

Univerzita Karlova v Praze

**Filozofická fakulta
Katedra filmových studií**

Bakalářská práce

Martin Horyna

**Naratologická analýza filmu *Neopouštěj mě*
*Don't Leave Me: Narratological Film Analysis***

Praha 2014

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

Poděkování

Děkuji především vedoucí práce PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. za ochotu a trpělivost během mého dokončování bakalářského studia, stejně tak jako za zpětnou vazbu k této práci, dále Miladě Horynové za pečlivé přečtení a všechny připomínky k textu a Tereze Čtvrtečkové za vytrvalou a usilovnou podporu během celé doby mého studia.

Děkuji i Karlu Ochovi, Kryštofu Muchovi a dalším kolegům z karlovarského festivalu za to, že mi nabídli možnost zanechat významnou stopu v jeho programové skladbě. Zejména spolupráce na výběru dokumentárních filmů pro MFF Karlovy Vary mě nepřímo zavedla k tématu této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem text vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité informační zdroje a literaturu. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze dne 21. 8. 2014

.....
Martin Horyna

Abstrakt

Cílem práce *Naratologická analýza filmu Neopouštěj mě* je pomocí rozboru daného snímku zodpovědět otázku, jakými technikami nás může tvůrce dokumentárního filmu vést k tomu, abychom v obsahu našli soudržnou dějovou strukturu, a dále, zda k tomu NEOPOUŠTĚJ MĚ systematicky využívá některé postupy klasického filmu. K popsání rétorických strategií dokumentárních filmů jsem využil texty Billa Nicholse. Jako teoretický rámec samotné analýzy vyprávění byly zvoleny neoformalistický (David Bordwell, Kristin Thompsonová, Barry Salt) a kognitivně-naratologický (Edward Branigan) přístup, na jejichž základě jsem vymezil dokumentární filmy s vysokým stupněm narace. Rozborem motivací a vývoje, času a prostoru ve filmu jsem se pokusil přiblížit narativní strategie, které tvůrci filmu zvolili. Analýza prokázala, že NEOPOUŠTĚJ MĚ strukturuje jednání a promluvy protagonistů jako příběh. Dále bylo ukázáno, že zkoumaný snímek lze řadit mezi dokumentární filmy s vysokým stupněm narace a že systematicky užívá řadu postupů klasického filmu. Přínosem této práce je ukázání konkrétního způsobu, jímž lze pomocí naratologických nástrojů zkoumat vyprávění (vysoce) narativních dokumentů, a v dalším výzkumu tak lze navržený postup využít ke komplexnějšímu pojednání o takových dílech.

Klíčová slova

naratologická analýza, dokumentární film, naratologie, neoformalismus, *Neopouštěj mě*

Abstract

The aim of *Don't Leave Me: Narratological Film Analysis* thesis is to determine through analysis of the aforementioned film the techniques of documentary filmmakers being used to lead the viewer to discover a coherent plot structure in the content, and to ascertain whether DON'T LEAVE ME systematically uses some methods of the classical film. Texts of Bill Nichols were used to describe the rhetorical strategies of documentary films. The selected theoretical basis of the narrative analysis itself is neoformalism (David Bordwell, Kristin Thompson, Barry Salt) and cognitive narratology (Edward Branigan), which served to define documentary films with a high degree of narration. The study of motivations and development, time and space in the film was employed in order to describe narrative strategies chosen by the filmmakers. The analysis has proved that DON'T LEAVE ME structures the protagonists' action and speech as a story. Furthermore, it was shown that the analysed film can be classified as a documentary film with a high degree of narration and that it systematically utilizes numerous methods of the classical film. The contribution of this thesis is to demonstrate a specific manner of analysing the narration of (highly) narrative documentary films through narratological means; it is thus possible to use the suggested method to analyse such films in a more complex way in further research.

Keywords

narratological analysis, documentary film, narratology, neoformalism, *Don't Leave Me*

OBSAH

1	ÚVOD	9
1.1	Proč analyzovat narativ dokumentárního filmu	9
1.2	Proč analyzovat právě snímek <i>Neopouštěj mě</i>	11
1.3	Postup naratologické analýzy	12
2	TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST	14
2.1	Použité teoretické koncepty	14
2.2	Dokumentární film a jeho mody v teorii Billa Nicholse	15
2.3	Neoformalismus	23
2.4	Neoformalistické nástroje k analýze vyprávění	29
2.5	Kognitivistická naratologie Edwarda Branigana	32
2.6	Dokumentární filmy s vysokým stupněm narace	38
3	ANALYTICKÁ ČÁST	43
3.1	Statistická analýza jako referenční rámec	43
3.2	Téma filmu <i>Neopouštěj mě</i>	45
3.3	Segmentace syžetu	46
3.4	Vývoj a motivace ve filmu <i>Neopouštěj mě</i>	49
3.5	Čas ve filmu <i>Neopouštěj mě</i>	53
3.6	Prostor ve filmu <i>Neopouštěj mě</i>	57
3.7	Konkluze	73
4	ZÁVĚR	75

ZDROJE	77
Citované filmy	77
Knihy	78
Články ze sborníků a časopisů	79
Zdroje zveřejněné primárně na internetu	80
PŘÍLOHY	81
Příloha č. 1: Statistická analýza stylu – základní data	81
Příloha č. 2: Statistická analýza stylu – tabulka délek a typů záběrů	83
Příloha č. 3: Příklady scén snímaných v dlouhých záběrech	87
Příloha č. 4: Příklady scén složených ze sledu záběrů a protizáběrů	89

Seznam použitých zkratk

MDZ medián délky záběru

PDZ průměrná délka záběru

r. režie

sek. sekunda

z. záběr

1 ÚVOD

1.1 Proč analyzovat narativ dokumentárního filmu

Na podzim roku 2013 jsem na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Amsterdamu (IDFA) zhlédl nizozemsko-belgický snímek *NEOPOUŠTĚJ MĚ* (2013) a ihned jsem byl zaujat jeho formou. Neobvyklý mi připadal především způsob, jakým tento zástupce současného autorského dokumentu vytyčuje důmyslné narativní strategie těžící z postupů *klasického filmu*.¹ Dovednost, s níž tvůrci vystavěli strukturovanou dramatickou linku, vykreslili charaktery protagonistů a docílili plynulého toku narativu, reflektovaly i vesměs pozitivní zahraniční recenze.²

Byť se současná naratologie zabývá převážně hranými filmy, vzniklo již velké množství analýz rozkrývajících funkční mechanismy dokumentů. O tom, že jsou i v nonfikčním diskurzu budována komplexní vyprávění, filmoví badatelé nepochybují, a i proto jsou diskuze nad místem dokumentární kinematografie v naratologických teoriích dnes neobyčejně živé.³ Zatímco však ve sféře fikce nemáme důvod pochybovat o umělé výstavbě děl, dokumenty svou strojenost alespoň částečně zakrývají. K zamaskování samotné konstrukce díla používají promyšlené postupy, a ať už to ve výsledku činí jakýmkoli způsobem a jakkoli důsledně, nemusejí se nám vždy jevit jako nejvhodnější objekty k naratologickému rozboru. Výrazné autorské

¹ Klasickému filmu se v této práci více věnuji v kapitole 2.6 *Dokumentární filmy s vysokým stupněm narace*.

² Viz např. Neil Young, *Don't Leave Me (Ne me quitte pas)*: IDFA Review. *The Hollywood Reporter*. Dostupné na WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/dont-leave-me-ne-me-659065>>, [publikováno 22. 11. 2013, navštíveno 15. 8. 2014], nebo Eric Kohn, Review: Dutch documentary. *Don't Leave Me Is the Best Buddy Comedy in Years*. *Indiewire*. Dostupný na WWW: <<http://www.indiewire.com/article/review-dutch-documentary-dont-leave-me-is-the-best-buddy-comedy-in-years>>, [publikováno 24. 11. 2013, navštíveno 15. 8. 2014].

³ Viz např.: Francois Jost, *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: NAMU 2006; Roger Odin, *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larquier s.a. 2000; Ondřej Sládek, *Naratologie a teorie fikce*. In: Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.), *Vyprávění v kontextu*. Praha: ÚČL AV 2008, s. 42–60. Analýze dokumentární narace se věnují rovněž David Bordwell s Kristin Thompsonovou, viz dvě studie v David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 548–559. O dokumentárních narativech se okrajově zmiňuje řada dalších naratologů, jako např. Mieke Bal či Peter Verstraten, viz Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press 2009, a Peter Verstraten, *Film Narratology*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press 2009.

perspektivy, silně subjektivní hlasy a konstruované významy se ale objevují už od dob raného dokumentu. Například slavný portrét eskymácké rodiny NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ (1922) svým vyzněním podporoval dobové romantické mýty o životě původních obyvatel Severní Ameriky; přitom byl až do začátku 80. let považován z etnografického hlediska za autentický.⁴ Podle Billa Nicholse právě nevyhnutelná přítomnost rétoriky, metaforicky chápaného filmařova *hlasu*, vymezuje v rámci nonfikčního filmového diskurzu podmnožinu dokumentárního filmu. Tvůrce nejenže stojí před rozhodnutími, jaký dílu vtisknout styl (jak volit typy záběrů, jakým způsobem stříhat, atd.), ale zejména musí stanovit, jakým způsobem bude dílo strukturovat. Co má z natočeného materiálu do filmu zařadit a co ne? Bude chronologie scén odpovídat chronologii událostí dle jejich skutečné následnosti? Jak divákovi přiblížit a vykreslit jednotlivé protagonisty a jejich postoje? Spektrum voleb, jimiž dokumentární tvůrce přímo ovlivňuje texturu díla a formu zpracování tématu, je až příliš široké na to, abychom mohli považovat nějaký dokumentární film v jeho výrazu za bezpříznakový.

Pro svou naratologickou analýzu jsem si vybral snímek dokumentární zaprvé proto, že mě zajímá, jakými konkrétními nástroji nás může nonfikční film vést k tomu, abychom v předkládaném obsahu našli ucelený příběh. Budu se ptát, do jaké míry k tomu může přispívat povaha zaznamenaných událostí a do jaké míry lze narativní organizace filmu docílit jeho formou a stylem. Zároveň se pokusím ukázat, že NEOPOUŠTĚJ MĚ představuje ten typ dokumentu, který pracuje s vyprávěním natolik promyšleně, že při jeho rozboru odhalíme efektivní využití technik, které nejsou zpravidla s nonfikční kinematografií spojovány.

⁴ Možná čtení tohoto dokumentu shrnuje Bill Nichols; viz Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU – JSAF 2010, s. 268–285.

1.2 Proč analyzovat právě snímek *Neopouštěj mě*

Zkoumaný film pojednává o osudech Marcela a Boba, dvojice Belgičanů a dlouholetých přátel, kteří oba trpí závislosti na alkoholu. Snímek sleduje Marcelovu snahu postavit se, za Bobovy kamarádské podpory, po rozvodu znovu na vlastní nohy. Jak uvidíme, za nezúčastněnou observací protagonistů nalezneme explicitně neartikulovaný, ale současně výrazný příklon k fikčním narativům.

Prvním kritériem při výběru filmu k analýze byla snaha se zaměřit na dílo dosud nerozebírané, ať už v odborných periodických, či přímo na akademické půdě. Volbu silně poznamenala má práce pro MFF Karlovy Vary, v jejímž rámci každoročně zhlédnu stovky nových dokumentárních filmů (byť o podnětnosti by se bohužel dalo hovořit jen u malého zlomku z nich). Ze všech dokumentů, jež jsem viděl v posledních dvou letech, považuji vyprávěcí konstrukci *NEOPOUŠTĚJ MĚ* za nejvíce se přibližující k fikčním narativům, v tomto konkrétním případě připomínajícím komorní tragikomedii. Film ukazuje, že i některé dokumentární snímky mohou adaptovat postupy tradičně spojované s klasickým hraným filmem. Naratologickou analýzou tedy zároveň ilustrují i tendenci na poli „čistě“ dokumentární kinematografie, která může divákům předkládat zručně vystavěná, důsledně vygradovaná a ve svém emocionálním dopadu silná vyprávění.

Jak se pokusím ukázat, vyprávěcí struktura *NEOPOUŠTĚJ MĚ* se vymyká rétorickým taktikám *klasických dokumentárních filmů*,⁵ které diváka oslovují především ve dvou rovinách vyvolávajících dojem blízkosti ke skutečnosti. Oslovení z pozice autora nám dává najevo, že za natočeným materiálem stojí konkrétní tvůrce, garant autenticity. Autenticitu podporuje i druhá rovina obsahující přímou zprávu o profilmických událostech. Mnoho dokumentů však rozšiřuje svou narativní

⁵ Jak je vymezuje Edward Branigan; viz Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992. Ke klasickému dokumentárnímu filmu se vrátím v kapitole 2.6 *Dokumentární filmy s vysokým stupněm narace*.

působnost i na další úrovně. Dziga Vertov v MUŽI S KINOAPARÁTEM (1929) tematizuje samotný proces natáčení a výraznými formálními prvky (dělením prostoru obrazu, zpomalenými záběry atd.) nás upozorňuje na konstruovanost sdělení. Poetické snímky Jorise Ivense či Godfreye Reggia nebo esejistická díla Chrise Markera kladou důraz spíše na atmosféru, audiovizuální jazyk či tematizování lidské percepce jako takové, než aby se pokoušely vyvolat dojem autenticity. A meditativní snímek NOSTALGIA DE LA LUZ (2010) kombinuje dvě na první pohled vzdálené tematické roviny s cílem dojít prostřednictvím spojujícího motivu oblohy k osobnímu zamyšlení nad bolestivou minulostí a nedostupnou budoucností.

I v NEOPOUŠTĚJ MĚ vstupují do hry další rétorické techniky, byť jsou značně odlišné od technik užitých u výše jmenovaných filmů. Tvůrci v tomto snímku kladou důraz na kontinuitu děje, na pointy jednotlivých syžetových sekvencí či na jednotnost stylu. Nepřehlédnutelné dramaturgické zásahy na jednu stranu zlehčují explicitní význam filmu (oslabují dojem prezentace událostí „tak, jak se staly“), na druhou stranu posilují sdělení implicitní a symptomatická. Implementací vyprávěcích principů hraného filmu snímek vtahuje diváka do situací, a zesiluje tím jeho emocionální prožitek podobně, jak to činí i některé jiné dokumenty, například NA BOWERY (1957), TENKÁ MODRÁ ČÁRA (1988) či ARMADILLO (2010).

1.3 Postup naratologické analýzy

Samotná analýza snímku bude vycházet především z neoformalistických naratologických nástrojů a kognitivní naratologie. Klíčové pro mě bude myšlení Davida Bordwella, Kristin Thompsonové, Barryho Salta a Edwarda Branigana, tedy zástupců poststrukturalistické naratologie, která se na poli filmových studií vyznačuje propojením analýzy vyprávění s rozbořením stylu. Na půdorysu neoformalistických

nástrojů a Braniganovy koncepce osmi úrovní narace vymezím čtyři charakteristické vlastnosti dokumentárních filmů s vysokým stupněm narace. Rozborem vývoje a motivací, času a prostoru budu zkoumat, zda lze snímek NEOPOUŠTĚJ MĚ za takový dokument považovat.

Tato případová studie by měla ukázat možné inspirace dokumentů postupy hraných filmů. Zajímat mě bude zejména organizace syžetu, obsah jednotlivých sekvencí a syžetových bloků, typy záběrů, způsob modelace postav a budování významů. Celý průběh analýzy bude provázet tázání se na ústřední otázku: Jakými strategiemi a konkrétními technikami dociluje NEOPOUŠTĚJ MĚ soudržnosti dějové struktury? V závěru textu se pak budu ptát, zda se potvrdily následující dvě hypotézy určující směřování argumentace – a) NEOPOUŠTĚJ MĚ systematicky užívá některé postupy klasického filmu; b) zkoumaný snímek lze považovat za dokumentární film s vysokým stupněm narace.

Přínos práce vidím rovněž v ověření aplikovatelnosti neoformalistických a kognitivistických metod na rozbor vyprávění v dokumentárním filmu. Text by měl mimo jiné ukázat, jakým způsobem lze při takovém rozboru pracovat s naratologickými pojmy (fabule, syžet, vypravěč, diegeze, fokalizace, atd.)⁶ a jak lze při určování míry porozumění filmovému dokumentu jako vyprávění využít Braniganovu teorii úrovní narace.

⁶ Vymezení pojmů fabule a syžet v rámci této práce obsahuje kapitola 2.4 *Neoformalistické nástroje k analýze vyprávění*; vymezení pojmů vypravěč, diegeze a fokalizace pak kapitola 2.5 *Kognitivistická naratologie Edwarda Branigana*.

2 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1 Použité teoretické koncepty

Při objasňování strategií a stylových technik, jimiž *NEOPOUŠTĚJ MĚ* dosahuje výrazně vyššího stupně narace, než je u dokumentárních filmů běžné, se budu věnovat především narativní konstrukci filmu. V následujících čtyřech kapitolách nastíním základní teoretické koncepce a pojmy, které mi poslouží jako metodologický rámec analýzy.

K vymezení tradičních dokumentaristických filmových technik a rétorických strategií, ale i k celkovému rozevření tématu, využiji myšlení amerického teoretika a historika dokumentu Billa Nicholse. Nichols považuje dokumentární film za podmnožinu nonfikčního filmového diskurzu.⁷ Ve svých textech objasňuje, jaké formální postupy se staly na poli dokumentární kinematografie konvencí a třídí dané pole na základě rozpoznání šesti modů, jimiž může tvůrce oslovovat diváka. Tento sémanticko-syntaktický exkurz mi poslouží k identifikaci dominantního modu u filmu *NEOPOUŠTĚJ MĚ*.

V dalších dvou kapitolách načrtnu základní předpoklady, na nichž stojí neoformalismus, byť v analytické části upotřebím jen část nástrojů ze širokého spektra tohoto přístupu – a to zejména úvahy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové o filmové naraci. Dále se budu věnovat metodám statistické filmové analýzy, jak je popisuje Barry Salt a jak byly později rozpracovány v tzv. cinemetrice, a získám tak pro neoformalistickou analýzu pevnější exaktní podloží v podobě měřitelných dat.

V analýze se budu věnovat výhradně narativním kompozičním faktorům filmu. Vezmeme-li v potaz omezenou distribuci snímku, ať už v kinech či na světovém festivalovém okruhu, případná komplexní neoformalistická analýza by trpěla

⁷ Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU – JSAF 2010, s. 160–163.

nedostatečným pokrytím faktorů postkompozičních, tj. produkčně-historického kontextu, v němž dílo vzniklo, i referenčního rámce, z něhož na film nahlížím. Jde však taktéž o volbu pragmatickou: při aplikaci neoformalistického přístupu v jeho úplnosti bych v omezeném formátu bakalářské práce nemohl objasnit vyprávěcí mechanismy zkoumaného snímku v dostatečné šíři.

Těžištěm teoreticko-metodologické části je kognitivně-naratologická teorie Edwarda Branigana. Jeho deskripce obecných principů narativního porozumění a identifikace osmi úrovní narace pro mě budou klíčem k vytyčení požadavků na dokumentární filmy s vysokým stupněm narace. Během samotné analýzy mi pak poslouží k určení, zda lze *NEOPOUŠTĚJ MĚ* považovat za vysoce narativní dokument.

Bordwellova a Braniganova teorie jsou pro účely tohoto textu dobře slučitelné. Principy kognitivní psychologie neoformalismus významně obohatily, a stejně tak v Braniganových textech nalezneme četné inspirace neoformalismem.⁸ Oba autoři vycházejí z řady shodných či podobných předpokladů. Kladou důraz na významotvornou rovinu filmu, na vědomou aktivitu diváka, na způsoby, jakými přijímá, třídí a do své paměti ukládá informace, i na to, jak je zpracovává. Již zmíněný Nichols se sice výslovně nepřiklání k žádnému metodologickému proudu, jeho práce ale zřetelně prozrazují respektování podobných principů.

2.2 Dokumentární film a jeho mody v teorii Billa Nicholse

S trochou nadsázky lze říci, že definic dokumentárního filmu nalezneme právě tolik, kolik je autorů pokoušejících se takovou definici navrhnout. Různé pohledy akcentují, v zájmu pojednání o rozličných partikulárních otázkách, odlišné aspekty.

⁸ Na to má jistě vliv i fakt, že Bordwell vedl Braniganovu disertaci a několik let byl jeho učitelem; viz Curriculum Vitae, Edward Branigan. *Academic Room*. Dostupný na WWW: <<http://www.academicroom.com/users/edward-branigan>>, [zařazeno v záložce CV; navštíveno 14. 8. 2014].

Dokumentární kinematografii můžeme považovat například za specifickou metodu spočívající v co nejbližším přiblížení se ke skutečnosti,⁹ za diskurzivní formu sémioticky charakterizovanou odkazováním na skutečné referenty,¹⁰ za jeden z modů produkce významu vymezený závazkem enunciatora říkat pravdu,¹¹ za žánr nebo ve velké obecnosti za jeden z typů filmu stojící v opozici k dominantní fikci.¹²

Kořeny nepřehlednosti zmíněné situace leží v její komplikovanosti. Vymezení dokumentárního filmu je v neustálém pohybu, je často přepisováno ve chvíli, kdy do daného prostoru vstupuje nový film. Intuitivní chápání celého korpusu dokumentární kinematografie konstituujeme na základě obeznámenosti s konkrétními díly, představiteli oné kategorie par excellence – jsou to filmy zmiňované nejčastěji, svou formou či obsahem charakteristické a reprezentativní. A především jsou to díla již nějakou autoritou k této skupině připsaná. Vzniká tak ústřední paradox, na nějž upozorňuje Rick Altman v odlišném, žánrovém kontextu,¹³ ale který lze přenést i na pole dokumentárního filmu. Snažíme se sice nalézt definici a teoretické vymezení pro určitou skupinu filmů, avšak přehlízíme, že daleko spíše je pro nás tato skupina vymezena zdola – korpusem ikonických děl, která představují referenční vzorky. Pro dokument platí do značné míry totéž, co praví o žánrech Josef Šlerka: „Žánrové zařazení je prostě jen míra rozpoznání opakování podobností určující příslušnost díla k nějakému konkrétnímu žánru.“¹⁴

⁹ Jako Guy Gauthier; viz Guy Gauthier, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU – JSAF 2004.

¹⁰ Jako Michael Renov; viz Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge 1993, nebo Michael Renov, *The Subject of Documentary*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2004.

¹¹ Jako Roger Odin; viz Roger Odin, Semiopragmatický přístup k dokumentárnímu filmu. In: Andrea Slováková (ed.), *Do. Revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2. Jihlava: JSAF 2004, s. 189–195.

¹² Jako David Bordwell s Kristin Thompsonovou; viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011.

¹³ Viz Rick Altman, Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29, nebo Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

¹⁴ Josef Šlerka, Žánr jako řečová hra. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 40.

K uchopení dokumentární kinematografie využívám v této práci teoretickou koncepci Billa Nicholse, jak ji rozvedl v publikacích *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*¹⁵ a *Úvod do dokumentárního filmu*.¹⁶ Ke klasifikaci dokumentů totiž nepřistupuje z hlediska recepce filmů, ale především z hlediska jejich konstrukce – Nichols se, podobně jako Bordwell a Branigan, soustředí na to, jaké konkrétní pracovní postupy filmaři používají, tj. jak je vyprávění dokumentárních filmů ovlivněno volbou konkrétních rétorických strategií a stylistických prvků.

Nichols tvrdí, že snaha o zachycení „realistického“ obrazu našeho světa není pro vymezení dokumentu dostatečnou podmínkou. V interpretaci dokumentů podle něj hraje roli řada důležitějších faktorů, než jakým je prosté posouzení, zda film autenticky reprezentuje události odehrávajících se před kamerou. Tento aspekt považuji pro mou práci za důležitý, neboť dokumenty se zvýšeným stupněm narace zpravidla autenticitu události alespoň dílčím způsobem narušují (aranžováním scén, natáčením dle rámcového scénáře, důrazem na významy vznikající díky střihu atd.).

Nichols svou argumentaci nestaví na tradiční opozici mezi fikčním a dokumentárním filmem. Za základní, částečně se překrývající domény kinematografie považuje fikci a nonfikci, jak to ilustruje schéma č. 1.¹⁷

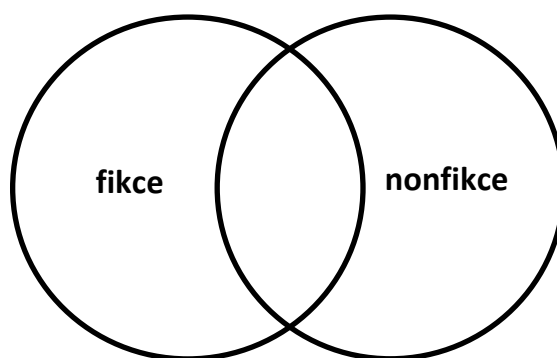


Schéma č. 1: Vztah fikce a nonfikce podle Billa Nicholse

¹⁵ Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

¹⁶ Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU – JSAF 2010, s. 268–285.

¹⁷ Tamtéž, s. 160.

V tomto rozložení je dokument pouze jedním z druhů nonfikčního filmového diskurzu. Nichols (podobně jako Gauthier a další autoři) dodává, že v každém filmu se mísí fikční a nonfikční aspekty. Přesnější by možná bylo pojmout dané schéma jako spojité spektrum, v němž by se na levém okraji nacházel idealizovaný koncept zcela fikčního filmu: pohybem spektrem doprava bychom se přesouvali k rostoucímu vlivu nonfikce. Schéma č. 1 však názorněji poukazuje na existenci pomyslného prostoru překryvu kruhů, v němž se fikce a nonfikce vyskytují v rovnováze. Mezi takové filmy Nichols řadí například neorealisticke snímky, hrané rekonstrukce skutečných událostí, mockumenty či dokudramata. Uvidíme, že NEOPOUŠTĚJ MĚ leží nedaleko této oblasti překryvu.

Nonfikční filmy pak lze dále dělit na dokumentární a nedokumentární film, jak to ilustruje schéma č. 2.¹⁸

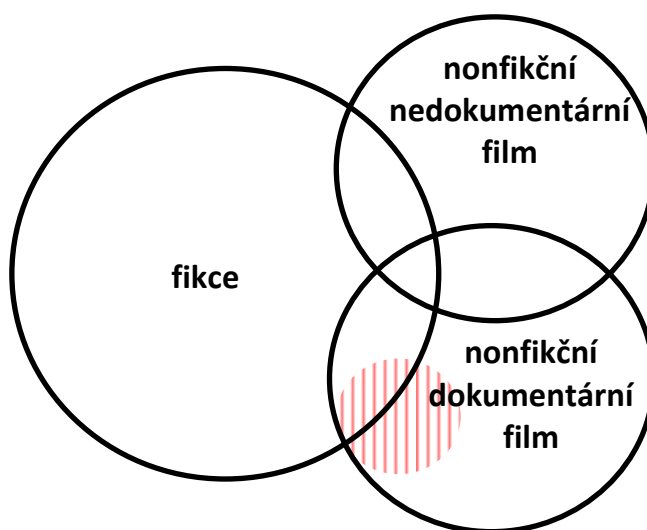


Schéma č. 2: Vztah fikce, nedokumentární nonfikce a dokumentární nonfikce dle Billa Nicholse

V oblasti průniku dvou menších kruhů (dokumentární a nedokumentární nonfikce) nalezneme formy, které za dokument mohou být pokládány – ale také nemusí – v závislosti na cílech a záměrech filmaře, postoji diváka, atd. Jako příklady poslouží natočený filmový materiál (nezpracovaný), filmové týdeníky, televizní

¹⁸ Tamtéž, s. 161.

zpravodajství či průmyslové filmy. NEOPOUŠTĚJ MĚ nalezneme v tomto schématu někde v červeně vyšrafované oblasti – v oblasti dokumentární nonfikce, v okolí pomyslné hranice s fikcí, avšak daleko od nedokumentární nonfikce.

Nichols řadí dokumenty do širší kategorie nonfikčního filmového diskurzu za účelem zdůraznění, že je nelze definovat výhradně na základě jejich specifického vztahu k *žitému světu*.¹⁹ Dokumentem se totiž film stává až ve chvíli, kdy rozvine příslušné filmově rétorické strategie, k nimž patří především důkazní střih, v němž nad jednotou časoprostoru převažuje informativní logika. Avšak dokument není pouhou argumentací či důkazem: „[Dokument] představuje rovněž určitý způsob vidění světa, ztvárňuje názory na něj či jej nazírá ze specifického úhlu. Je v podstatě způsobem interpretace světa.“²⁰ Nichols jej definuje jako film, který „vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců²¹), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa“.²²

Od prostého záznamu faktů, tj. dokumentace, se dokumentární film odlišuje. Hodnotíme jej podle toho, jak na nás působí, podle míry vhledu, jež nabízí, a na základě zvolené perspektivy, kterou nám vštěpuje. Reprezentace se liší od reprodukce; od dokumentárního filmu proto očekáváme něco jiného než pouhý záznam faktů. Rétorika dokumentu je pak podle Nicholse určována přítomností hlasu, což je „specifický způsob, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa“.²³ Mezi zásadní

¹⁹ Namísto používání termínů skutečný či reálný svět Nichols ve svých textech důsledně užívá spojení *žitý svět* (*historical world*), jímž zdůrazňuje vztah dokumentu k aktuálně prožívané skutečnosti.

²⁰ Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU – JSAF 2010, s. 15.

²¹ Nichols povětšinou nazývá protagonisty dokumentárního filmu sociálními herci. Každý dokument podle něj vypráví o skutečných lidech, kteří nehrají žádnou roli, ale představují sami sebe, čerpají ze svých zkušeností a návyků, a kteří jsou před kamerou sami sebou. Takovou sebezprezentaci za přítomnosti kamery v dokumentárním filmu lze podle něj nazývat hraním. Viz tamtéž, s. 28–30.

²² Tamtéž, s. 34.

²³ Tamtéž, s. 85.

rozhodnutí tvůrce, která dávají dokumentu jeho hlas, náleží volby, jak uchopit: střih, kombinaci a vzájemnou konfrontaci záběrů; volbu rámování a kompozici záběrů; nahrávání zvuku (lze jej zaznamenávat buď synchronně v průběhu natáčení, nebo připojit až později v podobě čteného překladu, dabovaného dialogu, hudby, zvukových efektů či komentáře); časovou posloupnost událostí (lze se držet jejich přesné následnosti, či jejich sled upravit k podpoření názoru filmaře, atmosféry filmu či emocionální odezvy diváka); použití materiálu natočeného někým jiným, např. zařazením archivních záběrů; dokumentární modus reprezentace, tj. ze kterého modu při organizaci filmu se tvůrce rozhodne vycházet (zda z výkladového, poetického, observačního, participačního, reflexivního či performativního).

Hlas se stává perspektivou, úhlem pohledu autora, jeho konkrétní osobní promluvou, třebaže implicitní. Právě přítomnost hlasu odlišuje dokument od nedokumentární nonfikce. Vznik tradice dokumentaristického hlasu Nichols nalézá na přelomu 20. a 30. let minulého století, kdy filmaři začali využívat postupů modernistické avantgardy i rétorické strategie vlastní reklamě a propagandě.

Vidíme, že Nichols mluví o dokumentu jako o specifické filmové formě. Už ve výčtu zásadních rozhodnutí, před nimiž stojí každý filmař, nalezneme dva konvenční postupy dokumentárního filmu: užívání archivního materiálu a mluvený komentář. Další bychom našli v popisech jednotlivých modů; mohou jimi být například užití tzv. „mluvících hlav“, tj. frontálních záběrů na promlouvající subjekty, vstupování filmaře do předkamerového prostoru, natáčení ve skutečných lokacích (mimo ateliéry a kulisy), různé způsoby práce se sociálními herci, již zmíněná důkazní střihová skladba apod.

Přístupme k Nicholsově taxonomii dokumentárních modů,²⁴ která se stala jedním z nejpřínosnějších a nejvíce citovaných závěrů jeho publikací. Jednotlivé mody se vyznačují určitými typy záběrů, druhy filmového materiálu, způsobem organizace mizanscény a vyprávěcími postupy. Četnost jejich užití v minulosti sice částečně souviselo s fázemi historického vývoje dokumentární kinematografie, ale nelze je chápat pouze jako dobovou charakteristiku. Jde spíše o soubor konkrétních praktik, které se s různou intenzitou ve filmech objevovaly, objevují a budou objevovat. Nichols rozlišuje šest základních modů, které se v jednotlivých dílech obvykle mísí. Důkladněji se budu věnovat zejména modu observačnímu, který, jak uvidíme, naraci NEOPOUŠTĚJ MĚ silně dominuje, ale i poetickému a participačnímu modu, které jsou ve zkoumaném filmu okrajově zastoupeny.

Poetický modus se vzdává konvencí kontinuálního střihu a snahy zasadit profilmické dění do konkrétního místa v čase a prostoru. Nedovoluje nám blíže poznat sociální herce, klade důraz na náladu, atmosféru a emoce. Poetické filmy často používají experimentální stylové postupy a čtení obsažených významů provázejí nejednoznačností. Sdělení leží na straně filmaře, který tvoří diskontinuitní časoprostor, vyjímá natočený materiál z původního kontextu. Natočený materiál používá bez ohledu na konkrétní identitu lidí, věcí a míst, které často zkresluje za účelem dosažení estetického účinku. NEOPOUŠTĚJ MĚ se k poetickému modu přiklání ve scéně, v níž Bob předčítá sousedovi svou báseň, ale i v některých izolovaných záběrech tvořících strukturálně a umělecky motivované předěly mezi scénami.

Výkladový modus řadí fragmenty žitého světa ne na bázi estetické či poetické, ale spíše na základě rétorickém, když klade důraz na informativní logiku sdělení. Prezentaci obrazů a ozřejmění jejich smyslu podporuje explicitními rétorickými strategiemi, jako jsou extradiegetický komentář či popisky v podobě mezititulků. Důkazní stříhová skladba neslouží ani tak k budování rytmu, vyprávěcí struktury

²⁴ Detailně viz tamtéž, s. 158–227.

a stylu, jako spíše k zachování spojitosti argumentace. Výkladové dokumenty oslovují diváka zpravidla přímo, a jsou proto ideální ke sdělování informací a předávání znalostí. Tento modus často používají televizní dokumenty, které neřadí informace na základě kauzality, ale spíše na logické bázi.

V *observačním modu* filmař ustupuje do pozice trpělivého pozorovatele a vybízí diváka k tomu, aby při určování smyslu toho, co se děje a říká na plátně, byl co nejaktivnější. Filmař vyvolává zdání toho, že nezasahuje do chování sociálních herců, a vytváří tak představu o časovém trvání zobrazených událostí. Observační filmy jsou sice omezeny ve svém sdělovacím rozsahu tím, co se odehraje před kamerou, na druhou stranu ale pronikají do blízkosti protagonistů autentickým sledováním, nasloucháním, trpělivým pozorováním a implicitním vyvozováním z jejich jednání a chování. Pouze u observačních filmů je obraz spojen se synchronním zvukovým záznamem indexovou vazbou. Čas a prostor vykazují výrazný dojem kontinuity, která spojuje jednání subjektů od záběru k záběru.

V *participačním modu* filmař své subjekty nejen pozoruje, ale zároveň s nimi vstupuje do interakce. Oproti výkladovému modu se odklání od přesvědčování diváka; namísto toho podává svou zkušenost, jaké to je být v zaznamenávané situaci. Přenechává možnost prosadit názor ostatním a klade důraz na sdělení získaná prostřednictvím rozhovorů a jiných druhů setkání. Mluvený projev bývá v participačních dokumentech orientován směrem k filmaři, který se proto často spoléhá na synchronní zvuk (případně jej obohacuje extradiegetickým komentářem). Stejně jako observační filmy, i participační modus představuje spojitý čas a prostor, nebrání se však dílčím diskontinuitám. NEOPOUŠTĚJ MĚ využívá participačního modu ve dvou scénách prologu, v nichž se protagonisté obracejí se svým projevem přímo do kamery. Typickými zástupci této kategorie jsou například snímky Heleny Třeštíkové.

Reflexivní modus, mezi jinými jmenujme MUŽE S KINOAPARÁTEM, staví do středu pozornosti komunikaci mezi filmařem a divákem. Nevnímáme zde pouze dění ve filmu, ale i metafilmovou rovinu, akt samotné tvorby. Reflexivní modus se tím staví do opozice k tradičním postupům dokumentární i fikční kinematografie. U klasických filmů divák během jejich sledování „zapomíná“ na svou skutečnou situaci, v níž nemá k předkládaným událostem přímý, ale pouze filmem zprostředkovaný přístup.

Performativní modus zdůrazňuje subjektivní a afektivní dimenze našeho vnímání okolního světa. Jde o subjektivní formu reprezentace soustředící se na emoce a vyvolávající spřízněnost s pozicí, z níž film sleduje tematizované události. Performativní dokumenty, jako jsou díla Michala Moora, si kladou za cíl diváka především přesvědčovat a dojímat.

Výkladový, performativní ani reflexivní modus nejsou ve zkoumaném filmu viditelně zastoupeny.

Zatímco Nicholsovo teoretické uchopení dokumentu mi poslouží k pozdějšímu popisu rétorických strategií, k nimž se uchyluje NEOPOUŠTĚJ MĚ, pro analýzu struktury vyprávění a stylu využiji neoformalistických nástrojů.

2.3 Neoformalismus

David Bordwell uvádí, že neoformalismus není možné označit za jednu z „velkých teorií“.²⁵ K tomu se přiklání i Kristin Thompsonová v úvodní kapitole své knihy *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*,²⁶ nazvané příznačně

²⁵ Viz David Bordwell, Historical Poetics of Cinema. In: Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press 1989, s. 369–398.

²⁶ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988.

*Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod.*²⁷ Oba považují za přesnější hovořit o neoformalismu jako o koherentním souboru metod, které jsou s narůstajícím množstvím analýz a studií podrobovány neustálé modifikaci.

„Neoformalismus je přístupem k estetické analýze založeným dosti těsně na práci ruských literárních formalistů“,²⁸ nezanedbatelně však čerpá i ze sémiotiky, strukturalistické textové analýzy, poststrukturalistické naratologie aj. Mezi jeho základní předpoklady patří dílčí otevřenost teoretického rámce umožňující plynulou genezi pracovních nástrojů, přesvědčení o aktivní pozici filmového diváka, zavržení komunikačního modelu umění, zdůraznění odlišnosti každodenní percepce od vnímání filmu, sledování zkoumaných děl v širším historickém, kulturním a ekonomickém kontextu, a zejména umístění samotných filmů do centra zájmu.

Bordwell s Thompsonovou ve svých analýzách vycházejí z konstruktivistické teorie psychologické aktivity, podle které jsou percepce a myšlení aktivní vědomé procesy. Zdůrazněním vlivu aktu diváckého čtení na vytváření významů neoformalismus odmítá komunikační model umění. V komunikačním modelu se na zcela základní úrovni rozlišují tři složky: vysílající, médium a příjemce. Vysílající podává příjemci informaci prostřednictvím média (ať už je jím psané nebo mluvené slovo, fotografický či filmový obraz), které proto plní především praktickou funkci. Užitečnost a hodnotu umění lze v takovém rámci posuzovat například mírou podnětnosti předávaného obsahu či efektivitou přenosu tohoto obsahu k (nutně pasivnímu) příjemci, který musí původní informaci vyslanou tvůrcem správným způsobem dekodovat.²⁹ Komunikační model umění proto nabádá především k výzkumu interpretačních strategií. Oproti tomu neoformalismus nechápe dílo primárně jako nástroj komunikace; interpretace je pouze jedním z nástrojů analýzy

²⁷ V češtině viz Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–35.

²⁸ Tamtéž, s. 7.

²⁹ Více k postoji Thompsonové vůči komunikačnímu modelu umění viz tamtéž, s. 8–9.

soustředícím se na rozkrývání implicitních a symptomatických významů.³⁰ Ačkoli zejména výkladové dokumentární filmy svou formu plně podřizují snaze docílit návodnosti a vysoké efektivitě předávání informací divákovi, zkoumanému observačnímu filmu se snažíme porozumět podobným způsobem jako jakémukoli jinému narativnímu snímku – během jeho sledování si neustále vytváříme hypotézy o viděném a jejich potvrzováním, zavrhováním a alternací přikládáme viděnému obsahu významy v reálném čase.

Bordwell s Thompsonovou dále uvádějí, že „filmy jsou umělými konstrukty a vyžadují specificky estetický, ne-praktický typ percepce“³¹ – rozlišují tím po vzoru ruských formalistů percepci estetickou³² (ne-praktickou) od percepce každodenní (praktické). Za základní kámen uměleckého sdělení je považováno *ozvláštnění*, termín původně zavedený Viktorem Šklovským,³³ jímž film dosahuje podnětnosti a estetické působivosti. Jak ukazuje Libuše Heczková s Kateřinou Svatoňovou,³⁴ pojem ozvláštnění (*ostranenije*) akcentuje rovněž prostorový vztah diváka k dílu, ozvláštnění mu umožňuje uvidět věci z jiného hlediska, a nacházet tak v nich nové významy. Právě pokus tvůrce pohlédnout na události z odlišného úhlu, než je běžné, vrhnout na ně nové světlo, spojuje všechny dokumentární filmy se silným *hlasem*. V analýze NEOPOUŠTĚJ MĚ se budu proto rovněž věnovat otázce, zda a popřípadě čím je ozvláštněna filmová reprezentace výseku ze životů hlavních protagonistů snímku Marcela a Boba.

³⁰ Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 93–95.

³¹ Tamtéž, s. 29.

³² Neoformalismus úvahami o estetické funkci navazuje na Romana Jakobsona a Jana Mukařovského, viz Roman Jakobson, *Poetická funkce*. Jinočany: H & H 1995, a Jan Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel 1971, s. 17–22.

³³ Viz Viktor Borisovič Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.

³⁴ Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uskupenskij z několika hledisek. *Svět literatury* 21, 2011, č. 1, s. 114–124. Dostupný na WWW: <http://www.academia.edu/1190947/Poetika_kompozice_aneb_Boris_Uspenskij_z_nekolika_hledisek>, [navštíveno 16. 8. 2014].

Ozvláštnění funguje především jako řídicí princip každého díla organizující funkce a motivace použitých prostředků. Dokumentární filmy, vyjma poetického modu, bývají zpravidla organizovány s ohledem na *realistickou* motivaci, kterou mají prvky v díle z toho důvodu, aby zesílily vazbu na žitý svět. V analýze se pokusím ukázat, že v případě našeho filmu má klíčovou roli motivace *kompoziční*, která je nezbytná pro konstrukci narativní kauzality, a také to, že *transtextuální* motivace (s jejíž pomocí je odkazováno ke konvencím či specifickým prvkům jiných uměleckých děl) a *umělecká* motivace (daný prostředek slouží v první řadě formálnímu tvaru díla) jsou v NEOPOUŠTĚJ MĚ méně významné,³⁵ často ale převládají v poetickém modu.

Funkce a motivace ve filmu budou částečně porovnány s *pozadím* hraného filmu, konkrétně s normou předchozí divácké zkušenosti s *klasickým stylem* – pozadím významným, neboť „ohromné množství diváků [si] vyvinulo sledováním klasických filmů ty nejnORMATIVNĚJŠÍ divácké schopnosti“.³⁶

V tomto textu využívám rovněž neoformalistickou kategorizaci významů, o nichž Bordwell říká, že „nejsou [divákem] nalézány, jsou vytvářeny“.³⁷ Bordwell s Thompsonovou uvádějí čtyři typy významů.³⁸ *Referenční význam* odkazuje k osobám, věcem, místům či událostem, které mají smysl i mimo rámec daného filmového díla. Nalezení takových referencí závisí na schopnostech diváka rozpoznat konkrétní, například geografické nebo historické souvislosti. *Explicitní význam* nese jakýkoli prvek zprostředkovaný filmem přímo v podobě zřetelně vyjádřeného sdělení. V dokumentárních filmech zpravidla nalézáme převahu referenčních a explicitních

³⁵ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 15–17.

³⁶ Tamtéž, s. 21.

³⁷ David Bordwell, *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991, s. xiii.

³⁸ David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 92–95.

významů. *Význam implicitní* je abstraktnější, neboť není dílem jasně vyřčen, ale spíše jen naznačen, a cesta k němu proto vede přes interpretaci. *Symptomatickými významy* jsou pak soustavy explicitních a implicitních významů, které poukazují na nějaký soubor hodnot, příznaky doby či společnosti.

Neoformalismus považuje jakéhokoli filmové dílo, tedy i dokumenty, za umělý konstrukt, jehož rozbor je potřeba začít určením *dominanty* – řídicího konstrukčního principu využitého dílem „k organizaci prostředků do jednoho celku“.³⁹ V analýze filmu *NEOPOUŠTĚJ MĚ* se soustředím na ukázání toho, jak film využívá vizuální motivy, aby zajistil časoprostorovou návaznost vyprávění. Jako pomocný analytický nástroj použiji kvantitativní či „statistickou stylistickou analýzu“ filmů, směr, který se vyvinul v rámci neoformalismu. Průkopníkem v této oblasti se stal Barry Salt, který ve svém článku *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*⁴⁰ navrhl užití některých nových metod vedoucích k exaktnějšímu popisu filmového stylu. Upozorňuje zde na to, že řada filmových historiků a teoretiků dochází k závěrům o stylu daného filmaře či období na základě volných úvah, které se leckdy v kvantitativním výzkumu ukáží jako liché. Jako garanci přesnosti studia stylu navrhuje vést důslednou statistiku některých měřitelných údajů, která by měla sledovat výhradně aspekty filmu ovlivnitelné režisérem – například délku záběrů či velikost rámování. V této práci využívám analytický program *Cinematics*,⁴¹ který zohledňuje i přístupy dalších teoretiků, jmenujme Bordwella,⁴² Juriho Civjana⁴³ či Warrena Bucklanda.⁴⁴ Pomocí tohoto volně

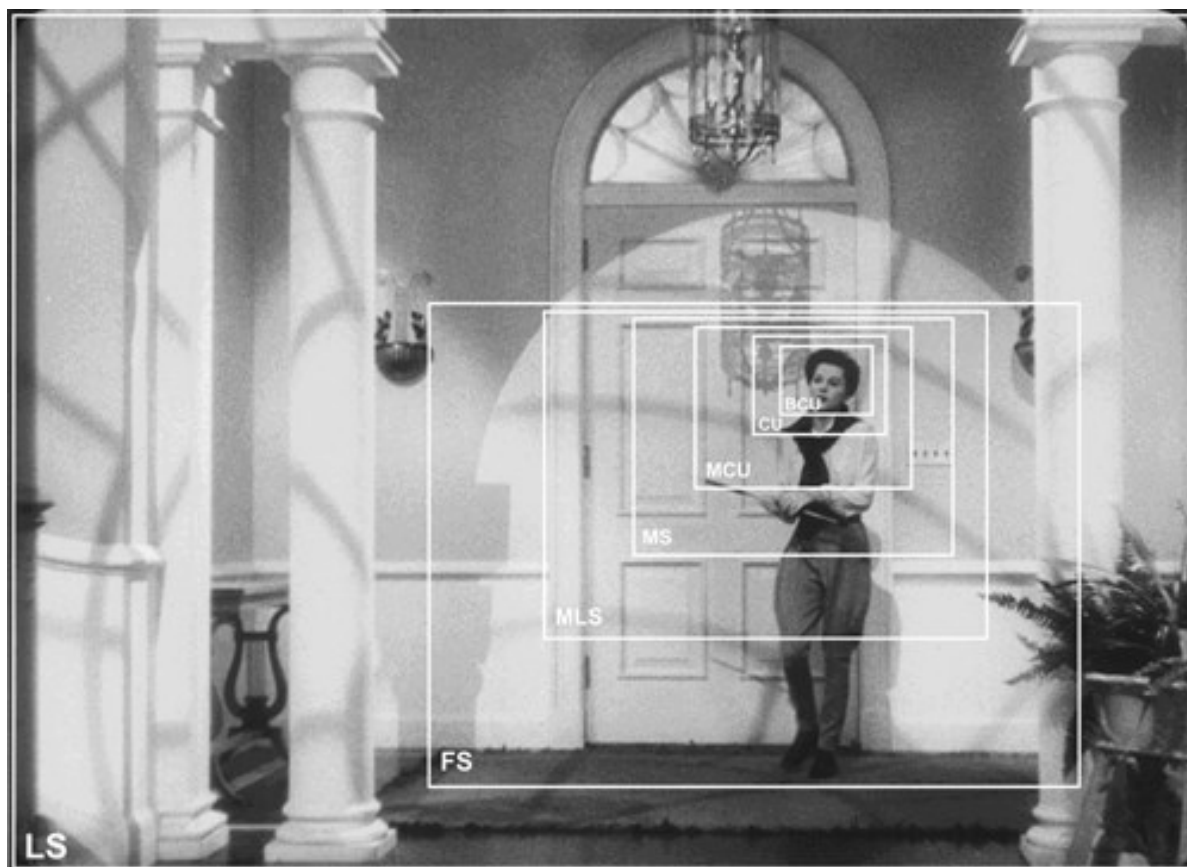
³⁹ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 35.

⁴⁰ Barry Salt, *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*. *Film Quarterly* 28, 1974, č. 3, s. 13–22. Dostupný na WWW: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1211438?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21104572486123>>, [navštíveno 15. 8. 2014].

⁴¹ *Cinematics*. Dostupný na WWW: <<http://www.cinematics.lv/>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

⁴² Viz např. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press 2006.

dostupného softwaru jsem měřil délku záběrů a velikost jejich rámování. Během měření jsem respektoval Saltovou taxonomii popsanou následujícím obrázkem 1:



Obr. 1:⁴⁵ Možné velikosti záběrů dle Barryho Salta: velký detail (BCU – Big Close Up) ukazuje pouze hlavu postavy; detail (CU – Close Up) zobrazuje hlavu a ramena postavy; v polodetailu (MCU – Medium Close Up) vidíme postavu od hrudníku nahoru; polocelek (MS – Medium Shot) zabírá postavu od pasu výše; americký záběr (MLS – Medium Long Shot) zobrazuje postavu od kolen nahoru; celek (LS – Long Shot) rámuje celé tělo a velký celek (VLS – Very Long Shot) zabírá postavu a prostředí, které záběru dominuje.

⁴³ Viz např. Yuri Tsivian, Cinematics: Part of the Humanities' Cyberinfrastructure. In: Michael Ross – Manfred Grauer – Bernd Freisleben (eds.), *Digital Tools in Media Studies, Analysis and Research, An Overview*. Bielefeld: transkript Verlag 2009, s. 93–100.

⁴⁴ Thomas Elsaesser – Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. London: Bloomsbury Academic 2002.

⁴⁵ Přejato z přední strany knihy Barry Salt (ed.), *Moving Into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starword 2006, obr. dostupný na WWW: <<http://www.cinematics.lv/salt.php>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

2.4 Neoformalistické nástroje k analýze vyprávění

Pro samotnou analýzu filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ budu využívat převážně pojmosloví Davida Bordwella, jak je rozvedl ve svých publikacích *Making Meaning. Inferece and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*,⁴⁶ *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*,⁴⁷ a zejména v knize *Narration in the Fiction Film*.⁴⁸ Bordwell zde navrhuje teorii narace, která „není spojena s vágními nebo atomistickými analogiemi mezi systémy reprezentace, neupřednostňuje vybrané techniky a zároveň je dostatečně široká na to, aby pokryla mnoho případů, i dostatečně pružná pro rozlišení různých typů, úrovní a historických podob narace“.⁴⁹

Odmítání komunikačního modelu umění je důvodem, proč Bordwell nenazývá proces sledování filmu „čtením“. K porozumění dílu, ať už jde o fikci či nonfikci, nám slouží *schémata*, tj. předem naučené kognitivní vzorce, které řídí naše způsoby vytváření hypotéz o příběhu. Proces porozumění pak závisí na třech faktorech: na struktuře samotného filmu, na naší schopnosti vnímat audiovizuální tok filmu a na předchozí zkušenosti a vědomostech. Ve svých textech se zabývá převážně jemu kulturně blízkými „západními“ narativy, v nichž očekáváme sérii příhod, které spolu budou souviset a které jsou strukturovány do následujících částí: expozice (objasnění počátečního stavu věcí), vymezení cílů (jichž mají postavy nebo jiní agenti dosáhnout), pokus o dosažení těchto cílů (během něhož postavy nebo jiní agenti překonávají překážky, které jim stojí v cestě) a rozuzlení (v němž se dozvídáme, zda byla snaha úspěšná). Většina takto klasicky vystavěných filmů zachází s formou jako s prostředkem, který nese a podporuje naraci. Většina dokumentárních filmů takovou stupňovitou konstrukci postrádá, neboť jejich rozuzlení není směřováno až na konec

⁴⁶ David, Bordwell, *Making Meaning: Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991.

⁴⁷ David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011.

⁴⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

⁴⁹ Tamtéž, s. 26.

filmu a informace v nich nejsou podávány jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru“.⁵⁰ Příkladem spíše nenarativně strukturovaných dokumentů mohou být snímky Michaela Moora, Fernanda Solanase, Santiaga Alvaréze, Rithi Panha či Chrise Markera.

Každá naratologická analýza by měla ukázat, jakými vodítky dílo směřuje diváka k (re)konstrukci daného narativu v čase a prostoru. K popisu struktury filmu Bordwell s Thompsonovou definují tři základní pojmy (první dva přejímají od ruských formalistů⁵¹). *Fabule* je podle těchto autorů „mentální konstrukce chronologicky a kauzálně propojeného materiálu“;⁵² jde o konstrukt složený ze všech událostí prezentovaných vyprávěním – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem. *Fabule* obvykle obsahuje i události, které se nenacházejí v syžetu. *Syžet* je „strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném“;⁵³ jde o reprezentaci fabule prostřednictvím explicitně prezentované informace. I u dokumentů může syžet měnit *pořádek, trvání a frekvenci* jednotlivých událostí, což nám znesnadňuje rozpoznání kauzálních vztahů, a bývá obohacen extradiegetickým materiálem. A třetí pojem, *styl*, zahrnuje všechny filmové techniky utvářející prostor, čas a abstraktní hru mezi nenarativními prostorovými, temporálními a vizuálními aspekty filmu; jde o sadu nástrojů, jimiž film představuje syžet.

Narace v hraném filmu je pak pro Bordwella „**procesem** interakce syžetu a stylu filmu, který vede a usměrňuje divákovu konstrukci fabule“;⁵⁴ neboli způsob, jakým syžet poskytuje informace o fabuli či, jak říká jinými slovy Thompsonová,

⁵⁰ David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 111–112.

⁵¹ Srov. Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008, s. 18.

⁵² Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 32.

⁵³ Tamtéž, s. 31.

⁵⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 53, [zvýraznění MH].

„**proces**, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace“.⁵⁵ V narativních filmech, ať už se jedná o fikci či dokument, jsou hybateli vyprávění postavy nebo jiní agenti, kteří zapříčiňují události a pocítují jejich následky. Jednotlivé dějové situace jsou prostředkem k vykreslení vlastností postav plnících příčinnou úlohu v průběhu filmu.

Na závěr této kapitoly představme atributy, které Bordwell připisuje každému filmovému vyprávění. *Informovanost* charakterizuje množství informací z fabule poskytnuté divákovi. Lze ji popsat *rozsahem* sahajícím od *neomezené narace*, kdy vidíme a slyšíme daleko více než kterákoli postava – to je pro dokumentární filmy typické, neboť jejich obecnou tendencí je poskytovat divákovi co nejvíce informací. Na druhém pólu spektra informovanosti leží *silně omezená narace*; observační filmy se zpravidla přiklánějí k naraci omezené na perspektivu některé/ých z postav, neboť neobsahují mluvený komentář, informativní mezititulky či archivní materiály, které zpravidla divákům výkladových, participačních či performativních dokumentů poskytují většinu informací. Observační filmy rovněž postrádají prostředky ke zvýšení *hloubky* informovanosti, která je parametrem určujícím míru ponoru do dané situace. Zůstávají víceméně *objektivní*, neboť nezúčastněné pozorování událostí jim neposkytuje přístup k vnitřním procesům sociálních herců, tj. k tomu, co protagonisté vnímají a co si myslí. *Subjektivita* naopak mohou dosahovat všechny ostatní dokumentární mody, ať už pomocí rozhovorů s protagonisty nebo umělecky motivovaných atmosférických záběrů.

Druhým atributem vyprávění je *vědomí sebe sama*, tedy ona míra, v jaké film reflektuje a odhaluje svou konstruovanost a dává ji najevo divákovi (přímým oslovením diváka či metafilmovými postupy). I v tomto ohledu stojí observační

⁵⁵ Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 33, [zvýraznění MH].

dokument stranou ostatních modů, neboť pouze ten, podobně jako většina fikční produkce, v divákovi vyvolává zdání toho, že je pouze svědkem jednotlivých situací.

Jako poslední atribut připisuje Bordwell naraci míru *komunikativnosti*, tj. ochoty zprostředkovávat důležité informace divákovi. Dokumenty naučné, politické, lidsko-právní, portrétní a další mají obecnou tendenci být velmi komunikativní, neboť právě předávání informací je jejich záměrem. Nižší komunikativnost mohou mít filmy, které ve vyšší míře využívají umělecké motivace, a jsou proto založeny na atmosféře nebo hře s formou. Zvláště nekomunikativní bývají experimentální filmy, které zanechávají vyprávění plné nedořečených míst, jako například dokumenty Bena Riverse.

2.5 Kognitivistická naratologie Edwarda Branigana

Pro hlubší ponor do teorie narativní kinematografie a k rozpracování konceptu dokumentárních filmů s vysokým stupněm narace využijí kognitivisticko-naratologickou teorii Edwarda Branigana, kterou rozvinul v publikaci *Narrative Comprehension and Film*.⁵⁶ Už Barthes tvrdí: „Vyprávění se rodí se samým počátkem dějin lidstva; není a nikde nebyla žádná lidská pospolitost bez vyprávění,“⁵⁷ a podobně klíčovou pozici přikládá naraci i Branigan, když píše: „Narativy existovaly v každé známé lidské společnosti [...] Tvoření narativů je strategií, jak učinit svět našich zkušeností a tužeb srozumitelný. Je fundamentálním způsobem organizace dat.“⁵⁸ Narace stojí v kontrastu k jiným způsobům třídění informací; je aktivitou, během níž na základě kauzality organizujeme informace o prostoru a času do specifického, řetězovitého tvaru, který nám pomáhá porozumět zakoušenému světu.

⁵⁶ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.

⁵⁷ Roland Barthes, Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host 2002, s. 9.

⁵⁸ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992, s. 1.

Branigan nechce naraci definovat výčtem minimálních podmínek (naratologické debaty se nejčastěji vedou nad kauzalitou, časovostí, prostorovostí, jejich podobou a vzájemnými kombinacemi), které musí dílo splňovat. Hledá popis lidské percepcce, který by osvětlil, proč a jak interpretujeme umělecká díla narativně. Úběžníkem jeho teorie se stává, podobně jako u Bordwella, pojem *narativní schéma*, tj. metoda vědomého třídění smyslových vjemů: „Schéma je pouze jedním typem mentální struktury a narativní schéma je pouze jedním typem z řady schémat, která používáme k řešení širokého spektra každodenních problémů.“⁵⁹

Branigan je přesvědčen, že filmy nevnímáme jako soubory prvků, nenásledujeme je otrocky, detail po detailu. Naopak se jim snažíme porozumět v celcích; trsy informací zasazujeme do hierarchizovaných šablon na základě narativních schémat. Narativní porozumění probíhá částečně postupným vnímáním jednotlivých prvků díla, tj. *zdola-nahoru (bottom-up)*, převažuje v něm však používání mentálních map, tj. procesy jdoucí přes velké celky *shora-dolů (top-down)*. Branigan popisuje narativní schéma osmi složkami, které vstupují do vzájemné interakce.⁶⁰ Navržený model lze využít k analýze mnoha úrovní filmu – od pohybů kamery, přes scény až k celkové organizaci díla – neboť narativní vzorce nalézáme jak v mikrostrukturách, tak v makrostrukturách. Vyprávění není organizováno primárně na základě kauzality, ale transformacemi stavu věcí, neustávajícím tĕkáním mezi jednotlivými složkami umožňujícím nám porozumět příběhu. Podívejme se nyní na zmíněných osm komponent narativního schématu:

- *abstrakt* je titulek nebo kompaktní sumář situace, kterou začínáme sledovat;
- *orientace* zahrnuje popis současného stavu věcí (spoluurčuje postavy, čas a místo), zatímco *expozice* ukazuje, jak současný stav závisí na již proběhlých událostech;

⁵⁹ Tamtéž, s. 14.

⁶⁰ Branigan svoje pojednání o složkách narativního schématu zakládá primárně na teorii Mary Louise Prattové, která interpretovala Labovovo sociolingvistické studium narativních vzorců v běžné konverzaci městských menšinových skupin. Viz tamtéž, s. 17–18.

- *iniciační událost (initiating event)* pozměňuje současný stav věci;⁶¹
- *cíl (goal)* reprezentuje reakci protagonistů (nebo jejich intenci reagovat) na iniciační událost;
- *komplikující akce (complicating action)* staví překážky bránící dosažení cílů;
- s klimaxem neboli *rozuzlením (resolution)* pomíjí rozpor mezi cíli a překážkami ve vyprávění a přichází nový rovnovážný stav;
- *epilog* prezentuje (zpravidla implicitně) morální nebo jiný závěr o právě proběhlém sledu událostí;
- *narace* neustále implicitně nebo explicitně obhájí, že a) vypravěč je dostatečně důvěryhodný, že může předkládat příběh, b) události jsou natolik neobvyklé a podnětné, abychom měli důvod je dále sledovat.⁶²

Narativní schéma (které si obvykle vštípíme okolo 7 let věku)⁶³ rozhodně není jediným způsobem, jímž třídíme informace. Nižšími stupni organizace dat, nonfikčním filmovým diskurzem hojně využívanými, jsou například: náhodné *hromadění (heap;* v dokumentech Andyho Warhola), *katalogizace* na základě podobnosti (*catalogue;* JEN HODINY (1926) a další tzv. městské symfonie), *epizodické* řazení konsekvencí centrální situace (*episode;* MOST (1928) a některé další poetické dokumenty Jorise Ivensse), *nezacílený řetězec* příčin a následků bez centrální situace (*unfocused chain;* v dokumentu AŤ ŽIJÍ PROTINOŽCI; 2011), *zacílený řetězec* příčin a následků s centrálními motivy, zpravidla postavami (*focused chain;* ZPŮSOB ZABÍJENÍ; 2012). *Jednoduchý narativ* se pak vyznačuje tím, že jeho centrální prvek se v průběhu vyprávění proměňuje.

Při kognitivní transformaci dvojrozměrného obrazu vznikají jako referenční rámce prostor, čas a kauzální vztahy a) v rámu, b) v trojrozměrném *světě příběhu*

⁶¹ Vyprávění začínající *in media res* je příkladem struktury, která předsouvá *iniciační událost* před *orientaci a expozici*.

⁶² Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992, s. 18.

⁶³ Tamtéž, s. 19.

(*story world*). Braniganův *svět příběhu* obsahuje jak diegetickou sféru, tj. „[divákem] vyvozený prostorový, časový a kauzální systém postav“,⁶⁴ tak extradiegetickou rovinu, která divákovi pomáhá organizovat a interpretovat diegetický obsah. Narativ je výsledným produktem procesu narace, který lze vymezit jako „princip konverze informací z projekčního plátna do diegetického světa [...], a stejně tak i princip převádění příběhu na projekční plátno“.⁶⁵

Braniganova teorie narace zdůrazňuje duální povahu informací, které nabýváme. Mohou být *procedurální* (*jak se věci dějí*) a *deklarativní* (*co se děje*). Základní podmínkou vzniku vyprávění je jejich disparita, tedy nerovnoměrné rozdělení informací i přístupu k nim mezi jednotlivé agenty a diváka. Bez disparity vědomostí by nebylo možné přikročit k jejich přerozdělení (které, jak jsme uvedli, Branigan považuje za princip vyprávění). Každou akci jde zobrazit mnoha způsoby na základě zvoleného způsobu redistribuce informací – zvolená reprezentace pak určuje vzniklé významy. Narace je tedy i „celkovou regulací a distribucí vědění určující, kdy a jak divák nabývá informací“.⁶⁶

Podstatnou součástí Braniganova pojednání je koncepce osmi úrovní narace ohraničujících epistemologický rámec, v němž dílo explicitně či implicitně působí na diváka. Hierarchizované spektrum sahá od vnitřní dynamiky jednotlivých postav až po kulturně-historický kontext recepce daného filmu. První čtyři úrovně zprostředkovávají *vypravěči*. Nejvýše stojí *text* jako kulturně podmíněný konstrukt. Tuto úroveň divákovi zprostředkovává historicky chápaný *autor* (*historical author*), respektive naše sociální a psychologická představa o něm, jeho životě, díle, světonázoru, atd., neboť „být autorem znamená vystupovat pro určitou sociální

⁶⁴ Tamtéž, s. 35.

⁶⁵ Tamtéž, s. 36.

⁶⁶ Tamtéž, s. 76.

skupinu (a zároveň v ní)⁶⁷. Dokumenty na této úrovni narace mohou snadno působit i explicitně. Například Michael Moore ve svém filmu FAHRENHEIT 9/11 (2004) vystupuje před kameru tehdy, kdy rozmlouvá s jednotlivými americkými politiky o ožehavých politických tématech; narace je tak pro diváka plnější, neboť vyprávění obsahuje i Moorovy názory a osobnostní rysy. *Fikci*, druhou úroveň narace, předkládá *vypravěč stojící mimo fikci (extrafictional narrator)*, který, ač nemusí být ztotožněn s autorem díla,⁶⁸ poukazuje svým komentářem na konstruovanost vyprávění. Tuto úroveň narace často využívají reflexivní dokumenty – Dziga Vertov v jedné pasáži již zmíněného MUŽE S KINOAPARÁTEM nejdříve ukáže scénu, v níž kameraman natáčí osoby, které se vezou v kočáře, ze souběžně jedoucího auta. Poté se vyprávění přesouvá do střížny, kde je nám ukázán způsob, jakým stříhačka spojuje jednotlivé záběry této pasáže. Tento postup nás nepřímou vyzývá k tomu, abychom se zamysleli nad procesem samotné tvorby filmu. Třetí úroveň narace, *svět příběhu*, používá *extradiegetického vypravěče (nondiegetic narrator)*. Extradiegetickou naraci tvoří zvolená organizace záběrů, náladotvorná hudba nebo mezititulky. Výrazně ji využívá výkladový a performativní modus. Mnohdy však není snadné určit, nakolik silný metafilmový efekt daný prvek má, a hranice mezi vyprávěním stojícím mimo fikci a extradiegetickou narací se tak mnohdy stává nečitelnou. Poslední úrovní vypravěčské narace je *diegeze*, v níž nám *diegetický vypravěč* umožňuje přímo sledovat *události* a *scény*.⁶⁹ Observační dokumenty kladou důraz právě na tuto úroveň vyprávění, neboť jsme v nich „přímými svědky“ jednotlivých situací (na rozdíl od

⁶⁷ Tamtéž, s. 88.

⁶⁸ Implicitní narace extradiegetického vypravěče odpovídá často diskutovanému konceptu *implicitního autora*, kterého Bordwell považuje za nadbytečný konstrukt a svým konceptem narace jako procesu jej rázně zamítá. Branigan říká, že Bordwell se sice zbavil vypravěče, ale na jeho místě zanechal jakousi personifikovanou „organizaci díla“, a přiklání se k přístupu Christiana Metzke, který připisuje potřebu implicitního autora našemu přesvědčení, že text musel být někým konkrétním uspořádán a vyslán k příjemci. Srov. tamtéž, s. 94.

⁶⁹ Diegetický vypravěč je zpravidla implicitní, neboť scény jsou nám předkládány tak, jak bychom je bývali byli viděli, kdybychom byli přítomni dané situaci. Viz tamtéž, s. 95.

dokumentů výkladových, které se často spoléhají na pozdější výpovědi sociálních herců).

Další čtyři úrovně narace zprostředkovávají *fokalizátoři*.⁷⁰ Ti mají bezprostřední přístup k postavám ve vyprávění, k jejich myšlení, paměti, dojmům, emocím či tužbám. Zatímco vypravěči se na postavy zaměřují jako na články řetězce příčin a následků (vypovídají o nich), *fokalizátoři* je pojmají jako zdroj informací (vypovídají jejich prostřednictvím). *Nefokalizovaná narace* nám jednáním postav ukazuje *akci* a *externí fokalizace* prezentuje jejich promluvy. Obě nám umožňují pozorovat hybatele děje zvnějšku a tohoto využívají zejména observační a participační modus. Například Herzogův dokument GRIZZLY MAN (2005) nám představuje Timothyho Treadwella, a to prostřednictvím filmového materiálu, který hlavní protagonista sám pořídil v aljašské divočině. Přestože jeho životní příběh obohacuje i režisérův mluvený komentář, Treadwellovu charakteru porozumíme především na základě informací získaných z probíhající akce a monologů protagonisty. Nejnižšími úrovněmi narace jsou *povrchová interní fokalizace* mající přístup k *percepci* postav a *hloubková interní fokalizace* přistupující k *myšlenkám*. Interní fokalizace zajišťují identifikaci diváka s postavami, a dokumentární filmy jich mohou dosáhnout užitím hlediskových záběrů nebo inscenovaných pasáží. Řadu experimentálních postupů využívá například dokumentární rekonstrukce BZUČENÍ HMYZU: ZÁPISKY MUMIE (2008), v níž nám režisér Peter Liechti pomocí stylizovaných obrazů přibližuje pocity a myšlenky muže, který se rozhodl spáchat sebevraždu vyhladověním.

Informace o příběhu se dostává k divákovi třemi cestami: vypravěčskou narací (první čtyři popsané úrovně), akcí (*nefokalizovaná narace*) a *fokalizací* (poslední tři popsané úrovně). Narativní struktura vykazuje pevnou hierarchii, v níž se nižší úrovně podřizují vyšším. Agenti působící na nižších úrovních proto nemají přístup k naraci

⁷⁰ Braniganova koncepce *fokalizace* se od jiných autorů liší zejména tím, že podle Branigana lze *fokalizovat* výhradně prostřednictvím konkrétních agentů (postav), a tím je dosaženo zřetelného rozlišení mezi vypravěčskou narací a *fokalizací*.

z vyšších pater – například postava filmu nemůže slyšet extradiegetickou hudbu či reflektovat obecenstvo filmu. Každý divák se může soustředit na jiné úrovně narace, které mu navíc mohou poskytovat protichůdná vodítka, jak Branigan názorně ukazuje analýzou jedné ze snových sekvencí v *LESNÍCH JAHODÁCH* (1957).⁷¹

V následující kapitole vymezím dokumentární filmy s vysokým stupněm narace. Nyní shrňme, že v Braniganově teorii je narace regulací a distribucí vědění, která určuje, kdy a jak se divák dostává k informacím obsaženým v díle: „[Narace] je způsob divácké percepce, během níž organizujeme informace stejně, jako bychom je viděli odehrávající se v časovém, prostorovém a kauzálním rámci. Divák používá k porozumění filmovému narativu kognitivní procesy mířící shora-dolů i zdola-nahoru. Pomocí nich proměňuje informace z filmového obrazu do diegeze – světa, který obsahuje příslušný příběh nebo sekvenci událostí.“⁷² Narativní schéma, naučená a kulturně podmíněná dovednost párovat události na základě časoprostorových a kauzálních vztahů, spojuje nabyté informace do zacíleného kauzálního řetězce. Pokud se články tohoto řetězce postupně transformují, můžeme hovořit o narativu.

2.6 Dokumentární filmy s vysokým stupněm narace

Požadavky na jednotu času a místa a jednotu děje vznesl už Aristoteles⁷³ a většina naratologických badatelů považuje právě dějové (kauzální), časové a prostorové provázání prvků za charakteristiku vyprávění, byť ne vždy se shodnou na významnosti jejich jednotlivých úloh. Branigan požaduje čtvrtou podmínku pro vznik narativu, a to postupnou transformaci centrálních prvků vyprávění. Bordwell se k otázce vývoje staví z opačné strany než Branigan – s vývojem daným motivacemi

⁷¹ Viz Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992, s. 104–105.

⁷² Tamtéž, s. 115.

⁷³ Aristoteles, *Poetika*. Praha: Orbis 1964.

postav počítá automaticky, pokládá jej za pevnou součást narace, která vyplývá z kauzality a požadavku na logickou provázanost času a prostoru.

Vrátíme-li se k Braniganově třídění „nižších“ stupňů organizace informací, zjistíme, že Bordwelloy požadavky splňuje například i nezacílený kauzální řetězec. V této práci se však zabývám filmem s vysokým stupněm narace,⁷⁴ a proto považuji jako „bezpečnější“ využít k obecnému vymezení Braniganovu koncepci kladoucí na vyprávění přísnější nároky. Naraci tedy v této práci budu nadále pojímat jako **proces vedoucí diváka k řazení informací do časové, prostorové a kauzální souvztažnosti, a to za přítomnosti transformujících se centrálních prvků této struktury.**

Jádrem dokumentárních filmů s vysokým stupněm narace jsou aktivní činitelé děje (postavy) podléhající postupné **transformaci**, tj. neustávajícímu pomyslnému pohybu. Za transformaci považujeme možnou proměnu postav (např. psychologickou), ale i „dějovou hybnost“ všech agentů ve vyprávění, která je dána jejich motivacemi. Aby filmový děj provázel výrazný vývoj, musejí být motivace postav ve filmech s vysokým stupněm narace dostatečně rozmanité a silné. Dále musí být divákovi poskytnut dostatek vodítek k rozpoznání **časových a prostorových vztahů** mezi jednotlivými prvky filmu, a to proto, aby mohl sestavit fabuli a aby zároveň dokázal pokud možno bez obtíží (re)konstruovat diegetický prostor. Dosahování výrazného vývoje a rozmanitosti děje bývá spojeno s utvořením co nejkompexnějších časoprostorových vztahů. Příznakem filmů s vysokým stupněm narace je vyvolání zdání časoprostorové kontinuity děje. Posledním je požadavek na všudypřítomnost **kauzality**, tedy zřetelnou artikulaci příčin a následků mezi prezentovanými událostmi.

⁷⁴ V českém prostředí se otázce „síly“ narace věnovala ve své diplomové práci *Interpretační strategie pro filmy s nízkým stupněm narace* Andrea Slováková. Tato kapitola na závěry Slovákové, která se zaměřila na opačný pól spektra, sice volně navazuje, má argumentace se však ubírá jiným směrem. Vymezení narativního a nenarativního v podání Slovákové viz Andrea Slováková, *Interpretační strategie pro filmy s nízkým stupněm narace*. Diplomová práce, Praha 2006, s. 25–36. Dostupná na WWW: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59989/>>, [navštíveno 12. 8. 2014].

Hladké návaznosti vyprávění je dosahováno jednotným stylem – upozadění umělecké a transtextuální motivace napovídá divákovi, aby svou pozornost upínal na kompozičně a referenčně motivované prvky, které úzce souvisejí s procesem rekonstrukce fabule. Ve filmu s vysokým stupněm narace za tímto účelem kooperují všechny úrovně narace.

V závěru této části práce pojednám o dvou konkrétních narativních strategiích. Za zástupce vysokého stupně narace na poli fikce volím Bordwellem precizně popsany *klasický film*,⁷⁵ příklady dokumentaristických strategií pak nabídne Braniganem vymezený *klasický dokument*, který vysoký stupeň narace naopak postrádá.

Klasickému filmu lze v našem kulturním prostředí velice snadno porozumět, protože opakuje narativní schémata a stylové normy. Hybnou silou vyprávění jsou v něm postavy s jasně a přehledně vymezenými vlastnostmi, které se v rámci filmu zásadně nemění. Fabule se koncentruje na hrdiny pokoušející se dosáhnout nějakého cíle a na konci filmu je divákovi odhaleno, zda se jim to podařilo či ne. Syžet začíná narušením statusu quo zvnějšku a končí uvedením věcí do nového pořádku. Vyprávění řídí princip kauzality – denotace jsou podřízeny dodržení sledu příčin a následků a témuž slouží práce se scénickým prostorem. V časovém uspořádání se syžet do značné míry drží fabule. Klasická narace obvykle nabízí dvě propletené, nezávislé dějové linie. Obě obsahují příslušné cíle, překážky v jejich dosažení a vyvrcholení – jedna pojednává o heterosexuální romanci, druhá se obrací do jiné sféry (pracovní, válečné atd.). (Bi)lineární dějová struktura dojde k synchronnímu vyústění až na konci filmu. Závěr každé scény ponechává jeden z motivů neuzavřen a scéna následující plynule navazuje. Klasický film se kloní k neomezené naraci a objektivitě, je vysoce komunikativní a pouze málo vědomý sebe sama. Syžetem přeskakovaný obsah není

⁷⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 157–204.

podstatný pro rozvoj děje, a pokud ano, nezůstává divákovi trvale skryt. Děj je po každé elipse časoprostorově ukotven; právě v těchto chvílích je vyprávění silně komunikativní, a divák tak neztrácí orientaci ve fabuli. Práce se scénickým prostorem – na postavy a akci je dobrý výhled, herci se nedívají do kamery, atd. – vypovídá o tom, že vyprávění disponuje nízkým vědomím sama sebe. Narace dociluje vysoké informovanosti sledováním více dějů najednou a častou změnou pozorovacího stanoviště.

Výše popsané vlastnosti stylu klasického vyprávění lze shrnout do tří jeho charakteristik: a) spolupracuje se syžetem na rekonstrukci fabule; b) pomáhá budovat dojem spojitého prostoru a času; c) opakuje stejné vzorce (např. střih dle osy).

Branigan využil pro popis klasického dokumentárního filmu⁷⁶ svůj koncept osmi úrovní narace. Doména tradičních dokumentů podle něj leží v nefokalizovaných a v externě fokalizovaných sděleních. Interní fokalizace není využita, neboť ani v žitém světě nemáme přímý přístup k mentálním pochodům osob. Klasické dokumenty dále minimalizují tok informací na všech třech úrovních vypravěčské narace (diegetické, extradiegetické a vyprávění stojící mimo fikci). Nezakrývají svou umělou povahu, a přesvědčují proto diváka o tom, že původcem extradiegetických prvků je autor, který garantuje to, že nebude s obsahem manipulováno. Na základě omezení těchto tří narativních úrovní, které do velké míry zajišťují plynulou návaznost akce a spojitost prostoru a času, však Braniganem vymezenému klasickému dokumentu nelze připsat vysoký stupeň narace. Narativní fikci vnímáme od nejnižších pater narace: pomocí fokalizace se noříme do diegetického světa a sami se pokoušíme budovat víru v autenticitu viděného. Vypravěčské roviny pak zajišťují plynulost toku narace. Nonfikci naopak začínáme interpretovat shora: od našeho vědomí „reálnosti“ dění, tj. faktu, že daný sled událostí

⁷⁶ Klasické dokumenty jsou pro Branigana ty filmy, které rutinně využívají „typické“ nonfikční postupy, tedy např. dokumenty průmyslové, vzdělávací či přírodní. Podrobněji viz Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992, s. 202–207.

byl konkrétním autorem nafilmován. Až poté sestupujeme na nižší úrovně narace, z nichž čerpáme významy přesahující prosté sledování událostí.

3 ANALYTICKÁ ČÁST

3.1 Statistická analýza jako referenční rámec

Statistické měření délek a velikostí rámování záběrů v NEOPOUŠTĚJ MĚ jsem provedl pomocí volně dostupného programu *Cinematics*.⁷⁷ Údaje jsem sbíral dvakrát během jednoho dne, přičemž jsem vždy zhlédl bez přerušení celý film. Prvním „testovacím“ měřením⁷⁸ jsem se snažil seznámit s daným softwarem. V této práci budu nadále vycházet z výsledků druhého měření. V příloze č. 1 příkládám graf délek a typů záběrů v NEOPOUŠTĚJ MĚ, příloha č. 2 obsahuje jejich kompletní tabulkový rozpis.⁷⁹ Hlavním důvodem k provedení cinemetrického měření bylo získání základního referenčního rámce, umožňujícího v dalším průběhu analýzy odkazovat na konkrétní kapitoly, sekvence, scény a záběry filmu. Zároveň tím dostávám do ruky některá exaktní data o stylu NEOPOUŠTĚJ MĚ, která zčásti využívám pro argumentaci.

Průměrná délka záběru ve zkoumaném filmu (20,1 sekundy) je výrazně vyšší než u klasických hraných filmů, u nichž se – v závislosti na historickém období – pohybuje v rozmezí 4 až 11 sekund.⁸⁰ Tento samotný fakt napovídá, že budeme NEOPOUŠTĚJ MĚ vnímat jako film s nižším tempem narace. Nižší tempo vyprávění, které je observačním dokumentů vlastní, však nelze automaticky ztotožňovat s nízkým stupněm narace – musíme si uvědomit, že u každého dokumentárního filmu je délka záběrů podmíněna i dostupným materiálem. Vzhledem k jedinečnosti událostí nelze

⁷⁷ Software *Cinematics* je volně dostupný na WWW: <<http://www.cinematics.lv/>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

⁷⁸ Výsledky viz Ne Me Quitte Pas. *Cinematics*. Dostupný na WWW: <http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=16339>, [navštíveno 14. 8. 2014].

⁷⁹ Kompletní výsledky taktéž viz Ne Me Quitte Pas. *Cinematics*. Dostupný na WWW: <http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=16340>, [navštíveno 14. 8. 2014].

⁸⁰ Viz David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2006, s. 121. Barry Salt ve svém článku uvádí průměrnou délku záběru v klasických filmech 7 sekund, viz Barry Salt, Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly* 28, 1974, č. 3, s. 13, dostupný na WWW: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1211438?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21104572486123>>, [navštíveno 15. 8. 2014].

většinu záběrů v observačních filmech pořídit znova, a tvůrce má proto během střihu omezené možnosti. V kapitole 3.6 *Prostor ve filmu Neopouštěj mě* poukáži na několik scén, v nichž se režiséři pokusili zvýšit dynamiku vyprávění rozdělením delších pasáží na sled záběrů a protizáběrů, ačkoli by bylo možné dané situace ukázat v záběru jediném. Přestože ve své argumentaci dále nepracuji s absolutní hodnotou průměrné stopáže záběrů, vývoj délky záběrů v jednotlivých pasážích mi napoví leccos o struktuře a dynamice vyprávění.

Podívejme se na zastoupení jednotlivých velikostí rámování. Během cinemetrického měření jsem připisoval Saltem vymezené rámování výhradně záběrům, v nichž jsou přítomny postavy participující na posunu toku narace. Závěrečné titulky, mezititulky, záběry bez postav a scény, v nichž se vyskytují pouze sociální herci, kteří nejsou hybateli děje,⁸¹ jsem zařadil do kategorie *jiné (other)*. Po vyjmutí závěrečných titulků z měření zjistíme, že tento *jiný* obsah zabírá 9 % z celkové stopáže filmu (s průměrnou délkou záběrů 9,4 sekund). Tvůrci tedy v těchto pasážích, které, jak uvidíme dále, slouží především časoprostorovému ukotvení vyprávění, volili výrazně rychlejší střih posouvající dynamiku příslušných sekvencí k tempu klasických hraných filmů. Vzhledem ke kratší průměrné délce záběrů tvoří tento typ významných 22 % z celkového počtu 307 záběrů. Z ostatních typů rámování preferuje NEOPOUŠTĚJ MĚ detaily (velké detaily, detaily a polodetaily tvoří dohromady 46 % stopáže). Americké záběry, celky a velké celky tvoří naopak pouze 13 % stopáže filmu. Taková „blízkost postavám“ je dána tím, že nefokalizovaná narace (akce a interakce postav s prostředím) posouvá děj zkoumaného filmu okrajově – dominantním prostředkem je externě fokalizovaná narace (interakce postav prostřednictvím dialogů, případně samotná mimika a gesta postav).

Graf uvedený příloze č. 1 vyvolává i řadu dalších otázek, kterým se budu věnovat v dalších kapitolách. Zprvce, jakým způsobem slouží naraci dlouhé záběry (ve

⁸¹ Například celkové pohledy na exteriéry.

filmu je 14 záběrů delších než 60 sekund, dva záběry pak přesahují 120 sekund)? Zadruhé, jakou úlohu hrají shluky záběrů relativně krátkých (okolo z. č. 37, 109, 125, 245 či 271) a dlouhých (okolo z. č. 54, 118, 152, 217, 235 či 313)? A zatřetí, jakou funkci mají ve vyprávění *jiné* záběry – tříští naraci, nebo ji naopak nějakým způsobem stmelují?

3.2 Téma filmu *Neopouštěj mě*

Zkoumaný film, jak bylo zmíněno v úvodu práce, sleduje dva Belgičany, Marcela a Boba, kamarády žijící v obci Le Mesnil nedaleko hranic s Francií. Marcel, který na konci filmu oslaví 53. narozeniny, se ocitl v tíživé životní situaci: právě se mu rozpadlo manželství. Marcelův kamarád Bob, jenž je zřejmě o několik let starší, mu zůstal nejbližším člověkem. Jejich vzájemné přátelství sledujeme ve filmu po dobu několika měsíců, během nichž společně utápějí své životy v alkoholu, jak to ostatně činili několik posledních let.

Ve filmu se protínají dvě tematické roviny. Hlavní vyprávěcí linie pojednává o Marcelově vypořádávání se s rozpadem rodiny a se svou nebezpečně silnou závislostí na alkoholu. V jádru této dějové roviny leží jeho pokus restartovat svůj život absolvováním 10denní odvykací kúry na protialkoholním oddělení oblastní kliniky. V druhém plánu, který zůstává v pozadí hlavní vyprávěcí linie, snímek řadou volně pospojovaných scén ukazuje silné osobní pouto panující mezi Marcelem a Bobem. Většina scén v *NEOPOUŠTĚJ MĚ* přispívá – v různé intenzitě – k rozvoji obou narativních rovin. Film proto budu rozebírat jako juxtapozici dvou motivických sfér.

V souladu s přístupem Davida Bordwella a Kristin Thompsonové se zaměřím nejprve na segmentování filmu, a to jako na vytvoření kostry celkové vyprávěcí struktury narativu, která současně usnadní odkazování na jednotlivé části vyprávění.

3.3 Segmentace syžetu

Z narativního toku snímku vystupují úvodní a závěrečné titulky (označeny písmeny „T“, resp. „Z“), první záběr s uvozujícím citátem (označen písmenem „C“) a sedm mezititulků uvozujících prolog a šest kapitol (nejsou nijak specificky označeny; záběry s těmito mezititulky zahrnují pod příslušné kapitoly). Všechny zbylé záběry seskupuji tak, abych izoloval jednotlivé scény, tj. „určité fáze děje, které se odehrávají v relativně jednotném čase a prostoru“.⁸² Každou scénu označuji arabskou číslicí sekvence následovanou malým písmenem abecedy. Sekvence jsou hierarchicky vyšší bloky organizace filmu, které obsahují dějově bezprostředně související scény. Jak uvidíme, mnohé sekvenční „řetězce“ v NEOPOUŠTĚJ MĚ obsahují pouze jedinou scénu – v takovém případě jsou odkázány pouze číslem (např. scény č. 1, 2, 3, 6, atd.). Sedmi kapitolám, uvedeným explicitně *vypravěčem stojícím mimo fikci* pomocí mezititulků, přiřazuji římské číslice. Názvy kapitol koncentrují narativní významy („zlomené srdce“, „přátelství“, „ztracený“, apod.), a plní tak role hierarchicky vysoko ležících *abstraktů* pomáhajících divákovi snáze porozumět vývoji vyprávění. Někdy však kauzální řetězce přetékají přes hranice kapitol (např. sekvence č. 10 a č. 11 souvisejí kauzálně, časově i prostorově, ale jsou každé v jiné kapitole), a proto označení kapitol k číslování scén nepřřazuji. K usnadnění dohledávání příslušných pasáží ve filmu uvádím za stručnými popisy scén vždy i čísla příslušných záběrů.

NEOPOUŠTĚJ MĚ zahajuje scény zpravidla vysoce komunikativním izolovaným *jiným* záběrem pocházejícím od *implicitního extradiegetického vypravěče*. V tuto chvíli je třeba upozornit na to, že film zastírá fakt, že za daným rozhodnutím stál tvůrce filmu a vzbuzuje dojem, že narace plyne sama od sebe – nejde proto o vyprávění na úrovni autorské. Hlavním účelem těchto záběrů, v nichž se neodehrává žádná akce, je orientovat diváka, naznačit mu, do jakého časového momentu či

⁸² David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 141.

prostorové lokace se v nadcházející pasáži přesouváme, jako například záběr č. 52, který nám napovídá, že jsme se od předchozí večerní scény v ději posunuli do následujícího rána. Za účelem dosažení co možná nejvyšší názornosti sdělení jsou tyto záběry situovány do jiného místa (nacházejícího se nedaleko souvisejícího děje). Narace tak zasazuje scény do širšího rámce. Záběry č. 51 a č. 53 se odehrávají v interiéru Bobova domku; již zmíněný velký celek č. 52 tedy pohlíží na exteriér městečka v ranní mlze: kromě informace o uplynulém čase ukazuje místo, kde se Bobův dům nachází. Pro vyšší přehlednost segmentace však budu tyto záběry nadále považovat za součást scén, ke kterým se vážou.

NEOPOUŠTĚJ MĚ: segmentace

- C – Úvodní citát (z. č. 1)
- I) *Prolog: Žena, sebevražda a strom* (z. č. 1–27)
- 1) Marcel hovoří se svou ženou o rozpadu jejich manželství (z. č. 2–5)
 - 2) Marcel a Bob v nadsázce plánují společnou sebevraždu (z. č. 6–11)
 - 3) Bob nás vede do lesa, aby nám ukázal strom, kde by bylo vhodné takovou sebevraždu spáchat (z. č. 12–22)
- T – Úvodní titulky (z. č. 23–27)
- II) *Kapitola I: Zlomené srdce* (z. č. 28–86)
- 4) Deprimovaný Marcel (z. č. 29–51)
 - a) Marcel a Bob jdou do Marcelova domu, kde Marcel odhaluje svou psychickou deprivaci (z. č. 29–37)
 - b) Bob se u sebe doma pokouší Marcelovi pomoci překonat jeho těžkou životní situaci; Marcel se opíjí namol (z. č. 38–51)
 - 5) Dva paralelní děje: Boba navštěvuje soused / Marcel si bere děti na víkend (z. č. 52–81)
 - a) Soused přichází k Bobovi na návštěvu (z. č. 52–58)
 - b) Tři Marcelovy děti přijíždějí k němu domů na víkend (z. č. 59–63)
 - c) Bob si povídá se sousedem a předčítá mu svou báseň (z. č. 64–74)
 - d) Marcelova žena si vyzvedává děti (z. č. 75–81)
 - 6) Marcel a Bob se znovu v nadsázce baví o sebevraždě (z. č. 82–86)
- III) *Kapitola II: Přátelství* (z. č. 87–144)
- 7) Marcel přijíždí k Bobovi na návštěvu; nacházíme první indicie jejich závislosti na alkoholu (z. č. 88–95)
 - 8) Marcel a Bob navštěvují zubařskou ordinaci ve městě (z. č. 96–114)
 - 9) Osamělost Boba a Marcela (z. č. 115–132)
 - a) Bob si před svým domem nezávazně povídá s Marcelem (z. č. 115–126)
 - b) Marcel tráví odpoledne sám u sebe doma (z. č. 127–132)
 - 10) Karneval v Le Mesnil (z. č. 133–144)
 - a) Marcel s dětmi se chystají na karneval v Le Mesnil (z. č. 133–136)
 - b) Karneval v Le Mesnil; Marcel se silně opíjí (z. č. 137–144)
- IV) *Kapitola III: Ztracený* (z. č. 145–184)
- 11) Marcel se vzpomíná z kocoviny (z. č. 146–151)
 - a) Bob vyzvedává ráno po karnevalu opilého Marcela na cestě z Le Mesnil (z. č. 146–149)

- b) Bob odváží Marcela k sobě domů a snaží se ho dostat z těžké kocoviny; Marcel uvažuje o tom, že si dá svůj život do pořádku (z. č. 150–151)
- 12) Marcel a Bob navštěvují protialkoholní léčebnu; Marcel je rozhodnut nastoupit 10denní kúru; Bob před lékařkou svou míru konzumace alkoholu zlehčuje (z. č. 152–155)
- 13) Marcel se chystá na léčbu (z. č. 156–170)
 - a) Marcel se loučí s dětmi (z. č. 156–164)
 - b) Hospoda v Le Mesnil: Marcel se ptá Boba, proč nejde na léčbu s ním; Bob dává Marcelovi rady pro chvíle, kdy se z léčebny vrátí (z. č. 165–170)
- 14) Nástup léčby (z. č. 171–184)
 - a) Bob veze Marcela do léčebny (z. č. 171–175)
 - b) Marcel nastupuje léčbu a Bob s ním tráví první odpoledne na klinice (z. č. 176–184)
- V) *Kapitola IV: Odvykání*⁸³ (z. č. 185–241)
 - 15) Dny na klinice (z. č. 186–199)
 - a) Marcel bloudí nemocničními chodbami (z. č. 186–193)
 - b) Marcel na pokoji trpí silnými abstinenci příznaky (z. č. 194–195)
 - c) Marcel hovoří s pacientem, který je s ním na pokoji (z. č. 196–199)
 - 16) Mezitím u Boba doma... (z. č. 200–204)
 - a) Bob si nemá co říct se sousedem, který je u něj na návštěvě (z. č. 200)
 - b) Bobovi se nedaří dovolat se Marcelovi (z. č. 201–202)
 - c) Bob osamoceně popíjí (z. č. 203–204)
 - 17) Další dny na klinice (z. č. 205–214)
 - a) Marcel na sezení u terapeuta (z. č. 205–210)
 - b) Marcel tráví dlouhý den ve svém nemocničním pokoji (z. č. 211–214)
 - 18) Bob se vydává do Bruselu navštívit svého syna (z. č. 215–219)
 - 19) Marcel baví nemocniční sestry svým humorem (z. č. 220–224)
 - 20) Bob se stará o Marcelův dům, krmí jeho kocoura Luise a vyzvedává poštu (z. č. 225–230)
 - 21) Poslední dny léčby (z. č. 231–241)
 - a) Bob navštěvuje Marcela na klinice (z. č. 231–233)
 - b) Marcel si na pokoji povídá s druhým pacientem o svém životě a o Bobovi (z. č. 234–235)
 - c) Marcel hovoří s nemocniční sestrou o svých obavách z budoucnosti (z. č. 236–241)
- VI) *Kapitola V: Návrat* (z. č. 242–287)
 - 22) Marcel je zpět z kliniky a tráví den se svými dětmi (z. č. 243–252)
 - 23) Marcel se u sebe doma koupe v bazénku a pije pivo (z. č. 253–257)
 - 24) Marcel přiznává porušení abstinence (z. č. 258–267)
 - a) Bob trhá květiny ze zahrádky a dává je do vázy (z. č. 258–261)
 - b) Marcel přijíždí za Bobem, dává si rum a přiznává, že již několikrát porušil nakázanou abstinenci (z. č. 262–267)
 - 25) Samota Boba a Marcela II (z. č. 268–279)
 - a) Montáž záběrů ukazující lenivění večer u Boba doma (z. č. 268–273)
 - b) Osamělý Marcel doma popíjí víno (z. č. 274–279)
 - 26) Bobův dům: Bob vypráví o svém synovi, Marcel o obavách z abstinence (z. č. 280–287)
- VII) *Kapitola VI: Život jde dál* (z. č. 288–316)
 - 27) Bob s Marcelem jedou do Bruselu (z. č. 289–303)
 - a) Bob a Marcel bourají s autem (z. č. 289–292)
 - b) Bob a Marcel pokračují v cestě do Bruselu vlakem (z. č. 293–295)
 - c) Bobův syn není v práci ani u sebe doma; Marcel a Bob se vracejí s nepořízenou domů (z. č. 296–303)
 - 28) Marcelovy narozeniny (z. č. 304–316)
 - a) Bob a Marcel se opíjejí u Boba doma (z. č. 304–312)
 - b) Marcel jede v noci na skútru domů, a to silně opilý (z. č. 313–316)
- Z – Závěrečné titulky (z. č. 317)

⁸³ V orig. *En manque*; vybírám překlad ve smyslu „être en manque“ – nastoupit odvykací kúru.

U segmentace by jistě bylo možné zvolit stručnější, nebo naopak detailnější popis. Zejména pro stanovení sekvencí souvisejících scén se nabízelo několik řešení, a stejně tak by bylo možné některé sekvence rozčlenit na více scén. Například sekvenci č. 18 lze rozdělit na scény „Bob přijíždí do města“, „Bob se setkává se synem v kavárně“ a „Bob jde se synem na tržnici“ – záběry však na sebe zřetelně navazují časově, prostorově i kauzálně, a z tohoto důvodu jsem se spokojil s popsáním celé pasáže jako jedné scény. Výsledné dělení základní strukturu a vývoj syžetu postihuje. Každá z 28 uvedených sekvencí obsahuje částečně omezený kauzální řetězec událostí, jež jsou mezi sebou vázány silněji než k událostem v okolních záběrech.

3.4 Vývoj a motivace ve filmu *Neopouštěj mě*

Nyní přikročíme k otázce, jakým způsobem je vyprávění hnáno kupředu (kým, čím a jak), jak buduje divácká očekávání a jak s nimi pracuje. Hybateli událostí jsou dvě hlavní postavy – Marcel a Bob –, byť každá přispívá do dvou vyprávěcích rovin jiným způsobem. Z hlediska směřování děje i emočního nastavení diváka vůči příběhu má v narativu významnou úlohu *iniciační události* už první scéna filmu (z. č. 2–5). Dozvídáme se, že Marcelova žena se rozhodla jej opustit – a tím se příběh dostává do pohybu ještě dříve, než nám mohl být osvětlen počáteční stav věcí. Až následující scény opatřují vyprávění *abstraktem a orientací*; jde tedy o začátek *in media res*. Další divácká očekávání jsou formována i celkovým laděním těchto několika záběrů. Marcelovo loudivé přemlouvání ženy k nezávaznému sexu má v sobě výrazně komický podtón, a narace tak předjímá mísení tragiky s humorem v dalším průběhu filmu. Ještě než se divák adaptuje na těžký tón vyprávění, jenž se nabízí s ohledem na předkládané události, tvůrci tímto postupem tvůrci avizují, že celé dění lze vnímat i odlehčenou optikou. Další komické prvky nalzáme hned v následující scéně (č. 2),

v níž Marcel a Bob ve zřetelné nadsázce uvažují o tom, jestli by východiskem z jejich životní mizérie nemohla být společná sebevražda. I poslední scéna prologu (č. 3) nese žertovné prvky, když se Bobovo pátrání po jeho oblíbeném stromu v nedalekém lese, kde by případnou sebevraždu mohl spáchat, potýká s neúspěchem, neboť lesníci tento strom nedávno pokáceli. O symptomatickém významu celého snímku leccos napoví uvozující citát ze hry Samuela Becketta (z. č. 1) pravící: „To se nestává každý den, aby od nás někdo něco potřeboval.“⁸⁴

Od počátku je tedy narace NEOPOUŠTĚJ MĚ zřetelně motivována. Poté, co ze scén č. 2 a č. 3, stejně tak jako z úvodních titulků, v nichž jsou uvedena jména dvou hlavních protagonistů filmu,⁸⁵ vyvodíme, že vyprávění se bude točit okolo Marcela a Boba, si klademe otázku: Jak se Marcel s danou těžkou životní situací vypořádá? V dokumentárních filmech, které jsou založeny na důkazní stříhové skladbě směřující k *deklarativnímu poznání*, však není zcela běžné hned od počátku nacházet v jednání postav silné explicitní motivace.

V kapitole 2.2 *Dokumentární film a jeho mody v teorii Billa Nicholse* jsem zkoumanému snímku připsal dominanci observačního dokumentárního modu. Ve scénách č. 1 a č. 2, ale i v dalším průběhu děje, se NEOPOUŠTĚJ MĚ k tomuto modu zřetelně přiklání, a v divákovi tak vyvolává očekávání založená na přechozí zkušenosti s podobnými filmy. V dílech Direct Cinema (PRIMÁRKY, 1960; TITICUT FOLLIES, 1967; nebo STŘEDNÍ ŠKOLA; 1968), v řadě pasáží KRONIKY JEDNOHO LÉTA (1961) nebo ve filmech Alberta a Davida Mayslese či Michaela Glawoggera se filmař stává nezúčastněným pozorovatelem toho, jak se sociální herci zabývají sebou navzájem, aniž by si všímali přítomnosti tvůrců. Tyto dokumenty se soustředí převážně na

⁸⁴ Ve filmů uveden v anglickém originále: „It is not every day that we are needed.“ Český překlad viz Samuel Beckett, *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny 2005, s. 84.

⁸⁵ Nebo ze synopse, kterou si zpravidla čteme ještě před návštěvou filmu v kině či při koupi DVD.

odhalování charakterových rysů protagonistů, popisu stavu věcí, portrétování osob a míst, namísto toho, aby ukazovali silně motivované jednání postav.

Podobně jako zmíněná díla ani *NEOPOUŠTĚJ MĚ* nevyužívá mluveného komentáře či hraných rekonstrukcí a tvůrci se do dění před kamerou nevměšují. Avšak ještě během prologu si povšimneme zařazení několika postupů, které se neslučují naší představou o neovlivněném záznamu událostí v žitém světě. Takovým tvůrčím vkladem jsou uvozující citát, plnicí roli autorského komentáře, a rovněž mezititulky na začátku kapitol implicitně navádějící diváka k tomu, aby ve filmu nacházel dramatickou stavbu. Použití extradiegetického hudebního doprovodu (úvodní titulky a scény č. 3, 7 a 28), zvukové montáže dialogů a zvukových efektů⁸⁶ nebo participačního modu scény č. 3, v níž Bob kráčejíci lesem promlouvá přímo na tvůrce filmu (byť oni se v obraze nikdy neobjeví) a řady dalších, méně nápadných dramaturgických technik – tím vším se zkoumaný film vymyká.

Syžet filmu naznačuje časový rámec dění nepřímou. Například z podoby krajiny či intenzity světla lze vytušit, jaké je roční období či denní doba (postrádáme ale dostatek indicií ke stanovení přesného data a hodiny, kdy se jednotlivé scény odehrávají, a rovněž k určení celkového časového rozpětí syžetu). Rozboru časového uspořádání se budu věnovat v následující kapitole; v tuto chvíli se spokojme s poznatkem, že narace *NEOPOUŠTĚJ MĚ* není ukotvena absolutním časovým rámcem. Jak uvidíme později, podobnou povahu má ve zkoumaném filmu i reprezentace diegetického prostoru.

V prvních 45 minutách filmu úvodní, prologem vymezená Marcelova explicitní motivace postupně ustupuje do pozadí a začíná se rozvíjet druhá vyprávěcí linie. V prvních dvou kapitolách se tak narace soustředí na obeznámení diváka o charakterech Marcela a Boba. Tím se film přiklání k běžné struktuře observačních portrétů. Syžet v této části těká mezi různými situacemi, které tvoří *abstrakt, orientaci*

⁸⁶ Viz uvedení příslušných dvou zvukařských profesí v závěrečných titulcích filmu.

a *expozici* narativu. Naprosto klíčovým pro další naraci je postupné obeznámení diváka s faktem, že jsou oba hlavní protagonisté silně závislí na alkoholu. První vodítka nalézáme ve scéně č. 4b, v níž Marcel akutní žal z rozpadu rodiny utápí v nezměrném množství vína a rumu. Ještě významnější roli pak v tomto ohledu hrají scény č. 7 a č. 10b. Dialog v první z nich obsahuje explicitní zmínku o tom, že Marcel pije pravidelně, a scéna karnevalu v Le Mesnil, kde se Marcel opíjí namol, ačkoliv akci navštívil s dětmi, pak implicitně poukazuje na to, že Marcel nad sebou ztratil kontrolu.⁸⁷ Obě kapitoly představují nezřídka užívanou narativní strategii, na kterou například upozorňuje v rámci kritiky filmu Jamese Camerona AVATAR (2009) Radomír Kokeš.⁸⁸ Tato strategie spočívá v potlačení dějových peripetií a konfliktů tak, aby mohl být divák pozvolna obeznámen s nitrem protagonistů a pletivem vztahů mezi nimi, ale i s prostorem, v němž se film odehrává.

Od třetí kapitoly začínají být patrné vzorce klasického vyprávění, jak je vyjmenoval Bordwell. O ústřední motivaci a *cíli* se poprvé dozvídáme v záběru č. 152, v němž Marcel vyjadřuje svou touhu nastoupit protialkoholní léčbu, zbavit se nebezpečné závislosti a dát si život do pořádku. Ačkoli Marcelův cíl snažení zůstává divákovi nadále do značné míry zastřený (nedozvíme se, jaké konkrétní kroky chce Marcel za účelem nápravy svého života podniknout), film tuto rámcovou motivaci efektivně využívá jako řídicí princip hlavní vyprávěcí linie. Postava Marcela proto plní ve vyprávění funkci aktivního prvku, hybatele dění. O Bobovi naopak postupně nabýváme dojmu, že se ve svém životě spokojuje se stávajícím stavem věcí. I on poskytuje příběhu kauzální materiál a jeho přítomnost je pro celkovou skladbu narativu klíčová – vždyť přece sledujeme příběh o přátelství Marcela s Bobem –,

⁸⁷ Divák se může v tomto místě ptát, jak Marcel odvezl své děti po skončení karnevalu domů. Během diskuse s tvůrci na festivalu IDFA Sabine Lubbe Bakkerová vysvětlila, že Marcel se v daném momentu poněkud alibisticky spolehl na pomoc filmového štábu, který se o děti postaral. Viz Diskuse se Sabine Lubbe Bakkerovou a s Nielsem van Koevordenem po projekci filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ na festivalu IDFA, Amsterdam 26. 11. 2013.

⁸⁸ Radomír D. Kokeš, Avatar: Stejný a přece jiný. *Cinepur* 19, 2010, č. 67, s. 32. Dostupný na WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1777>>, [navštíveno 13. 8. 2014].

nepřičiňuje se ovšem na rozvíjení akce. Samotná postava Boba neurčuje směřování ani neakceleruje vývoj hlavní narativní linie, a lze ji proto v tomto ohledu považovat za prvek do značné míry pasivní.

Těžiště Bobovy přítomnosti v příběhu leží v druhé rovině vyprávění, která sice není řazena epizodicky, ale nenese ji ani pevná kauzální kostra. Její strukturu lze popsat jako spirálovitě zatočenou – od výchozího bodu vyprávění neustále dostředivě kroužíme okolo obou ústředních postav. Zatímco procházíme jednotlivými scénami, význam se nabaluje jako sněhová koule. Postupné kroužení okolo protagonistů nám umožňuje hledět na ně z různých směrů a zároveň se jim přiblížit.

Scéna č. 12, v níž Marcel za doprovodu Boba poprvé navštěvuje protialkoholní léčebnu, je výchozím bodem klasicky vystavěného narativního řetězce. Od tohoto momentu se před námi rozvíjí přehledný sled příčin a následků, v němž je přítomna *komplikující akce* (Marcelovy abstinenční příznaky a jeho pozdější neschopnost abstinenci dodržet). Všimněme si ale, že ke konci filmu jsou konvence klasického vyprávění pozvolna opět opouštěny, když narace od scény č. 25 přechází k nezacílenému řazení momentů. Z vyprávěcího toku vystupuje především sekvence č. 27 (scény č. 27a, 27b a 27c), která sice těží z několika informací, jichž divák nabyl v předcházejícím průběhu filmu (např. že Bobův syn bydlí ve městě a má s otcem poměrně sporadický kontakt), ve svém obsahu však hlavní vyprávěcí linii plně opouští. V *rozuzlení* jsme svědky dalšího Marcelova a Bobova celodenního alkoholového dýchánku, jenž naznačuje, že cíl snažení zůstal nedosažen – Marcel se v den svých 53. narozenin opíjí podobně, jak to činil v měsících před nástupem léčby.

3.5 Čas ve filmu *Neopouštěj mě*

Syžet zkoumaného filmu podává události ve shodě s *pořádkem*, jaký mají ve fabuli. Rekonstruovat její časové uspořádání nám proto nečiní žádné obtíže, neboť

snímek vyvolává napětí či překvapení jinými prostředky než alternací chronologie. Syžet zároveň ukazuje všechny události jen jednou, a navádí nás tak ke sledování situací „tak, jak se odehrávaly“. Jak již bylo řečeno, nezřídka postrádáme indicie potřebné k určení absolutního času, tedy *kdy* se jednotlivé scény odehrály a nakolik jsou časově od sebe odlehlé.

K relativnímu určení času nám místy poslouží implicitní vodítka: o příchodu zimy svědčí např. záběry č. 53–54: Marcel oblečený do teplého svetru nakládá na kolečko dřevěné špalky, načež Bobův soused hovoří o nutnosti dostatečně se zásobit topivem na zimu. V záběru č. 59 pak vidíme les s holými stromy. O blížícím se jaru vypovídá záběr č. 173, v němž se Bob mimoděčně zmiňuje o právě proběhlé změně času ze zimního na letní. Určité časové souvislosti můžeme vyčíst i z ustavujících záběrů: pohled na setmělý exteriér Bobova domu (z. č. 46) umístěný doprostřed scény č. 5 ukazuje na to, že zatímco Marcel s Bobem celý den popíjeli, pomalu nastal večer. Stejného efektu je docíleno záběrem č. 62, který snímá Marcela ve velkém celku. Ve zvoleném rámování je proto vidět, že se právě setmělo. Narace nám svou vysokou komunikativností výrazně pomáhá rekonstruovat fabuli, tj. a) získáváme dojem chronologicky lineárního odvíjení se událostí v syžetu a b) na základě informací o relativních časových vztazích mezi scénami snadno porozumíme jejich kauzálnímu propojení a děj vnímáme jako hladce navázaný. Řada běžných dokumentaristických konvencí časovou kontinuitu popírá – „mluvící hlavy“, komentář vedoucí diváka ke „správné“ interpretaci obrazů, vkládání archivních záběrů nebo důkazní stříhová skladba narušují časový tok filmů, a oslabují tak stupeň jejich narace.

Ptejme se nyní, jak NEOPOUŠTĚJ MĚ pracuje s *trváním* dějových událostí. Filmaři sledovali sociální herce po dobu několika měsíců, a vyvstává proto otázka, na jaký obsah se poté zaměřili a jaké momenty z fabule v syžetu vypustili, to znamená, jakou zvolili strategii práce s elipsami. Jedním z impulsů, proč jsem se rozhodl v této

práci věnovat právě snímku NEOPOUŠTĚJ MĚ, byl poznatek, že všechny scény ve filmu promyšleně budují dramatický oblouk, tj. že v syžetu nefigurují situace, které jsou z tohoto hlediska málo potentní. Většina observačních dokumentů činí opak a prezentuje i řadu všedních činností protagonistů – jmenujme POUR LA SUITE DU MONDE (1963), HOOP DREAMS (1994) či MY NAME IS SALT (2013). NEOPOUŠTĚJ MĚ se i ve scénách z druhého vyprávěcího plánu soustředí na hledání impulsů, které vybočují z rámce narativně nezacílené observace. Například funkce celé sekvence č. 16 nespočívá v explicitním ukázání všedních činností, které Bob vykonává, zatímco Marcel tráví dlouhé dny na klinice. V této sekvenci převažuje implicitní význam poukazující na fakt, že Bob je v nepřítomnosti Marcela zcela ztracen, neboť postrádá svou „rodinu“. Vidíme, jak Bob protrpí bezvýznamné tlachání souseda, které se nedá srovnat s humornými rozpravami, které mívá s Marcelem. Touhu po kontaktu s Marcelem prezentuje následující záběr, v němž se Bob neúspěšně pokouší Marcelovi dovolat. Dojem zmaru z nedostupnosti přítele dotvářejí záběry č. 203–204, v nichž posmutnělý Bob osaměle popíjí. V rozsahu pěti záběrů byl vybudován jednoduchý mikronarativ s expozicí, orientací, cílem, komplikující akcí, rozuzlením i epilogem, který výrazně obohacuje druhou vyprávěcí linii filmu. Ze syžetu NEOPOUŠTĚJ MĚ jsou proto vypuštěny zmínky o praktickém životě protagonistů. Film nezasazuje fabulační události do kontextu jejich minulosti, opomíjí fakta o tom, kde jsou zaměstnáni (a zda vůbec práci mají), neprozrazuje ani nic o jejich koníčcích, způsobu trávení všedních dnů apod. K těmto informacím se divák dostává spíše náhodně, když zazní v hovorech mezi postavami. Například o zatížení členů Marcelovy rodiny závislostí na alkoholu se dozvídáme na klinice z pohovoru Marcela a Boba s lékařkou, tamtéž zazní, že Bob pracoval jako řidič; v jiné scéně zase Bob zmíní, že v minulosti měl ženu, nedozvíme se ale už, zda se rozešli nebo zda ovdověl.

Častým důvodem, proč je v dokumentech, obecně vzato, obtížnější vystavět silnou narativní linku, je nedostatek materiálu potřebného k dosažení logické výstavby syžetu. Některé fabulační události mohou být nuceně vyřazeny, neboť tvůrci nemají možnost danou situaci ve filmu použít (např. proto, že ty které události nenatočili nebo že protagonisté nesouhlasili s jejich zveřejněním). Nezřídka se jedná o narativně potentní momenty. Jako příklad uveďme scénu č. 27a pojednávající o automobilové nehodě Marcela a Boba během večerní cesty do města. Film neukazuje samotnou havárii, ale až její konsekvence.⁸⁹

Časové uspořádání syžetu svým respektováním chronologie fabule příliš nedovoluje vznik momentů napětí či překvapení. Tyto funkce proto přebírají elipsy, jejichž pomocí je syžetem pozdržena řada fabulačních událostí. Vyprávění by bylo možné zahájit expozicí, během níž by film už pojednal o charakterech protagonistů do větší šíře, seznámil nás podrobně s jejich minulostí a současností a poukázal na jejich silnou závislost na alkoholu, tento postup by však nevytvářel dramatické napětí a překvapivé momenty. Právě stupňovitá konstrukce dodává NEOPOUŠTĚJ MĚ atraktivitu. Pojďme se nyní podívat na některé důležité informace, které jsou syžetem účelově zadrženy, jak to ukazuje tabulka č. 1, a ptejme se, jaký impuls vnáší jejich odhalení do vyprávění.

⁸⁹ V momentě bouračky štáb čekal na protagonisty u nedaleké vlakové stanice. Marcel s Bobem jim zavolali a sdělili, že měli nehodu, a filmaři se vydali na místo havárie natočit její následky. Viz Diskuse se Sabine Lubbe Bakkerovou a s Nielsem van Koevordenem po projekci filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ na festivalu IDFA, Amsterdam 26. 11. 2013.

Informace	Kde je odhalena	Čeho je tím dosaženo
Jména hlavních protagonistů	Úvodní titulky	Během prologu jsme v nejistotě, kdo jsou hlavní protagonisté.
Závislost Marcela na alkoholu	Scéna 7 ⁹⁰	Vniká nová motivace.
Marcel zcela nezvládá péči o děti.	Scéna 10b	Marcelova situace v našich očích nabírá na vážnosti.
Bob si není vědom své závislosti na alkoholu.	Scéna 12	Bobovu podporu Marcelovi začínáme vnímat odlišnou optikou.
Bob je Marcelovi nejbližší osobou.	Scéna 14	Vztah obou mužů vnímáme jako výrazně silnější.
Marcel je i Bobovi nejbližší osobou.	Scéna 16	Vztah protagonistů je opět posílen.
Bob nemá blízko ke svému synovi.	Scéna 18	Bobův osud se nám jeví jako nešťastnější, než se nám zprvu zdálo.
Bob před okolím zatajuje míru své konzumace alkoholu.	Scéna 21b	Bobova situace dostává na palčivosti.

Tabulka č. 1: Rozložení informací důležitých pro postup vyprávění

Tabulka č. 1 ukazuje, že narace předkládá důležitá sdělení divákovi postupně. Vždy po několika scénách se objevuje nová motivace postav, případně je upřesněna charakteristika protagonistů. Tím, že tyto narativní prvky vstupují do syžetu průběžně, akcelerující plynutí děje. Syžet nám sice mohl zmíněné informace odhalit dříve, linie či peripetie vztahu Marcela a Boba by však byly v tom případě méně působivé.

3.6 Prostor ve filmu *Neopouštěj mě*

Široké spektrum dokumentárních filmů odkazuje k prostoru žitého světa referenčním významem, ať už jde o televizemi produkovávané cestopisy, historické dokumenty či dříve zmíněné společensko-politické snímky jako filmy Michaela Moora a Fernanda Solanase, nebo o zcela odlišná díla Rithi Panha a Wenera Herzoga. Ve výkladovém, participačním, reflexivním i performativním modu mají filmaři řadu nástrojů k pevnému spojení předkládaných událostí s konkrétními místy žitého světa – vložení popisných titulků či map, mluveného komentáře, dotazování sociálních herců

⁹⁰ První indicie však nalezneme už v předchozím průběhu filmu (např. v z. č. 30 a č. 38–51).

atd. Poetický modus naopak vytrhává situace z jejich časoprostorového rámce. Jak jsem ukázal, v NEOPOUŠTĚJ MĚ převažuje přístup observační, který se spoléhá na vodítka nabízená samotným profilmickým prostorem, tj. bez viditelného zasahování tvůrců. Observační modus navádí diváka ke sledování dialogů sociálních herců, k využívání předchozí obeznámenosti se zobrazenými místy, ale i k tomu, aby se nechal vést vizuálními *motivy*.⁹¹

Ptáme-li se, jak může divák zkoumaného filmu určit, kde přesně se děj odehrává, nalezneme více odpovědí. Obecnostvo pocházející z dané lokality – převážná většina fabulačních událostí je situována do Valonského regionu v provincii Namur na jihu Belgie – podá z geografického hlediska zřejmě nejpodrobnější odpověď. K přesnému poznatku však většina diváků v průběhu sledování filmu vůbec nedojde. Pro naraci není důležité absolutní prostorové ukotvení děje, v dialozích postav se spokojuje s naznačením, že film se odehrává kdesi v Belgii nedaleko hranic s Francií. Několik málo místopisných údajů, které nám vyprávění poskytne, tuzemskému divákovi příliš nepomůže: obec Le Mesnil, kde bydlí Bob, tak jako město Couvin, kam se odstěhovala Marcelova žena, budou znát především belgičtí diváci. Film se nesoustředí na informování diváka o místopisných údajích, a lze proto říci, že znalost přesného prostorového zasazení filmu není zde pro významy podstatná. Ačkoli jsme si vědomi, že snímek ukazuje skutečné události konkrétních lidí, naše pozornost se přesouvá od referenčních významů k významům explicitním, implicitním a symptomatickým.

Film NEOPOUŠTĚJ MĚ divákovi odepírá absolutní prostorové zasazení fabule, důsledně jej však vede při konstrukci mentální mapy relativních prostorových vztahů zobrazených míst. Středobodem narace je obec Le Mesnil, v níž stojí Bobův dům. Marcelův dům se nachází v okolních lesích nedaleko Le Mesnil. Scény z městského

⁹¹ Motivem rozumím „jakýkoli opakující se signifikantní prvek ve filmu“. Srov. David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011, s. 100.

prostředí zasazuje narace do nerozlišitelného „města“ a až případná obeznámenost s belgickými reáliemi nám odhalí, že se odehrávají v navzájem vzdálených místech – klinika se nachází v Chimay, přibližně 15 km od Le Mesnil,⁹² Bob se dvakrát vydává za svým synem do Bruselu,⁹³ ležícího v centrální Belgii, a naproti tomu vodítka k určení lokace zubařské ordinace nám film neposkytuje.

Syžet filmu obsahuje celkem devět lokací. Třemi ústředními místy, do nichž se narace opakovaně vrací, jsou: Marcelův dům stojící na samotě v lesích nedaleko Le Mesnil; Bobův dům nacházející se přímo v Le Mesnil a klinika v Chimay, kde Marcel podstupuje protialkoholní kúru. Šesti místy s menším zastoupením jsou: lesy v okolí Le Mesnil; zubařská ordinace v neznámém městě; dům v Le Mesnil, kde se koná karneval; silnice vedoucí z Le Mesnil až k Marcelovu domu; hospoda v Le Mesnil; město (Brusel), v němž žije Bobův syn. Narace vede diváka k tomu, aby si vytvořil mentální mapu prostoru filmu, jak ji ukazuje schéma č. 3.

⁹² Viz oficiální internetové stránky kliniky: *Centre de Santé des Fagnes*. Dostupné na WWW: <<http://www.csf.be/>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

⁹³ Jak lze dovodit z exteriérových záběrů ve scéně č. 18 i z faktu, že Bob se setkává se synem v El Metteko, kavárně ležící v centru Bruselu.

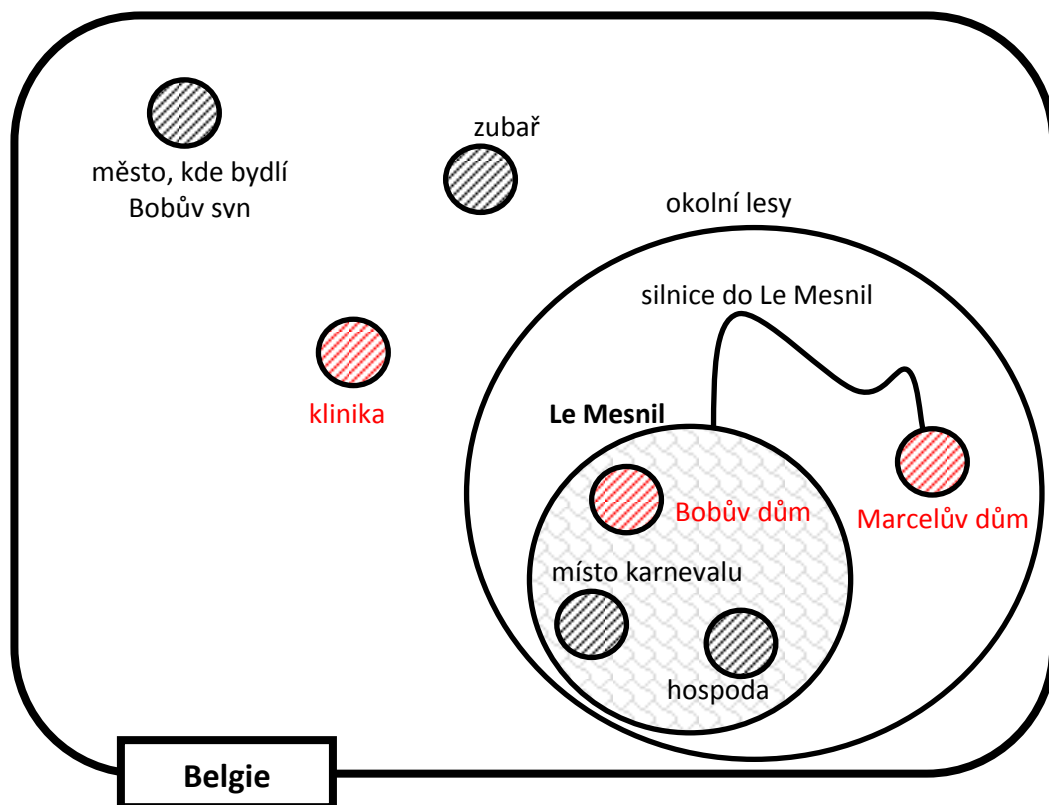


Schéma č. 3: Mentální mapa míst ve filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ ukazuje topologii prostoru filmu (červeně jsou zvýrazněny tři ústřední lokace).

Zopakujme tedy, že narace zkoumaného filmu není založena na ukazování a identifikování míst – prostor nenes referenční významy, ale je podřízen tvoření jiných typů významů v rámci ukazovaných situací. Není ani tak důležité *kde*, ale především *co* se v záběru odehrává. Film pracuje s prostorem jako s imanentním pozadím, na němž se odehrává interakce mezi postavami.

Spojitosť a snadnou čitelnost vyprávění – charakteristiky poukazující na vysoký stupeň narace – zajišťují v NEOPOUŠTĚJ MĚ dva druhy *vizuálních motivů*. Prvním je důsledná práce s funkčními ustavujícími záběry, druhým je pak opakování způsobů ukázání jednotlivých míst. Oba zajišťují to, aby divák bez obtíží rozpoznal, kde se jednotlivé scény odehrávají. Sofistikovanost snímku tkví v postupném, nenásilném obeznámení diváka se základními lokacemi, v nichž se příběh odehrává. Na začátku filmu tedy scény zajišťují jak obeznámení s postavami, tak s místy, která v rámci narativu navštívíme. Tato strategie tvůrcům umožňuje rychleji přeskakovat mezi

jednotlivými místy v druhé polovině filmu, tj. od rozvinutí hlavní vyprávěcí linie, která tak může mít větší spád, aniž by došlo ke zmatení diváka nějakým narušením časoprostorové kontinuity.

Ustavující záběry, jak jsme už řekli, vedou diváka při konstrukci mentální mapy prostoru. Ve vyprávění „zahlazují švy“ a slouží jako spojnice mezi jednotlivými scénami. Nejde o postup nijak výjimečný či originální, avšak zkoumaný film jej aplikuje s velkou důsledností. Návodnosti je dosahováno používáním opakujících se vzorců, díky němuž si během sledování snímku velmi rychle osvojíme, jaké záběry uvozují dané lokality. Nyní se podívejme na tyto záběry blíže.

Exteriér Marcelova domu

Po prologu a úvodních titulcích, na jejichž konci vidíme Marcela a Boba sjíždět autem z malé silničky na čísi pozemek, vyprávění pokračuje scénou č. 4a, která se odehrává v Marcelově domě. Po ustavujícím záběru č. 29 (obr. 2) následuje v záběru č. 30 dialog mezi protagonisty, z něhož bezprostředně vyplývá, že se nacházíme před Marcelovým domem.



Obr. 2: Záběr č. 29 – Marcelův dům

Ustavující záběry Marcelova domu jsou do dalšího průběhu filmu zařazeny ještě několikrát, jak to ilustrují obr. 3–5.



Obr. 3: Záběr č. 225 – po scéně č. 19, která se odehrává na klinice, ukazuje scéna č. 20 Boba pečujícího v Marcelově nepřítomnosti o jeho dům (krmení kocoura a vyzvedávání pošty). Pro hladkou návaznost narace je scéna uvozena kamerovou jízdou zachycující Marcelův dům podobně, jak byl představen záběrem č. 29.



Obr. 4: Záběr č. 275 zajišťuje především časovou návaznost děje. Zatímco osamělý Marcel popíjel víno, tento pohled na exteriér jeho domu značí, že uplynul celý večer a nastala noc. Pohled, v němž rozpoznáme jen základní kontury garáže, je pro tento účel postačující.



Obr. 5: Poslední záběr filmu (č. 316) ukazuje, že značně přioopilý Marcel se od Boba na svém skútru nakonec úspěšně dopravil až domů. Z logiky děje je zřejmé, kam Marcel jel, a záběr navíc těží z dříve nabytých informací (např. ze z. č. 275).

Le Mesnil

Scéna č. 4b je uvozena dvojicí záběrů. Prvním je záběr č. 38 (obr. 6), který ukazuje, že jsme se ze samoty, kde leží Marcelův dům, přesunuli kamsi na vesnici či maloměsto. V kompozici záběru hraje důležitou úlohu kostelní věž, jejíž charakteristický tvar vystupuje z panoramatu krajiny, a snadno jej proto rozpoznáme v dalších ustavujících záběrech, jež nás přesouvají do Le Mesnil (viz příklady na obr. 7–9).



Obr. 6: Záběr č. 38 – Le Mesnil



Obr. 7: Záběr č. 52 – ráno v Le Mesnil. Motivace k zařazení tohoto pohledu je časová, stejně jako v případě záběru č. 46. Po večerní scéně nám říká, že byť jsme zůstali na stejném místě, od přechozí scény uběhlo několik hodin a nastalo ráno.



Obr. 8: Záběr č. 115 – Le Mesnil z dálky



Obr. 9: Záběr č. 133 – poslední ustavující záběr Le Mesnil ve filmu. V dalším průběhu vyprávění je přesun do obce uvozován již přímo pohledy na konkrétní místa (hospoda, Bobův dům), s jejichž podobou nás dosavadní průběh filmu již obeznámil.

Exteriér Bobova domu

Záběr č. 39 (obr. 10) nám bezprostředně po záběru č. 38 zpřesňuje právě získanou prostorovou informaci. Z kontextu dovodíme, že jde o Bobův dům ležící přímo v Le Mesnil.



Obr. 10: Záběr č. 39 – Bobův dům

Obr. 11–14 ilustrují, jaké ustavující záběry volí film k navázání narace v některých dalších scénách odehrávajících se v Bobově domě.



Obr. 11–14 podávají prostorové i časové informace. Pomocí záběru č. 46 (obr. 11 – vlevo nahoře) ležícího uprostřed scény č. 4b pochopíme, že zatímco Marcel s Bobem popíjeli, nastal večer; má tedy hlavně časovou funkci. Obr. 12 (vpravo nahoře) ukazuje, jak záběr č. 119 přesouvá naraci do Bobova domu. Obr. 13 (vlevo dole – záběr č. 259) a obr. 14 (vpravo dole – záběr č. 305) zahajují příslušné scény pohledem na zadní zahrádku Bobova domu.

Silnice vedoucí z Le Mesnil k Marcelovu domu na samotě

Ve scéně č. 5b vyprávění využívá naší předchozí znalosti toho, že Marcelův dům stojí na samotě. Záběr č. 59 (obr. 15) zobrazuje Marcela jedoucího na skútru okolními lesy. Pohled zezadu nám napovídá, že se děj vzdaluje od Le Mesnil. Snímek tento vzorec následuje i v dalších záběrech na Marcela přejíždějícího mezi svým

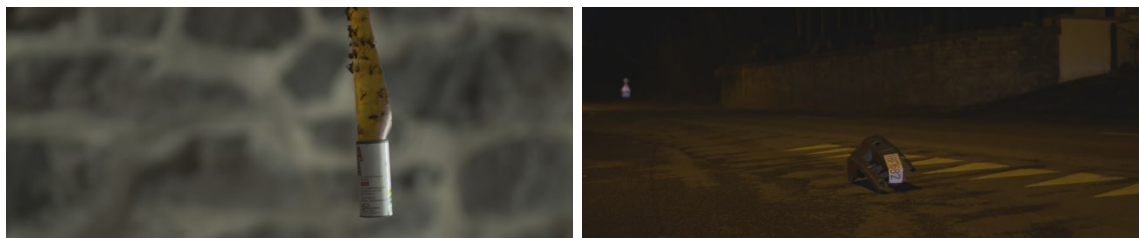
a Bobovým domem. Jede-li Marcel z Le Mesnil, hledíme na něj zezadu, zatímco vydává-li se do Le Mesnil, kamera jej snímá zepředu. Obrázky 15–18 tento postup ilustrují.



Obr. 15 (vlevo nahoře): Záběr č. 59 – Marcel jede od Boba k sobě domů. Obr. 16 (vpravo nahoře): Záběr č. 88 – Marcel jede do Le Mesnil. Obr. 17 (vlevo dole): Záběr č. 262 – Marcel jede do Le Mesnil. Obr. 18 (vpravo dole): Záběr č. 313 – poslední scéna filmu, v níž se (příopilý) Marcel vrací domů.

Konzistentně je představována i klinika v Chimay, třetí ústřední lokace filmu (čelním pohledem na její panelovou budovu, viz záběr č. 152). Nepovažuji za nutné ilustrovat dané postupy podrobným výčtem všech míst objevujících se v syžetu, neboť k tvrzení, že tvůrci filmu volí skladbu filmu s ohledem na patřičnou návodnost, která usnadňuje přesun mezi jednotlivými lokacemi, uvedené příklady postačí. Mezi některými scénami, především v druhé polovině filmu, kdy už je divák zorientován v prostoru, není návaznost nijak explicitně artikulována – takto působí např. scéna č. 18, v níž jede Bob do Bruselu navštívit svého syna, která je vložena mezi dvě scény z kliniky v Chimay. Podívejme se však ještě na dva příklady ustavujících záběrů, které se v průběhu filmu objeví jen jednou. Detail v úvodu scény č. 26 (obr. 19) těží z informace nabyté ve scéně č. 7, v níž hlavní protagonisté společně věsili mucholapky v Bobově domě. Uvozující záběr scény č. 27a (obr. 20) pojednávající o následcích dopravní nehody při Bobově a Marcelově cestě do Bruselu pak funguje jako *abstrakt*

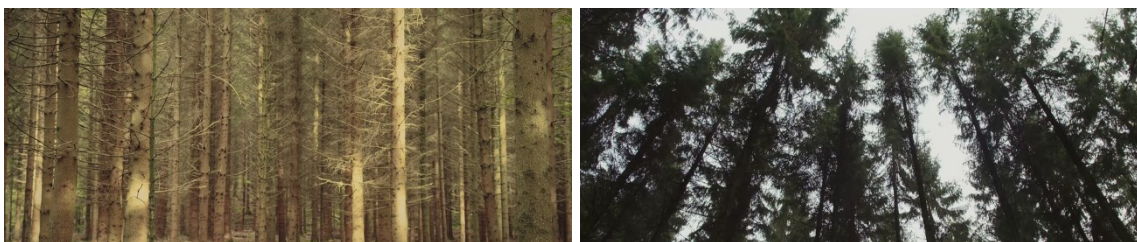
na nižší úrovni vyprávění. Nejenže nám říká, kde (na silnici) a kdy (večer) se nacházíme, ale zobrazením odpadlého kusu automobilu bere na sebe funkci abstraktu, neboť v maximální stručnosti shrnuje obsah začínající scény.



Obr. 19 (vlevo): Záběr č. 281 – detail mucholapky nám napovídá, že se právě začínající scéna odehraje v Bobově domě. Obr. 20 (vpravo): Záběr č. 289 podává informaci o čase, místě i obsahu začínající scény.

Opakující se motiv lesa

Jako leitmotiv se ve filmu opakovaně objevují statické záběry lesů v okolí Le Mesnil, přicházející od *implicitního vypravěče stojícího mimo fikci* či *implicitního extradiegetického vypravěče* (na základě toho, jak silný metafilmový efekt jim přisoudíme). Těmto obrazům můžeme jen stěží připsat nějaký explicitní význam, daleko spíše fungují jako neutrální interpunkce oddělující jednotlivé scény ohraničující jejich emocionální účinky na diváka. Smysluplnost v rámci filmového celku jim dávají v rámci prologu scény č. 2 a č. 3. Ve scéně č. 2 přikládá odlehčený dialog hlavních protagonistů motivu stromu implicitní i symptomatický význam. Symbolem jejich životní situace se strom stává ve chvíli, kdy spolu hovoří o záměru spáchat sebevraždu na pečlivě vybraném místě v lese. Ve scéně č. 3 se Bob pokouší najít svůj oblíbený strom, který však, jak záhy zjišťujeme, již lesníci pokáceli. Scénu provází řada pohledů na okolní lesy. Symbolickou úlohu stromu ztvrzují umělecky motivované záběry v úvodních titulcích. Záběry lesa jsou v další průběhu filmu do narativního toku vkládány opakovaně, strukturují vyprávění, ale zároveň jsou i náladotvornými prvky. Příklady uvádím na obr. 21–25.



Obr. 21 (vlevo nahoře): Záběr č. 12 uvozujíc scénu, v níž se Bob prochází lesy v okolí Le Mesnil. Obr. 22 (vpravo nahoře): Záběr č. 268 má především uměleckou motivaci. Obr. 23 (uprostřed): Záběr č. 26 – úvodní titulky. Obr. 24 (vlevo dole; z. č. 280.) a obr. 25 (vpravo dole; z. č. 304) jsou motivovány umělecky, ale zároveň nesou informaci o denní (večer) či roční (zima) době scén, které na ně navazují.

Roli interpunkce plní do určité míry i částečně umělecky motivované záběry z ulic Le Mesnil. Např. scéna č. 9a je proložena dvojicí záběrů s implicitním významem, které dynamizují dlouhou konverzaci mezi sociálními herci.



Obr. 26 (vlevo; z. č. 117) a obr. 27 (vpravo; z. č. 118): Tyto dva záběry rozdělují dlouhou konverzaci ve scéně č. 9a na dvě části a svým implicitním významem ukazují, jak vypadá lenivé odpoledne v Le Mesnil.

Prostor střihu

Na řadě příkladů jsme si přiblížili funkce ustavujících záběrů, které samy o sobě aktivně neposouvají naraci kupředu, ale spíše zajišťují její strukturaci a plynulou návaznost podobně, jako to činí klasický film. Podívejme se nyní na práci s prostorem střihu „uvnitř“ jednotlivých scén, které prezentuje *implicitní diegetický vypravěč* (neboť mezi scénami nacházíme zřetelné kauzální vztahy), *nefokalizovaná narace* (scény s *akcí*) a *externě fokalizovaná narace* (dialogické scény). Jako příklady posouvání děje nefokalizovanou narací vezmeme scény č. 4b, 10b, 15a či 28b. Ukazují Marcelovo jednání po požití přemíry alkoholu nebo to, jak se Marcel vypořádává s abstinenčními příznaky. Ve většině ostatních scén ve filmu však nesledujeme *akci* a význam je předáván externě fokalizovanou narací, tj. prostřednictvím hovorů mezi protagonisty jako v klasickém filmu. Tvůrci observačních dokumentů často zobrazují scény dialogů v souvislých, středně dlouhých či dlouhých záběrech, neboť zpravidla nepoužívají více kamer, které by jim umožnily rozdělit dané pasáže střihem na sekvence záběrů a protizáběrů. Ve filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ jsou vyrovnaným podílem zastoupeny obě techniky – jak dlouhé záběry, kdy v rámu vidíme všechny sociální herce přítomné dané situaci, tak sekvence kratších záběrů a protizáběrů respektujících pravidlo osy, v nichž film klasickým způsobem přesouvá pozornost diváka od jedné hovořící postavy k druhé.

Pojďme se nejdříve podívat na příklady scén dialogů, které jsou podány v souvislých dlouhých záběrech. Protagonisté jsou v jednotlivých prostředích opakovaně natáčeni ze stejných míst tak, abychom snadno rozpoznali lokaci, ve které se děj právě odehrává. Narace tím zároveň naznačuje, že pro ni není podstatný průzkum prostředí, ale interakce mezi sociálními herci. Obrázky 28–34 ilustrují tuto jednotnost na příkladech scén odehrávajících se v Bobově domě. Úhel pohledu se dílčím způsobem může lišit, všechny jsou však rámovány jako polocelky či jako

americké záběry bez viditelné snahy záběry je stylisticky ozvláštnit a od sebe navzájem rozlišit. Další příklady ukazující na jednotnost stylu snímání a rámování dialogových scén obsahuje příloha č. 3.



Obr. 28–34: Celistvost stylu při zobrazení dialogů v interiéru Bobova domu ukazují obr. 28 (vlevo nahoře; z. č. 40), obr. 29 (vpravo nahoře; z. č. 56), obr. 30 (vlevo uprostřed, z. č. 150), obr. 31 (vpravo uprostřed; z. č. 151), obr. 32 (vlevo dole; z. č. 200), obr. 33 (vpravo dole; z. č. 267) a obr. 34 (zcela dole; z. č. 309).

Obrázky 35–40 a obrázky uvedené v příloze č. 4 naopak ukazují scény, v nichž je využito členění scén do sekvencí záběrů a protizáběrů, ačkoli by je tvůrci mohli pojmout jako jeden souvislý záběr (jak ukazují příklady souvislých záběrů na obr. 28–34 a v příloze č. 3). Kamera v nich není stavěna do pozorovacího stanoviště protagonistů; důvodem k zařazení takových scén do filmu tedy není snaha o to, aby byla na úrovni interní fokalizace zesílena identifikace s postavami, a to sledováním daných situací z úhlů pohledu postav.⁹⁴ Narace zkoumaného snímku tímto postupem spíše zvyšuje dynamiku vyprávění, které se díky alternaci způsobů snímání stává rozmanitějším. Sledy záběrů a protizáběrů vyžadují po divákovi vyšší aktivitu při domýšlení prostorových vztahů, ačkoli v našem případě jde o strukturaci v zásadě konvenční. Rozdělení scén na záběry a protizáběry taktéž směřuje diváka – namísto tékání pohledem mezi postavami se soustředíme pouze na aktuálně hovořícího protagonistu.



Obr. 35–40: Rozhovor Marcela a Boba rozdělený do sledu záběrů a protizáběrů (z. č. 282–287)

⁹⁴ Ostatně jak Bordwell podotýká, úplná důslednost v dodržení úhlu 180° mezi záběry a protizáběry je spíše raritou. Viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 110–111.

Průzkumem syžetu zároveň dostáváme odpovědi na otázky vznesené v kapitole 3.1 *Statistická analýza jako referenční rámeček*. Kumulace kratších záběrů nehrají z hlediska významů v naraci nijak důležitou roli. Jde o obsahově rozmanité typy scén, jimž je společné pouze to, že tvůrci mohli danou pasáž bez dialogů rozdělit a tak ji rytmizovat, jako např. scénu, v níž Marcel s Bobem navštěvují zubaře, nebo pasáž, kde se Marcel po návratu z kliniky věnuje svým dětem. Trsy dlouhých záběrů a dlouhé záběry obecně mají pro posun narace větší význam. Jde o situace, jejichž tempo nebylo možné (až na závěrečnou scénu) zvýšit rychlejším střihem vzhledem k tomu, že představují nedělitelný obsah, jako např. dlouhý dialog Marcela s pacientem v pokoji na klinice.

Na základě příkladů uvedených výše a v přílohách č. 3 a č. 4, ale i jiných, zde nerozebíraných pasáží filmu, dospíváme ohledně způsobů reprezentace prostoru k těmto poznatkům:

- Film je složen ze záběrů, které jsou vyvážené dle vertikální osy.
- Při natáčení bylo užito objektivů se střední ohniskovou vzdáleností.
- Prostor interiérových záběrů je mírně hluboký a akce v nich se odehrává pouze v jednom plánu.
- Exteriérové záběry jsou ostré do hloubky pole, nicméně akce se v nich odehrává taktéž pouze v jednom plánu.
- Významotvorné prvky jsou zasazeny do prostoru v rámu (vyjma scén č. 2 a č. 3 film neodkazuje do mimoobrazového prostoru, v němž se nachází kamera).
- Rámování je rovnoběžné s horizontem a kamera je ve stejné výšce jako sledovaná akce.
- Pohyby kamery korespondují s pohybem postav.

Jinak řečeno, daný film upřednostňuje souvislost akce před vyvoláváním dojmu souvislosti prostoru. Noël Carroll označuje tento postup jako ústřední prostorovou

charakteristiku narativních filmů, a poznamenává, že „schopnost vyvolat dojem koherentní jednoty akce je pro tok vyprávění podstatnější než docilování kontinuitní návaznosti prostoru“.⁹⁵

3.7 Konkluze

V kapitole 2.6 *Dokumentární filmy s vysokým stupněm narace* jsem vymezil požadavky kladené na tento typ dokumentu. Podívejme se nyní na to, zda NEOPOUŠTĚJ MĚ těmto podmínkám vyhovuje.

Snímek se po výraznou většinu stopáže věnuje Marcelovi a Bobovi, dvěma sociálním hercům, kteří jsou aktivními hybateli děje. Zejména postava Marcela je obdařena jasně čitelnými motivacemi a podléhá transformaci. Film neobsahuje téměř žádné slabě motivované scény, jimž je možné porozumět jako nižším narativním formám (nejvýraznější takovou pasáží je scéna č. 5c – v níž Bob předčítá svou báseň – uchopená v poetickém modu a strukturovaná jako *katalog*). NEOPOUŠTĚJ MĚ nám nabízí řadu vodítek ke konstrukci chronologie fabule a mentální mapy prostoru, v němž se události odehrávají. Tvůrci k tomu využívají vizuálních motivů, důsledně pracují s ustavujícími *jinými* záběry, a opakujícími se vzorci při skládání jednotlivých scén. Film poskytuje řadu vodítek k sestavení fabule a dostatek informací k tomu, aby divák seznal a pochopil relace mezi jednotlivými místy, která se objevují ve vyprávění. Ukázal jsem, že u filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ nejde o to, docílit absolutního ukotvení času a prostoru, ale o hladkou návaznost akce. Taková návaznost je typická právě pro klasické filmy. A v dalším, strategie práce s elipsami spočívá v zařazení pouze těch scén, které rozvíjejí alespoň jednu ze dvou vyprávěcích rovin filmu, a zobrazené situace jsou proto vždy narativně motivovány. Touto strategií je dosaženo toho, že

⁹⁵ Noël Carrol, *Toward a Theory of Film Editing*, *Millenium Film Journal*, 1979, č. 3, s. 94–95.

narace nás vede ke sledování děje ve filmu jako sledu příčin a následků. Snímek navíc disponuje jednotným stylem, ve kterém úrovně vypravěčské narace podporují sdělení předávané divákovi v úrovních nefokalizované narace a narace externě fokalizované, to znamená, že vizuálními motivy, mezititulky, časovým a prostorovým ukotvováním děje pomocí ustavujících záběrů apod. tvůrci strukturují jednání a promluvy protagonistů jako příběh.

Zkoumaný snímek se několika postupy přiklání ke klasickému filmu, jak jej popsal Bordwell: oslabuje úroveň autorské narace a zároveň posiluje implicitní naraci na zbylých třech vypravěčských rovinách; hybnou silou vyprávění jsou postavy s přehledně vymezenou sadou vlastností, které se v rámci filmu zásadně nemění; syžet začíná narušením stavu věcí zvnějšku a rozuzlení v částečně otevřeném konci ukazuje, že hlavní protagonista svého cíle (prozatím) nedosáhl; naraci řídí princip kauzality, jemuž je podřízena práce s časem a prostorem; elipsy jsou voleny tak, aby syžet nepřeskakoval pro rozvoj děje podstatné fabulační události; vyprávění se skládá ze dvou nezávislých dějových rovin, avšak oproti klasickému filmu, kde jsou obě lineární a silně motivované, má v NEOPOUŠTĚJ MĚ takovou povahu pouze jedna ze dvou obsažených vyprávěcích rovin; a v neposlední řadě je zkoumaný dokument komunikativní a jen málo vědomý sebe sama, stejně jako klasický film; svou nižší informovaností se NEOPOUŠTĚJ MĚ od postupů klasického filmu naopak odklání.

4 ZÁVĚR

V předložené práci *Naratologická analýza filmu Neopouštěj mě* jsem se pokusil rozborem daného snímku zodpovědět otázku, jakými technikami nás může tvůrce dokumentárního filmu vést k tomu, abychom v obsahu našli soudržnou dějovou strukturu, a dále, zda k tomu NEOPOUŠTĚJ MĚ systematicky využívá některé postupy klasického filmu.

K vymezení rétorických strategií dokumentárních filmů jsem využil texty Billa Nicholse. Jako teoretický rámec samotné analýzy jsem zvolil neoformalistický přístup k filmovému vyprávění, jak jej rozpracovali David Bordwell s Kristin Thompsonovou, a kognitivně-naratologický přístup Edwarda Branigana. Na základě jejich teoretických koncepcí jsem vymezil dokumentární filmy s vysokým stupněm narace jako taková díla, jejichž celková organizace splňuje v silné míře následující čtyři podmínky: dodržování kauzality, zachovávání spojitosti času, docilování spojitého vjemu prostoru a disponování motivovaným vývojem v rámci syžetu.

Cílem analýzy bylo poukázat na specifickou formální organizaci snímku NEOPOUŠTĚJ MĚ. Jako nástroj byla zvolena metodologie vycházející z neoformalistické a kognitivistické naratologie, přičemž při samotném rozboru jsem využil i nástroje statistické filmové analýzy, jak je navrhl Barry Salt, a jejich dalšího rozšíření tzv. cinemetrikou.

Rozborem motivací a vývoje, času a prostoru ve filmu jsem se pokusil přiblížit narativní strategie, které tvůrci filmu zvolili, a ukázat, že dominantou snímku je podřízení stylu a skladby syžetu plynulému toku narace, mj. pomocí opakujících se vizuálních motivů, mezititulků či časového a prostorového ukotvování děje prostřednictvím ustavujících záběrů. Analýza prokázala, že NEOPOUŠTĚJ MĚ částečně maskuje svoji dokumentární povahu přesunem narativní působnosti z úrovně autora do

úrovni vypravěče stojícího mimo fikci, extradiegetického a diegetického vypravěče, a strukturuje tak jednání a promluvy protagonistů jako příběh. Narace nás postupně obeznamuje s nitrem protagonistů a s pletivem vztahů mezi nimi, ale i s prostorem, v němž se filmové vyprávění odehrává. Přítomnost kauzality, čitelnost chronologie událostí a zasazení míst do spojitého prostoru jsou podřízeny motivacím postav a vývoji filmového děje, a proto lze NEOPOUŠTĚJ MĚ řadit mezi dokumentární filmy s vysokým stupněm narace. Analýza zároveň ukázala, že zkoumaný snímek systematicky užívá řadu postupů klasického filmu. Pravdivost hypotéz navržených v úvodu této práce jsem dokázal v jednotlivých částech rozboru filmu.

Využité metody se ukázaly jako vhodné, neboť mi umožnily popsat narativní strukturu zkoumaného filmu. Vývoj vyprávění, motivace postav i práci tvůrců s časem a prostorem jsem jejich pomocí mohl zkoumat s ohledem na požadavky, které kladu na typ dokumentárního filmu s vysokým stupněm narace. Případné budoucí rozšíření tématu by mohlo spočívat ve vymezení konceptu dokumentárních filmů s vysokým stupněm narace na širším spektru teoretických přístupů.

Práce se podrobně nevěnuje dalším (vysoce) narativním dokumentům, některé jsou v textu jen zmíněny. Případný další výzkum by se mohl ubírat směrem ke komplexnějšímu pojednání o nich, zejména o jejich zastoupení v různých etapách historického vývoje nonfikční kinematografie či v národních kinematografiích. Nabízí se rovněž zamyšlení nad otázkou, nakolik se tvůrci současných dokumentů, jako snímky ARMADILLO, NESNESITELNĚ LEHKÝ ŽIVOT (2010), SLADKÝ ŽIVOT KUREV (2011) či NEOPOUŠTĚJ MĚ, nepřiznaně vměšují do profilmických událostí ve snaze dosáhnou žádoucího dramatického efektu.

ZDROJE

Citované filmy

- ARMADILLO (Dánsko, r. Janus Metz Pedersen, 2010)
- AŤ ŽIJÍ PROTINOŽCI (*Vivan las antipodas!*, Německo / Argentina / Španělsko / Chile, r. Victor Kossakovsky, 2011)
- AVATAR (USA / Velká Británie, r. James Cameron, 2009)
- BZUČENÍ HMYZU: ZÁPISKY MUMIE (*The Sounds of Insects: Record of a Mummy*, Švýcarsko, r. Peter Liechti, 2008)
- FAHRENHEIT 9/11 (USA, r. Michael Moore, 2004)
- GRIZZLY MAN (USA, r. Werner Herzog, 2005)
- HOOP DREAMS (USA, r. Steve James, 1994)
- JEN HODINY (*Rien que les heures*, Francie, r. Alberto Cavalcanti, 1926)
- KRONIKA JEDNOHO LÉTA (*Chronique d'un été*, Francie, r. Jean Rouch, 1961)
- LESNÍ JAHODY (*Smultronstället*, Švédsko, r. Ingmar Bergman, 1957)
- MOST (*De brug*, Nizozemsko, r. Joris Ivens, 1928)
- MY NAME IS SALT (Švýcarsko / Indie, r. Farida Pacha, 2013)
- MUŽ S KINOAPARÁTEM (*Člověk s kino-apparatom*, Sovětský svaz, r. Dziga Vertov, 1929)
- NA BOWERY (*On the Bowery*, USA, r. Lionel Rogosin, 1957)
- NANUK, ČLOVĚK PRIMITIVNÍ (*Nanook of the North*, USA, r. Robert Flaherty, 1922)
- NEPOUŠTĚJ MĚ [festivalový titul] (*Ne Me Quitte Pas*, Nizozemsko / Belgie, r. Sabine Lubbe Bakker / Niels van Koevorden, 2013)
- NESNESITELNĚ LEHKÝ ŽIVOT (*Det gode liv*, Dánsko, r. Eva Mulvad, 2010)
- NOSTALGIA DE LA LUZ (Chile, r. Patricio Guzmán, 2010)
- POUR LA SUITE DU MONDE (Kanada, r. Michel Brault / Pierre Perrault, 1963)
- PRIMÁRKY (*Primary*, USA, r. Robert Drew, 1960)
- SLADKÝ ŽIVOT KUREV (*Whores' Glory*, Německo / Rakousko, r. Michael Glawogger, 2011)
- STŘEDNÍ ŠKOLA (*High School*, USA, r. Frederick Wiseman, 1968)
- TENKÁ MODRÁ ČÁRA (*The Thin Blue Line*, USA, r. Errol Morris, 1988)
- TITICUT FOLLIES (USA, r. Frederick Wiseman, 1967)
- ZPŮSOB ZABÍJENÍ (*The Act of Killing*, Dánsko / Norsko / Velká Británie, r. Joshua Oppenheimer, 2012)

Knihy

- ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.
- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Orbis 1964.
- BAL, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press 2009.
- BECKETT, Samuel: *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny 2005.
- BORDWELL, David: *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991.
- BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.
- BORDWELL, David: *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2006.
- BORDWELL, David - THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: NAMU 2011.
- BRANIGAN, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.
- ELSAESSER, Thomas – BUCKLAND, Warren: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. London: Bloomsbury Academic 2002.
- GAUTHIER, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU – JSAF 2004.
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H 1995.
- JOST, Francois: *Realita/Fikce - říše klamu*. Praha: NAMU 2006.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel 1971.
- NICHOLS, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press 1991.
- NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU – JSAF 2010.
- ODIN, Roger: *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier s.a. 2000.
- RENOV, Michael: *The Subject of Documentary*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2004.
- RENOV, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge 1993.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.
- SALT, Barry (ed.): *Moving Into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*. London: Starword 2006.
- THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1988.
- VERSTRATEN, Peter: *Film Narratology*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press 2009.

Články ze sborníků a časopisů

ALTMAN, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

BARTHES, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Petr Kyloušek (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host 2002, s. 9–43.

BORDWELL, David: Historical Poetics of Cinema. In: Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press 1989, s. 369–398.

CARROLL, Noël: Toward a Theory of Film Editing. *Millenium Film Journal*, 1979, č. 3, s. 79–99.

HECZKOVÁ, Libuše – SVATOŇOVÁ, Kateřina: „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uskupenskij z několika hledisek. *Svět literatury* 21, 2011, č. 1, s. 114–124.

KOKEŠ, Radomír D.: Avatar. Stejný a přece jiný. *Cinepur* 19, 2010, č. 67, s. 32.

ODIN, Roger: Semiopragmatický přístup k dokumentárnímu filmu. In: Andrea Slováková (ed.), *Do. Revue pro dokumentární film*, 2004, č. 2. Jihlava: JSAF 2004, s. 189–195.

SALT, Barry: Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly* 28, 1974, č. 3, s. 13–22.

SLÁDEK, Ondřej: Naratologie a teorie fikce. In: Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.), *Vyprávění v kontextu*. Praha: ÚČL AV 2008, s. 42–60.

SLOVÁKOVÁ, Andrea: *Interpretační strategie pro filmy s nízkým stupněm narace*. Diplomová práce, Praha 2006. Dostupná na WWW: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59989/>, [navštíveno 12. 8. 2014].

ŠLERKA, Josef: Žánr jako řečová hra. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 39–45.

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

TSIVIAN, Yuri: Cinematics: Part of the Humanities' Cyberinfrastructure. In: Michael Ross – Manfred Grauer – Bernd Freisleben (eds.), *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*. Bielefeld: transkript Verlag 2009, s. 93–100.

Zdroje zveřejněné primárně na internetu

Academic Room. Dostupný na WWW: <<http://www.academicroom.com>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

Centre de Santé des Fagnes. Dostupné na WWW: <<http://www.csf.be/>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

Cinematics. Dostupný na WWW: <<http://www.cinematics.lv/>>, [navštíveno 14. 8. 2014].

KOHN, Eric: Review. Dutch documentary. Don't Leave Me Is the Best Buddy Comedy in Years. *Indiewire*. Dostupný na WWW: <<http://www.indiewire.com/article/review-dutch-documentary-dont-leave-me-is-the-best-buddy-comedy-in-years>>, [publikováno 24. 11. 2013, navštíveno 15. 8. 2014].

YOUNG, Neil: Don't Leave Me (Ne me quitte pas). IDFA Review. *The Hollywood Reporter*. Dostupné na WWW: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/dont-leave-me-ne-me-659065>>, [publikováno 22. 11. 2013, navštíveno 15. 8. 2014].

PŘÍLOHY

Příloha č. 1: Statistická analýza stylu – základní data

NEOPOUŠTĚJ MĚ - statistické údaje

PDZ (sek.): 20.1

MDZ (sek.): 13.3








celková stopáž (minuty:sek.): 106:9.3

celkový počet záběrů: 317

maximální délka záběru (sek.): 129.2

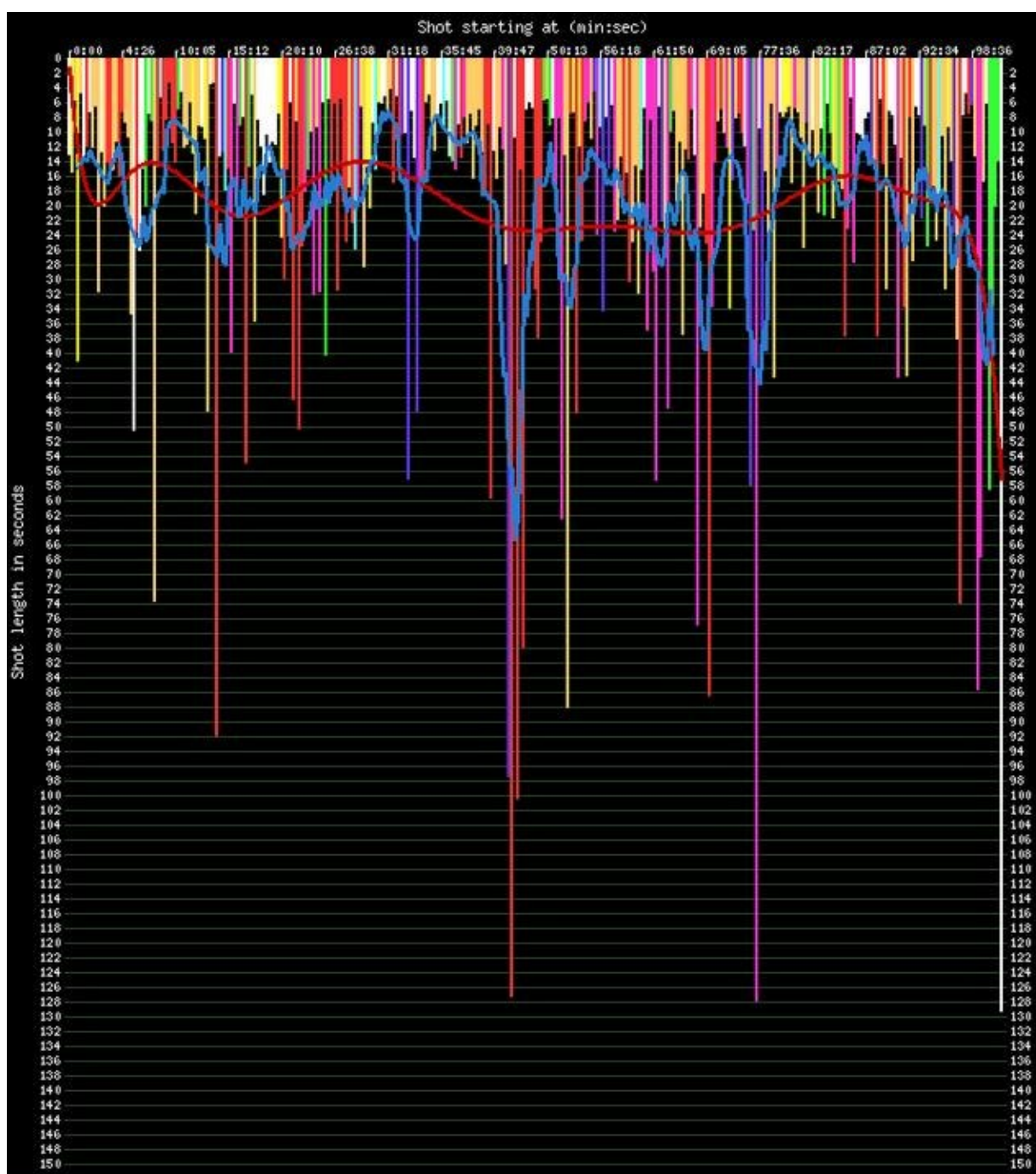
minimální délka záběru (sek.): 3.1

NEOPOUŠTĚJ MĚ - statistické údaje k jednotlivým typům záběrů

typ z.	velký detail	detail	polodetail	polocelek	americký záběr	celek	velký celek	jiný
<i>počet z.</i>	19	86	61	35	17	8	20	71
<i>celková délka (minuty)</i>	4.47	25.98	28.12	18.13	8.16	1.95	6.3	13.4
<i>PDZ</i>	14.1	18.1	27.7	31.1	28.8	14.6	18.9	11
<i>MDZ</i>	10.8	13.5	17.1	22.9	21.6	15	14.8	7.8
<i>minimální délka z. (sek.)</i>	5.8	3.2	3.1	5.8	4.4	5.1	5.6	3.4
<i>maximální délka z. (sek.)</i>	40.9	88	127.2	127.8	97.3	25.7	58.4	129.2
barva v grafu								

Tabulka č. 2: Statistické údaje příslušející jednotlivým typům záběrů

NEOPOUŠTĚJ MĚ – graf délek a typů záběrů



Graf č. 1: Délka a typ záběrů ve filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ – nekalibrovaná osa x ukazuje stopáž filmu (minuty:sek.), kalibrovaná osa y udává délku příslušného záběru v sekundách; barvy příslušující jednotlivých záběrům uvádí tabulka č. 1 (viz výše); červená křivka je spojnicí trendu délky záběrů (polynomiická funkce jedenáctého stupně); modrá křivka reprezentuje vývoj průměrné délky záběrů (její hodnota je vždy rovna průměrné délce sedmi sousedících záběrů).

Příloha č. 2: Statistická analýza stylu – tabulka délek a typů záběrů

Tabulka č. 3: délky a typy záběrů ve filmu NEOPOUŠTĚJ MĚ

č. z.	délka z. (sek.)	konec z. (sek.)	typ z. ⁹⁶
1	12,9	12,9	Other
2	15,3	28,2	BCU
3	5,5	33,7	CU
4	40,9	74,6	BCU
5	4,5	79,1	CU
6	13,8	92,9	Other
7	11,8	104,7	MCU
8	7,2	111,9	Other
9	12	123,9	CU
10	6,3	130,2	CU
11	31,6	161,8	CU
12	12,5	174,3	Other
13	19,9	194,2	CU
14	13,9	208,1	MCU
15	15,8	223,9	MCU
16	15	238,9	CU
17	11,2	250,1	CU
18	15,9	266	MCU
19	7,2	273,2	MCU
20	8,6	281,8	CU
21	10,6	292,4	CU
22	34,6	327	CU
23	50,3	377,3	Other
24	23,6	400,9	MCU
25	26	426,9	Other
26	14,7	441,6	Other
27	19,9	461,5	LS
28	7,3	468,8	Other
29	8,4	477,2	LS
30	73,6	550,8	CU
31	14,5	565,3	MCU
32	5,1	570,4	FS
33	12,4	582,8	MCU
34	8,1	590,9	MCU

⁹⁶ velký detail (BCU), detail (CU), polodetail (MCU), polocelek (MS), americký záběr (MLS), celek (LS), velký celek (VLS), jiný (Other)

35	3,1	594	MCU
36	11,4	605,4	MCU
37	13,9	619,3	MCU
38	6,8	626,1	LS
39	4,4	630,5	Other
40	11,9	642,4	CU
41	11,5	653,9	CU
42	5,7	659,6	CU
43	12,8	672,4	BCU
44	20,9	693,3	CU
45	9	702,3	CU
46	9,2	711,5	Other
47	10,8	722,3	BCU
48	47,8	770,1	CU
49	3,4	773,5	Other
50	3,2	776,7	CU
51	91,8	868,5	MCU
52	13,2	881,7	Other
53	12,5	894,2	MLS
54	17,8	912	FS
55	14,8	926,8	MCU
56	39,8	966,6	MS
57	6	972,6	Other
58	18,4	991	MS
59	8,9	999,9	LS
60	7,8	1007,7	Other
61	54,8	1062,5	MCU
62	14,6	1077,1	LS
63	4,8	1081,9	Other
64	35,5	1117,4	CU
65	8,1	1125,5	Other
66	11,7	1137,2	Other
67	18,4	1155,6	Other
68	10,2	1165,8	Other
69	13,9	1179,7	Other
70	11,2	1190,9	Other
71	11,5	1202,4	Other
72	7,4	1209,8	BCU
73	24,1	1233,9	BCU

74	29,8	1263,7	MCU
75	14,9	1278,6	MCU
76	5,8	1284,4	Other
77	46,2	1330,6	MCU
78	8,4	1339	CU
79	50,2	1389,2	MCU
80	25,3	1414,5	MCU
81	17,9	1432,4	MS
82	15	1447,4	LS
83	9,7	1457,1	CU
84	31,9	1489	MS
85	9,2	1498,2	CU
86	31,5	1529,7	MS
87	5,7	1535,4	Other
88	40,1	1575,5	LS
89	5,3	1580,8	Other
90	17,1	1597,9	MCU
91	5,9	1603,8	MCU
92	31,4	1635,2	MCU
93	5,3	1640,5	MCU
94	19,4	1659,9	MCU
95	24,7	1684,6	MCU
96	17,3	1701,9	CU
97	22,2	1724,1	MCU
98	25,7	1749,8	FS
99	18,9	1768,7	MS
100	6,4	1775,1	BCU
101	28,2	1803,3	CU
102	14,5	1817,8	BCU
103	20,1	1837,9	BCU
104	8,6	1846,5	Other
105	15	1861,5	FS
106	5,8	1867,3	BCU
107	5,9	1873,2	Other
108	4,9	1878,1	Other
109	7,3	1885,4	CU
110	3,9	1889,3	CU
111	16,8	1906,1	MCU
112	4,9	1911	Other
113	12,8	1923,8	MCU
114	10,2	1934	MLS
115	9,9	1943,9	Other
116	56,9	2000,8	MLS

117	6,9	2007,7	Other
118	13,3	2021	Other
119	47,7	2068,7	MLS
120	20,5	2089,2	MS
121	16,7	2105,9	MCU
122	5,8	2111,7	BCU
123	4,7	2116,4	Other
124	8,7	2125,1	CU
125	12,3	2137,4	CU
126	8	2145,4	Other
127	5,9	2151,3	Other
128	9,3	2160,6	FS
129	5,6	2166,2	Other
130	13,2	2179,4	Other
131	13,8	2193,2	LS
132	15	2208,2	MS
133	8,8	2217	Other
134	13,3	2230,3	MCU
135	7,7	2238	MS
136	11,3	2249,3	CU
137	7,3	2256,6	CU
138	16,2	2272,8	CU
139	9	2281,8	CU
140	6,8	2288,6	CU
141	12,6	2301,2	CU
142	17,8	2319	MCU
143	8,8	2327,8	MCU
144	59,5	2387,3	MCU
145	12,3	2399,6	Other
146	16,2	2415,8	CU
147	9,1	2424,9	CU
148	12,2	2437,1	MS
149	27,7	2464,8	CU
150	97,3	2562,1	MLS
151	127,2	2689,3	MCU
152	10,6	2699,9	Other
153	100,4	2800,3	MCU
154	14,9	2815,2	MCU
155	79,8	2895	MCU
156	6,8	2901,8	Other
157	5,7	2907,5	Other
158	6,5	2914	Other
159	31,1	2945,1	MCU

160	37,7	2982,8	MCU
161	24,7	3007,5	MCU
162	5,6	3013,1	LS
163	5,3	3018,4	CU
164	8,9	3027,3	LS
165	7,9	3035,2	Other
166	20,4	3055,6	MS
167	8	3063,6	MS
168	62,3	3125,9	MS
169	12,9	3138,8	CU
170	88	3226,8	CU
171	7,4	3234,2	MCU
172	7,1	3241,3	BCU
173	47,9	3289,2	MCU
174	11,7	3300,9	BCU
175	24,6	3325,5	MCU
176	8,3	3333,8	MS
177	5,8	3339,6	MS
178	10,7	3350,3	CU
179	4,4	3354,7	MLS
180	23,7	3378,4	MS
181	9,2	3387,6	FS
182	34,1	3421,7	MLS
183	7,7	3429,4	Other
184	14,7	3444,1	MLS
185	6,1	3450,2	Other
186	23,3	3473,5	MS
187	21,7	3495,2	CU
188	13,1	3508,3	CU
189	18,6	3526,9	MCU
190	15,3	3542,2	CU
191	30,1	3572,3	MCU
192	24,8	3597,1	CU
193	14,4	3611,5	CU
194	31,8	3643,3	CU
195	14,9	3658,2	FS
196	6,6	3664,8	Other
197	36,7	3701,5	MS
198	8,1	3709,6	MS
199	28,7	3738,3	MS
200	57,1	3795,4	MS
201	6,4	3801,8	Other
202	22	3823,8	MLS

203	25,1	3848,9	CU
204	47,3	3896,2	MS
205	9,8	3906	LS
206	6,9	3912,9	CU
207	20,3	3933,2	CU
208	11,1	3944,3	CU
209	37,4	3981,7	CU
210	12,1	3993,8	CU
211	13,6	4007,4	MCU
212	6,7	4014,1	MS
213	13	4027,1	Other
214	76,8	4103,9	MS
215	22,8	4126,7	CU
216	18,2	4144,9	CU
217	24,9	4169,8	MCU
218	86,3	4256,1	MCU
219	33,6	4289,7	MS
220	13,9	4303,6	MCU
221	8,3	4311,9	CU
222	6,7	4318,6	MCU
223	10	4328,6	CU
224	11,9	4340,5	MS
225	33,7	4374,2	BCU
226	16,4	4390,6	MLS
227	8	4398,6	CU
228	7,3	4405,9	MCU
229	9,9	4415,8	MCU
230	11,8	4427,6	Other
231	19,6	4447,2	MS
232	57,8	4505	MLS
233	23,2	4528,2	LS
234	127,8	4656	MS
235	9,4	4665,4	Other
236	41,7	4707,1	MLS
237	15,2	4722,3	CU
238	34,9	4757,2	CU
239	5,9	4763,1	CU
240	43,2	4806,3	CU
241	14,8	4821,1	MS
242	7,1	4828,2	Other
243	7,8	4836	BCU
244	7,2	4843,2	BCU
245	6,3	4849,5	BCU

246	16,7	4866,2	CU
247	6,6	4872,8	MS
248	7,2	4880	CU
249	10,5	4890,5	CU
250	25,5	4916	CU
251	8,6	4924,6	MLS
252	12,7	4937,3	CU
253	9,6	4946,9	Other
254	14	4960,9	CU
255	20,7	4981,6	CU
256	9,4	4991	Other
257	21,2	5012,2	LS
258	5,9	5018,1	Other
259	10	5028,1	LS
260	21,5	5049,6	BCU
261	14,8	5064,4	CU
262	16,6	5081	LS
263	17,5	5098,5	CU
264	37,6	5136,1	MCU
265	22,9	5159	MS
266	5,1	5164,1	Other
267	27,5	5191,6	MS
268	9,9	5201,5	Other
269	10,2	5211,7	Other
270	10,7	5222,4	Other
271	8	5230,4	Other
272	7,2	5237,6	Other
273	14,2	5251,8	MLS
274	13,6	5265,4	CU
275	37,6	5303	MCU
276	5,4	5308,4	Other
277	14,2	5322,6	MCU
278	31,2	5353,8	CU
279	6,9	5360,7	Other
280	7,6	5368,3	Other
281	11,6	5379,9	Other
282	43,2	5423,1	MS

283	13,3	5436,4	CU
284	33,5	5469,9	MCU
285	43	5512,9	CU
286	7,7	5520,6	MCU
287	27,3	5547,9	CU
288	6,4	5554,3	Other
289	7,6	5561,9	Other
290	21,6	5583,5	MLS
291	8,9	5592,4	CU
292	25,3	5617,7	LS
293	17,6	5635,3	MCU
294	17,2	5652,5	CU
295	24,5	5677	CU
296	19,7	5696,7	FS
297	10,4	5707,1	CU
298	31,1	5738,2	CU
299	9,1	5747,3	BCU
300	13,8	5761,1	CU
301	23,5	5784,6	MLS
302	37,9	5822,5	CU
303	73,7	5896,2	MCU
304	7,5	5903,7	Other
305	4,6	5908,3	Other
306	7,3	5915,6	MCU
307	6,1	5921,7	MLS
308	13,1	5934,8	CU
309	85,5	6020,3	MS
310	67,6	6087,9	MS
311	16,6	6104,5	CU
312	6	6110,5	Other
313	58,4	6168,9	LS
314	37,4	6206,3	LS
315	20	6226,3	LS
316	13,8	6240,1	LS
317	129,2	6369,3	Other

Příloha č. 3: Příklady scén snímaných v dlouhých záběrech



Obr. 41: Záběr č. 37 – interiér Marcelova domu



Obr. 42: Záběr č. 116 – exteriér Bobova domu



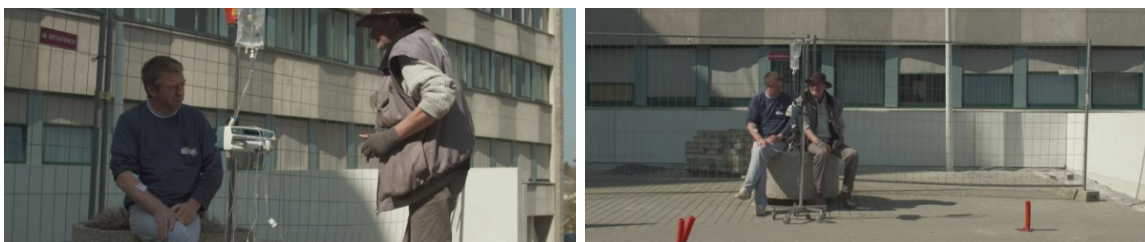
Obr. 43: Záběr č. 175 – Marcel a Bob hovoří spolu v autě.



Obr. 44: Záběr č. 197 – pokoj na klinice v Chimay



Obr. 45: Záběr č. 218 – Bob navštěvuje svého syna v Bruselu.



Obr. 46 a 47: Záběry č. 232 a č. 233 – Marcel a Bob hovoří spolu před klinikou; změna perspektivy zvyšuje dynamičnost scény.



Obr. 48: Záběr č. 303 – Marcel a Bob na železniční stanici

Příloha č. 4: Příklady scén složených ze sledu záběrů a protizáběrů



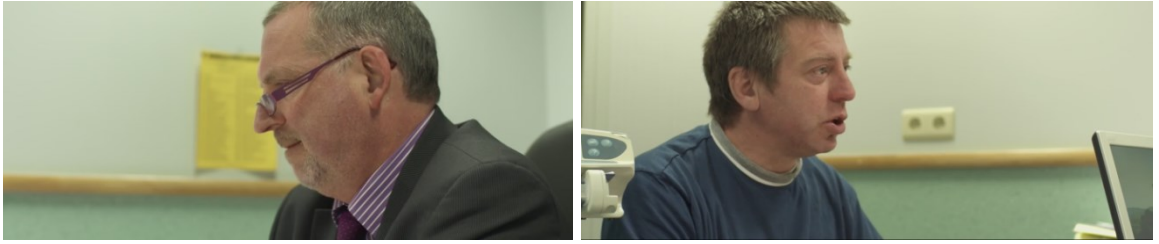
Obr. 49–52: První scéna filmu využívá sledu záběrů (z. č. 2, vlevo nahoře), protizáběrů (z. č. 3, vpravo nahoře) a švenku (z. č. 4), který přechází z pohledu na Marcela (vlevo dole) směrem k jeho manželce (vpravo dole) a naznačuje nám tím jejich prostorový vztah.



Obr. 53 a 54: Marcel s Bobem věší mucholapky (z. č. 90 a č. 91).



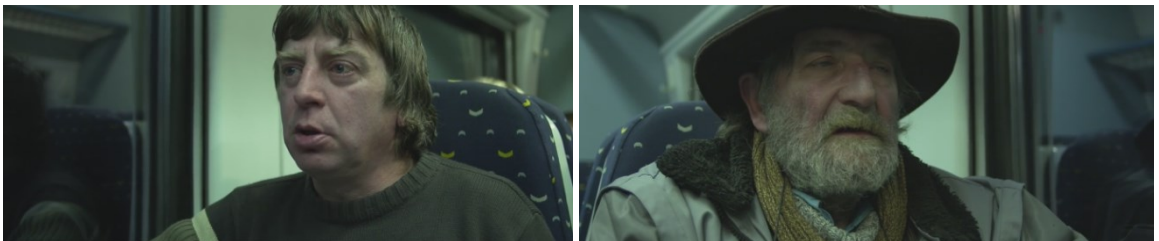
Obr. 55–57: První návštěva kliniky (z. č. 153 – 155)



Obr. 58 a 59: Rozhovor terapeuta s Marcelem (z. č. 207 a č. 208)



Obr. 60–63: Dialog mezi Marcelem a nemocniční sestrou, který začíná a končí polocelkem, získává vyšší tempo zařazením jednoho záběru a protizáběru (z. č. 235–238).



Obr. 64 a 65: Marcel s Bobem jedou do Bruselu (z. č. 294 a č. 295).