipínská vláda v roce 1993 odsouhlasila zákon „Rámcové dohody o clech a obchodu“ (General Agreement on Tariffs and Trade), kterým prakticky zrušila omezení a kvóty na dovoz zahraničních filmů. To zapříčinilo dramatický přísun převážně amerických filmů na filipínský trh.

Historická dramata většinou využívají postav národních hrdinů a silně patriotických témat. Jedním z častých námětů je revoluční hnutí proti nadvládě Španělska v roce 1896 a

³¹ Patrick Campos, *Ghostly Allegories: Haunting As Constitution of Philippine (Trans) National (Cinema) History*. *Kritika Kultura* 2014, č.21-22, s.611-643.

³² Srov. Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, *Global Hollywood 2*. Londýn: British Film Institute, 2005.

vyhlášení nezávislosti filipínského státu o dva roky později. Snímky vytvářejí iluzi hrdinství a národního vítězství navzdory tomu, že fakticky vlastně absolutní svobody nebylo dosaženo - vzápětí se dostali pod koloniální nadvládu Spojených států.

Významný nárůst zaznamenal žánr hororů, který z 26 titulů natočených během devadesátých let dramaticky narostl na 70 filmů během prvního desetiletí dvacátého prvního století. Campos upozorňuje na podobnost k hollywoodskému filmu, který v té době začal produkovat remaky populárních asijských hororů. Filipínský horor do jisté míry kopíroval trend zaoceánský, přičemž nevybočoval z jeho globálně univerzálně přístupné ikonografie.

Třetí typ filmů se věnuje zámořským filipínským dělníkům. Děj se obvykle zachycuje filipínské imigranty, kteří se musejí vypořádat s životem mimo svou zemi. Jde o ryze lokální žánry, s apelem na národní hodnoty a popisem každodenního života filipínských imigrantů v diaspoře. Náměty zpracovávají společenské téma současných Filipín (každý rok odejde do zahraničí více než milion obyvatel), přičemž cílí na pocit ukřivděnosti a nespravedlnosti, na vykořisťování dělníků zahraničními ekonomikami. Jde o populární námět, který často zpracovávají velká studia, jež do projektů obsazují velké hvězdy filipínského filmu.³³

Nezávislý filipínský film se pak převážně věnuje sociálním tématům. „Zatímco mainstreamový film funguje hlavně jako zábava, nezávislé filmy odvíjejí svou funkci od své sociální relevantnosti,“³⁴ konstatuje Alvin B. Yapan. Mladí filmaři z nezávislého sektoru rádi ustavují podobnou dichotomii komerčního průmyslu velkých studií, kde vznikají ryze oddychové filmy pro komerční účely, a nezávislých filmařů, jimž jde o pojmenování současných palčivých společenských problémů.

V rámci nezávislého filmu filmaři často zneužívají motivy extrémních sociálních podmínek, chudoby a nouze proto, aby upoutali pozornost dramaturgů zahraničních

³³ Srov. s Bryan L. Yeatter. *A History and Filmography, 1897-2005*. Jefferson-North Carolina-London: McFarland & Company Publishers 2007, s.197-240.

³⁴ Alvin B. Yapan: *The Aesthetic of the Meandering Camera: An Analysis of Three Filipino Independent Films*. *Unspoken Cinema* 2010. Dostupný na WWW: <<http://unspokencinema.blogspot.cz/2010/02/aesthetic-of-meandering-camera.html>> [vyšlo: 19.2.2010; cit. 15.8.2014]

festivalů.³⁵ Takové snímky tedy využívají exploatace chudoby a často bývají označovány jako „poverty porn.“

3.1.2 Ekonomické předpoklady pro vznik nové vlny

Obecná představa o Filipínské nové vlně spočívá v tom, že jde o skupinku mladých filmařů, kterým se náhle podařilo prosadit s umělecky náročnějšími filmy v prostředí, jemuž dominuje několik velkých studií, které určuje populární komerční film a zejména dovážené Hollywoodské filmy, jenž jsou nejvíce navštěvované.³⁶ Takový pohled je však do velké míry redukcující a zavádějící, protože vede k představě geniálních tvůrců, kterým se dostalo mezinárodní pozornosti jen kvůli svému talentu a píli.

Za značným nárůstem mladých tvůrců je však třeba vidět komplikovanější systém filmového průmyslu, který společně s řadou dalších faktorů utvořil podmínky pro to, aby tvůrci měli vůbec možnosti své filmy natáčet.

Jedním z podstatných faktorů byla proměna institucionálních podmínek. Zásadní roli ve filipínské kinematografii na začátku milénia mělo založení Filipínské rady pro filmový rozvoj (The Film Development Council of the Philippines) v roce 2002, jejímž hlavním cílem je podpora filmů etablovujících „estetiku, kulturní a sociální hodnoty či lepší pochopení a docenění filipínské identity.“³⁷ Hlavní funkce orgánu spočívají v zavedení finančních stimulů a odměn pro umělecky hodnotné filmy, organizování filmových přehlídek a podobných aktivit pro propagaci zdejší filmové produkce, zavedení edukativních programů pro filmaře, aby byly rozvíjeny jejich profesní a umělecké schopnosti, a v neposlední řadě ve vytvoření filmového archivu, který uchovával filmové dědictví. Filipínská rada pro filmový rozvoj má rovněž na starosti hodnocení filmových projektů, kterým může udělit známky „A“ či „B“ podle nichž si mohou tvůrci odepsat jisté

³⁵ Srov. Francis C. Sollano: The Situation and Directions of Philippine Independent Cinema. *Film Culture* 360. Dostupný na WWW: <<http://film.culture360.asef.org/magazine/in-focus/the-situation-and-directions-of-philippine-independent-cinema/>> [vyšlo: 13.3.2011; cit. 15.8.2014]

³⁶ Například v roce 2010 se mezi deset nejvýdělečnějších filmů roku dostaly pouze dvě domácí produkce (na devátém a desátém místě). V roce se poměr filmů v žebříčku opakoval (osm zahraničních, dva domácí). Mezi nejvýdělečnější filmy patří hollywoodské blockbustery. Viz. *Market Study Philippines*, Listopad 2012. [vydáno společností Split Screen Data Ltd. pro účely společnosti German Films].

³⁷ *The Film Development Council Act and the Film Development Council Implementing Rules and Regulations*. Vládní dokument „Republic Act No. 9167“ schválen 7.června 2002.

procento z daní.³⁸ V rámci této organizace vzniká pod vedením Briccia Santose filmová přehlídka Sineng Pambansa, která slouží k distribuci a prezentaci nezávislých filmů po celé zemi.

Vznik nezávislých filmů produkující ryze komerční filmy finančně podporuje Národní komise pro kulturu a umění (The National Commission for Culture and the Arts), jejíž komise uděluje vybraným filmům granty.

Zásadní roli pro nezávislý film však představuje role nevládní nevýdělečné organizace Cinemalaya Foundation, Inc. založená v roce 2005. Nadace podporuje nezávislé filmy v několika rovinách. V první řadě organizuje filmové kurzy pro hlubší porozumění filmovému řemeslu, stěžejní role pro filipínský nezávislý film však spočívá ve vypisování finančních grantů a následně pak v organizaci filmového festivalu, na němž soutěží filmové projekty, jenž byly nadací podpořené.

Ve stejném roce vzniká nezávislá produkční společnost Cinema One Original, která je však vlastněna televizní korporací ABS CBN. O rok později se objevuje ještě nezávislá produkční společnost Cinemabuhay. V celkovém součtu umožnily tyto tři společnosti svými finančními příspěvky vznik více nezávislých filmů. U obou posledně jmenovaných společností však byla finanční podpora projektu podmíněná tím, že studio bude mít plnou kontrolu nad vznikem a distribucí filmu a bude vlastnit všechna práva. Pouze Cinemalaya si i po udělení grantu nenárokují práva na film.³⁹

Vznik nezávislých filmů však nelze chápat jako striktní vymezení se vůči mainstreamovým snímkům velkých studií. Naopak s postupem času se velká filipínská studia jako třeba Regal Films či Viva Films začala na produkci takových filmů podílet. Mezi těmito stranami probíhá i fluktuace tvůrců a umělců. Obě strany filmového průmyslu tak nelze vnímat jako ideologicky či komerčně zneprátelené (nezávislý film nepředstavuje protipól, ale paralelní produkční systém vedle mainstreamových studií).

Důležitým faktorem v nezávislém filmu byla otázka financí. Pro natočení filmu je vždy potřeba jistý kapitál, podobně jako velká studia i nezávislí musejí mít určité finanční zdroje, stejně tak se očekává generování alespoň minimálního zisku pro pokrytí základních výdajů. Financování filmů tak můžeme rozdělit do kategorií státních či privátních zdrojů,

³⁸ Gloria O. Pasadilla (Ed.), *The Global Challenge In Services Trade*. Makati City: Philippine Institute for Development Studies 2006, s.122.

³⁹ Srov. Alvin B. Yapan, *Contemporary Independent film producing in the Philippines? The case of Ang Panggagahasa kay Fe (The Rapture of Fe)*. *Thesis Eleven* 2012, č.112, s.148.

stejně tak můžeme rozlišovat mezi lokálními a zahraničními institucemi, které zdejší snímky mohou finančně podpořit.

Rozpočty běžných studiových filmů mají částku v průměru okolo 15 milionů filipínských pesos (cca 7 150 000 Kč), z čehož honoráře pro hvězdy často dosahují až čtvrtiny této částky. Takové náklady předpokládají i adekvátní výnosy v široké kinodistribuci. Obvykle filmy musejí vydělat aspoň trojnásobek produkční částky, aby pokryly celkové náklady na výrobu, marketing a další výdaje spojené s uváděním filmu, protože studiu jde pouze část z celkového obrátu (část ze zisku případně kinům, na filmy jsou uvalené velké daně atd.).⁴⁰ Velká studia se tak vzhledem k maximalizaci zisků vertikalizují a nepůsobí pouze jako výrobci filmů, ale rovněž si je sami uvádějí.⁴¹ Takové možnosti samozřejmě nezávislí tvůrci nemají.

Náklady na nezávislé filmy se velmi liší podle velikosti a charakteru projektů, nicméně průměrná částka bývá odhadována mezi 1,2 - 1,7 milionu filipínských pesos. Jednu z příčin vzniku nezávislých filmů tak jsou nesrovnatelně menší náklady oproti studiové produkci.⁴² Finance na filmy jsou získávány z různých zdrojů.

Cinemataya poskytuje granty o nejvyšší možné částce 500 000 pesos, přičemž upřednostňuje debutující režiséry. Filipínská rada pro filmový rozvoj naproti tomu poskytuje pouze zlomek takové části (v případové studii filmu *Ang Panggagahasa kay Fe* šlo o necelých 5% z celkového rozpočtu filmu, který byl 1,5 milionu pesos).⁴³ Mimo tyto symbolické částky však nezávislému filmu vládní sektor příliš nepřispívá a většina financí tak pochází ze soukromé sféry - ať už od nevládních organizací, soukromých sponzorských darů, partnerských firem či zahraničních fondů (např. Hubert Bals Fund).

Pro výslednou podobu filmů je způsob financování mnohdy určující, protože filmy se musí rovněž přizpůsobovat požadavkům investorů. Jakkoliv je Cinemataya zaměřená na podporu nezávislých filmů, její systém posuzování žádostí o grant například znevýhodňuje

⁴⁰ Srov. Ramil de Jesus, *The Turn to Digital: Revival of Film Culture in the Philippines*. Příspěvek na konferenci Proceedings of the Whither the Orient: Asians in Asian and Non-Asian Cinema Conference. Kimdaejung Convention Center, Gwangju, Korea, 28.-29.října 2006.

⁴¹ Proces funguje i opačným směrem. Řada distribučních společností se začala podílet na výrobě filmů.

⁴² Vzhledem, že nezávislé filmy mají rozličné podoby, lze i těžko určit obvyklý rozpočet. Mezi novými tvůrci jsou tací, kteří natáčejí experimentální filmy s téměř nulovými financemi (např. John Torres), jsou zde ale i tací, kteří mají rozpočet vyšší než milion pesos.

⁴³ Srov. Alvin B. Yapan, Contemporary Independent film producing in the Philippines? The case of *Ang Panggagahasa kay Fe (The Rapture of Fe)*. *Thesis Eleven* 2012, č.112, s.149.

ryze experimentální filmy. Filmaři tak musí volit témata a způsoby, kterými mohou zaujmout i širší publikum. Finanční grant od nadace Cinemalaya je podmíněn kontrolou vývoje filmu během jeho vzniku. Tvůrci musejí být schopni poskytnout rozpracované dílo, aby komise mohla posoudit, zda byly finance vhodně vynaloženy a upozorňuje na místa, které neodpovídají jejich představám a je třeba je upravit.

Představa o naprosté autorské svobodě u nezávislých filmů tedy ne vždy odpovídá realitě. Řada tvůrců musí do svých nezávislých snímků například zařazovat product placement, aby od soukromých firem dostali potřebné finance.⁴⁴ Nezávislý film se tedy rovněž musí přizpůsobovat ekonomickým podmínkám.

Důležitou roli v případě filmového průmyslu sehrává rovněž Filmová a televizní komise pro posuzování a klasifikaci (Movie and Television Review and Classification Board), která dohlíží na realizované projekty a jejich uvádění. Činnost instituce spočívá v posuzování způsobilosti filmů pro uvádění v televizním vysílání, nasazení v kinech, ale i v dalších možných podobách distribuce. Rovněž má kompetenci zasahovat do materiálů pro oficiální propagaci a marketing filmu. Jde o hlavní orgán zodpovědný za uvedení filmů do distribuce, může navrhnout úpravy a zásahy vedoucí ke změně vyznění díla. V neposlední řadě je taktéž zodpovědný za posuzování přístupnosti filmů pro jednotlivé věkové kategorie.⁴⁵ Tvůrci se tudíž musejí přizpůsobovat i těmto požadavkům.

Fungování nezávislého sektoru filmového průmyslu se tedy z části řídí podobnými pravidly jako v případě studiových filmů, model je však adaptovaný na mírně odlišné podmínky. Je tedy třeba nepodlehout představě nezávislého filipínského filmu jako něčeho, co by bylo ryze autorské a nebylo ovlivněno požadavky filmového průmyslu. Takoví tvůrci existují, ale nejde o převládající trend současného filipínského filmu.

3.1.3 Technologické předpoklady pro vznik nové vlny

Oblast jihovýchodní Asie může představovat názorný příklad, jak blízce jsou změny v rámci jednotlivých kinematografií úzce svázány s technologickými možnostmi. Tilman Baumgärtel si všímá, že na konci dvacátého století nebyly v této geografické oblasti vyjma Filipín produkovány žádné nezávislé filmy zkrátka proto, že se potenciální

⁴⁴ Tamtéž, s.154

⁴⁵ Hodnocení „G“ je přístupné pro všechny věkové kategorie, „P“ s doporučeným doprovodem rodičů, „R“ přístupné pouze pro dospělé a „X“ zakázáno pro jakékoliv veřejné uvádění.

tvůrci nedostali k potřebné technologii.⁴⁶ V rámci Filipínské kinematografie však navzdory tomu s využitím Super-8 filmových videokamer natáčeli filmaři první nezávislé filmy, které měly úspěch i na zahraničních festivalech.⁴⁷

Baumgärtel klade příchod nových vln a nové generace mladých nezávislých tvůrců v tomto regionu jako důsledek technologických změn, které se odehrály v rámci filmovém průmyslu na přelomu tisíciletí: „Většina z filmařů by neměla v příslušných zemích možnost se v rámci komerčního filmu uplatnit. Prostřednictvím technologie digitálního filmu mají možnost vytvářet jejich alternativní a často velmi osobní filmy.“⁴⁸ Příchod digitální technologie znamenal výraznou proměnu jak z hlediska produkce, tak i distribuce. Podobu obou oblastí alespoň rámcově nastíním.

Z důvodu velké nákladnosti technologie byly filmy do příchodu digitální technologie omezeny na velká, kapitálem zajištěná, studia. K vyrobení filmu bylo třeba nakoupit celuloidový materiál, zaplatit za jeho následné vyvolání v laboratořích, zajistit drazé vybavená studia pro střih a zvukovou mixáž. Na dovoz každého kotouče nevyvolaného filmového materiálu byla současně uvalena zvláštní daň, kterou vybírala Filmová a televizní komise pro posuzování a klasifikaci.⁴⁹

Příchod víceméně levné digitální technologie celý proces významně zlevnil a zjednodušil. Kamerová technologie se stala podstatně dostupnější, na rozdíl od filmového pásu neutvářelo záznamové médium tvůrčí (scény se mohly točit na několik pokusů), tak finanční restrikce (vystačilo jen několik levných kazet - nejčastěji miniDV - které se mohly pro potřeby natáčení používat stále dokola). Pro postprodukční úpravy mohli filmaři využívat improvizované střižny, protože potřebným softwarem mohli opatřit libovolný výkonný počítač. Taková technologická proměna umožňovala rovněž filmařům nespoléhat se na široký tým spolupracovníků, z nichž každý musí být v případě celuloidového filmu úzce specializován, a docházelo ke zmenšování štábů pouze do několika členů, kteří zastávají více úloh.⁵⁰

⁴⁶ Tilman Baumgärtel, Introduction: Independent Cinema in Southeast Asia. In: Tilman Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian Independent Cinema*. Aberdeen: Honkong University Press 2012, s.2.

⁴⁷ Tamtéž, s.2.

⁴⁸ Tamtéž, s.2.

⁴⁹ Srov. Gloria O. Pasadilla (Ed.), *The Global Challenge In Services Trade*. Makati City: Philippine Institute for Development Studies 2006, s.121-134.

⁵⁰ Baumgärtel uvádí příklad filipínského umělce Khavna de la Cruz, který u svých filmů často figuruje jako režisér, scénárista, střihač ale i jako skladatel hudby.

Příchod digitální technologie měl výrazný vliv na zmenšení rozpočtů a tedy možnosti vstupu nezávislých producentů, kteří dokázali obstarat patřičný obnos peněz (šlo však o výrazně menší částky než v případě studiových filmů). Taková technologická proměna se však netýkala pouze jednoho segmentu filmového průmyslu, ale ovlivnila i filmy z velkých studií. Během nultých let můžeme vidět postupný pokles filmů natáčených na filmový materiál. Zatímco v roce 2000 bylo natočeno na celuloid 110 filmů, v roce 2006 to bylo pouze 6 (každým rokem klesl počet o cca 10 titulů).⁵¹ Hned v prvním roce fungování společností Cinemalaya a Cinema One se natočilo patnáct celovečerních digitálních filmů.⁵² Rychlé asimilování nové technologie v rámci filmového průmyslu potvrzují i lokální filmové ceny Urian, které si v lokální sféře drží poměrně velkou prestiž. Ve dvanácti oceňovaných kategoriích v roce 2006 bylo oceněno celkem devět filmů natočených digitálními technologiemi.

Podstatnou měrou ovlivnila digitální technologie i uvádění filmů, přestože z hlediska optimalizace kinosálů pro projekci digitálních kopií (ve standardizovaném formátu DCP) postupovala pomaleji, než jakým způsobem byla adaptována nová technologie v rámci produkčních společností. Z 693 kinosálů, z nichž většina je situována v oblasti metropole Manila, je pouze 84 připraveno pro digitální projekci.⁵³

Nezávislé filmy nových tvůrců tak využívají zejména dvě možnosti při distribuování snímků. První možností je přepis filmu z digitálního formátu na celuloidový materiál a jeho následná distribuce (filmům, které jsou přijaty na zahraniční mezinárodní festivaly, umožňuje Filipínská rada pro filmový rozvoj zažádat o grant pokrývající náklady na tento přepis, titulkování a poštovné).⁵⁴ Druhým způsobem je zhotovení digitální kopie (často pouze DVD či Blu-ray disk), která poslouží pro následné šíření díla.

Technologické náležitosti do určité míry uvádění nezávislých filmů limitují a komplikují široké nasazení v kinech, ale rovněž umožňují distribuovat filmy alternativními cestami, které v případě celuloidového filmu nebyly možné. Snímky tak bývají

⁵¹ Ramil de Jesus, *The Turn to Digital: Revival of Film Culture in the Philippines*. Příspěvek na konferenci Proceedings of the Whither the Orient: Asians in Asian and Non-Asian Cinema Conference. Kimdaejung Convention Center, Gwangju, Korea, 28.-29. října 2006, s.126.

⁵² Tamtéž, s.127.

⁵³ *Market Study Philippines*, Listopad 2012. [vydáno společností Split Screen Data Ltd. pro účely společnosti German Films].

⁵⁴ Gloria O. Pasadilla (Ed.), *The Global Challenge In Services Trade*. Makati City: Philippine Institute for Development Studies 2006, s.122.

distribuovány přes internet (Video on Demand), ale současně jejich uvádění probíhá i v rámci uzavřených soukromých projekcí, univerzit a dalších veřejných prostor, kde stačí mít funkční digitální projektor. Jistou roli v šíření nezávislých filmů (ale i těch studiových) sehrávají pirátské kopie. Tato alternativa mnohdy nahrazuje roli distribuce oficiální, protože řada nezávislých filmů není nikdy oficiálně pro domácí použití vydána. Role digitálních pirátských kopií má i důležitou roli ve zpřístupňování filmů pro početnou filipínskou diasporu v zahraničí.⁵⁵

3.1.4 Sociální aspekt filmového průmyslu

Základní otázky, které si z hlediska sociálního rozměru filmové produkce můžeme položit jsou, kdo natáčel filmy a jaké spektrum lidí mohlo takové filmy zhlédnout.

Tvůrci filmů

Podle oficiálních statistik je v audiovizuálních službách zaměstnáno kolem 24 000 zaměstnanců (v němž jsou však obsaženi i zaměstnanci televizí a rádiových stanic), z nichž drtivá většina setrvává v ekonomicky nejlukrativnější správní oblasti Manily, nebo v jejím nejbližším okolí.⁵⁶ Z této oblasti se pak rekrutuje většina finančně dobře zajištěných filmařů studiového filmu.

Charakterizovat jednotně filmaře nezávislého filipínského filmu je poměrně obtížné vzhledem k jejich značné diverzitě. Mnozí z nich pocházejí z poměrně zámožných rodin, která se z části finančně podíleli i na financování jejich projektů, jiní naopak vstoupili do filmové branže bez jakéhokoliv kapitálu. Mnozí ze současných tvůrců vystudovali vysokou školu, byť nemuselo jít o praktický umělecký obor, kde by se naučili řemeslu.

Diváci filmů

Věkový průměr celkové populace Filipín je poměrně nízký. Celých 83,76 procenta obyvatel je ve věku pod 45 let. Převážná většina filmových producentů, tak vyrábí filmy,

⁵⁵ Eric Schumacher-Rasmussen: *Case Study: Speeding Video Delivery to the Filipino Diaspora*. Streaming Media. Dostupný na WWW:

<<http://www.streamingmedia.com/Articles/ReadArticle.aspx?ArticleID=65094&PageNum=1>> [vyšlo: 21.4.2008; cit. 15.8.2014]

⁵⁶ Gloria O. Pasadilla (Ed.), *The Global Challenge In Services Trade*. Makati City: Philippine Institute for Development Studies 2006, s.117.

keré by dokázaly takový segment zaujmout.⁵⁷ Druhým segmentem častých návštěvníků kina jsou zástupci slabších sociálních vrstev.⁵⁸ Pouze několik málo snímků dokáže oslovit i vzdělanou a finančně zajištěnou skupinu obyvatel.⁵⁹

Vedle domácích diváků však představují významnou část diváků i obyvatelé okolních zemí, kteří sdílejí podobnou kulturu a rozumí místnímu životnímu stylu (např. Taiwan, Korea, Singapur, Malajsie ad.).⁶⁰ Významnou skupinu diváků rovněž utvářejí filipínští imigranti, nebo jejich potomci v zahraničí (například početná menšina Filipínců ve Spojených státech). Pro ně představuje sledování lokálních filmů způsob, jak být v kontaktu s domácí kulturou.

V případě nezávislých produkcí mladých tvůrců sehrávají výraznou roli převážně zahraniční diváci, kteří se často setkávají s filmy na mezinárodních přehlídkách, na internetových streamovacích serverech, či alternativní distribuční cestou pomocí nelegálních kopií. Tyto filmy se do široké distribuce v rámci Filipín téměř nedostávají (ta je ovládána zahraničními blockbustery a velkonákladovými filmy zdejších studií).⁶¹

Pro filmy tzv. nové filipínské vlny je příznačné, že se jejich tvůrci těší velkému respektu v zahraničí, navzdory tomu, že v rámci své domácí kinematografie je o ně projevován v mnoha případech pouze malý zájem. Lav Diaz k tomuto dodává: „Mimo mou vlast je více možností zhlédnout mé filmy. Festivaly mou tvorbu uvádějí a lidé jsou více filmově vzdělaní, obzvláště v Evropě. Ale v mé vlastní zemi si musíme své diváky teprve vychovat.“⁶²

⁵⁷ Tamtéž, s.131.

⁵⁸ Srov. Alvin B. Yapan, Contemporary Independent film producing in the Philippines? The case of Ang Panggagahasa kay Fe (The Rapture of Fe). *Thesis Eleven* 2012, č.112, s.149.

⁵⁹ Tamtéž, s.132.

⁶¹ Tilman Baumgärtel, Introduction: Independent Cinema in Southeast Asia. In: Tilman Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian Independent Cinema*. Aberdeen: Honkong University Press 2012, s.3.

⁶² Rozhovor s Lavem Diazem vedený Hubertem Poulem v Locarnu dne 14.8.2013. V redigované podobě dostupný na WWW: <<http://www.indiefilm.cz/2013/09/29/rozhovor-s-lav-diazem-%E2%80%9Eme-filmy-nejsou-dlouhe-jsou-svobodne-%E2%80%9C/>> [vyšlo: 29.9.2013; cit. 15.8.2014]

3.2 Kontext autorské tvorby Raye Martina

Raya Martin je jedním z nejvýraznějších režisérů současného filipínského nezávislého filmu. Vzhledem ke vzájemné odlišnosti jeho filmů je obtížné jeho snímky obecně charakterizovat. Můžeme přistoupit ke chronologickému výčtu titulů a hrubému načrtnutí toho, čemu se věnují. Podnětnější však bude naznačit jednotlivé okruhy témat, kterými se Raya Martin ve svých filmech opakovaně zabývá (ačkoli tato témata nemusejí být nutně obsáhnuta v každém jeho filmu).⁶³

Opakujícím se motivem přítomným ve většině jeho filmů je reflexe filipínské minulosti. Tato tematizování historických okamžiků mnohdy tvoří kostru celého filmu. V případě jeho celovečerního debutu *Maicling pelicula naňg ysaňg Indio Nacional* jde o zachycení filipínské revoluce vůči koloniální nadvládě Španělska. *Nezavislost* se zase odehrává během vojenské invaze Spojených států. Poněkud nenápadněji se historického filipínského okamžiku dotýká i snímek *Autohystoria*, který fabuluje poslední okamžiky před zavražděním bratrů Bonifaciů v roce 1897, kteří stáli v čele revolučního odporu vůči španělské nadvládě.

Společně s národní historií je však v jeho filmech často patrná i snaha o zachycení osobní historie hlavních postav (převážně v podobě mladých lidí). *Právě hrajeme* lze kupříkladu vnímat jako deníkový záznam každodenního života filipínské dívky, který se blíží k tzv. dějinám každodennosti.

Mezi charakteristické a nejvíce dominantní znaky filmů Raye Martina lze rovněž zařadit jejich odlišný přístup k filmové technologii a její reflexe. Existuje zde úzká souvislost právě s reflexí filipínské minulosti, protože Raya Martin často oba prvky neoddělitelně slučuje. *Maicling pelicula naňg ysaňg Indio Nacional* odehrávající se na přelomu devatenáctého a dvacátého století napodobuje stylistické postupy tehdejších filmů. Je natočen na černobílý materiál, využívá striktně statických záběrů, je němý (doprovází ho pouze hudba) a zásadní informace jsou zprostředkovány skrze stylizované mezititulky. Postupy starých filmů variuje rovněž v *Nezavislosti*, kde se způsob natočení a použitá

⁶³ Sám režisér své filmy rád rozděluje do tematických trilogií, z nichž žádnou se mu nepodařilo do této chvíle dokončit. První triptych filmů se týká imperiální okupace Filipín (tvoří ho *Maicling pelicula naňg ysaňg Indio Nacional*, *Nezavislost* a dosud nenatočený třetí film), druhý je nazván "box-office" tematizující samotnou kinematografii (řadí sem filmy *Now Showing*, *Next Attraction* a do budoucna připravovaný *Coming Soon*).

technologie stávají jednou z nejnápadnějších charakteristik filmu. V tomto případě pro děj zasazený do období americké nadvlády volí stylistické postupy, které vytvářejí reminiscenci postupů hollywoodského filmu třicátých let (opět využívá černobílého materiálu, natáčí vše ve studiu s domalovanými kulisami, vedení herců často spoléhá na expresivní výrazy ad.).⁶⁴ Podobnou strategii volí i v dalších filmech, přičemž vždy použité metody přizpůsobuje tak, aby odpovídaly zvolenému tématu. *Manila*, tvůrčím týmem přiznaná pocta Linu Brockovi a Ishmaelu Bernalovi, zase odpovídá způsobu natáčení, který byl oběma režisérům vlastní. *Právě hrajeme* pak například filmový záznamové aparát ve svém průběhu postupně mění a tato změna stylistických a technologických postupů se stává ve filmu jednou z klíčových charakteristik filmu.

Ve filmech Raye Martina rovněž dochází k reflexi kolonialismu.⁶⁵ Tento aspekt však nemá charakter pouhého tematizování v rovině vyprávění. Jak je výše patrné, některé filmy obsahují historické reference na koloniální minulost Filipín a tehdejší vliv zámořských impérií. K charakterizaci kolonialismu však dochází i implicitně v samotné volbě způsobu zobrazování a koncepce celého filmu.

Pokud můžeme přijmout základní předpoklad, že kolonialismus (resp. na to navazující kulturní imperialismus) spočívá v podrobení cizí kultury a vývoz vlastních hodnotových systémů a kulturních norem, můžeme skrze toto povědomí odkrývat další významové vrstvy v rámci filmografie Raye Martina. Jinakost jeho filmů totiž spočívá ve volbách stylistických a narativních postupů, které zjednodušeně řečeno neodpovídají dominantní kultuře narativních umění. Naopak nabízejí odlišné způsoby zobrazování, které vycházejí jak z historického povědomí (imitace dřívějších filmových postupů), tak i ze zcela odlišných koncepcí (estetika pomalých filmů, které se skládají z dlouhých a částečně vyprázdněných scén).

Častým jevem je v případě tvorby Raye Martina i jakási formální hravost snímků a experimentování s filmovým médiem. Můžeme nalézat spříznění se strukturální filmem, ale i s rychlými montážemi Stana Brakhage (toho Martin často při rozhovorech zmiňuje). Experimentace je přítomná jak v jednotlivých segmentech filmu nebo v celkovém konceptu. Kupříkladu *Ars Colonia* je krátký film, který ukazuje filipínského dělníka, jak vystupuje z moře. Filmové políčko je každé zvlášť ručně kolorováno, což způsobuje efekt

⁶⁴ Srov. Alexis Tioseco: *Raya Martin*. Cinema Scope. Dostupný na WWW: <<http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-cannes-2009-aya-martin/>> [vyšlo nedat.; cit. 15.8.2014]

⁶⁵ Srov. Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge 2005, s.7-61.

těkajícího obrazu, který se postupně promění ve zcela abstraktní zachycení kmitajících ručních maleb.

3.3 Kontext dlouhých filmů

V případě zasazení filmu *Právě hrajeme* do náležitého kontextu je třeba mít na paměti, že jej je třeba vnímat jako součást jistého trendu, který není omezen autorsky nebo geograficky. Zvolené narativní a stylistické postupy totiž lze vztáhnout i k mezinárodnímu fenoménu pomalého filmu (tzv. slow cinema), s nimiž má v rámci svých estetických východisek mnoho společného. Nad samotnou definicí pomalého filmu se stále vedou odborné debaty. Nepanuje zde širší shoda ani v otázce, zda jde o styl, či žánr. Podobně se vedou polemiky nad tím, o jak starý fenomén vlastně jde a jakým způsobem jej časově ohraničit.

Pojem „pomalý film“ je pouze jedním termínů, který je pro zařazení podobných filmů zaveden. Helena Bendová ve svém článku *Čas a plynutí filmového smyslu* využívá označení „dlouhé filmy“ či „filmy snažící se prodloužit své trvání.“⁶⁶ Harry Tuttle pracuje s pojmem současný kontemplativní film⁶⁷ (contemporary contemplative cinema), jindy bývá využito termínu transcendentní-spirituální⁶⁸ či meditativní film.⁶⁹ Jednotlivé pojmy se částečně v definici shodují, přesto jsou však mezi nimi i jisté rozdíly.

Jednotlivé teoretické definice mají jistou tendenci utvářet si vlastní filmový kánon. Články a akademické texty často obsahují výčty snímků a režisérů patřících do této kategorie. Objevují se naopak i seznamy filmů, které tam dle jejich autorů nepatří. Mnozí z nich aplikují čtení díla skrze jeho autora, které mnohdy sklouzává k povrchnímu shrnutí autorského rukopisu a opakujících se postupů či motivů, aniž by se detailněji věnovali jednotlivým snímkům a jejich vzájemné rozdílnosti.

V obecné rovině se většina zainteresovaných akademiků shoduje nad tím, že pomalý, potažmo dlouhý film není určen svou exaktní délkou jako takovou. Můžeme zhlédnout tříhodinový film, který zapadá do estetické definice, ale také můžeme vidět ještě

⁶⁶ Helena Bendová, *Čas a plynutí filmového smyslu*. *Illuminace* 11, 1999, č.1, s.7.

⁶⁷ Srov. Harry Tuttle: (Technical) Minimum Profile. *Unspoken Cinema*. Dostupný na WWW:

<<http://unspokencinema.blogspot.cz/2007/01/minimum-profile.html>> [vyšlo 18.1.2007; cit. 15.8.2014]

⁶⁸ Srov. Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.

⁶⁹ Srov. Daniel Frampton, *Filmosophy*. New York: Columbia University Press 2006, s.193.

delší téměř čtyřhodinový režisérský sestřih filmu *Pán Prstenů: Společenstvo prstenu*, který žádné z charakteristických znaků pomalého filmu neprokazuje. Pomalý film tedy lze označit za rys uměleckého díla, jenž vyžaduje kombinaci jistých narativních a stylistických postupů, které vytvářejí v divákovi určité kontemplativní rozpoložení.

Helena Bendová určuje pět základních postupů, které většinou v takových filmech můžeme nalézt: zpomalené záběry, opakování, dlouhé záběry, strnutí a rozvolnění narativní struktury. Všimá si, že u takových filmů „nejde primárně o strnulý výsledek (nějakou ideu, mravní poselství, doznívající pocit atd.), ale o každou jednotlivou prožitou vteřinu, o postupné nastávání díla.“⁷⁰ Skrze vyjmenované formální prostředky dociluje film ozvláštnění a proměňuje divákovu percepci. Současně poukazuje na podstatnou funkci dlouhého záběru: „Překročí-li délka záběru jistou hranici (délka sama, nikoli to, co se v záběru ne/děje), trvání záběru se stává jeho hlavním tématem, zobrazován je čistý čas, plynutí. Obrazu už v podstatě chybí referent, resp. je vyčerpán, divák si ho již dostatečně důkladně prohlédl: co zbývá pozorovat, je sám čas, čisté trvání, nepatrnost změn, čekání.“⁷¹ U takových filmů si všimá výsledného vlivu na distanci diváka, která je zároveň zmenšována (film zprostředkovává „realistické“ plynutí času), ale rovněž zvětšována tím, že film nepodléhá konvencím a upozorňuje na svůj vzdor vůči běžné manipulativnosti, se kterou narativně koncipované filmy na diváka působí.

Harry Tuttle ve své definici současného kontemplativního filmu určuje čtyři náležitosti, které by měly v takových filmech být obsaženy.⁷² Nedějovost (plotlessness) se projevuje absencí dramatu, otevřeností konce i celkovou jednoduchostí vyprávěného příběhu. Ticho (wordlessness) se projevuje nepřítomností dialogů, vnitřních promluv postav či užití vypravěče. Film místo toho spoléhá na lakonické interakce a přenáší pozornost na řeč těla herců. Třetím atributem je pomalost (slowness), která se projevuje především skrze užití dlouhých záběrů, které jsou buď statické, nebo obsahují pomalý pohyb. Často zachycují činnosti postav v celé své délce, aniž by jejich vývoj urychlily přítomností střihu. Posledním charakteristickým znakem je podle Tuttle odcizení (alienation) projevující se v celkovém pojetí postav jako osob značně odtažených od

⁷⁰ Helena Bendová, Čas a plynutí filmového smyslu. *Illuminace* 11, 1999, č.1, s.7-8.

⁷¹ Tamtéž, s.13.

⁷² Harry Tuttle: (Technical) Minimum Profile. *Unspoken Cinema*. Dostupný na WWW:

<<http://unspokencinema.blogspot.cz/2007/01/minimum-profile.html>> [vyšlo 18.1.2007; cit. 15.8.2014]

okolního světa, ale i ve formálních projevech záběru jako je třeba vzdálenost kamery od předmětů a lidí, nebo celková prázdnota záběru.

Ve svých textech také upozorňuje na to, že takovou definici nelze pojmut pouze jako souhrn některých formálních postupů. Jeho pojetí rovněž ostře ohraničuje oblast kontemplativního filmu od různých dalších snímků, které bývají často mylně označovány jako kontemplativní. Modernistické filmy včetně Antionioniho či Angelopoulose podle něj nesplňují předpoklad kontemplativního filmu, který spočívá v absenci signifikantů a vnitřní bezobsažnosti.⁷³ Stejně tak klade do opozice kontemplativní a transcendentní film, který je podle něj podstatně více motivován potřebami existenciální reflexe. Naopak nezařazení strukturálního filmu, který by formálně jednotlivé požadavky naplňoval, vysvětluje tím, že kontemplativní film na rozdíl od experimentálního směru vždy obsahuje alespoň minimální příběhové torzo, zatímco strukturální film je ryze experimentální a formální záležitostí.

Pojetí Tuttle bylo částečně kritizováno z toho důvodu, že navzdory jasným charakteristickým prvkům vytváří při definici kontemplativního filmu poněkud vágně ohraničenou množinu filmů, která se řídí dalšími ne příliš jasnými a nevysvětlenými náležitostmi. Dan Fox se například znovu vrací ke spřízněnosti strukturálního filmu, který navzdory naplnění všech stanovených Tuttlových bodů není mezi kontemplativní filmy zařazen: „Kde je například *Empire Anyho Warhola* z roku 1964, nebo *Wavelength* Michaela Snowa z roku 1967? Není tam ani jakékoli připuštění toho, jak řada těchto podnětů z historie experimentálního filmu ovlivnila díla současných umělců.“⁷⁴ Současně si všímá nebezpečného pojmového aparátu (wordlessness, plotlessness), který vytváří opozici vůči pojmům ustáleným v narativní kinematografii. To může inklinovat k tomu chápat kontemplativní film jako jakési vymezení vůči normativnímu narativnímu modelu prosazovaného Hollywoodem (taková polarizovaná binarita je však značně zavádějící).

Nadin Mai do definice pomalého filmu zahrnuje nejen estetiku filmu, ale především i téma filmu samotného, jenž musí reflektovat a upevňovat jeho časovost. To pak doprovází podstatné formální náležitosti (v jejím podání jde o dlouhé záběry, minimalizace dialogů, statická kamera, celkově nekomplikované záběry kamery, prázdnota jak v případě

⁷³ Tuttle kritizuje tendence kritiků obhajovat kontemplativní film jako zdánlivě nudný, ale uvnitř plný podnětů. Podle něj jde o nepochopení kontemplativního filmu, na nějž jsou roubovány požadavky narativního filmu: o něčem vypovídat a alespoň skrytě obsahovat velké množství stimulů.

⁷⁴ Dan Fox: *Slow, Fast, and Inbetween*. Frieze. Dostupné na WWW:

<http://blog.frieze.com/slow_fast_and_inbetween/> [vyšlo: 23.5.2010; cit. 15.8.2014]

postav, tak prostředí). Mai říká: „Chtěla bych znovu poukázat na vědomí času jako takového. Nepochází k tomu pouze utvořením času samotného (skrže dlouhé záběry či dlouhou stopáž). Vytváří se to rovněž skrže téma, které nespočívá pouze ve všednosti, navzdory tomu, že nás o tom mnoho kritiků pomalého filmu přesvědčuje.“⁷⁵ Při popisu snímku *Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino* pokračuje: „Navzdory jeho estetice je vědomí pomalosti utvářeno zaměřením se na vývoj traumatu, ne pouze v rámci jedné postavy, ale v celé rodině a v důsledku i v celé společnosti. Takové věci nenastanou v mžiku. Vyžadují čas.“⁷⁶ Mai ve svých textech považuje filmy Bély Tarra, Lisandro Alonsa či Tsai Ming-lianga za odlišné případy, které nespádají do kategorie pomalých filmů. Nespatřuje v nich totiž tematický rámec, který by jejich pomalost společně se stylistickými postupy upevňoval.

Vztáhnutí teoretických konceptů o pomalém a kontemplativním filmu vyjeví, že film *Právě hraje* částečně odpovídá řadě zmíněných předpokladů. Máme zde co dočinění s rozvolněnou narací, opakováním v rámci jednotlivých filmových scén (v tomto případě spíše variování vzájemně se podobajících výjevů) i dlouhými záběry a ustrnutím. Nicméně film jednotlivé stylistické postupy postupně proměňuje, záběry tedy nejsou vždy dlouhé či strnulé, ale vždy posilují vnímání a reflexi prožitku časovosti, což kupříkladu Bendová označuje za klíčové.

Poněkud více se odchyluje od definice kontemplativního filmu navrženého Harrym Tuttleem, protože nesplňuje podmínku pomalosti. V jistých segmentech má totiž rychlé tempo a obsahuje hodně střihů, využívá dynamické kamery a dramatických vnitrozáběrových změn. S postupnou proměnou stylistických postupů však v druhé části takové definici naprosto odpovídá.

Nejvíce blízké je však pojetí Nadin Mai, které odpovídá stylistickým parametrům (až na předpoklad statické kamery, která neodpovídá první části filmu), tak i souvztažnosti s významovým rámcem snímku. V tomto případě jde o děj pojímající řadu let ze života hlavní postavy. Definice, která není určená ryze formálními postupy, ale hlouběji zohledňuje celkové stylistické a narativní uspořádání filmu se mi zdá v tomto případě nejvíce vhodná.

⁷⁵ Nadin Mai: *The different slowness in Evolution of a Filipino Family*. The Art(s) of Slow Cinema.

Dostupné na WWW: <<http://theartsofslowcinema.com/2014/07/28/the-different-slowness-in-evolution-of-a-filipino-family/>> [vyšlo: 28.8.2014; cit. 15.8.2014]

⁷⁶ Tamtéž.

4 Neoformalistická analýza

4.1 *Téma*

Před samotnou analýzou je praktické identifikovat jednotlivé významy, jenž lze ve filmu nalézt. Teprve tyto významy totiž dávají jednotlivým formálním prvkům a stylistickým či narativním postupům uvnitř filmové konstrukce smysl. Rovněž je však třeba pracovat s jistou mírou obezřetnosti a nevytvářet obecné formulace. David Bordwell a Kristin Thompsonová upozorňují, že „čím abstraktnější a obecnější je naše pojetí významu, tím více riskujeme, že ztratíme kontakt s konkrétním formálním systémem filmu.“⁷⁷ Je rovněž třeba vyvarovat se možné „nadinterpretace“ filmu a celkově vyváženě reflektovat vztah konkrétního systému s jeho obecnějšími významy.

4.1.1 Referenční význam

Vzhledem k malé míře komunikativnosti snímku,⁷⁸ jež souvislosti mezi jednotlivými událostmi spíše zamlžuje, než by se je snažila vysvětlit, je referenční význam poměkud obecný. Film *Právě hrajeme* můžeme popsat jako vyprávění o postupném dospívání dívky jménem Rita v současné filipínské společnosti. Společně se svou matkou, blízkými příbuznými a se svými vrstevníky prožívá rodinná setkání a oslavy. Po ukončení školní docházky začne pracovat v obchodě s filmovými DVD patřící její tetě najde přítele. Společný život v domácnosti s matkou opustí až v dospělosti, kdy už opět jako nezadaná žena neočekávaně otěhotní.

4.1.2 Explicitní význam

Malá dívka Rita během svého dospívání touží po zapadnutí do kolektivu svých přátel a známých. Přesto však v této roli selhává, postupně se ocitá v izolaci pod dohledem své matky, ale i v zajetí své vlastní povahy. Naplnění nenachází ani ve vztahu s přítelem,

⁷⁷ David Bordwell - Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s.95.

⁷⁸ Můžeme zde mluvit o parametrické povaze narace. Popisu se budu věnovat dále v textu analýzy.

ani ve společnosti svých vrstevníků. Dokonce ani nečekané těhotenství jí nepřináší pocit útěchy a naplnění.

Toto čtení významu je předznamenáno již titulkem na začátku filmu, který se složí z animovaných písmen do věty: „Víš, chtěla jsem vše, co chtěli i ostatní.“ Následující film lze chápat jako rozvedení tohoto úvodního přání hlavní postavy, kterého se však Ritě nepodaří nikdy docela dosáhnout.

Na začátku snímku, kdy vidíme Ritu ještě malou, lze její vyčlenění ze společnosti připisovat malicherným konfliktům dítěte spočívajících jednou v trucování po shození na zem během pouliční hry, podruhé zase v ostýchavosti před množstvím cizích tváří na oslavě. S jejím dospíváním se však více projevuje její silná vazba na matku, s níž tráví většinu večerů u kuchyňského stolu či před televizí v obývacím pokoji. Naopak ve společnosti svých přátel nenachází kýženou sebejistotu. Její společenskou vykořeněnost podtrhává i osamocená práce v obchodě tety s pirátskými DVD kopiemi filmů.

Francis Cruz⁷⁹ zohledňuje při interpretaci významu⁸⁰ snímku i jednu z mála vět, kterou Rita během snímku pronese: „Co se stane, když všechny hvězdy náhle zaniknou?“ Matka však své malé dceři není schopna poskytnout na otázku žádnou smysluplnou odpověď. Podle Francise Cruze je snímek právě odpovědí na tuto otázku. V životě Rity se totiž zračí duchovní prázdnota a marnost, jež může symbolicky odpovědět na nevinný dotaz, co zde v takové situaci zbude (jeho rozsah si však Rita ve svém věku ani dosud nemůže uvědomovat).

4.1.3 Implicitní význam

V případě implicitního čtení filmu můžeme *Právě hrajeme* vnímat jako zobrazení několika generací žen, jež se v současných společenských strukturách musejí vypořádat s absencí svých mužských protějšků.

Vztáhneme-li to pouze na ústřední postavu Rity, jedná se o vyprávění o dospívající dívce, která je postupně konfrontována s životní realitou a musí se vzdát svých idealizovaných mladistvých představ o budoucnosti. Jde o film o problematickém

⁷⁹ Jde o předního kritika z Filipín, který se již dlouhodobě věnuje reflexi domácí filmové tvorby v anglickém jazyce. Nejčastěji na internetu vystupuje pod pseudonymem Oggs Cruz.

⁸⁰ Francis Cruz: *Now Showing* (2008). *Lessons From the School of Inattention: Oggs' Movie Thoughts*.

Dostupné na WWW: <<http://oggsmoggs.blogspot.cz/2008/05/now-showing-2008.html>> [vyšlo: 16.5.2008; cit. 20.7.2014].

začlenění této dívky, která se snaží přiznat si svou samotu a nalézt svou pozici uprostřed přátel.

4.1.4 Symptomatický význam

Pokud budeme hledat význam, který by bylo možné vztáhnout k nějaké obecnější skutečnosti a k společenskému kontextu, můžeme ještě více rozvinout první část implicitního významu. Snímek bychom mohli vnímat jako výpověď o vlivu široké komunity na osud jedince, jenž se není schopen přijmout zavedený normativní řád. Film jde rovněž vnímat jako portrét ne zcela funkční rodiny, jež pro absenci jednoho z rodičů nedokáže dítěti poskytnout potřebné zázemí pro jeho úspěšné začlenění do společenského uspořádání.

Vzhledem k parametrickému modu narace (film totiž nedodržuje vyprávěcí model klasického hollywoodského filmu) lze mluvit ještě o významovém rámci, který není závislý na diegetickém světě filmu. Jde o význam, jež se odvíjí od specifických stylových postupů a formálního systému jako takového. Tvoří ho soubor formálních vlastností, jež mají velkou míru sebereflexivnosti (upozorňují na svou přítomnost), a které nejsou odvislé od fabule filmu.

Film tedy můžeme vnímat i jako komentář proměny filmového stylu a filmových technik, které se společně s vývojem hlavní postavy rovněž dynamicky proměňovaly. Zatímco první část snímku je natočena jako amatérské video, postupně se způsob záběrování i použitá kamerová technologie mění. Snímek tak nemusíme vnímat pouze jako film o dospívání mladé dívky, ale i jako výpověď o vývoji filmového stylu během několika posledních let. Důraz na takové čtení ještě posiluje začlenění segmentu ze starého filipínského filmu *Tunay na Ina*, jehož odlišnost od stylistických postupů zbytku filmu na sebe významně upozorňuje.

Můžeme tedy konstatovat, že film v jistém ohledu tematizuje i vliv kinematografické techniky na obyčejný život člověka (výjimkou nejsou dlouhé scény, kde třeba hlavní postava pouze leží a pozoruje televizi) a jejich vzájemnou provázanost při společném dospívání.⁸¹

⁸¹ Je nutné však vést v patrnosti problematičnost vnímání vývoje filmového stylu jako lineárního „dospívání“ média od méně vyspělých do více dokonalých forem. Srov. David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge-Londýn: Harvard University Press 1999.

4.2 Stanovení dominanty

Pro nalezení dominanty je zcela zásadní, aby nedošlo k neproduktivnímu vytvoření příliš širokého pojmu, který by byl příliš obecný a aplikovatelný na větší škálu filmů. Dominanta musí reflektovat jedinečné náležitosti konkrétního díla.

V případě filmu *Právě hraje* vystupuje do popředí díla hned několik typických rysů. Na první pohled můžeme označit za charakteristickou a v kontextu jiných snímků nezvyklou délku filmu, která přesahuje čtyři a půl hodiny. Délka vyčnívá o to více, pokud si uvědomíme, že film ukazuje vlastně jen životní banality a opravdu zásadní momenty ze života hlavní hrdinky zcela přeskakuje. Utváří se tak pnutí mezi narativní nesdílností a celkovým nezvykle dlouhým trváním snímku, který není opodstatněn samotnou potřebou obsáhnout komplikované dějové peripetie (žádné zde totiž nejsou).

Mnohé formální a stylistické prvky mají funkci poukázat na samotné trvání filmu, což je dále upevňováno i prací s podobností scén (sled rodinných oslav se stává téměř homogenní událostí, která nemá mezi jednotlivými segmenty vždy jasnou distinkci) jejich variací a vývojem děje (ten ukazuje jen stále se navracející scény oslav a prostojů mezi nimi bez zásadních dramatických situací, jež by posunovaly děj). Čas je zde před divákem zcela obnažován, dochází až téměř k zacyklení děje, v němž se pravidelně s malými odchylkami variují jednotlivé situace a v němž je hlavní hrdinka uvězněna.

Opakování rodinných scén způsobuje, že některé děje splývají a nelze s jistotou rozlišit, kdy nastává posun v čase. Na jiných místech se naopak proti sobě jednotlivé segmenty vyprávění vymezují a poukazují na svou rozdílnost. Celý snímek se zdá hnán kolizí různých jednotlivostí i celků: film *Tunay na Ina* klasického hollywoodského stylu je uprostřed snímku dekonstruován do montáže vzájemně se střetávajících momentů a formálních prvků, jeho zhutněný sestřih je vložen doprostřed pasáží natočených v dlouhých záběrech, kde se dlouhé minuty téměř nic podstatného neodehrává. Stylistické postupy se střetávají, upozorňují na svou proměnu v průběhu filmu, v rámci narace zase můžeme vypořádat jisté pnutí mezi dlouhými dějově vyprázdněnými scénami nutící nás uvědomovat si každou uběhlou minutu a náhlými posuny v čase přeskakující celé roky života hlavní postavy. Takto časově rozpjaté vyobrazení dospívání je rovněž v ostrém kontrastu s důrazem vyprávění na každodennost.

V kolizi založené na prolínání kontemplativních a dramatických postupů, tříštění jednotlivých aspektů až do podoby jakési prchavosti, spatřuji hledaný dominantní princip. Skrze kolizi vstupuje do narativní struktury a filmového stylu i vysoká míra

sebereflexivnosti. Upozorňuje na proces natáčení, vytváření intermediálního vztahu skrze přítomnost dalšího filmu uvnitř filmu či tematizování historického záznamu samotné filmové technologie skrze proměňující se formální aspekty filmu. Dochází k tomu, čeho si v případě filmové reflexivity všímá Robert Stam: „[film] vystavuje do popředí svou vlastní produkci, autorství, intertextuální vlivy, svou recepci nebo své vypovídání.“⁸² *Právě hraje* upozorňuje na manipulaci s materiálem, rovněž vytváří i jistý vzdor proti uzavřeným příběhům v tradici tzv. klasického hollywoodského filmu,⁸³ u nichž si Bordwell všímá, že „vyprávění obvykle začíná určitým stavem, který se na základě kauzálního vzorce postupně proměňuje, až nakonec dospívá do stavu nového, jímž vyprávění končí. Naše zapojení do příběhu se odvíjí od toho, nakolik jsme schopni porozumět vzorci proměny a neměnnosti, příčiny a následku, času a prostoru.“⁸⁴ V případě filmu *Právě hraje* je však narace fragmentována a vytváří v rámci vyprávění jistou distanci.

4.3 Naratologická analýza

4.3.1 Narativní mód

Ze čtyř rozdílných druhů narativních kategorií, které navrhl David Bordwell, můžeme v případě *Právě hraje* hned z počátku vyloučit mod klasické narace. Snímek sice splňuje podmínku ústřední postavy, kolem níž se jednotlivé dějové segmenty odvíjejí, nicméně narušuje jasnou kauzalitu těchto částí, jejich vzájemná návaznost je ve filmu nejasná. Rozsah i hloubka informací zprostředkovaná syžetem je minimální. Není zde ani jasné narativní schéma konfliktu, který by byl v závěru vyřešen a uzavřel tím artikulovaná témata.

Nabízí se přirovnání k naraci uměleckého filmu, v rámci níž bychom mohli konstatovat, že „zde syžet není tolik redundantní jako v klasickém filmu; že zde jsou trvalé a potlačené mezery; že expozice je pozdržena a začleněna do širšího rámce; že zde má

⁸² Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-luc Godard*. New York: Columbia University Press 1992, s.XIII.

⁸³ Srov. David Bordwell - Janet Staiger - Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

⁸⁴ David Bordwell - Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s.112.

narace obecně tendenci být méně motivována [...]“⁸⁵ Tyto náležitosti již více korespondují s analyzovaným snímkem. Syžet filmu není kontinuálním vyprávěním, ale spíše jde o jednotlivé výseky, v nichž chybějí pro úplnou konstrukci fabule podstatné části. Bordwell rovněž říká, že hlavní postavy ve vyprávění typu umělecké narace jsou více pasivní (nemají jasně definované cíle ani motivaci), nicméně podléhají stejně jako u klasického narativního filmu psychologii příčinných souvislostí. *Právě hrajeme* ale oproti tomu zase v syžetu neobsahuje žádnou „mezní situaci“, která by mohla vést k existenciální krizi a proměně postav. Nejblíže tomu může být scéna zhruba v půli filmu, v níž se Rita i s matkou stěhuje z domova, načež se malá dívka, jež se nedokáže se situací vyrovnat, v dešti na pláži rozpláče. V celkové narativní kompozici však nemá tato událost větší vliv, není ani patrné, že by dívka v návaznosti na tuto událost prožívala nějaké vnitřní konflikty, či se v důsledku toho nějak proměnilo její jednání. Nepochází zde ani k subjektivizaci, jež se obvykle projevuje v podobě snů, vzpomínek či představ hlavních postav, ale i v aspektu stylistického uspořádání filmu (například v hlediskových záběrech). Naopak je však zcela zřejmé, že můžeme mluvit o jakési sebe-reflexivitě uměleckého filmu, tedy obnažování a upozorňování na struktury snímku.

V případě filmu *Právě hrajeme* tudíž narativní mód odpovídá parametrické naraci. Na rozdíl od modu umělecké narace zde totiž nejsou stylistické prostředky podřízeny potřebám syžetu, ale naopak pro něj představují rovnocennou veličinu, nebo mu dominují. Film se v parametrickém modu stává stylo-centrickým. Ačkoli se specifické rysy stylu mohou z počátku jevit jako úzce propojené s vnitřním světem Rity (a tudíž dopomáhající k celkové psychologické realističnosti), později se taková hypotéza projeví jako neplatná. Kamerová koncepce připomínající amatérské domácí video je totiž dále nahrazována dalšími odlišnými typy záznamů, včetně vloženého němého filmu pohybujícího se zcela mimo diegezi filmu, který možnost uměleckého modu narace zcela vylučuje.

4.3.2 Segmentace syžetu

Snímek pracuje s několika časově oddělenými částmi, jež jde vzhledem k časté repetici scén značně obtížné odlišit. *Právě hrajeme* nevyužívá rozdělení do jednotlivých

⁸⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s.205.

kapitol, které by mohly k rozklíčování jednotlivých úseků napomoci. Segmentace dodržuje chronologické uspořádání scén, v jakém jsou postupně prezentovány ve snímku samotném.

T - Úvodní titulek “all i wanted was just what everybody else wants, you know,”
(2min.)

1. Rodinná oslava (2.min. - 21.min.)

a) Rita se předvádí pro natáčející kameru rodinného záznamu. Ve svém pokoji řadí, tancuje na hudbu a zpívá na playback.

b) Během večera si začne hrát s ostatními dětmi na ulici před přízemním bytem. Během hry, při které se všichni honí, jí však jedna ze spoluhráček shodí na zem a Rita odchází zpět dovnitř stavení se svou „pošramocenou“ nohou.

c) Zavře se ve svém pokoji a na posteli tiše pláče.

2. Návštěva nemocnice (21.min. - 32.min.)

a) Rita společně se svou tetou čeká v nemocnici, než je přijme doktor. Pravděpodobně, aby zkontroloval, zda je Rita v pořádku. Během dlouhého čekání vypráví teta Ritě o dětství s její matkou a posléze využije příležitosti, aby nabídla kolemjdoucí kamarádce katalog kosmetických přípravků, které prodává. Rita mezitím bloumá tmavými chodbami nemocnice.

3. Vánoční setkání příbuzných (32.min. - 47.min.)

a) Sjíždí se široká rodina, aby společně oslavila vánoční svátky. Během příchodu hostů, zatímco všechny ženy pracují na přípravách hostiny, se po prostorách bytu potuluje i Rita.

b) Před společnou hostinou všechny děti předvádějí, co se naučily. Některé se převlékají za tři krále jdoucí za Ježíškem, jiné přednášejí nacvičené básně.

c) Rita se schová do svého pokoje v prvním patře bytu, kde nikdo kromě ní není. Ve svém pokoji setrvává po tmě v osamění i po oslavě. V noci venku bouchají ohňostroje.

4. Dětské aktivity po setmění (47.min. - 58.min.)

a) Skupinka dětí s podobně starou Ritou se znenadání vydává hledat po okolních ulicích zaběhlého psa. Během prohledávání okolí s baterkami nakonec najdou jeho mrtvolu mezi odhozeným harampádím v potměšném ústraní vedle ulice.

b) Rita si ve večerních hodinách sama hraje s plápolajícím ohněm poblíž domova. Když jí to přestane bavit, jde se domů navečeřet a zbytek večera stráví koukáním na televizi.

5. Večer s matkou a babičkou (58.min. - 60.min.)

a) Rita si společně s matkou listující časopisem hoví před televizí, zatímco babička u kuchyňského stolu počítá, kolik utratila na nákupu. Mezitím obě ženy vyzvídají, co dělala Rita přes den. Následně kdosi zavolá na pevnou linku, ale ukáže se, že jde o omyl.

6. Narozeniny Rity (1.h. 2.min. - 1.h. 10.min.)

a) Příbuzní se opět sjíždí, aby oslavili narozeniny Rity. Ta se sice pro tuto příležitost napařádí, ale posléze se v prostorách obývacího pokoje pouze mihne a vrátí se raději do soukromí svého pokoje v patře. Později osamocena hledí ze dveří stavení na opuštěný dvorek. Ještě se však musí do společnosti vrátit, aby sfoukla svíčky na dortu.

7. Večer s matkou (1.h. 10.min. - 1.h. 13.min.)

a) Rita společně s matkou tráví poklidný večer sledováním televize. Později však z ničeho nic začne hlasitě po bytě pobíhat, čímž si od matky vyslouží napomenutí.

8. Nediegetická stop-motion mezihra (1.h. 13.min. - 1.h. 14.min.)

a) Panáčky umístění na stole „oživnou“ a metodou pixelace se začnou pohybovat.

9. Večery s matkou (1.h. 14.min. - 1.h. 55.min.)

a) Rita si v kuchyni dělá úkoly a matka počítá výdaje za domácnost. Dcera se začne ptát na návrat otce. Matka jí odpovídá, že možná příští měsíc, pokud mu to práce dovolí. Aby se matka vyhnula nepříjemným otázkám, svede hovor k jeho panickému strachu z létání. Matka jde později spát, zatímco Rita stále u stolu dodělává u úkoly a u sešitu posléze také usíná.

b) Matka vyřizuje důležitý telefonní hovor, zatímco poblíž ní Rita studuje látku do školy.

c) Rita si hraje na „divadélko“ s prsty. Při následném učení do školy položí matce otázku, co by se stalo, pokud by náhle z vesmíru zmizely všechny hvězdy. Matka snažící se dceru ukonejšit a vyhnout se otázce, na kterou zřejmě není schopná odpovědět, Ritě říká: „Všechny hvězdy jednou zemřou, ale budou nahrazeny jinými.“

d) Později se s matkou v noci koukají z postele na horror. Rita se strachem choulí k matce.

e) Jiný večer hlídají Ritu známí, protože matka kamsi odjela. Během toho, co jí pošlou do obchodu pro nějaké nealkoholické nápoje, potkává dívka skupinku dobře se bavících dospělých.

f) Rita je večer sama doma a krátí si čas tím, že se pokouší v bytě lapit létající můru.

10. Odjezd (1.h. 55.min. - 2.h. 8.min.)

a) Matka se společně s Ritou připravují na odjezd pryč. Postupně balí věci v domácnosti k odstěhování a posléze odjíždějí autem. Cíl jejich vesty však zůstává nejasný.

b) Za východu slunce obě ženy připlouvají v lodi k pevnině. Rita se v důsledku celého stěhování na břehu moře rozbrečí.

11. Němý film *Tunay na Ina* (2.h. 8.min. - 2.h. 29.min.)

a) Náhle diegetický svět přerušuje dvacetiminutový sestřih z klasického předválečného filipínského filmu *Tunay na Ina*. Jde o melodrama, v němž matka pátrá po své dceři, která jí byla hned po narození odňata. Celovečerní film je zde zkrácen do dvacetiminutového segmentu, v němž je zcela odňata zvuková stopa (navzdory tomu, že snímek samotný obsahuje řadu písní). Řazení scén je pozměněno, což společně se značným zkrácením způsobuje obtížné rekonstruování fabule originálního filmu. Segment tudíž nemá funkci narativní, ale spíše funguje po stránce intuitivní jako pocitový dovětek k vyprávění o Ritě.

12. Návštěva hřbitova (2.h. 29.min. - 2.h. 47.min.)

a) Rita se již jako dospělá v noci vydává na hřbitov, aby uctila památku svých předků, kteří se nemohou účastnit rodinných slavností. Před hrobem prostírá jídlo, které pak v tichosti sama konzumuje. Cestou ven z hřbitova se v komplikovaném bludišti náhrobků zamotá.

13. Noční hovory mládeže (2.h. 47.min. - 2.h. 56.min.)

a) Společně s přáteli probírá Rita všednodenní banality počínají pomlouvání známých až po historiky o tom, jak žena ze sousedství spáchala sebevraždu.

14. Doma u televize (2.h. 56.min. - 3.h. 5.min.)

a) Rita tráví večer sama u televize. Po příchodu matky z nákupu se pomalu začne během nenucené konverzace vypravovat, aby mohla vyrazit do práce.

15. Práce v obchodě s filmy (3.h. 5.min. - 3.h. 27.min.)

a) Rita se dlouhé minuty proplétá městem a posléze si bere taxíka, aby dorazila do práce včas. Kráček s filmovými DVD v tržnici však neláká příliš zákazníků, takže většinu času tráví o samotě čekáním. Po několika zákaznicích jí přichází navštívit její přítel a zve jí na večeři.

16. Večer s přítelem (3.h. 27.min. - 3.h. 33. min.)

a) Oba se jdou najíst do nočního bistra. Z jejich setkání se však začne stávat konflikt, který začíná tím, že si Rita odmítá objednat jídlo, a posléze se vyvine v oboustranné obviňování z toho, že ani jeden z nich nechce pro společný vztah učinit nutné oběti.

17. Matčino vzpomínání (3.h. 33.min. - 3.h. 35.min.)

a) Mezitím si matka doma prohlíží album starých fotek a dožívá se nad ním.

18. S matkou doma (3.h. 35.min. - 3.h. 45.min.)

a) Matka tráví společně s Ritou večer koukáním se na televizi a baví se přitom o nadcházející oslavě, s níž bude matka vypomáhat.

b) Rita se ukrývá do samoty svého pokoje a ve tmě zde odpočívá.

19. Úzkost v noci (3.h. 45.min. - 3.h. 50.min.)

a) Ritu v noci přepadne úzkost a přemýšlí o útěku z domova. Ničím neodůvodněná panika (nebo přinejmenším divákovi nevysvětlená) náhle přejde v pláč.

20. Oslava s přáteli (3.h. 50.min. - 4.h. 14.min.)

a) Rita se účastní oslavy u přátel a pomáhá své kamarádce s vařením a organizací akce. Během nezávazné konverzace se však náhle vymluví, že musí brzy odejít.

b) Společně s jedním z návštěvníků si Rita pronajme pokoj v hodinovém hotelu a mají sex. Zatímco jejich pokoj po souloži uklízí hotelový personál, ona usíná v nedalekém bistro.

21. Odjezd pryč (4.h. 14.min. - 4.h. 31.min.)

a) Těhotná Rita si balí v bytě své věci a s kufry následně odjíždí na autobusové nádraží. Odtud pak s kýmsi telefonuje.

b) V jedoucím autobusem pak usíná. Cíl její cesty se však nedozvíme.

T - Závěrečný titulok (4.h. 31.min. - 4.h. 39.min.)

a) Na bílém pozadí se za taneční hudby objevuje titulok „The End.“

4.3.3 Syžet a fabule

Film v chronologickém sledu ukazuje pouze určité výseky ze života Rity a společenských událostí její rodiny, přičemž však opomíjí zdánlivě ty nejzásadnější momenty, které životní cestu mladé dívky ovlivňují. Krom neustále se opakujících se oslav, během nichž se vlastně nikdy mnoho podstatného nestane, můžeme často vidět Ritu relaxující u televize v obývacím pokoji nebo bloumající po ulicích města.

Syžet však neumožňuje úplnou konstrukci fabule, tedy celkového pochopení a kauzálního provázání jednotlivých scén a mnohdy i nalezení jejich vzájemné souvislosti. Ritin noční výlet na hřbitov nemá třeba v celkovém příběhu větší roli, funguje však jako vyjádření dívčiny izolovanosti od okolního světa. Další scény již tento dějový element nerozvíjejí, ani samotnou postavu dále neposouvají.

Provázání jednotlivých scén má spíše charakter volných asociací, nikoli pevné vzájemně kauzálně navazující struktury. Znenadání vložený sestřih černobílého předválečného filipínského filmu *Tunay na Ina*, jehož přítomnost se odehrává mimo

diegetický svět filmu, na první pohled s osudem Rity nijak nesouvisí. Při hlubším prozkoumání však můžeme v řadě aspektů nalézt význam pro jeho zařazení. Segment totiž stylisticky i narativně pracuje s motivem odloučení a nenaplnění, zhuštěnost děje podporuje dojem prchavosti. Jeho přítomnost koliduje s okolními segmenty, násilně přerušuje děj v zásadním momentě stěhování, čímž se utváří důraz na samotný význam spočívající v předznamenání nenaplnění Ritina osudu (jednoznačné a divácky uspokojující zakončení původního filmu *Tunay na Ina* je v tomto sestříhu odejmuto, namísto toho jsou postavy upoutány do sledu repetitivních scén, z nichž není úniku a které v podstatě nikam nevedou).

Podobně náhle přerušuje vyprávění (i samotnou diegezi má) kupříkladu náhlá stop-motion animace postaviček na kuchyňské lince. Přítomnost takového segmentu jednak odhaluje umělost filmu (díky trhavému pohybu si uvědomujeme, že sledujeme něco inscenovaného a umělého), ale dále rovněž tematizuje osamělost Rity. Toporný a mechanický pohyb postaviček lze vnímat jako paralelu k tomu, že sama uvízla ve svém životě a pouze mechanicky naplňuje potřeby okolí.

Rozsah informací, které syžet o fabuli zprostředkovává je značně omezený a divák je tak staven do situace, kdy ví o situacích méně, než postavy, které se v nich nacházejí. Závěrečná scéna filmu, v níž se těhotná Rita balí, odjíždí z domu na autobusové nádraží a pak odjíždí autobusem neznámo kam, přesně ukazuje, nakolik narativně nesdílný snímek je. Tato část funguje spíše v symbolické rovině, neumožňuje pochopit motivace dívky. Umístění této scény na privilegované místo na konci filmu podtrhuje celkovou bezradnost a otevřenost osudu hlavní postavy.

Film se na škále rozsahu informací zpřístupněných syžetem, kde vševědoucí narace představuje mimořádně velkou informovanost a omezená narace naopak zprostředkovává pouze minimální znalosti ke konstrukci celistvé fabule, pohybuje spíše v blízkosti druhého zmíněného. V řadě momentů však můžeme mluvit až o naraci vyprázdněné. Zdeněk Holý jí označuje za „vyprávěcí figuru, která slouží k vytváření metafikce, při níž divák transcenduje svoji zaměřenost od dramatičnosti příběhu směrem k dramatičnosti filmu.“⁸⁶ Například vsunutá pasáž předválečného filmu, dlouhé záběry z ruční kamery na hrající se děti uprostřed noci na ulici opravdu nemají ani tak funkci zprostředkovat narativně důležité informace, ale spíše zprostředkovat samotné prožití a uvědomování si formálních

⁸⁶ Zdeněk Holý, Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *Cinepur* 13, 2005, č.40.

Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=838>> [vyšlo nedat.; cit. 20.7.2014].

prostředků filmu. Pro scénu dětské hry tudíž není důležité, kdo koho shodí, ani jak se vzniklý konflikt mezi dětmi vyřeší, ale spíše samotný způsob jejího natočení a záběrování.⁸⁷ V určitých scénách tedy můžeme konstatovat, že „formální postupy slouží jako prostředek odvedení divácké pozornosti od příběhu. Sebestřednost filmové formy zde netvoří paralelní ozdobnou linii vzhledem k linii narativní, ale narativní linii svou sebestředností narušuje.“⁸⁸

Důležitým faktorem v rámci vyprávění je rovněž hloubka informací. Objektivizující a subjektivizující strategie jsou v případě *Právě hrajeme* proměnné, přestože filmu převážně dominuje objektivní vyprávěcí hledisko, řekněme vzdálené observace, která nám neumožňuje proniknout do myšlenek a vnitřních mentálních procesů postav. Pouze můžeme odhadovat, co jednotlivé postavy prožívají na základě jejich mnohoznačného jednání. Přesto zde jsou jisté subjektivizující postupy zahrnuty. Ritina noční návštěva hřbitova končí několikaminutovým hlediskovým záběrem, který zachycuje, jak dívka bloudí mezi náhrobky. Úryvky němého černobílého filmu, který této scéně předchází, lze také částečně označit za subjektivní vsuvku, která by se mohla jednoduše odehrávat v mysli Rity. Jeho začlenění do jinak poměrně distancované struktury filmu působí velmi subjektivně, už kvůli herectví postav, jež oproti předcházejícím scénám vyznívá teatrálně, rovněž i formální a stylistickou odlišností a fragmentárností úryvku (úsek má přibližně dvacet minut, nicméně originální film je celovečerního formátu) připomíná spíše subjektivní snění Rity.

4.3.4 Diegeze

Výše zmíněný sestřih němého předválečného filipínského filmu *Tunay na Ina* z roku 1939 rovněž představuje i zajímavé ozvláštnění v rámci celkové narativní struktury. Dvacetiminutová koláž různých záběrů z filmu naznačuje zápletku originálu (ta se točí kolem dítěte, jež vyrůstá u odcizené od matky), nicméně zůstává v souvztažnosti jednotlivých výjevů velmi nekonkrétní. Segment není součástí fikčního světa postav, ale jde o dvacetiminutovou vsuvku, kterou může vidět pouze divák.

⁸⁷ Tato scéna bude rozebrána v části stylistické analýzy.

⁸⁸ Zdeněk Holý, Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *Cinepur* 13, 2005, č.40.

Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=838>> [vyšlo nedat.; cit. 20.7.2014].

Ve filmu se vedle toho objevuje i další moment, kdy je náhle do syžetu začleněn segment, který je nediegetický (pokud nepočítáme titulky na začátku a konci filmu). Jde o několikaminutovou stop-motion animaci panáčků.

Jaká je role těchto částí, které se neodehrávají v rámci fikčního světa? V první řadě je patrné, že jejich zařazení do filmu opodstatňuje provázanost s jednotlivými významy, které jsme určovali na začátku této kapitoly. Druhým aspektem, jenž se k jejich přítomnosti váže, je zvýraznění jejich intermediální a sebereflexivní funkce. Oba segmenty reflektují kinematografický proces a upozorňují na svou odlišnost (kolizi) vůči okolním postupům. Nastává kolize diegetického a nediegetického světa zvýrazněná i střetem samotných stylistických postupů. Nejde však o pouhé ozvláštnění z hlediska formálního uspořádání, ale dochází zde k zásadnímu předznamenání následujícího Ritina osudu, který lze vztáhnout právě k neuzavřenosti stříhového segmentu *Tunay na Ina* a jeho postavám, jež se neustále někde pohybují, ale uspořádání filmu jim neposkytne možnost něčeho dosáhnout.

4.3.5 Příčina a následek

Kauzalita vyprávění je u filmu *Právě hrajeme* podřízená již dříve zmíněnému parametrickému modu narace. Zatímco ve filmech klasického hollywoodského vyprávění se zpravidla základní informace a vlastnosti postav vyjeví už v prvních scénách filmu, zde je ozřejmění jejich tužeb a povahových charakteristik výrazně omezeno. Ritinu náuru můžeme odhadovat z jejího chování a její životní touhu z titulku na začátku filmu, ale podrobnější informace se nikdy nedozvíme. Vedlejší postavy (matka, teta, příbuzní a kamarádi...) pak nedostávají téměř žádný prostor. Dozvíme se pouze, že matka se zřejmě vrací z práce až večer, aby uživila domácnost bez manžela, který pravděpodobně musel za prací odcestovat pryč. Teta vlastní obchod s filmy na DVD a v minulosti si vydělávala jako podomní prodejce kosmetiky. Jisté kusé informace o postavách (z nichž mnohé se ani ve filmu neobjeví) se rovněž dozvíme z hovorů postav během oslav či skrze nezávaznou diskuzi uvnitř kruhu kamarádů. Celkově však filmem poskytnuté informace o postavách nevytvářejí ucelený soubor charakteristik jednotlivých postav, jejich záměrů a přání, jež by měly výraznější vliv na vývoj děje.

Snímek mnohé příčiny zatajuje a v syžetu ukazuje pouze následky. Scéna stěhování Rity a matky v předchozím ději nenavazuje kauzálně na žádnou scénu, která by nutnost odejít z domu vysvětlila. Scéna je rovněž ukončena tak, aby nebylo ani v jejím průběhu

naznačeno, proč se k takovému kroku obě ženy rozhodly. Rozvolnění kauzálního propojení scén v tomto případě vyniká, protože stěhování představuje pro Ritu zásadní moment, který posléze oplakává na břehu moře.

Mnohé scény se však kauzálnímu zařazení zcela vyhýbají, protože jsou jejich příčiny i následné důsledky zcela zatajeny. V konstrukci vyprávění obecně postrádá takové narativní provázání důležitost. Scéna večerního povalování se Rity před televizí nemá v syžetu vyprávění žádné konsekvence, ani na předchozí děj nenavazuje, přesto se však v průběhu děje mnohokrát téměř identicky opakuje. Zdánlivě banální scéna těmito variacemi získává na důležitosti.

Právě zde vyniká kolize mezi státností těchto scén a proměnlivostí scén jiných. Vzniká zde disproporce mezi dospíváním a ubíjející, bezvýchodné a stále se opakující každodenností. Opakováním motivu sledování televize ukazuje i důležitost dominanty pro celkovou interpretaci snímku. Pasivní konzumování televizního programu ze strany Rity totiž vstupuje do střetu s celkovou náročností sledování téměř pětihodinového filmu *Právě hrajeme*, který vyžaduje od diváka aktivní zapojení, aby dal smysl a nestal se pouze sledem nudných a dlouhých záběrů (ostatně do takové polohy se dostává samotná Rita).

Funkce těchto scén v rámci syžetu není rozvíjet vyprávění (v takovém případě by musela kauzálně na něco navazovat, či něčemu předcházet), ale spíše upozornit na svou vlastní časovost. Takové konstatování by však stále neodhalovalo skutečný význam scény v rámci organizace celého filmu, k němuž je potřeba vždy přihlídnout. Časovost se totiž skrze uspořádání filmu proměňuje. Scény, v nichž se čas extrémně prodlužuje, jsou střídány rychle střídanými pasážemi, nebo stříhem s výpustkou, který náhle jistou část děje přeskočí. Na jedné straně dochází k zdůrazňování banalit, prodlužování jejich trvání, na straně druhé dochází ke krácení, zhušťování děje, až téměř přestává dávat smysl (případ stříhového segmentu *Tunay na Ina*).

4.3.6 Čas a trvání

Můžeme si všimnout, že v běžné filmové praxi syžet nezprostředkovává vyčerpávající popis událostí, ale jejich délku přizpůsobuje svým potřebám (nejčastěji jsou tak ukázány pouze nejzásadnější momenty vyprávění, ty více redundantní pak snímek naznačí a ponechá diváka, aby si je domyslel v rámci celkové fabule). Části z fabule, které neobsahují narativně důležité informace, jsou většinou vyňaty.

V případě filmu *Právě hrajeme* se však syžet skládá z poměrně banálních scén, které nijak vývoj vyprávění neposouvají, ani celkový fikční svět neobohacují. Jednou je to bloumání po nočních ulicích, dále opakující se relaxace před televizí, nebo dlouhé rodinné oslavy. Události, které by v tradici klasického hollywoodského filmu líčeny pouze zkratkovitě, jsou zde naopak pro své značné trvání a setrvalou repetici (neopakuje se sice jedna a tatáž oslava, nicméně všechny se částečně svou vzájemnou podobou slévají) značně zdůrazněny.

Syžet filmu se rozpíná do několika let, během nichž z malé dívky, jež zrovna začala chodit do školy, vyrůstá dospělá žena, která chodí do práce a po smrti své matky se sama stává matkou. Tento čas syžetu však netradičním způsobem koliduje s časem trvání projekce. Ritin život je zobrazen skrze okamžiky, kdy se nic podstatného neděje, nicméně volbou extrémní čtyř a půl hodinové délky filmu a značně rozvláčných scén (desetiminutové scény ukazující pouze zahleděnou dívku do televizní obrazovky nejsou výjimkou) je na ně položen obrovský význam.

Tato strategie má dva výsledky. Prvním z nich je přenesení celkové marnosti Ritina života do samotného percepčního prožitku. Skrze narativně vyprázdněné scény trávající dlouhé minuty se totiž zdůrazňuje neměnnost a jistá „uvězněnost“ Rity v jejím životě, z něhož se nedokáže vyvázat. Délka jednotlivých segmentů tak pomáhá zprostředkovávat vnitřní významy, které více pomáhají komunikovat životní situaci ústřední postavy.

Druhým efektem disproporce mezi informační hustotou vyprávění a časem projekce je i dosažení jistého ozvláštnění z hlediska časovosti snímku. U jednotlivých scén totiž mnohdy nezbývá nic jiného než vnímat samotný tok času, uvědomovat si jeho nastávání. Zdlouhavost společně se stylistickými postupy, které budu analyzovat v následující kapitole, podněcují sebereflexivní aspekt filmu. Současně se ukazuje, že samotné zrychlení stříhu v některých pasážích nemusí znamenat změnu vnímání časovosti (jakkoliv je scéna dětské hry na začátku snímku poměrně rychle stříhaná, je natolik dlouhá, že na svou časovost poukazuje). Přestože tedy dochází ke střetu v rámci různých stylistických postupů, stále to vede k podobnému výsledku.

4.4 Stylistická analýza

V předchozí části jsme prokázali, že narativní mód filmu patří do kategorie tzv. parametrické narace. V analýze stylu budu tento předpoklad dále potvrzovat, protože právě styl (nehledě na vazby k syžetu) se stává dominantní a poukazuje na svou přítomnost.

4.4.1 Mizanscéna

Bordwell říká, že bychom vždy měli hledat funkce mizanscény, její motivaci, proměny v rámci filmu a vztah k dalším postupům ve snímku.

Klíčovou roli v rámci mizanscény zastává ve filmu *Právě hraje* prostředí, v němž se postavy pohybují. Množství mezer a nikdy neukázaných událostí v rámci vyprávění je totiž do jisté míry vyváženo větší popisností v rámci mizanscény.

Začátek filmu obsahuje záběry nočního života filipínského města, ukazuje hlučný a zmatený provoz v ulicích, kde mezi mnoha vozidly nepřehledně přecházejí siluety postav postupně osvětlované reflektory aut. Ve scéně nejsou ukázány konkrétní postavy, které bychom mohli v následujícím ději identifikovat. Takový úvod je však nutný, aby ozřejmil v jakém prostředí malá Rita vyrůstá. Ačkoli nedostaneme informaci o jaké město konkrétně jde (mohlo by jít o Manilu, ale rovněž jakékoli větší město), dokáže film akcentovat charakteristiku místa. V následujících scénách v průběhu filmu se pak obraz místa postupně dotváří. Můžeme rozpoznat, že Rita bydlí na okraji v chudé čtvrti.

Taková expozice filmu má svůj význam, protože posiluje významovou rovinu filmu. Bloudění indiferentních postav po ulicích a nepřehledný provoz městské dopravy v kontextu bezcílného životního osudu Rity neutváří z jejího případu ojedinělý exemplář životního stylu, ale je spíše komentářem obecné společenské situace. Podobně jako tito lidé i Rita v mnoha dlouhých scénách bezcílně prochází ulicemi města a stává se jedním ze zástupců masy obyvatel.

Můžeme si všimnout, že v celkovém pojetí prostoru zastává důležitou roli motiv chůze. Ve druhém segmentu filmu se Rita potuluje po chodbách nemocnice, ve čtvrtém pobíhá s dětmi a hledá zaběhnutého psa, v devátém se vydává do večerky nakoupit chlazené nápoje, ve dvanáctém bloudí po úzkých uličkách hřbitova. Výčet scén by mohl pokračovat. Skrze tento motiv se vytváří obraz dívky, která navzdory tradicím a širokému

rodinnému zázemí nedokáže v takovém světě zakořenit, postrádá ve svém životě pevný bod a je odsouzená ke stálému bloudění.

Motiv však s sebou nese mnohé další významy. Můžeme si všimnout, že v první části snímku je pohyb Rity v rámci prostoru téměř všudypřítomný. Její pobíhání a potulování nemá často žádný cíl, třeba v sedmém segmentu není její pobíhání po bytě ničím opodstatněno. Ve druhém její potulování po nemocničních chodbách nelze rovněž přiřknout ničemu jinému, než neposednosti a bezúčelné aktivitě malého dítěte. S postupem filmu a přibývajícím věkem postavy se však Rita začne pohybovat pouze na základě nějakého účelu (dostat se do práce či přesunout se na autobusové nádraží). Většinu času v druhé polovině filmu stráví téměř ve statických pózách, čímž vzniká výrazný kontrast k předešlým scénám na začátku filmu. Pohyby postavy tak v sobě reflektují zvětšující se společenskou izolaci a uvěznění v jejím současném životě.



Obr. 1: Rita během oslavy svých narozenin.



Obr. 2: Rita chystající se odejít z domu.

Film ve svém průběhu pravidelně naznačuje osamocenost Rity a její společenské vyčlenění. Během oslavy narozenin Rita postává u dveří na dvorek, kam si později i sedne na lavičku. Mizanscéna záběru její separaci potvrzuje tím, že její postavu umísťuje do pravé části obrazu, zatímco za oknem v levé části můžeme zaznamenat pohyby hostů. Odstup Rity od skupiny hostů za oknem, což je posíleno ještě tím, že Ritu můžeme vidět, ale z hostů spatříme vždy jen matné siluety za záclonou. Rám dveří a okna zde navíc vnitrozáběrovou opozici obou faktorů zesiluje, protože tím dostávají obě skutečnosti pevné zarámování a izolaci od zbytku záběru. V případě jedné ze závěrečných scén, když se již dospělá Rita chystá vydat se na autobusové nádraží (obrázek 2) dosahuje mizanscéna podobného účinku vzhledem ke kompozici celého záběru. Širokoúhlý objektiv umožňuje obsáhnout větší prostor místnosti, což jen utváří dojem prázdnoty scény a jejího

osamocení. Bílá barva a prázdnota a holost vyznívají důrazněji, protože byt byl do té doby ukazován v teplých barvách umělého osvětlení a byl útulně zařízený.

Podstatnou roli zde hraje i vzdálenost herce od kamery, což jen potvrzuje dojem distance. Posledních patnáct minut filmu je složeno pouze ze záběrů v širokých celcích, v nichž je Rita vždy značně vzdálená a nelze sledovat její emoce ve tváři. V posledním záběru se sice rámování změní a vidíme polodetail Rity sedící v autobuse, ale její odvrácený pohled ven opět znemožňuje přímého pohledu na její tvář.

Podoba prostředí rovněž podstatně utváří naše chápání predestinovaného děje. Můžeme si všimnout, že celý film se odehrává ve večerních hodinách za tmy. To samotné nám rozšiřuje poznatky o světě postav, v němž pravděpodobně většina z nich celý den pracuje a pro své vlastní aktivity jim zbývají pouze momenty po setmění. Role tmy má však i mnohem hlubší konotace. Ritiny cesty z domova do centra města za tmy rozšiřují povědomí o jejím sociálním statusu. Její domov se totiž nachází ve tmě jen velmi spíše osvětlených ulic, zatímco chůzí se postupně Rita dostává do více prosperujících městských částí, kde světla přibývá.

Význam závěrečné scény na autobusovém nádraží se značně promění, když si uvědomíme, že jde o první filmový segment odehrávající se za denního světla. Tato volba tvůrců může vést k interpretaci, že Rita má přece jen naději na lepší budoucnost. Na druhou stranu je ve světle rovněž více identifikovatelné závěrečné osamocení Rity (viz. obr.2).

Z druhého obrázku můžeme vyzorovat také důležitou roli hereckého projevu v rámci celé mizanscény. Jeho charakter se totiž během celého snímku postupně projevuje tak, aby reflektoval dospívání Rity a proměnu její osobnosti. Z tohoto důvodu můžeme mluvit o částečně psychologických motivacích. Vnitřních pohnutky Rity jsou patrné i ve vnějším hereckém projevu. Srovnáme-li jednu z úvodních scén filmu, v níž si děti hrají a honí se po ulici, se závěrečnými scénami, vynikne rozdíl v inscenování hereckého projevu nejmarkantněji. Ritino postupné uzavírání se před okolním světem totiž doprovází i čím dál tím více strnulý herecký projev, který v posledních záběrech ukazuje postavu téměř až paralyzovanou a pozicí těla introvertně sevřenou do sebe. Kontrastem vůči tomu je expresivní gestikulování a neustálý pohyb v začátku snímku během dětství.

4.4.2 Záběr

Pochopení koncepce záběrů je jedním ze stěžejních klíčů k pochopení filmu *Právě hrajeme*. Můžeme si již od počátku všimnout, že dominantním formálním prostředkem je délka záběru a sebereflexivní kamera. Nejprve se však budeme věnovat strategii záběrování a celkové estetické koncepci v průběhu filmu, které se v průběhu snímku rapidně mění. V průběhu filmu se vystřídají celkem čtyři rozdílné koncepce záběrů, přičemž každá z těchto stylisticky distinktivních částí odpovídá odlišné etapě v životě Rity. Jedna z nich se pak k samotnému diegetickému světu nevztahuje vůbec, a totiž stříhový segment filipínského filmu *Tunay na Ina*.

4.4.2.1 Domácí video

Rita se pohybuje po svém pokoji, nejprve se před kamerou schovává ve skříni, za chvíli je však zase venku a vztyčená na své posteli si vezme do rukou mikrofon připojený k magnetofonu, začne se před kamerou předvádět a s přemrštěnými gesty zpívat. Po skončení písničky se rozesměje, začne mávat do kamery a s pohledem upřeným přímo na pomyslného diváka sledujícího film pošle vzduchem polibek a uklání se, jak to má zřejmě odkoukané z vystoupeních popových hudebních hvězd. Taková je jedna z prvních scén filmu, na níž si ukážeme, v čem je svou charakteristikou stylu typická pro tuto stylisticky vnitřně sevřenou část filmu.

Z hlediska stylu bychom mohli tento segment označit za evokující autentický záznam amatérského domácího videa. K dojmu autentičnosti vede jednak kamerová technologie (k natáčení byla použita skutečně obyčejná videokamera určená běžným spotřebitelům), tak i volba konkrétních stylistických postupů, jež se často v neprofesionálních záznamech natáčených pro osobní potřebu nacházejí.

Úvodní záběry jsou ovlivněné použitím televizního poměru obrazu 4:3 o omezeném rozlišení 720x480 obrazových bodů dle normy NTSC. Z toho vyplývající technologická omezení projevující se v záběrech se stávají součástí celkové estetiky filmu. Vzhledem k tomu, že se celá tato část odehrává v noci, případně v potměných interiérech či místnostech s umělým osvětlením, je v záběru patrný digitální šum způsobený nedostatečnou citlivostí digitálního čipu zachytit dopadající světelné paprsky. Celkovou podobu ovlivňuje i hloubka ostrosti, která je v tomto případě rovněž určená schopností videokamery vykreslit záběry pouze plně zaostřené (hloubka ostrosti je tedy velká a

všechny věci v záběru jsou tudíž vždy ostré). Pouhou výjimkou jsou záběry, v nichž se kamera přizpůsobuje náhlým změnám záběru a pokouší se objekty v záběru zaostřit (takto „hluchá“ místa, jež by se v klasickém hollywoodském filmu záměrně v postprodukcii eliminovala, aby nerušila plynulost „bezešvé“ návaznosti záběrů, jsou zde naopak ponechána). Podobně se projevuje vliv zvolené techniky i na tonální či barevné pojetí záběru, v němž dominuje zažloutlý „teplý“ tón umělého osvětlení uvnitř interiérů i venkovních veřejných osvětlení v exteriérech. V dolní části záběru je rovněž v této stylisticky semknuté části filmu patrný umělého pruh, který je způsoben defektem ve vykreslování horizontálních řádek obrazu při přepisu videozáznamu na nosiče formátu VHS.

Mimo technologických aspektů, které se projevují v celkovém působení záběru, lze identifikovat i specifické stylistické postupy. Jedním z nich je absence postprodukčního zásahu a dodatečných úprav barevnosti obrazu. Ve výsledku tak působí jako pouze sestříhaný surový záznam, v němž se jednotlivé záběry tonálně i stylově liší a vzájemně na sebe mnohdy plynule nenavazují. To vytváří rozdíl mezi touto vstupní částí a dalšími stylisticky odlišnými částmi snímku, do nichž je již nějakým způsobem zasahováno.

Z hlediska vedení kamery jsou záběry v této části poměrně dynamické. Ve vysoké míře obsahují transfokace kamery, rychlou změnu rámování obrazu a časté kamerové švenky. Mnoha záběrům dynamiku dodává samotné použití ruční kamery. Žádný ze záběrů tedy není naprosto statický, vždy je v něm alespoň v nějaké podobě přítomen pohyb. Často je pohyb samotného záběru doprovázen i pohybem postav v rámci mizanscény. Vytváří se tak efekt jisté těkavosti a neklidnosti obrazu.

Tato neklidnost je vzhledem k její přítomnosti ve všech záběrech první části poměrně důležitým prvkem, který zvýrazňuje opozici hravého dětství a náhlé deziluze ze světa po letech v závěru snímku. Těkavý pohyb kamery rovněž do jisté míry reflektuje i rozpoložení Rity, která je plna energie a má před sebou ještě možnost určení svého následujícího života.

Pokud si z tohoto pohledu rozložíme jednu z prvních scén dětské pouliční hry, po níž Rita se zraněnou nohou odchází do svého pokoje, můžeme konkrétně vypořádat základní stylistické postupy. Scéna začíná přeexponovaným záběrem (obr. 3) na pouliční osvětlení. Záběr nemá roli ustavující, protože nám o celkové scéně příliš informací neposkytuje, naopak během jeho trvání dochází k upozornění na samotné záznamové médium, protože kamera se v jeho průběhu automaticky nastavuje na světelné podmínky

situace, ostří a přizpůsobuje clonu proměnlivé světelnosti záběru. Následuje záběr na projíždějící auto (obr. 4), před nímž uhýbají skotačící děti. Teprve zde nás záběr uvádí do scény a představuje nám semknutý prostor noční ulice, na němž se bude následující scéna odehrávat. Následuje záběr, který je pro tuto část filmu typický. V polocelku nejdříve vidíme pobíhající děti, jejichž pobíhání kamera ve švencích sleduje (obr. 5a), přičemž kamera se sama v prostoru mezi nimi pohybuje, až se nakonec dostane skrze dynamické proměny transfokace do celku, v němž poprvé umožní identifikovat mezi ostatními pobíhajícími dětmi Ritu (obr. 5b), načež opět skrze pohyb prostorem a švenkování spojené s transfokací zakončí záběr v polodetailu na změť pohybujících se nohou na asfaltovém povrchu (obr. 5c). Další záběr podobnou metodu opakuje: nejdříve vidíme polocelek pobíhajících dětí (obr. 6a) během něhož kamera horizontálním švenkem umožňuje pohled do okolního prostoru, načež přechází do detailu tváře jedné z holčiček, která na ulici pobíhá (obr. 6b) a postupně švenkuje a mění rámování do polocelku a setrvává na pohybující se Ritě (obr. 6c). Následující záběry jsou v podstatě obměnou tohoto postupu.



Obr. 3: (C) Zaostřování na světlo pouliční lampy.



Obr. 5a: (PC) Děti pobíhající po ulici.



Obr. 4: (C) Ulicí projíždí auto, děti se mu vyhýbají.



Obr. 5b: (C) Děti pobíhající po ulici.



Obr. 5c: (PD) Záběr končí transfokací na nohy.



Obr. 6b: (D) Kamera sleduje pohyb s holčičky.



Obr. 6a: (PC) Kamera švenkuje po pobíhajících dětech.



Obr. 6c: (PC) Švenkování přes děti až k Ritě.

Můžeme si všimnout, že film využívá delší záběry, v jejichž rámci postupně dochází k přerámování záběru, přičemž často změna představuje dramaticky odlišnou podobu počátečního a konečného rámování. Záběr, který začíná celkem se často v průběhu změni do detailu či polodetailu. Namísto střihu, jež by takovou scénu rozdělil do řady odlišně rámovaných záběrů je zde upřednostněno používání kontinuálních záběrů, které svou nestálostí a neustálou proměnou vnáší do záběru dynamiku. Tím mezi oběma prvky vzniká jisté napětí.

Jaký konkrétní význam má pro první část filmu využití takových záběrů? Scéna sama o sobě obsahuje konflikt; děti spolu soupeří ve vzájemné hře, nakonec to ale celé ústí pouze do zranění Rity. Střet dětí v kamarádské hře je však přenesen i do způsobu snímání, kde dochází k výrazným předělům mezi velikostmi záběrů, pohyby kamery či pohyby postav v mizanscéně.

Záběry v první části filmu jsou rovněž definovány tím, jaký úhel vůči zobrazovanému objektu nabízejí. Vzdálenost kamery od země totiž vždy odpovídá stojícímu dospělému člověku, který v ruce drží kameru. Jde tedy vždy o pohledy z mírného či většího nadhledu, která natáčí podstatně menší děti nebo malou Ritu (záleží na umístění

pomyslného kameramana ve scéně). Naopak v případě záběrů na pouliční osvětlení, balonky na oslavě či schodiště do prvního patra v rámci skromného rodinného obydlí jde vždy o mírný pohled. Tato metoda společně s neustálým chvěním záběru konstantně implikuje přítomnost kameramana, který personifikovanou kameru ovládá. Tyto hlediskové záběry z pohledu filmem reflektovaného kameramana vlastně vytvářejí postavu diegetického vypravěče, který sice pouze neúčastně dění observuje, ale přitom je jeho přítomnost (alespoň v první části) permanentně filmovým stylem připomínána.

V první části rovněž převažují z hlediska rámování polocelky či polodetaily nad celky a velkými celky, které by mohly představovat roli ustavujícího záběru ve scéně. Záběr naopak většinou představuje pouze výsek z celku a některé scény zcela takový záběr postrádají. V případě scény dětské hry, zmiňované výše, film neumožňuje přehledně situaci nahlédnout, naopak dochází ke zmatečnosti a neuspořádanosti. Mezi pobíhajícími postavami se ztrácíme, nedokážeme mnohdy určit jejich polohu ani postavení vůči ostatním, natož pak pochopit pravidla celé hry, ani kdo prohrává a kdo vítězí.

Role velikosti záběru je dalším důležitým aspektem, který je potřeba zohlednit. Detailním záběrem ve filmu se může zdůraznit konkrétní moment a podtrhnout tak jeho důležitost pro celkové vyznění i roli v následujícím ději. Zde však detaily tuto funkci postrádají. V celkovém stylistickém systému nepomáhají vyprávění jako takovému, naopak jde spíše o prvky, které odkazují spíše samy k sobě. Můžeme třeba vidět detailní záběr létající můry kolem světla, nicméně důraz nemá pro vyprávění i film samotný pražádný význam. Jde pouze o náhodnou scénu ze života Rity, jejíž orámování do detailního záběru nemá o nic větší důležitost než jakákoliv jiná scéna. Pokud takový záběr něco zdůrazňuje, je to právě upozornění na samotný akt natáčení a každodennost výjevu. Pokud totiž záběry v této části něčím zcela vybočují z obvyklého způsobu zobrazování - jsou to právě stylistické a technologické aspekty, které do celovečerního filmu vnášejí estetiku domácího videa. Tento fakt právě ovlivňuje i zdánlivě neorganizovaný sled záběrů, jejichž cílem není utvořit narativně plynulý a efektivní konstrukt, ale naopak reprezentovat přítomnost sebe sama - zdánlivě amatérské zachycení obyčejných chvil v životě zaměnitelné malé dívky.

4.4.2.2 Sestřih filmu *Tunay na Ina*

Celý film *Právě hrajeme* je složen z natočených záběrů během produkce filmu. Jedinou výjimkou je pasáž, která následuje po odjezdu Rity s matkou pryč z domova. Přibližně dvacet následujících minut zabírá náhlá a syžetem neopodstatněná vsuvka v podobě starého předválečného filipínského filmu *Tunay na Ina*.

Z hlediska stylu jde o jeden z klasických předválečných filmů dodržující konvence klasického hollywoodského filmu. Příkladem klasického stylu může být jedna z úvodních scén. Otec přichází za dcerou Magdalenou, která zrovna porodila dítě. Ta je zasnoubená, nicméně neotěhotněla se svým nastávajícím, ale protože byla znásilněna. Otec chce zachránit její vztah, protože se obává, že by narozené dítě ohrozilo očekávaný sňatek i reputaci jejich rodiny. Scéna ukazuje, jak své dceři dítě odejme a odchází, aby jej mohl předat na adopci.

Scéna začíná celkovým záběrem (obr. 7), který má ustavující charakter - seznámí nás s dějištěm filmu i se všemi hlavními postavami. Tento záběr zřetelně ukazuje vztahy postav tím, že uchovává během této scény jednotnou kompozici - na levé straně je vždy otec, který představuje pro dceru hrozbu, na pravé straně mu vždy vzdoruje Magdalena. Záběry pokračují ustálenou konvencí záběru a protizáběru, když otec dceři vysvětluje důvody pro své činy (obr. 8-10). Dramatičnost situace posiluje i zmenšení rámování, které se přesouvá do detailu a polodetailu. Emotivní diskuze mezi postavami pokračuje v polodetailu a americkém plánu, ve kterém rovněž otec nakonec s dítětem odchází a zavírá za sebou dveře (obr. 11-13). Závěrečný záběr, který se přibližuje ke tváři zhroucené dcery upozorňuje na důležitost tohoto momentu pro celý následující děj filmu. Emoce, kterou žena prožívá, jí totiž nakonec donutí, aby se své dítě vydala hledat.



Obr. 7: (C) Otec si odnáší dítě.



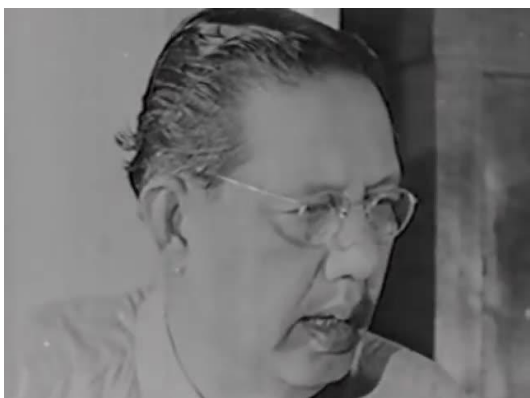
Obr. 8: (D) Otec vysvětluje své jednání.



Obr. 9: (PD) Magdalena se mu snaží jeho rozhodnutí marně vymluvit.



Obr. 12: (PD) Dcera se snaží své dítě ochránit.



Obr. 10: (D) Reakce otce v křížovém střihu.



Obr. 13: (AP) Otec se nedá, odchází s dítětem.



Obr. 11: (AP) Záběr dává důraz na dveře za otcem.



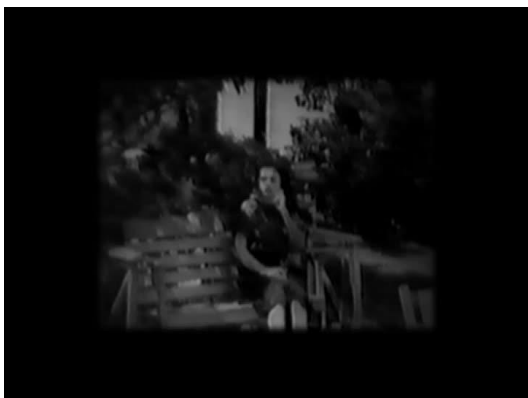
Obr. 14: (PD) Přiblížení na ztrápenou Magdalénu.

V rámci stříhového segmentu ve filmu *Právě hrajeme* je však tento klasický styl neustále popírán. Záběry nedodržují princip kontinuálního vyprávění, jsou fragmentarizovány a vkládány do zcela nových, často kontrastních vztahů. V rámci záběru můžeme vypočítat šest systematicky se opakujících prvků, které proměňují původní záběry a jejich funkci.

Prvním z nich je **důraz na materialitu záběru**. Vybrané záběry jsou totiž nejčastěji velmi statické, s řadou detailních a polodetailních záběrů, které tuto vlastnost umocňují. Skrze efekt zpomalení navíc mnohdy záběry působí až dojmem strnulého obrazu, případně obrazu primitivně animovaného. Rozměr materiality záběru rovněž připomínají i všudypřítomné vizuální artefakty, které vznikly poničením filmového pásu, nebo problikávající exponovaná, černá filmová okénka. Záběr také na několika místech poskakuje, významnou roli sehrává i celková zastřenost černobílého obrazu způsobenou tmavostí podexponované filmové kopie. V záběru se tak ukazuje struktura samotného filmového materiálu, z něhož byl tento kompilát utvořen. Pozornost je k tomu vedena i skrze zvukovou složku, v níž po celou dobu této části nic nezazní (je zde absolutní ticho - bez dialogů, hudby či ruchů). O té se však budu zmiňovat ještě později v příslušné kapitole.

Druhým formálním prostředkem je **repetitivní záběr**. Jako příklad můžeme uvést scénu, v níž Magdalena sedí na lavičce před rodinným domem a přijde za ní matka. V originálním filmu jde o krátkou scénu, v níž nejdlejší část představuje samotný rozhovor mezi ženami. Zde však nejvíce času představuje samotná chůze matky ke dceři (podpořená repetitivními záběry) a samotný rozhovor je výrazně upozaděn (nehledě na to, že jej nemůžeme slyšet). První čtyři záběry ponechávají strukturu původního filmu. Nejdříve vidíme ustavující celkový záběr Magdaleny sedící na lavičce před domem (obr. 14). Následují dva záběry v celku na matku (obr. 15, 16), která schází po schodech na zahradě a přibližuje se k sedící dceři. Ve čtvrtém záběru (obr. 17) v polodetailu vidíme reakci Magdaleny, která se k přicházející matce otáčí. Pátý záběr a šestý záběr (obr. 18, 19) je zopakováním druhého a třetího (matka tedy opět začíná sestupovat ze schodů, ke dceři se tak zatím nepřiblížila), avšak zrcadlově obráceným. Polodetail reakce Magdaleny v sedmém záběru (obr. 20) tak začíná narušovat jednotu pohybu a pravidlo osy. Rovněž tím dochází k dalšímu upozornění na přítomnost filmového stříhu. V osmém a devátém záběru (obr. 21, 22) se opět totožně opakuje druhý a třetí záběr (tentokrát již nedochází k zrcadlovému převrácení). Desátý záběr (obr. 23) je repetitivním sedmého záběru, pouze zrcadlově převráceného. Dochází tedy k několikanásobnému opakování záběrů. Účel tohoto opakování zvýrazňuje motiv chůze a samotné ztracení postav, nemožnost komunikace a vzájemného míjení, což je klíčové i jako součást významového čtení celého filmu. Podobně i opakovaný polodetail otáčení Magdaleny dále rozvíjí bezvýchodnost osudů postav, jejich marná snaha totiž zůstává zacyklena v jednotlivých záběrech.

Podstatný je zde i sebereflexivní rozměr samotného snímku, který v této pasáži odmítá konvence hollywoodského filmu a jeho strukturu tříští do fragmentárních segmentů. Formální uspořádání tak přiděluje původním prvkům nové významy. Originální film umožňuje postavám dosáhnout svého cíle. Využívá k tomu model vyprávění klasického hollywoodského filmu, kde jsou všechny obtíže navzdory jejich pravděpodobnosti nakonec zdárně překonány a vše ústí do šťastného konce. Opačný význam však vyplývá ze střihové sekvence, která neposkytuje snadné řešení, naopak vnímání diegetického světa komplikuje a i skrze formální postupy zacykluje ve vzájemných protikladech a repeticích. Postavy se často míjejí, mizejí ze scény, aniž by čehokoli dosáhly a jejich vzájemné interakce jsou mnohdy předčasně ukončené. Projevuje se, že dominantní princip způsobuje kolizi na několika úrovních: významových rámců obou snímků, jejich stylistického a narativního uspořádání, ale třeba i v kontrastu, nenávaznosti jednotlivých formálních prostředků.



Obr. 14: (AP) Ustavující záběr.



Obr. 16: (C) Žena pokračuje směrem ke kameře.



Obr. 15: (C) Žena kráčejí směrem doprava.



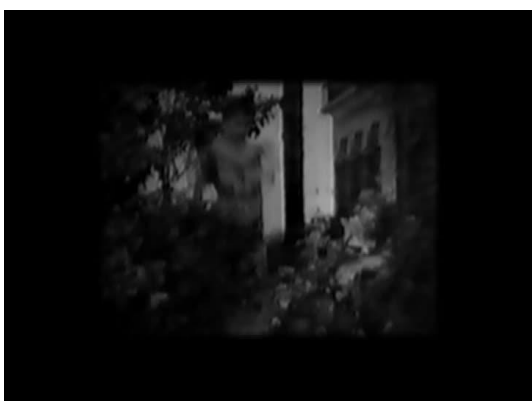
Obr. 17: (PD) Pohled sedící ženy na kráčejíci postavu.



Obr. 18: (C) Stejný záběr jako obr.15, pouze je zrcadlově obrácený.



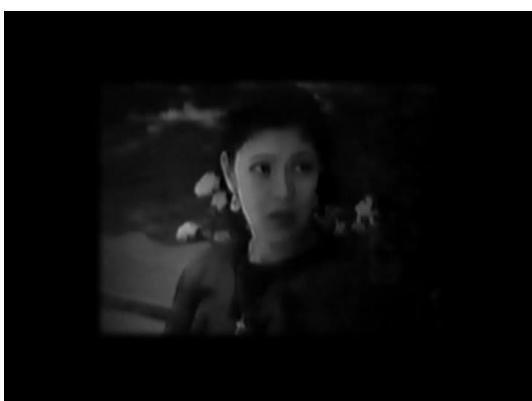
Obr. 21: (C) Opět nepřevrácená chůze ženy.



Obr. 19: (C) Stejný záběr jako obr. 16, pouze je zrcadlově obrácený.



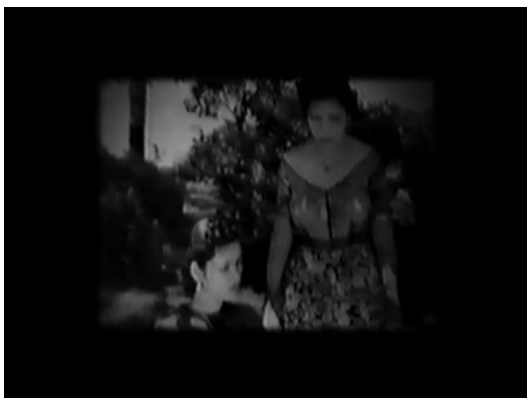
Obr. 22: (C) Identický záběr jako obr.16.



Obr. 20: (PD) Žena ještě jednou vzhlíží k postavě (dochází k popření pravidla osy).



Obr. 23: (PD) Žena mluví v zrc. převr. záběru.



Obr. 24: (PC) Ženy spolu krátce mluví.



Obr. 26: (PC) Žena odchází již normálně popředu.



Obr. 25: (PC) Žena pozpátku odchází.

Budeme-li sledovat, jak zmíněná scéna pokračuje, odhalí se nám další určující formální postup. Tím je **záběr přehrávaný pozpátku** (tedy od konce k začátku). V jedenáctém záběru se v polocelku Magdalena i matka u lavičky krátce baví (obr. 24). Dvanáctý záběr na tento navazuje, ale je přehráván pozpátku (obr. 25). Matka tedy pomalu couvá a odstupuje od lavičky. Dochází k efektu jako při rychlém přetáčení filmu zpět - postava z konvenčního hlediska zobrazování nepřírozeně odkráčí zády vpřed. V následujícím třináctém záběru vidíme odcházející matku našlapující zpět na zahradní schodiště, tentokrát již v přirozeném časovém sledu, tedy popředu (obr. 26). Formální prostředky této části ještě více posilují tematické vyznění marného života, neustále repetice, ve které se postavy navrací pořád zpět, bez možnosti svůj osud změnit.

Čtvrtým formálním prvkem je **převrácení záběru**. To zde probíhá ve dvou rovinách. Může jít o horizontální neboli zrcadlové převrácení obrazu jako v dříve zmíněné scéně (obr. 18 či 19), nebo o převrácení záběru vertikálně, kde je obraz vzhůru nohama (obr. 38). Oba postupy se v tomto úryvku vyskytují, přičemž jejich funkce rovněž slouží strategii narušování vnitřních stylistických pravidel díla, kolizi jednotlivých formálních prvků.

Významnou roli na charakteristice záběru má i další vlastnost, kterou je **rychlost projekce**. Zatímco originální film byl natočen standardizovanou rychlostí okének za sekundu, v tomto segmentu jsou záběry záměrně zpomalené. Ten je přítomný ve dvou podobách. Jednak jde o celkové zpomalení všech záběrů v této sekvenci, takže pohyby postav vždy působí poněkud vláčněji a pomaleji, než je dáno běžnou konvencí, za druhé jde o extrémní zpomalení pouze některých záběrů. V kontextu dlouhého filmu jde o další způsob, jakým je prodlužován čas filmu.

Posledním výrazným prvkem je **velikost rámování záběrů**. Ty jsou zastoupeny ve všech velikostech, nicméně jeden typ zde na sebe upozorňuje nepoměrně více, než tomu je v uspořádání originálního snímku *Tunay na Ina*. Jde o detailní záběr tváře, který se v sestříhu hojně objevuje, ale postrádá pro své zařazení hlubší opodstatnění. Zatímco v rámci melodramatu filmu zajišťuje emocionální porozumění postavám a zdůraznění jistých momentů, zde pouze využívá expresivnost jejich hereckého projevu umocněného velikostí rámování k upozornění na tento formální postup.

Tyto prvky zajišťují sebereflexivní charakter celého segmentu, který je ještě podpořen i znalostí historického kontextu (víme, že jde o jeden z mála zachovaných předválečných filipínských filmů). Podstatné je však vztáhnutí této části vůči zbytku filmu. Můžeme si všimnout, že zatímco v jiných částech je čas obvykle prodlužován (a skrze užití dlouhých záběrů), zda naopak dochází k výrazné redukci a zrychlování. Výsledný efekt je však stejný, protože zůstává pouze torzo vyprávění, děj se začíná opakovat a postavy nikam dál neposouvá.

4.4.2.3 Amatérský film

Třetí část filmu můžeme vymezit od konce sestříhu černobílého filmu *Tunay na Ina* až po téměř závěrečnou scénu, v níž Rita se svým přítelem navštíví hodinový hotel. Od první části se zde koncepce záběrů podstatně liší. Pokud úvodní část definovalo neustálé těkání kamery po prostoru scény, v případě této části naopak dochází k výraznému zklidnění. Role záběru začíná mít v této pasáži až kontemplativní charakter.

V komparaci s první částí je jedním z nejvíce charakteristických proměn změna kamerové technologie. Ačkoli je zachován z předchozí části obrazový televizní formát 4:3, obraz záběru jako takový již postrádá na sebe upozorňující obrazové artefakty. Zrno a šum televizní kamery nejsou ani v tmavých scénách patrné, rovněž ve spodní části záběru není

obrazový defekt způsobeným přepisem záznamu na VHS nosič. Nevyskytují se ani v první části hojně využívané transfokace a barvy obrazu nabízí širší škálu odstínů. Nevyskytují se zde ani záběry, v nichž by byl záběr neostrý, nebo se kamerová technika adaptovala na osvětlení scény a poukazovala by na aspekt záznamového aparátu.

Zatímco v první části byla způsobem snímání implikována přítomnost nikdy nespátrného kameramana, v této části záběry na vypravěče neupozorňují.

Nejběžnější jsou zde dva typy záběru. Tím prvním je celkový **statický záběr**, jenž se pouze lehce třese kvůli použití ruční kamery (mnohdy je to však téměř nezatelné). Kamera vše snímá z jednoho hlediska, nepohybuje se a nemění velikost rámování. Nejčastěji se jedná o záběr sedící Rity na pohovce před televizí. Namísto stříhu dochází k využití velké hloubky ostrosti a užívání více plánů (např. matka, která sedí v pozadí u kuchyňského stolu a počítá peníze).

Jako ukázka této formální kompozice poslouží scéna, v níž Rita přijde do obchodu v tržnici s filmovými DVD. Celá scéna trvá téměř patnáct minut, je členěna do jedenácti záběrů a zdůrazňuje, jak se dívka při své práci nudí. Pouze jeden záběr je v detailu (ukazující znuřenou tvář Rity), sedm je natočeno v celcích, dva v polocelcích, jeden v americkém plánu a jeden v polodetailu (opět ke zvýraznění úmornosti nezáživné činnosti). Zatímco v první části se v rámci záběru měnily rakurzy, velikosti i vnitrozáběrový prostor, zde obojí zůstává stálé, pokud je třeba ukázat scénu z jiného úhlu pohledu, použije se k přerámování záběru stříh, nikoli transfokátor, švenk či panoramatický pohyb.

Takový charakter záběrů pomáhá líčit situaci hlavní postavy, která postupně zjišťuje, že jí její dosavadní život nenaplňuje a cítí se osamocena. Statičnost kamery společně s velkými celky korespondují se stagnací jejího osobního života. Opakování takových záběrů rovněž působí fádně, dochází pouze k pravidlnému opakování podobného typu záběrů. Téměř chybějící detaily na tváře postav znemožňují hlubší pochopení toho, co Rita samotná vlastně prožívá.

Druhým typem záběru je **záběr-sekvence**, v němž sledujeme Ritu na jejích cestách po městě. Většinou jde o několikaminutové polocelky beze stříhu, v nichž se kamera pohybuje spolu s Ritou kráčející městem. Tento typ záběru se objevuje pouze v této části, v ostatních jsou scény chůze či cesty řešeny výrazně odlišným způsobem. Můžeme uvést příklad bloumání Rity po nemocniční chodbě ze začátku filmu. Její zkoumání zdravotnického zařízení je rozděleno do řady kratších záběrů, které utvářejí dojem členitosti okolního prostoru, není zachována jednota času a místa (je podporován dojem, že se dívka v

nepřehledných chodbách ztrácí). Její zvědavé procházení tudíž není koncipováno jako záběr-sequenze, jež by se primárně soustředil na aspekt chůze - zde sehraává roli prozkoumávání prostor - dívka totiž nakukuje do jednotlivých oddělení.

V této části však můžeme nalézt celkem čtyři výrazné záběry-sequenec na krácející Ritu, jenž na sebe strhávají pozornost. První záběr se odlišuje od těch ostatních, protože jde o dlouhý hlediskový záběr z pohledu Rity, která si za tmy svítí baterkou po hřbitovních cestičkách a snaží se nalézt cestu pryč. Právě perspektiva záběru je zde nejdůležitější, protože jde o jediný záběr v celém filmu, který doslova „patří“ pohledu Rity. Postupně vidíme, jak se zamotává v bludišti cestiček a záběr samotný se stává čím dál tím více dynamickým. Nakonec nezbyvá nic jiného, než pozorovat otřesy samotné kamery jako hlavní objekt záběru.

Příklad častěji využívaného záběru-sequenec je třeba Ritina cesta do tržnice, kde prodává filmová DVD, nebo třeba dlouhý záběr snímáný v polodetailu, v němž kamera následuje Ritu po sexuálním styku s kamarádem z oslavy. Tyto příklady utváří iluzi jakési cesty, pohybu za nějakým cílem, nicméně rovněž z důvodu, že nikam neúští a kvůli své délce ilustrují celkovou marnost a zacyklenost Ritina života. Jejich přítomnost vyniká právě v kontextu statických celků, o nichž jsem se zmiňoval výše. Rolí těchto záběrů není ozřejmit odkud kam postava kráčí, ale spíše slouží jako obecná reference k tématu bloudění uvnitř současné filipínské společnosti.

4.4.2.4 Profesionální film

V závěrečné části filmu dochází ke změně filmového stylu ještě jednou. Rita zde opouští svůj domek a vydává se na autobusové nádraží, odkud pak odjíždí pryč. V této části se také záběr svou rolí a stylistickými náležitostmi nejvíce blíží konvencím tzv. kontemplativního či „pomaleho“ filmu.

Délka celé pasáže až do závěrečných titulků je celkem sedmnáct minut, přičemž se skládá z jedenácti statických záběrů. Sedm z nich je rámováno do celku, dva do polocelku a dva tvoří polodetail. Kamera je umístěna na stativ, záběry se tedy nechvějí, jak tomu bylo v případě záběrů v předcházejících částí. Jediný pohyb vychází z mizanscény (pohybující se Rita či hemžení lidí na autobusovém nádraží). Na rozdíl od předchozí pasáže kamera Ritu při pohybu nenásleduje, naopak je využíván širokoúhlý objektiv, který umožňuje obsáhnout její pohyb v celku. Celková staticčnost záběru je rovněž podporována strohým hereckým projevem, protože Rita všechny úkony vykonává velmi pomalu, aby její pohyb nevnášel do

záběru dynamiku. Ve třetím záběru (obr. 29) stihne Rita za téměř třiminutovou délku pouze vylézt z toalety, nalít si pití z lednice, posadit se ke stolu a pak zhasnout světlo. Při této činnosti se ještě zastavuje, aby si kvůli svému těhotenství vydechla. V záběrech pět, šest a jedenáct (obr. 31, 32, 37), které jsou v polodetailech či polocelku je sice patrný pohyb pozadí (kamera se i mírně klepe kvůli otřesům vozidla, v němž Rita sedí), ale ten je vždy kompozičně umístěn až do druhého plánu záběru (a tedy působí ve výsledku staticky).

Z hlediska poměru stran obrazu dochází k podstatné změně. Namísto televizního poměru stran 4:3 jsou všechny záběry této části natočeny v poměru 16:9, který je blíže konvencím současné filmové praxe. Právě změna formátu společně se širokoúhlými objektivy umožňují záběrům, aby zůstávaly statické, ale přesto mohou obrazově pojmut podstatně větší prostor, v němž se pak postavy pohybují.

Změna kamerové techniky ovlivňuje i tonální rozsah záběru, který je v rámci celé části již barevně sladěn. Dochází tedy k postprodukčním zásahům. Záběry v interiéru již nemají nádech do žluta způsobený umělým osvětlením a absencí postprodukčního zásahu (rolí zde hraje i využití přirozeného zdroje světla). V záběrech exteriérů jsou barvy mírně potlačeny spíše do nevýrazných šedivých tónů.

Z této části se již zcela vytratily subjektivizační metody v podobě hlediskových záběrů, nebo upozorňování na přítomnost kameramana. Statické záběry naopak utvářejí distanci a odjíždějící Ritu zdánlivě nezúčastněně sledují.



Obr. 27: (C) Uvnitř bistra.



Obr. 28: (C) Ložnice uvnitř domu.



Obr. 29: (C) Rita se těžkopádně pohybuje po kuchyni.



Obr. 32: (PC) Cesta autem pohledem řidiče.



Obr. 30: (C) Rita odchází a kontroluje, zda je byt zajištěn proti vloupání.



Obr. 33: (C) Ilustrační záběr autobusového nádraží.



Obr. 31: (PD) Jízda autem na nádraží.



Obr. 34: (PC) Další ze záběrů „atmosfér“ místa.



Obr. 35: (C) Rita s kýmsi dlouze telefonuje.



Obr. 37: (PD) V posledním záběru filmu Rita klidně sedí, zatímco za okýnkem ubíhá krajina.



Obr. 36: (C) Čekárna na autobusovém nádraží.

4.4.2.5 Dlouhý záběr

Jak jsme si mohli všimnout již v kapitole kontextu tvorby Raye Martina, je v jeho snímcích využívání dlouhých záběrů obvyklé. V případě *Právě hrajeme* je role dlouhých záběrů pro celkový styl filmu podobně zásadní, protože společně s jistou proměnou typologie záběrů v průběhu filmu se mění i role a funkce dlouhého záběru.

Podle Bordwella směřuje mainstreamová kinematografie ke stále důslednějšímu zkracování záběrů. V současné době je běžnou praxí, aby měl celovečerní snímek i několik tisíc střihů, přičemž průměrná délka záběrů se v současné době pohybuje kolem tří sekund.⁸⁹ Není však výjimkou, že se objevují i filmy, které mají podstatně kratší délku

⁸⁹ Srov. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press 2006, s.122-123.

záběru. Bordwell zmiňuje, že pouze v případě tzv. „uměleckých filmů“⁹⁰ je délka záběrů podstatně delší, v průměru kolem deseti a jedenácti sekund, ačkoli i zde filmaři trend zrychlování často přejímají.⁹¹

Záběr filmu *Právě hraje* má průměrnou délku (při jednoduchém matematickém zprůměrování) 35,6 sekund. Takový záběr překračující i konvence současných filmů můžeme jako dlouhý identifikovat i bez nutnosti exaktního měření.⁹² Přes čtyři a půl hodiny dlouhý film obsahuje celkem 458 střihů. Nejdelší záběr je přibližně v polovině snímku (jde o záběr, v němž se Rita společně s matkou kouká na horor v televizi) a trvá přes sedmáct minut (celkem 1057 sekund). Nejkratší záběr má necelou půl sekundu.

Jakým způsobem však délka záběru konkrétně ovlivňuje celkový styl snímku? Z grafu délky záběrů vyplývá (viz. příloha 1), že extrémně dlouhé záběry jsou během první hodiny přítomny pouze ojedinele. Jsou zde poměrně rovnoměrně distribuovány a většinou mají délku kolem minuty a půl. Nejde však o záběry, u nichž by tato formální změna měla z hlediska vyprávění zásadní význam. První z dlouhých záběrů je pouze pohled na rušnou ulici města. V dalším se Rita povaluje na posteli ve svém pokoji, nebo poslouchá svou tetu v nemocnici vyprávět vzpomínky na dětství s její matkou.

Systematický nárůst dlouhých záběrů můžeme pozorovat po sedmdesáté minutě snímku v devátém a desátém segmentu. První v sobě zahrnuje výjevy z několika večerů strávených doma s matkou. Ten druhý pak zachycuje jejich stěhování pryč. Naopak v případě sestřihu filmu *Tunay na Ina* jde o pasáž, která má znatelně kratší délky záběrů. Ty se v závěru sestřihu pohybují v hodnotách kolem průměrné délky dvou sekund. Následující segmenty dvanáct, třináct a čtrnáct a šestnáct až dvacet jsou naopak utvořeny z kumulace jedněch z nejdelších záběrů v tomto snímku.

⁹⁰ Bordwell užívá anglický pojem „art movies“, aniž by jej blíže specifikoval. Pravděpodobně však má na mysli filmy tzv. autorských režisérů, kteří většinou natáčejí mimo mainstream. Bordwell jako příklad uvádí Soderberghův film *Solaris* či *Třináct rozhovorů o toméž* Jilla Sprechera.

⁹¹ Srov. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press 2006, s.123.

⁹² Na tomto místě je potřeba dodat, že kontext dlouhých záběrů je třeba vždy vztáhnout ke konkrétnímu okruhu filmů, z jejichž perspektivy jej chceme nahlížet. V rámci současných mainstreamových filmů je jistě půlminutová průměrná délka raritou. Naopak v experimentálním filmu nejsou například jednozáběrové filmy výjimkou. V kontextu festivalové distribuce se objevují i snímky s průměrnou délkou záběru (ASL=average shot length) poměrně větší. *Turínský kůň* Bély Tarra má ASL 229 sekund, *Zpěv ptáků* Alberta Serry 67 sekund, *4 měsíce, 3 týdny a 2 dny* Cristiana Munguia 93 sekund, *Ruská archa* Alexandra Sokurova je například natočena pouze na jediný záběr atd.

Při pohledu na graf délek záběrů se nám tak mohou vyjevit dvě podstatné věci. První z nich je fakt, že délka záběrů do velké míry koresponduje s celkovými změnami v jednotlivých stylově semknutých částech snímku. Záběry jsou podstatně delší v závěru filmu, kdy jsou záběry statické, na rozdíl od počátku filmu, kdy jsou obecně kratší a využívají formálních postupů amatérského domácího videa. Samotnou proměnu průměrné délky záběru naznačuje červená křivka, která ukazuje postupný nárůst, pokles a později opět výrazný nárůst délky záběru.

Důležitým faktorem je i druhé pozorování, že je ve filmu posilován kontrast mezi krátkými a dlouhými záběry. Můžeme například vidět, že v rámci stříhového segmentu ze snímku *Tunay na Ina* dochází postupně ke zkracování záběrů, což pomáhá zvětšit kontrast mezi předěly jednotlivých stylově odlišných pasáží: skupinou záběrů filmu *Tunay na Ina* a skupinou záběrů snímaných ruční kamerou, které po nich následuje. Dlouhý záběr zde má upozorňovat na odlišnost formálních systémů, kterou ještě zvýrazňuje, poukazuje na jejich vzájemné opozice.

Dlouhý záběr se tudíž stává významným sebereflexivním prvkem filmu, protože svou rolí poukazuje na formální uspořádání filmu, na rozdíl mezi jeho různými podobami. Dlouhé záběry ze hřbitova ukazující Ritu, která se rozhodla navštívit v noci hrob (samozřejmě společně s celkovou změnou obrazového formátu, barvy, rychlosti snímání atd.) zdůrazňují střet dvou odlišných a na sebe nenavazujících stylů.

Role dlouhého záběru je rovněž podstatná z pohledu časovosti filmu. Zatímco běžnou filmařskou praxí je čas zrychlovat díky stříhu, zde nám dlouhý záběr umožňuje zakusit jej v celé své délce. V některých scénách se trvání fabule neliší od trvání syžetu a rovněž od trvání projekce. Dlouhý záběr tak činí i navzdory tomu, že mnohdy trvá z hlediska narace bezpředmětně dlouho a často zachycuje pouze prodlevy nebo neměnicí se skutečnost v záběru. Sedmnáctiminutový záběr na Ritu, jak se s matkou dívá na horor v televizi, se třeba za celou dobu nezmění, ba ani postavy v něm neudělají nic, co by jeho zařazení v takové délce opodstatnilo. Obě pouze po celou jeho dobu leží a koukají na film. Role zakoušení reálného času v jednotlivých záběrech má důležitou roli právě z hlediska distance a sebereflexivity filmu.

4.4.3 Střih

Bordwell definuje střih jako „koordinaci jednoho záběru s tím následujícím.“⁹³ Současně se předpokládá, že půjde o princip, jakým jakým jsou jednotlivé záběry uspořádány v rámci konkrétní scény. Bordwell předkládá čtyři způsoby, jak na způsob výběru a skladby záběrů nahlížet. Jednak skrze vzájemné kompoziční vztahy, rytmické vztahy, prostorové vztahy a časové vztahy.

Způsoby střihové metody u *Právě hraje* úzce souvisí s rolí výše zmíněného dlouhého záběru. Namísto toho, aby byla scéna rozčleněna do několika menších jednotek je v řadě případů upřednostněn dlouhý záběr, který skrze hloubku prostoru čítajícího několik plánů, nebo užití švenků a pohybu kamery přerámující záběr nahrazuje nutnost rozdělení scény do více záběrů.

Z hlediska kompoziční návaznosti záběrů však převládá mezi záběry diskontinuita. Vezmeme-li si za příklad úvodní scénu hrajících si dětí na ulici můžeme si všimnout, že jednotlivé záběry na sebe z hlediska mizanscény nenavazují, naopak je zvýrazněná jejich odlišnost, která je způsobená prostorovými vztahy. Diskontinuitu podporují i švenky kamery, které se bez zjevných pravidel pohybují do různých stran, přičemž není ve spojených záběrech udržována kontinuální návaznost pohybu.

Extrémním případem **kompoziční nenávaznosti** je spojení záběrů ve střihové sekvenci z filmu *Tunay na Ina*. V jednom okamžiku náhle dojde ke střihu a následující záběr je vzhůru nohama. Matka se zde po příjezdu autem sklání nad postýlkou, aby k sobě mohla přivínout malé batole, které se vzhledem k převrácené povaze záběru nalézá v horní části záběru (obr. 38). Následující záběr se opět převrací zpět, žena v něm sestupuje po schodech dolů (obr. 39). Diskontinuity záběrů zde vychází nejen z podstaty převrácení obrazu, ale i z odlišných světelných podmínek - zatímco první záběr je prosvětlený a pozadí tvoří bílá stěna s lůžkem, následující záběr je naopak velmi tmavý s výraznou vinětací u okrajů. Převrácením obrazu rovněž dochází ke kontrastu obou pohybů. V prvním záběru se žena sklání k dítěti, ale v převrácené podobě jde tedy o pohyb vzhůru k hornímu okraji obrazu. V druhém naopak sestupuje ze schodů směrem dolů.

Podstatnou roli v rámci střihu má i **konstrukce prostorových vztahů**. Na příkladu scény hrajících si dětí na ulici můžeme doložit, jakou strategii film ve většině případů

⁹³ David Bordwell - Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s.289.

využívá. V prvním záběru (obr. 3) můžeme vidět celek pouličního osvětlení, na který navazuje záběr projíždějícího auta (obr. 4). Ve třetím záběru (obr. 5a-5c) již vidíme pohybující se děti, ale změnou rámování způsobenou rychlými švenky a transfokacemi nemůžeme získat celkovou představu o předkamerovém prostoru a rozmístění jednotlivých dětí v jeho rámci. Jisté ponětí o prostředí sice máme z předchozího záběru na projíždějící auto, nicméně ten nesplňuje roli ustavujícího záběru, protože neposkytuje důležitou informaci o rozmístění dětí. Následující záběry posilují celkovou fragmentarizaci prostoru. Rovněž si můžeme všimnout, že v této části dramatické změny rámování nahrazují roli stříhu.



Obr. 38: (PC) Magdalena se sklání k batoletě v převráceném záběru vzhůru nohama.



Obr. 39: (C) Magdalena sestupuje ze schodů v záběru, který je již otočený „správně.“

Fragmentace prostoru skrze stříhovou skladbu je rovněž způsobená tím, že není dodržováno pravidlo osy. To předpokládá, že osoby v záběru jsou jasně rozmístěny do konkrétních pozic jejichž vzájemné vztahy jsou zachovány i při změně záběrů (udržuje se např. konzistentní směr pohledů). V takovém uspořádání by mohla kamera honičku zabírat pouze z jedné strany ulice (která zde představuje pomyslnou osu), aby byla zachována jednota pohybu při změně záběru pobíhajících dětí. Namísto toho však stříh volně propojuje scény pohybující se kamery mezi dětmi, aniž by takový princip dodržoval. Ve výsledku se tak honička stává nepřehlednou (často ani nevíme, jaká je pozice Rity vzhledem k okolním dětem).

Podobně jako u kompoziční diskontinuity, i zde můžeme nalézt nejvýraznější příklady v segmentu filmu *Tunay na Ina*, v rámci něhož stříh propojuje různé záběry, které spolu v původním filmu nesouvisí. Jejich propojení skrze stříh utváří další diskontinuity;

střih totiž nemaskuje jejich vzájemnou rozdílnost a ani nevytváří dojem, že by k sobě měly patřit.

V závěrečné části filmu můžeme ve scéně večerní oslavy s kamarády zpozorovat příklad stříhového postupu, která záběry kontinuálně provazuje. Jde o frontální záběr na Ritu, která pohlédne s tázavým výrazem na postavu za kamerou (obr. 40). Následuje záběr, který představuje otočení o sto osmdesát stupňů, kdy vidíme mladíka, na kterého mimetické posunky směřovala (obr. 41). Takové provázání scén však není v případě *Právě hrajeme* běžné.



Obr. 40: Pohled Rity na protisedícího mladíka.



Obr. 41: Mladík mimikou reaguje na Ritu.

Hlavní funkcí střihu v závěrečné části je převážně mechanické propojení dlouhých záběrů do jednoho celku. Specifická odlišnost střihu od současných formálních konvencí spočívá v tom, že střih často nemá roli eliptického střihu (stříhu s výpustkou), který by zkracoval čas skutečného trvání syžetu oproti času fabule. Dlouhé záběry naopak trvají bez přerušení i dlouhé minuty, aniž by se cokoli podstatného stalo.

Nejvíce „hravou“ pasáží z hlediska časové roviny střihu je sestříhaný segment filmu *Tunay na Ina*, kde kompilace vychází z umělecké motivace jejích formálních prvků. Dosahuje tak efektu tříštění jednotlivých pasáží, jejich kolize ve vzájemných střetech. Z předešlých příkladů si můžeme všimnout, že dochází jak k eliptickému střihu (přeskakují se celé scény), tak v jiných místech naopak dochází ke střihu s přesahem, který čas syžetu prodlužuje oproti času fabule (opakování stejných záběrů). Můžeme rovněž mluvit o využití flashbacků a flashforwardů (záběry a scény původního filmu jsou nechronologicky zpřeházeny). Zde však takové pojmy určené primárně pro analýzu filmu klasického hollywoodského filmu nacházejí svoje limity, protože ze segmentu nejsme (bez znalosti

původního filmu) schopni spolehlivě určit posloupnost jednotlivých scén ve výsledné fabuli.

4.4.4 Zvuk

Zvuková složka představuje důležitou součást celkového stylistického systému, protože i zde dochází k významným odchylkám od diváckého očekávání utvořeného z tradičních norem klasického vyprávění. Můžeme zde identifikovat celkem tři rozdílné zvukové činitele: mluvené slovo, ruchy a hudbu.⁹⁴

Na několika místech však zvuková složka zcela chybí. Je to zejména v případě, když postavy začnou v záběru zpívat. Malá Rita v jedné z úvodních scén vyleze na postel ve svém pokoji a za puštěné hudby z rádia začne synchronně zpívat do mikrofonu připraveného v ruce. Její zpěv však nikdy neuslyšíme a pouze můžeme sledovat její expresivní gesta a pohyby. Ze zvukové stopy nezmizí pouze její hlas, ale rovněž i jakýkoli další zvuk (ruchy, doprovodná hudba). Podobná scéna se opakuje později, když Rita slaví narozeniny a matka jí zapaluje za přítomnosti známých a přátel svíčky na dortu. V okamžiku, kdy matka odpočítá, aby všichni mohli Ritě zazpívat píseň pro oslavence, dojde k okamžitému „oněmění“ filmu. Podobně zvuk absentuje u zpěvu matky během vánočního setkání.

Nejvýrazněji se však totální absence zvuku projevuje v případě segmentu z filmu *Tunay na Ina*, který po celých dvacet minut trvání neobsahuje jediný zvuk. Původní film však zvukový je a naopak obsahuje řadu (ve filipínském filmu té doby populárních) scén, v nichž herci procítěně zpívají. I během sestřihu zde jsou tyto záběry přítomny, přičemž ještě více upozorňují na rozpor mezi obrazovou složkou a zvukovým provedením. Vzájemný kontrast těchto dvou složek tímto způsobem vstupuje i do diváckého zážitku. Nepřítomnost zvuku v těchto scénách ve výsledku tedy na pojetí zvukové složky upozorňuje.⁹⁵

⁹⁴ Srov. Ivo Bláha, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění 2006, s. 12.

⁹⁵ Nepřítomnost zvuku má také jeden doprovodný jev, který se projeví především při projekci filmu v kinosále, kde ve zcela „oněmělých“ pasážích vyniknou zvuky kinosálu jako dalšího kinematografického aparátu (můžeme slyšet hučení klimatizace, jemné hučení projektoru, nebo pohyby okolních diváků). V případě autora této práce byl zážitek obohacen ještě vulgární konverzací projekčních, která byla díky absenci zvuku skrze neizolovanou stěnu kinosálu slyšet.

Hudba se ve filmu objevuje ve dvou úrovních. Jako diegetický prvek, který je součástí vnitřního fikčního světa postav, je to třeba skrze rádio, které si Rita pouští během své dětské exhibice před kamerou. Stejně tak můžeme zaslechnout hudbu, která vychází ze zapnuté televize, na níž se Rita často dívá. U těchto momentů však není hudba výrazným prvkem, na nějž by byl uskupením stylistických voleb kladen nějaký znatelnější důraz.

V nediegetické podobě se hudba objeví až v závěrečném záběru, v němž Rita sedí uvnitř autobusu a odjíždí neznámo kam. Během této scény začne náhle hrát minimalistická hudba složená z krátkých tónů poskládaných do jednoduchého rytmu. Hned po ní během titulku oznamujícího konec filmu následuje podstatně výraznější dunivá hudba (žánrově rozkročená mezi elektrickým minimalismem a post-rockem), která je hlasitější a rytmicky energetičtější. To úzce souvisí s celkovou změnou stylu, kterou bylo možné pozorovat v rámci odlišností záběrů a metod střihu. Zvuk tedy přispívá k separaci jednotlivých stylistických částí.

Mluvené slovo ve filmu se vyskytuje pouze ve formě diegetických promluv postav. Především na začátku snímku, kdy záběry odpovídají amatérskému domácímu videu, můžeme zaznamenat zvýšené množství dialogů mezi postavami. Jejich funkce však většinou nespočívá v posouvání narace, jak bývá zvykem u klasických hollywoodských filmů. Postavy si často říkají banality, v některých případech dokonce množství dialogů způsobuje, že se jejich samotný obsah vyprazdňuje a vytváří spíše pro záběr zvukovou kulisu. Přesto však nelze říct, že by se dialogy vyskytovaly v celém filmu hojně. Mnohé záběry jsou zcela bez jediného vyřčeného slova, obzvláště v druhé části filmu se Rita i okolní postavy stávají pasivnější a komunikují méně.

Role mluveného slova zároveň ukazuje vztah Rity s jejím okolím. Můžeme si všimnout, že ona se řady přítomných konverzací ani nezúčastňuje, pouze se nachází v jejich blízkosti. Sama rovněž hovor většinou neinicuje a mluví pouze v několika scénách, když od ní okolní postavy vyžadují interakci.

Vzhledem k oběma výše jmenovaným zvukovým složkám vyniká o to více zvuk ruchů. Zvuky noční čtvrti s pošťkávajícími psy, nebo naopak dopravy v záběru rušné ulice otevírající celý film, jsou motivovány potřebami komplexně představit charakter scény. Jejich účelem je sloužit celkové autentičnosti snímku, proto se stávají přirozenou součástí scén.

Vedle toho jsou zde však i nediegetické ruchy, které naopak upozorňují na umělost filmu a proces natáčení. Ve scénách amatérského domácího videa můžeme třeba slyšet, jak

se klepe ruka kameramanovi. Tím, že se přezka videokamery tře o ruku filmaře, můžeme slyšet znatelné vrzání, které je bezprostředně identifikovatelné jako ruch samotné filmové techniky, s níž je scéna snímána. Přítomno je také soustavné hučení videokamery (jenž není tak nápadné) způsobené samotnou konstrukcí kamery, protože její vestavěný nesměrový mikrofon nahrává všechny okolní zvuky - včetně matného zvuku točící se kazety uvnitř kamery. I v případě zvuku tedy můžeme nalézt výrazné prostředky, jakými je docilováno upozorňování na střet a rozdílnost jednotlivých formálních přístupů.

5 Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo aplikovat neoformalistickou analýzu na filipínský snímek *Právě hraje*, který natočil Raya Martin. S využitím jejích nástrojů bylo sledováno, jakým způsobem se ve stylistické a narativní rovině projevuje přítomnost dominanty, kterou jsme si určili jako kolizi kontemplativní a dramatické funkce.

Na základě metody Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho upřesněné v teoreticko-metodologickém rámci byl film zasazen do ekonomického, technologického, estetického a sociálního kontextu Filipínského filmu. V části ekonomické jsem sledoval, jakým způsobem filmy Nové filipínské vlny vznikají, že nenaplňují vždy mýtus autorsky svobodných děl, ale často jejich podobu ovlivňují finanční a produkční možnosti.

Nastíněním technologických podmínek jsem upozornil na vliv samotné technologické proměny, jejího významu pro proměnu filmového průmyslu, ale rovněž pro samotnou estetiku filmů. Tato část je klíčová i vzhledem k analýze snímku, který proměnu filmové techniky a stylu reflektuje.

Dále jsem sledováním témat současných filmů ukázal směřování současné mainstreamové filipínské kinematografie, vůči níž se nezávislí mladí tvůrci často vymezují. V textu se však snažím zaznamenat, že volba témat chudoby a sociální bídy není specifická pouze pro tyto filmaře, ale že jde o téma zpracovávané napříč celým průmyslem a že v minulosti se mu již věnovala řada tvůrců.

Rovněž jsem charakterizoval způsoby uvádění a sociální kontext filipínského filmu. Poznatky ze všech čtyř oblastí jsou praktické pro další uvažování o tvorbě Raye Martina. V další kontextuální kapitole zachycuji významové rámce jeho filmů. Dochází zde k reflexi minulosti (často s důrazem na aspekt kolonialismu), obnažování filmových procesů a přesahů do experimentálního filmu. Jedním z opěrných bodů kulturně-historického kontextu byla taktéž definice „pomalého filmu,“ do které můžeme snímek *Právě hraje* zařadit.

V narativní analýze bylo využito dílčích pojmů neoformalistické analýzy, abychom potvrdili, že dochází ke kolizi jednotlivých formálních prvků. Role dominanty pak charakter většiny vnitřních formálních vztahů určuje a ovlivňuje. V narativní analýze se ukázalo, že se hlavní vyprávěcí linie vytrácí, je nahrazena parametrickým narativním modem, který segmenty vyprávění jednou zřetelně odděluje, podruhé zase slévá do přesně neohrazeného uskupení scén. Kolize ovlivňuje způsob vyprávění rozličnými způsoby.

Syžet je uspořádán do dlouhých dějově často banálních pasáží, přičemž vynechává zásadní okamžiky z Ritina života. Rozvolnění narativní struktury se vedle toho zdá neúměrné vzhledem k nestandardní délce filmu. V rámci časovosti jsou například v segmentu snímku *Tunay na Ina* některé záběry extrémně zpomalovány, na jiných místech ale dochází k eliptickému střihu, který celý segment urychluje až do podoby, že je obtížné se v něm orientovat

Vliv dominanty v podobě kolize je ještě více patrný v rámci stylistické analýzy. Můžeme ho nalézt ve vztahu celkové statickosti záběrů a pravidelného opakování motivu chůze v průběhu celého snímku či v umírněném hereckém projevu Rity, který je konfrontován s expresivními výrazy herců v segmentu filmu *Tunay na Ina*. V části věnované analýze záběrů vyniká jejich vzájemný střet v rámci jednotlivých stylových částí. Dlouhé záběry jsou v některých pasážích kladeny za rychle stříhané pasáže, aby vynikla jejich vzájemná odlišnost. Dochází ke kompoziční nenávaznosti scén, destrukci prostorových vztahů v části natáčeného domácího videa. I v rámci zvuku například dochází k zásadnímu poukazování na kolizi zvukové a obrazové složky, když náhlé ticho nekoresponduje s dějem odehrávajícím se v rámci obrazu.

Skrze narativní a stylistickou analýzu jsme odhalili způsob formálního uspořádání snímku *Právě hraje*. Předpokládaná hypotéza přítomnosti dominanty v podobě kolize jednotlivých systémů se opravdu potvrdila jako řídicí princip. Ten zároveň ovlivňuje vysokou míru sebereflexivity snímku.

6 Seznam použité literatury

ALLEN, Robert C. - GOMERY, Douglas, *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985.

BAUMGÄRTEL, Tilman, Introduction: Independent Cinema in Southeast Asia. In: Tilman Baumgärtel (Ed.), *Southeast Asian Independent Cinema*. Aberdeen: Honkong University Press 2012, s.1-12.

BENDO VÁ, Helena, Čas a plynutí filmového smyslu. *Illuminate* 11, 1999, č.1, s.5-22.

BÍRO, Ivette, *Turbulence and Flow In Film*. Bloomington: Indiana University Press 2008.

BLÁHA, Ivo, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění 2006.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.

BORDWELL, David - STAIGER, Janet - THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

BORDWELL, David - THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.

BORDWELL, David, *Figures Traced in Light: On Cinematics Staging*. Berkeley-Londýn: University of California Press 2005.

BORDWELL, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press 1989.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

BORDWELL, David, *On The History of Film Style*. Cambridge-Londýn: Harvard University Press 1999.

BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells It*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press 2006.

CAMPOS, Patrick, Ghostly Allegories: Haunting As Constitution of Philippine (Trans) National (Cinema) History. *Kritika Kultura* 2014, č.21-22, s.611-643.

CRUZ, Francis: *Now Showing* (2008). *Lessons From the School of Inattention: Oggs' Movie Thoughts*. Dostupné na WWW: <<http://oggsmoggs.blogspot.cz/2008/05/now-showing-2008.html>> [vyšlo: 16.5.2008; cit. 20.7.2014].

DE LA CRUZ, Khavn - DAYAO, Dodo - ALAGBATE, Mabie, *Philippine New Wave: This is not a Film Movement*. Quezon City: Noel D. Ferrer & MovFest International Digital Film Festival 2010.

DOANE, Mary Ann, *The Emergence Of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002.

FOX, Dan: Slow, Fast, and Inbetween. *Frieze*. Dostupné na WWW: <http://blog.frieze.com/slow_fast_and_inbetween/> [vyšlo: 23.5.2010; cit. 15.8.2014]

FRAMPTON, Daniel, *Filmosophy*. New York: Columbia University Press 2006, s.193.

HOLÝ, Zdeněk, Vyprázdňená narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *Cinepur* 13, 2005, č.40. Dostupné na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=838>> [vyšlo nedat.; cit. 20.7.2014].

CHARNEY, Leo, *Empty Moments: Cinema, Modernity, And Drift*. Durham: Duke University Press 1998.

CHATMAN, Seymour, *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008.

MAI, Nadin: The different slowness in Evolution of a Filipino Family. *The Art(s) of Slow Cinema*. Dostupné na WWW: <<http://theartsofslowcinema.com/2014/07/28/the-different-slowness-in-evolution-of-a-filipino-family/>> [vyšlo: 28.8.2014; cit. 15.8.2014].

KULKA, Tomáš, *Umění a falzum*. Praha: Academia 2004.

LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge 2005, s.7-61.

MILLER, Toby - GOVIL, Nitin - McMURRIA, John - MAXWELL, Richard - WANG, Ting, *Global Hollywood 2*. Londýn: British Film Institute, 2005.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, Význam estetiky. In: Miroslav Červenka - Milan Jankovič (eds.): *Studie I*. Brno: Host 2007.

PASADILLA, Gloria O. (Ed.), *The Global Challenge In Services Trade*. Makati City: Philippine Institute for Development Studies 2006.

SHANNON, Claude E. - WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: University of Illinois Press 1998.

SCHUMACHER-RASMUSSEN, Eric: *Case Study: Speeding Video Delivery to the Filipino Diaspora. Streaming Media*. Dostupný na WWW:

<<http://www.streamingmedia.com/Articles/ReadArticle.aspx?ArticleID=65094&PageNum=1>> [vyšlo: 21.4.2008; cit. 15.8.2014].

SOLLANO, Francis C.: The Situation and Directions of Philippine Independent Cinema. *Film Culture 360*. Dostupný na WWW: <<http://film.culture360.asef.org/magazine/in-focus/the-situation-and-directions-of-philippine-independent-cinema/>> [vyšlo: 13.3.2011; cit. 15.8.2014]

STAM, Robert, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-luc Godard*. New York: Columbia University Press 1992.

SZCZEPANIK, Petr, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s.9-44.

THOMPSONOVÁ, Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1998.

THOMPSONOVÁ, Kristin, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č.1, s.5-35.

THOMSON-JONES, Katherine, Formalism. In: Paisley Livingston – Carl Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge 2009, s.131-141.

TIONGSON, Nicanor G., The Filipino Film Industry. *East-West Film Journal* 6, 1992, č.2, s.23-61.

TIOSECO, Alexis: Raya Martin. *Cinema Scope*. Dostupný na WWW: <<http://cinemascope.com/spotlight/spotlight-cannes-2009-raya-martin/>> [vyšlo nedat.; cit. 15.8.2014].

TUTTLE, Harry: (Technical) Minimum Profile. *Unspoken Cinema*. Dostupný na WWW: <<http://unspokencinema.blogspot.cz/2007/01/minimum-profile.html>> [vyšlo 18.1.2007; cit. 15.8.2014]

YAPAN, Alvin B., Contemporary Independent film producing in the Philippines? The case of Ang Panggagahasa kay Fe (The Rapture of Fe). *Thesis Eleven* 2012, č.112, s.147-155.

YAPAN, Alvin B.: The Aesthetic of the Meandering Camera: An Analysis of Three Filipino Independent Films. *Unspoken Cinema*. Dostupný na WWW: <<http://unspokencinema.blogspot.cz/2010/02/aesthetic-of-meandering-camera.html>> [vyšlo: 19.2.2010; cit. 15.8.2014]

YEATTER, Bryan L., *A History and Filmography, 1897-2005*. Jefferson-North Carolina-London: McFarland & Company Publishers 2007.

Další citované materiály:

Market Study Philippines, Listopad 2012. [vydáno společností Split Screen Data Ltd. pro účely společnosti German Films].

The Film Development Council Act and the Film Development Council Implementing Rules and Regulations. [vládní dokument „Republic Act No. 9167;“ schválen 7.června 2002].

Ramil de Jesus, *The Turn to Digital: Revival of Film Culture in the Philippines*. [předneseno na konferenci Proceedings of the Whither the Orient: Asians in Asian and Non-Asian Cinema Conference; Kimdaejung Convention Center, Gwangju, Korea; 28.-29.října 2006].

Rozhovor s Lav Diazem vedený Hubertem Poulem v Locarnu dne 14.8.2013. V redigované podobě dostupný na WWW: <<http://www.indiefilm.cz/2013/09/29/rozhovor-s-lav-diazem-%E2%80%9Eme-filmy-nejsou-dlouhe-jsou-svobodne-%E2%80%9C/>> [vyšlo: 29.9.2013; cit. 15.8.2014]

7 Seznam citovaných filmů

4 mēšice, 3 tūdny a 2 dny (4 luni, 3 sǎptǎmāni ŝi 2 zile; Cristian Mungiu, 2007).

Ang Panggagahasa kay Fe (Alvin Yapan, 2009).

Ars Colonia (Raya Martin, 2011).

Autohystoria (Raya Martin, 2007).

Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino (Lav Diaz, 2004).

Empire (Andy Warhol, 1964).

Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional (Raya Martin, 2005).

Manila (Raya Martin, 2009).

Next Attraction (Raya Martin, 2008).

Nezǎvislost (Independencia; Raya Martin, 2009).

Prǎvė hrajeje (Now Showing; Raya Martin, 2008).

Ruskǎ archa (Russkiy kovcheg; Alexandr Sokurov, 2002).

Solaris (Steven Soderbergh, 2002).

Třináct rozhovorů o tomtéž (13 Conversations About One Thing; Jill Sprecher, 2001).

Tunay na Ina (Octavio Silos, 1939).

Turínský kůň (A Torinói ló; Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, 2011).

Délka vlny (Wavelength; Michael Snow, 1967).

Zpěv ptáků (El Cant dels ocells; Albert Serra, 2008).

Příloha 1.

