

Žánrová ikonografie v rámci stříhové skladby

Hana Dvořáčková

Bakalářská práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Hana DVOŘÁČKOVÁ**

Osobní číslo: **K10161**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Střih a zvuk**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**

Žánrová ikonografie v rámci stříhové skladby

2. Praktická část:

**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min.,
stříhová skladba**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

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

1 ks MiniDV SD/HD

1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy UAAU pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení).

Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby. 4., rozš. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2012, 143 s. ISBN 978-80-7331-230-5.

KUČERA, Jan. Střihová skladba ve filmu a v televizi. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, 230 s. ISBN 8073318962.

BERGAN, Ronald. Film: [historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů]. V Praze: Slovart, 2008, 528 s. ISBN 978-80-7391-136-2.

PTÁČKOVÁ, Brigita. Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]. Vyd. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 179 s. ISBN 80-7004-116-1.

ALTMAN, Rick. Film/Genre. London: British Film Institute, 1999, x, 246 s. ISBN 0-85170-718-1.

Šošolík, Ondřej. Filmový trailer: (diplomová práce) Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2010

Vedoucí teoretické části: **doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.**
Ústav animace a audiovize

Vedoucí praktické části: **MgA. Libor Nemeškal**
Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **30. listopadu 2012**

Termín odevzdání bakalářské práce: **14. května 2013**

Ve Zlíně dne 30. listopadu 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



Nemeškal
MgA. Libor Nemeškal
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně

4. 12. 2012

Procházková

Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Žánr usnadňuje divákovi, filmovým kritikům a filmovým tvůrcům jejich představu o filmu a o tom, co by od něj měli očekávat. Je těžké ho přesně definovat, jelikož divákovu očekávání je ovlivněno kulturou a dobou, ve které žije. Filmový žánr není definován jen na základě námětu nebo tématu, může ho charakterizovat také syžetové uspořádání nebo vlastní prezentace (př. Muzikál - tančí se a zpívá). Střihačům pak tato žánrová ikonografie může pomáhat v komunikaci s divákem. Ve své práci se budu zabývat touto ustálenou ikonografií a jejím vlivem na stříhový postup ve filmu Erikít.

Klíčová slova:

žánr, stříh, film, ikonografie, Erikít, postprodukce, stříhový postup, filmová řeč, protetická paměť, road-movie, thriller, denotace, konotace

ABSTRACT

Film genre simplifies the viewer's, film critic's and film-maker's expectation and conception about a film. It is difficult to define it precisely because the viewer's expectation is formed by his culture and times in which he lives. This genre codes helps editors to communicate with the viewer. In my work I am going to deal with genre codes and its effect on editing process in documentary movie Erikít.

Keywords:

genre, editing, movie, genre code, Erikít, postproduction, editing proces, road-movie, thriller, film editor, denotation, connotation,

„Když jazyk ještě neexistuje, musíte být trochu umělcem, abyste jím mluvili. Neboť mluvit jím znamená ho částečně vymyslet, zatímco mluvit každodenním jazykem znamená prostě ho užít.“

Christian Metz

Touto cestou bych chtěla poděkovat Všem, kteří mě učí mluvit.

Zvlášť pak děkuji oběma vedoucím mé bakalářské práce a to jak Liboru Nemeškalovi tak panu Ludovítu Labíkovi za jejich trpělivost a zpětnou vazbu, které si vážím. Dále děkuji také paní Jani za její pevné nervy a přístup ke studentům. V neposlední řadě děkuji také svým milovaným rodičům a přátelům za jejich podporu.

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

OBSAH

ÚVOD	9
1 ZNAKY A SYNTAXE VE FILMOVÉ ŘEČI	12
1.1 FILM VERSUS LITERATURA	12
1.2 ČTENÍ OBRAZU JAKO ROZUMOVÝ PROCES.....	13
1.3 ZNAKY - IKONY	15
1.4 DENOTATIVNÍ A KONOTATIVNÍ VÝZNAMY IKON	16
1.5 PARADIGMATICKÁ A SYNTAGMATICKÁ KONOTACE.....	17
2 KONVENČNÍ ŽÁNROVÁ IKONOGRAFIE	19
2.1 PROBLEMATIKA DEFINICE POJMU ŽÁNŘ.....	19
2.2 ŽÁNŘ JAKO MÍSTO BOJE O DIVÁKA.....	21
2.3 „ŽÁNROVÁ PAMĚŤ“	22
2.3.1 „Žánrová paměť“ diváka	22
2.3.2 „Žánrová paměť“ stříhače	23
3 PRAKTICKÁ UKÁZKA VE FILMU ERIKIT	28
3.1 ERIKIT JAKO HOME-VIDEO	28
3.2 POHÁDKOVÁ IKONOGRAFIE V ERIKITU	29
3.2.1 Motiv dobra a zla.....	29
3.2.2 „Pohádkové“ záběry.....	29
3.2.3 Pohádková babička.....	30
3.2.4 Pohádkový deník	30
3.3 IKONOGRAFIE ROAD-MOVIE V ERIKITU.....	31
3.3.1 Cesta bez začátku a konce	31
3.3.2 Změna hlavního hrdiny	31
3.4 IKONOGRAFIE THRILLERU V ERIKITU.....	32
3.4.1 Budování napětí.....	32
3.4.2 „Sledovací“ záběry.....	32
3.4.3 Ikona pistole	32
ZÁVĚR	33
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	35
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	36
SEZNAM OBRÁZKŮ	37

ÚVOD

V dnešní době je složité definovat samotný pojem **žánr**, a to především z toho důvodu, že funkce žánru se prolíná do různých forem umění – literatura, hudba, film. Definovat navíc tento pojem ve vztahu ke kinematografii je náročnější díky skutečnosti, že film je schopen obsáhnout všechny tyto formy. O tuto definici se už po dlouhá léta snaží sémiotici, filozofové, filmoví kritici a v neposlední řadě také filmoví tvůrci. Za uplynulou dobu již došlo k několika snahám a pokusům, co nejlépe vymezit tento pojem, ve většině těchto tezí se však nachází nějaká trhlina.

Kupříkladu sémiotici ve svých definicích naráží na nesrovnalosti v oblasti filmové syntaxe, a to z toho důvodu že není možné definovat nejmenší znakovou jednotku filmové řeči.¹ Filmoví tvůrci se pro změnu potýkají s faktem, že každá filmová profese využívá žánr dle vlastních potřeb.

Já sama bych se ve své bakalářské práci nechtěla soustředit na problematiku týkající se definování tohoto pojmu, ale na využití žánru jakožto prostředku, který usnadňuje komunikaci mezi filmovým tvůrcem- stříhačem** a jeho potenciálním divákem.

Podle Davida Bordwella spolu filmoví tvůrci, diváci a kritici komunikují na základě tak zvané sdílené **žánrové ikonografie** a sdílených žánrových konvencí.²

Pro pochopení podstaty slova ikona je však nutné čerpat také z oblasti sémiotiky a psychologie, proto bych se ve své práci nerada držela striktně jedné formulace podstaty žánru.

V kontextu mé práce bych princip osvojení žánrových konvencí ráda demonstrovala na známém pokusu se psy, jehož autorem je ruský psycholog Ivan P. Pavlov. Tento experiment objasňuje princip podmíněných reflexů plynoucích z asociací.

Vždy když tento ruský psycholog přicházel psy nakrmit, zazvonil zvonečkem. Tuto metodu uplatňoval po několik dní, dokud psi nezačali slintat pokaždé, když zazvonil. Psi

¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 156.

** Některé z mých tezí budou pravděpodobně aplikovatelné na více filmových profesí, já však celou svou práci vztahuji k profesi, se kterou mám nejvíce osobních zkušeností- stříhač.

² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 9788073312176. s. 425.

totiž díky tomuto opakování začali po každém zazvonění očekávat svou potravu na základě svých předchozích asociací.

Alegoricky k tomuto pokusu bych uvedla hypotetický experiment, který uvádí ve svém příspěvku ze sborníku česko-slovenské filmologické konference na téma *Žánr ve filmu* Josef Šlerka:

„Vezměme skupinu diváků, která nikdy neviděla romantický film. Pusťme této skupině několik romantických filmů a po skončení každého z nich nějak potrestejme, například elektrošoky. Mezitím jim pouštějme samozřejmě i jiné filmy, bez použití elektrošoků. Pak jim promítněme například *Hvězdné války*³ a sledujme, zda v průběhu promítání a na jakých místech jejich organismus začne očekávat nebezpečí trestu. Takto bychom mohli přesně lokalizovat místa, která jsou pro romantický film typická, která jsou žánrově tvorná.“⁴

Z těchto dvou pokusů vyvozují názor, že filmový tvůrce – střihač může svého potenciálního diváka jistým způsobem „vycvičit“ k reakcím plynoucím z asociací na jistou žánrovou ikonografii. Tento divák si pak na základě svých asociací vytváří jistá očekávání a nároky, které se filmový tvůrce-střihač snaží předvídat a manipulovat s nimi. Ona výchova však probíhá oboustranně, tak jako tvůrce cíleně manipuluje s divákovými reakcemi, tak zrovna tak divák díky svým pozitivním nebo negativním ohlasům k danému filmu vzkazuje filmovému tvůrci, byla-li mu tato manipulace příjemná nebo nepříjemná. Problémem však je, že každý filmový tvůrce si „necvičí“ svého diváka, ale že divák je „vycvičen“ různými filmovými tvůrci a jejich snímky.

Téměř každý filmový tvůrce - střihač si během svého vývoje projde třemi fázemi a to fází diváka, amatéra a profesionála. Podle mého názoru je důležité nezapomenout ani na jednu z těchto fází. Ta první je podstatná z toho důvodu, že pro diváka film tvoříme a abychom mohli s jeho emocemi nějakým způsobem manipulovat, měli bychom vycházet z pocitů vlastních, zároveň si v této fázi nevědomě rozšiřujeme obsah naší „žánrové paměti“. Ve fázi amatéra děláme největší chyby právě díky nevědomému užívání žánrové iko-

³ *Hvězdné války* [film]. (Star Wars; George Lucas, 1977)

⁴ ŠLERKA, Josef. Žánr jako řečová hra. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 41-42

nografie a neovládnutí filmové řeči. Ve fázi třetí, které se většina z nás snaží dosáhnout, bychom pak měli umět dokonale mluvit filmovou řečí a žánrovou ikonografií tak užívat jen vědomě, bez jakýchkoliv náhodných omylů.

V první kapitole mé bakalářské práce se věnuji filmovým znakům a syntaxi, přičemž se snažím objasnit definici samotného pojmu **ikona** a jeho funkci ve filmové syntaxi. Ve druhé kapitole přecházím k samotnému **žánru** a spojení těchto dvou pojmů, kterými jsou žánr a ikona v sousloví žánrová ikonografie. Hodlám se zabývat také sdílením této konvenční ikonografie a „sběrem“ protetických vzpomínek. V poslední kapitole se potom mé dosažené teoretické poznatky pokusím shrnout na několika praktických ukázkách z mého bakalářského filmu Erikít.

Domnívám se, že žánrovou ikonografií můžeme použít také v „nežánrových“^{*} filmech. Například potřebujeme-li vybudovat napjatou atmosféru, můžeme částečně převzít žánrovou ikonografií z thrilleru v rámci možností, jaký nám dovoluje nasnímaný materiál. Má bakalářská práce se tedy nebude zabývat žánrem jako takovým, ale žánrem jakožto prostředkem filmové řeči.

* Pod pojmem nežánrový film vnímám filmy, které jsou obtížně zařaditelné do klasických žánrových kategorií

1 ZNAKY A SYNTAXE VE FILMOVÉ ŘEČI

Syntaxe se často používá jako synonymum jazykové skladby. Také bývá definována jako nauka o vzájemných vztazích skladebných **znaků** jazyka nebo soubor pravidel pro vytváření určitých kombinací symbolů.⁵

Zamyslím-li se nad výše uvedenou definicí, vnímám podstatu skladby stříhové v tomto kontextu jako nauku o vzájemných vztazích skladebných prvků filmu. Proto se v této kapitole pokusím, některé z těchto prvků definovat a pokusím se nastínit způsob komunikace mezi stříhačem a divákem.

1.1 Film versus literatura

Tento „jazyk“, jež je prostředkem komunikace mezi filmovým tvůrcem-stříhačem a jeho divákem se však nezakládá na též nosných pilířích jako čeština nebo angličtina, přesto tuto komunikaci nalezneme v odborné literatuře často pod označením filmová řeč.⁶

A stejně tak jako spisovatel musí ovládat gramatiku jazyka, aby mohl komunikovat se svým čtenářem, tak stříhač by měl ovládat skladbu filmové řeči, aby tuto komunikaci vedl vědomě a ne pouze intuitivně.

Chceme-li si přečíst knihu, musíme se naučit základní principy fungování jazyka – znaky a syntaxi, teprve potom jsme schopni si ji přečíst číst. Na film se však můžeme podívat kdykoliv, aniž bychom se mu předem učili rozumět.⁷

Divák se však podobně jako Pavlovovi psi může vzdělávat na základě svých asociací. Učí se „číst“ film postupně díky svým zkušenostem. A jelikož se divák nemusí učit rozumět filmu předem, než ho shlédne a čerpá až posléze ze své zkušenosti, můžeme tvrdit, že si tak diváka filmový tvůrce vychovává, což se pokusím doložit na následujícím hypotetickém experimentu.

Představme si diváka, který celý život chodí do kina jen na naše vlastní filmy, jeho asociace jsou vytvářeny pouze zkušenostmi s naší tvorbou. Pravděpodobně tím definujeme

⁵ ABZ.cz: *slovník cizích slov* [online]. Radek Kučera & daughter, © 2005-2006 [cit. 2013-05-12]. Dostupné z http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=syntaxe

⁶ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 153.

⁷ Tamtéž, s. 153

jeho budoucí očekávání od dalších filmů, stane se vizuálně sečtělým v oblasti naší vlastní tvorby, na rozdíl o diváka, který náš film uvidí poprvé, bude snadněji rozumět naší filmové skladbě.

My však nemáme diváka, který by sledoval jen naše vlastní filmy, náš potenciální divák se učí od jiných tvůrců, známějších, profesionálnějších, učí se z jiných filmů a můžeme předpokládat, že na naše díla potom bude nárokovat jistá očekávání, ke kterým ho vedly shlédnuté filmy jiných tvůrců. Proto my sami se jednak musíme stát tímto divákem, abychom věděli, jaké nároky si bude činit na nás. Nesmíme se však vzdělávat pouze na základě asociací, my se v první řadě musíme naučit „mluvit“.

1.2 Čtení obrazu jako rozumový proces

„Ironií je, že velmi dobře víme, že se musíme naučit číst, než se můžeme začít těšit z literatury nebo jí porozumět, ale máme sklon chybně věřit, že kdokoli může číst film. Kdokoli může vidět film, to je pravda. Ale někteří lidé se naučili chápat vizuální obrazy - fyziologicky, etnograficky a psychologicky mnohem sofistikovaněji než jiní.“⁸

Vezměme si za příklad stereogram.* V případě, že čtenář mé práce neví, co je to stereogram nebo se ho doposud nesnažil přečíst, aby po každém následujícím odstavci vyzkoušel praktikovat tento návod na obraz a to v následujících třech krocích:

1) krok první: Pořádně se zadívejme na obraz 1. Všichni můžeme vidět směsici molekul, výbuchů a nápisů Einstein. Neznáme-li pojem stereogram, pravděpodobně nám tento obraz nic neříká. Fyziologicky zaznamenáme konkrétní znaky a kontury v obraze, dál už nás však nebude zajímat. Měli jsme možnost jej vidět, zvládli jsme ho však přečíst?

2) krok druhý: Podívejme se na tento obraz podruhé. Přiblížme se na vzdálenost dvaceti centimetrů od obrazu, tak abychom byli donuceni šilhat nebo jej vidět rozmazaně. Až začne být obraz plastický, postupně oddalujeme hlavu zpátky maximálně do vzdálenosti padesáti centimetrů. Je třeba tuto metodu vyzkoušet několikrát a být trpělivý, jelikož kdokoli může obraz vidět, ale je zapotřebí se jej naučit číst. Po nějaké době by se nám mělo

⁸ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 153.

* Obr. 1. na následující stránce.

podatřit shlédnout trojrozměrný obraz. Čtenář, který tento obrázek rozpoznal hned v prvním kroku a uvědomil si, že se jedná o stereogram, který následně začal porovnávat se stereogramy jinými, které již viděl, popřípadě si dá do souvislosti vznik prvního stereogramu z roku 1838, kdy však ještě divák potřeboval speciální stereoskopické brýle, zvládnul obraz přečíst etnograficky.

3) krok třetí: Podívejme se na tento obrázek naposledy. Podařilo se nám v předchozím kroku vidět trojrozměrné vrstvy? A dávaly nám tyto vrstvy smysl nebo jen jedna linie vystoupila do popředí a jiná do pozadí? Zkusme se tedy zamyslet nad znaky, které nám tento obraz poskytuje v první chvíli, kdy jej vnímáme jako dvojrozměrný. Všechny tyto znaky, tato vizuální znaková skladba nám napovídají, co bychom měli v trojrozměrném obrazu vidět. Soustředme se na jednotlivá vodítka – Einstein, výbuch, světlo, molekuly.



Obr. 1. Stereogram „Einstein“⁹

⁹ Brainden.com: *3d-pictures* [online]. Jan Adamovic, © Copyright 2012 [cit. 2013-05-12]. Dostupné z <http://brainden.com/images/einstein-stereogram-big.jpg>

Poté se zadívejme opět na trojrozměrný obraz. Povedlo-li se nám na základě těchto znaků zahlédnout v trojrozměrném obrázku rovnici $E=mc^2$, pochopili jsme významové systémy a přečetli tento obraz psychologicky.

Člověk se tedy může na obraz dívat, ale musí se naučit vnímat jeho znaky, aby ho zvládl přečíst.

Vycházíme-li z faktu, že film jsou jakési „pohyblivé obrázky“ a že série těchto „obrázků“ tvoří záběr, je potom střihač oním pánem, který nás vede k tomu, v jakém kontextu máme daný záběr vnímat a jak dlouhou dobu na jeho přečtení všech jeho znaků budeme mít.¹⁰

1.3 Znaky - ikony

Sémiotici definují znak jakožto prvek složený ze dvou částí, z označujícího a označovaného. Vezměme si za příklad slovo kniha – samotné slovo označuje jistou „vizi“ tohoto předmětu, přičemž čteme-li v textu slovo kniha, naše představivost má „volné pole“ pro imaginaci, můžeme si představit starou knihu, deník, tenkou knihu, hrubou, zaprášenou, pohádkovou. Zobrazíme-li však knihu* ve filmu, tak záběr, který nám podává její obraz, už přesně definuje, o jakou knihu se jedná. Z tohoto hlediska je ve filmu označující rovno označovanému.¹¹

Síla literatury spočívá v tom, že tady existuje velký rozdíl mezi označujícím a označovaným, síla filmu spočívá v tom, že to tak není. Zjevně jeden člověk má jiný obraz určitého objektu než druhý vezměme si opět za příklad knihu, ve filmu ji ale oba vidí stejně, jelikož je to právě filmař, kdo z nekonečného množství vybere a tu vybranou potom může snímat dalším nekonečným množstvím způsobů. Filmař má ve filmu neomezené volby, volby spisovatele v literatuře jsou omezené, opačně je to v tuto chvíli s pozorovatelem, při četbě literatury si čtenář může představovat a vybírat. U filmu to dělat nemůže. Film nám

¹⁰ KUČERA, Jan. Délka zrání záběru: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, 230 s. ISBN 8073318962.

* Lépe řečeno, definuje nám přesný vizuální obraz knihy, jaký nám chce tvůrce-režisér předložit.

¹¹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 154.

tedy předkládá jakýsi jazyk, který se skládá ze znaků, v nichž se označující téměř rovná označovanému.¹²

Znak, ve kterém označující představuje označované především na základě podobnosti s ním, definuje Peter Wollen jako **ikonu**.¹³

Peter Wollen definoval další dva druhy znaku, kterými jsou index a symbol, v kontextu mé práce bych však zmínila jen tento jediný - ikonu. Je podstatné znát význam ikony ve filmu, nezacházela bych však až do takových podrobností, jakými jsou index a symbol, jelikož v rámci žánrové ikonografie ani David Bordwell nezachází do těchto podrobností, proto bych ikonografií vnímala jako jakýsi obrazopis.¹⁴

Ikonu bych pak pojala jako znak tohoto obrazopisu, ve kterém se označující téměř rovná označovanému. Tato ikona potom může nabývat nové významy na základě denotací a konotací.

1.4 Denotativní a konotativní významy ikon

Film s divákem tedy komunikuje prostřednictvím těchto znaků - ikon, které mu může předkládat dvěma způsoby a to jednak způsobem denotativním – znak- ikona je tím, čím je a nemusíme se nijak snažit jej rozpoznat - film je schopný podat blízké přiblížení reality a dokáže zprostředkovat přesnou vědomost.¹⁵

Druhým způsobem je konotace, která na sebe váže estetické, citově hodnotící a evokační významy znaku- ikon.¹⁶

Máme-li samotné slovo na stránce, nemá žádné konkrétní konotace. Víme, co dané slovo znamená a známe jeho potenciaální konotace, ale konkrétní konotaci dodat nemůžeme, dokud ho nevidíme v souvislostech. Jako příklad uveďme slovo zlatokop – když stojí na stránce samostatně, nevyvodíme z něj naše subjektivní citově hodnotící nebo evo-

¹² MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s.154-155.

¹³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 158.

¹⁴ *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. Radek Kučera & daughter, © 2005-2006 [cit. 2013-05-12]. Dostupné z http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=ikonografie

¹⁵ Tamtéž, s. 158.

¹⁶ *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. Radek Kučera & daughter, © 2005-2006 [cit. 2013-05-12]. Dostupné z http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=konotace

kační soudy, jelikož neznáme konkrétní konotaci, kterou měl autor textu na mysli, a nevidíme dané slovo v souvislostech. V momentě, kdy si však přečteme větu: Nad ránem nás přepadli ozbrojení zlatokopové, můžeme si představit nebezpečné zloduchy se zbraní a začít se bát o hlavní postavu. Víme tedy, jakou konkrétní konotační hodnotu má, neboť jeho význam posuzujeme vědomým či nevědomým porovnáním se všemi podobnými slovy, které mohou do těchto souvislostí zapadnout, ale nebyla vybrána, a slovy, která mu předcházejí nebo po něm následují. Jako způsob konotace chápeme tedy způsob, kdy divák (popř. čtenář) na základě svých zkušeností a asociací (vzpomeňme si opět na Pavlovův experiment se psy a hypotetický pokus s diváky) přisuzuje vnímanému druhotný význam, který je úzce spjat s jeho subjektivním vnímáním.¹⁷

Na hypotetický experiment s diváky bych chtěla upozornit z toho důvodu, neboť z přisuzování konotačních významů filmovým znakům- ikonám můžeme vyvozovat jistou spojitost s žánrovou ikonografií.

V úvodu jsme si totiž řekli, že vezmeme-li skupinu diváků, která nikdy neviděla romantický film, pustíme-li této skupině několik romantických filmů a po skončení každého z nich nějak potrestáme, například elektrošoky a potom jim pustíme film jiné žánrové kategorie a budeme sledovat, na jakých místech v průběhu promítání jejich organismus začne očekávat nebezpečí trestu, zjistíme tak žánroturná místa filmu.¹⁸

Divák totiž na základě svých předchozích zkušeností a asociací přisuzuje vnímanému znaku- ikoně druhotný význam. Například ozve-li se hudba, kterou má zafixovanou z romantických filmů, pravděpodobně na základě své předchozí zkušenosti bude předpokládat, že dojde k polibku, jelikož přisuzuje vnímanému druhotný- konotativní význam.

1.5 Paradigmatická a syntagmatická konotace

V případě, že střiháč vybírá nejlepší jetí záběru, vyvozuje jeho konotativní význam na základě porovnání tohoto záběru-jetí se škálou dalších možných realizovaných záběrů – jetí. To znamená, že konotační smysl, který chápeme, vychází ze srovnání záběru s jeho

¹⁷ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 157-160.

¹⁸ ŠLERKA, Josef. *Žánr jako řečová hra. Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 41-42

nerealizovanými společníky v paradigmatu čili obecném modelu tohoto typu záběrů. (Například záběr knihy z pohledu nám dává pocit, že kniha je z nějakého důvodu dominantní, protože ji vědomě či nevědomě srovnáváme třeba se záběrem knihy shora, který by její důležitost snížil). Jedná se tedy o paradigmatickou konotaci.¹⁹

„Naopak, když význam knihy nezávisí na záběru v porovnání s ostatními potenciálními záběry, ale spíše na srovnání tohoto záběru s konkrétními záběry, které mu předcházejí nebo po něm následují, potom můžeme mluvit o jeho syntagmatické konotaci; to znamená, že se s ním pojí význam, protože je srovnáván s jinými záběry, které vidíme.“²⁰

Střiháč přisuzuje záběrům druhotný význam na základě pragmatické a syntagmatické konotace, přičemž tato syntagmatická konotace by měla být sdílená mezi střiháčem a jeho divákem. Oba srovnávají záběry s dalšími, které jim předcházejí nebo po nich následují. Podle mého názoru míra sdílení těchto významů vycházejících ze syntagmatické konotace potom určuje kvalitu komunikace mezi střiháčem a divákem. K usnadnění této komunikace a ke snadnější orientaci v těchto významech vycházejících ze syntagmatické konotace nám pak může pomáhat žánrová ikonografie, jelikož nám díky ustáleným žánrovým konvencím napomáhá odhadovat jaký význam, bude divák daným znakům-ikonám přisuzovat.

Z tohoto důvodu se domnívám, že konvenční (ustálená) žánrová ikonografie a sdílené žánrové konvence, mohou filmovému tvůrci-střiháči usnadnit komunikaci s divákem a zároveň na ně můžeme pohlížet jako na jistý prostředek filmové řeči, jak vyplývá z této kapitoly.

¹⁹ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6. s. 159.

²⁰ Tamtéž, s.159.

2 KONVENČNÍ ŽÁNROVÁ IKONOGRAFIE

Žánrovou ikonografií bych tedy definovala jakožto ustálenou skladbu znaků, jež nám na základě asociací a předchozích zkušeností napomáhá při manipulaci s divákovým očekáváním, k tomu abychom ho v jeho očekávání nezklamali, a zároveň abychom ho mohli překvapit. Tento ustálený skladebný systém, se jakožto prostředek filmové řeči může prolínat také do filmů, které nejsou čistě žánrové. Kupříkladu chce-li filmový tvůrce vyvolat napětí nebo strach, může využít jistých ustálených skladebných znaků a postupů z hororu.

2.1 Problematika definice pojmu žánr

Internetové zdroje vesměs uvádí definici **žánru** (fran. *genre – druh*) jako rozdělení konkrétních forem umění podle kritérií relevantních dané formě (např. filmový žánr, fotografický žánr, hudební žánr nebo literární žánr). Ve všech odvětvích umění jsou však žánry neurčité kategorie bez pevných hranic a jsou určeny především zažitými konvencemi.²¹

Jak ale s co největší přesností definovat žánr ve vztahu k filmu, který je kombinací všech těchto forem? Film jako jediná forma umění je schopna zastřešit ostatní zbylé. Měla by se pak definice žánru filmového řídit podle konvencí zažitých v oblasti hudební nebo literární, vzhledem k faktu, že tyto formy umění nastartovaly svou dráhu mnohem dříve, než tomu bylo u filmu? Vycházejme proto ze skutečnosti, že první filmy synchronní hudební složku postrádaly. Přejalo tedy filmové umění kategorizaci žánrů z literatury? Rané snímky tzv. aktuality však nevznikly jako literární adaptace, jednalo se o „záznamy“ z každodenního života nebo vzdálených krajín, kterým následný hudební doprovod mohl dodat atmosféru tragédie nebo komedie odvoláme-li se na prvotní žánrové dělení vycházející z Aristotelovy Poetiky.²²

Prvním výrobcům filmu však nešlo o to, aby co nejpřesněji pojmenovali kategorii žánru, ale aby se jejich film co nejvíce prodával. Bylo tedy zapotřebí nastolit komunikaci mezi potencionálním divákem a výrobcem filmu. Na trhu se tyto filmoví výrobci museli prosadit stejnými prostředky jako výrobci ze kteréhokoliv jiného oboru. Prostřednictvím

²¹ Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2013-05-13]. Dostupné z <http://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%BD%C3%A1nr>

²² ARISTOTELÉS., *Poetika: řecko-česky*. 1. vyd. Editor Milan Mráz. Praha: Oikoymenh, 2008, 289 s. Knihovna antické tradice, sv. 7. ISBN 978-807-2981-311.

filmových katalogů* tak divákovi předkládali nabídku promítaných filmů. Cílovou skupinou filmových společností byli majitelé cestovních kin, kteří si v počátcích rozvoje kinematografie kupovali filmy do svého vlastnictví.²³

Informační škálu těchto katalogů však nemůžeme vnímat jako celistvý obraz raného žánrového uvažování o filmu. V zájmu výrobců totiž bylo předložit bohatou a přitažlivou nabídku divákovi a potenciálnímu kupci, proto se některé z těchto kategorií překrývaly a byly účelně znásobené (například. Neobvyklé triky a filmové efekty a Originální trikové náměty bychom dneska pravděpodobně řadili do téže kategorie nebo bychom se nad těmito speciálními efekty ani nepozastavovali, jelikož v dnešní době už bývají samozřejmou součástí většiny žánrových filmů – fantasy, sci-fi, horor apod.). Škála nabídky těchto studií by se tedy dala vzhledem k současnému žánrovému uvažování poměrně snadno redukovat.²⁴

Pathé (1903)	Gaumont (1903)	R. W. Paul (1903)	Edison (1903)
1. Plenérové výjevy	1. Komické náměty	1. Písně s animovanými ilustracemi	1. Akrobacie
2. Komické scény	2. Náboženské náměty	2. Neobvyklé triky a filmové efekty	2. Koupání
3. Trikové scény	3. Zpětný chod	3. Nové komické filmy	3. Vánoční scény
4. Sport – akrobacie	4. Dětské scény	4. Nové senzační scény	4. Popelka
5. Historické a politické scény, aktuality; vojenské scény	5. Pantomima	5. Sport	5. Kruhová panoramata
6. Lechtivé scény pikantního rázu	6. Oficiální scény	6. Kouzelnické, akrobatické a jevištní výstupy slavných umělců	6. Cirkus
7. Tanec a balet	7. Proměny a eskamotérství	7. Originální trikové náměty	7. Dostavníky a koně
8. Dramatické a realistické scény	8. Záběry z Mont Blanku		8. Bojové akce
9. Féerie a pohádky	9. Kavalkády		9. Tanec
	10. Výjevy z dolů		10. Požár
	11. Závody		11. Pranice

Obr. 2. Výpis z filmových katalogů z roku 1903²⁵

* viz obr. 2 na protější straně.

²³ KLIMEŠ, Ivan. Žánr a reklama v raném filmu. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 53-59.

²⁴ KLIMEŠ, Ivan. Žánr a reklama v raném filmu. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 59.

²⁵ Tamtéž, s.58, použita část obrázku

Nicméně mě skutečnost, že jedny z prvotních žánrových horizontů ve filmovém průmyslu vznikly za účelem prodeje filmu a nalákání diváků na rozmanitou a originální nabídku, přivádí k zamyšlení nad tím, že se jedná o hledisko jakéhosi producentského vnímání žánru. Už jen samotný tento fakt dokládá nesnadnou úlohu najít dnes nějakou definici pojmu žánr, která by fungovala v obecně platném měřítku.

2.2 Žánr jako místo boje o diváka

Rick Altman zavádí vnímání žánru jako místa střetu různých názorů, sloužících zájmu producentů, kritiků diváků a dalších skupin. Každá z těchto skupin užívá žánr jinak, k jiným cílům, s využitím jiných pojmů a každý také vykazuje jiný typ „žánrové paměti“.²⁶

„Žánrová paměť“ skupiny producentů bývá krátkodobější, jelikož, jak je patrné z předchozí kapitoly, producenti rychle opouštějí kategorie, které by umožnily spojit jejich „film roku“ s kategorií, jejíž popularita doznívá, proto se snaží film zařadit do nových souvislostí odkazujících k jedinečnosti.²⁷

Jako ukázkou současného vnímání žánru z producentského úhlu pohledu vezměme za příklad tituly z obalů videokazet, jak uvádí ve svém příspěvku Pavel Skopal:

„ŠESTÝ SMYSL je sice žánrově zařazen jako thriller, ale hned jako „nejlepší thriller všech dob“, MEMENTO je alespoň „nejoriginálnějším thrillerem roku“.“²⁸

Skopal dále pokračuje:

„Oproti tomu film jako A.I.- UMĚLÁ INTELIGENCE samozřejmě žádnou žánrovou podporu nepotřebuje, a taky po ní není nikde ani stopy, zato se dozvíme, že „A.I. je ryzí zázrak“ (Michael Wilmington, Chicago Tribune), že vznikl „...podle scénáře fenomenálního Stanleyho Kubricka...““²⁹

²⁶ SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetiká paměť. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 32.

²⁷ Tamtéž, s. 32.

²⁸ Tamtéž, s. 32.

²⁹ Tamtéž, s. 33.

Podle mého názoru se vesměs všechny skupiny, snaží nebo by se měly snažit vyjít vstříc divákovi. Skupina producentů se snaží film prodat, proto chtějí divákovi předat co nejlákavější nabídku filmu, kritici se snaží předložit divákovi svůj názor na daný film vykonstruovaný srovnáním s ostatními filmy téže žánrové kategorie a co samotný filmový tvůrce? Neměl by se on sám snažit svůj film prodat? Narážím tím na snahu udělat svůj film srozumitelným pro svého potenciálního diváka, snažit se cíleně manipulovat s „žánrovou pamětí“ diváka v zájmu jeho silného afektivního filmového prožitku. Vzhledem ke skutečnosti, že střihač je prvním divákem filmu a svým způsobem ho můžeme vnímat jako zástupce širšího obecnstva, myslím si, že tato úloha spadá právě na jeho bedra.

2.3 „Žánrová paměť“

2.3.1 „Žánrová paměť“ diváka

Z Altmanova popisu žánrového diváctví a procesu přijímání nových konvencí je potřeba zdůraznit jak velkou roli hraje pro diváka jeho zkušenost s žánrovým filmem. Žánrový film divákovi naznačuje, co může očekávat a vyzývá ho tak k opětovným afektivním prožitkům vybudovaným na základě jeho předchozí divácké zkušenosti. Žánry sice tradičně měly upomínkovou funkci, připomínaly klíčové momenty kolektivní historie. V dnešní době však divák netouží pouze po záznamech historie, dnes díky možnostem filmu, touží prožívat zkušenosti jiných lidí, touží být gangsterem na okraji společnosti nebo kouzelníkem, touží po intimnějších prožitcích. Žánry tak v současné době stále více plní funkci pseudo-upomínek. Spoléhají tak na divákovu paměť. Tyto pseudo-upomínky můžeme nazvat jako protetické.³⁰

Landsbergová definuje protetické vzpomínky, jako vzpomínky, které se nevytváří na základě osobně prožité zkušenosti. Podle ní je člověk definován svým jednáním, přičemž není důležité, zda toto jednání umožnily vzpomínky založené na prožité zkušenosti nebo vzpomínky protetické. Protetické vzpomínky se tedy bezprostředně týkají nejen pro-

³⁰ SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetická paměť. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 32-38.

blému osobní identity, ale jako vzpomínky zásadně sdílené je můžeme vnímat jako pojivo divácké komunity. V kontextu mé práce chápeme tyto vzpomínky jako implantované.³¹

Očekávání diváka je totiž převážně konstruováno implantovanými vzpomínkami. „Žánrová paměť“ diváka je sycena ohromným množstvím těchto implantovaných vzpomínek, na kterých do jisté míry závisí, zda rozpozná narážky a vtipy v kontextu daného žánru.

Vezměme si za příklad potenciálního diváka filmu *Scary Movie – Děsnej biják* (2000)³², který je parodií hororového snímku *Vřískot* (1996)³³, nebude-li mít tento divák dostatečné předchozí „implantované“ vzpomínky vycházející z parodovaného snímku, pravděpodobně se mu film *Scary-Movie* nezavděčí. Byla-li to zároveň divákova první zkušenost s parodií, dalším důsledkem pravděpodobně bude, že zavrhne ostatní snímky z téže žánrové kategorie.

„Žánrová paměť“ diváka je poměrně dlouhodobá a realizuje spojení, která částečně sledují kategorie vyznačené skupinou producentů a kritiků, částečně ale vytváří spojení zcela nová.³⁴

2.3.2 „Žánrová paměť“ střihače

Při definici „žánrové“ paměti střihače budu vycházet ze svých vlastních zkušeností. Vnímejme tedy střihače jako prvního diváka filmu, na kterém pracuje nebo lépe řečeno jako prvního diváka natočeného „materiálu“ a současně jako zástupce širšího obecnstva.

„Žánrová paměť“ střihače se vyvíjí ve třech fázích, přičemž myslím, že je podstatné zahrnout do tohoto vývoje rovněž období, kdy ještě sám neměl tušení, jak stříhová skladba funguje, období kdy neměl ponětí o filmové řeči, jelikož v této fázi byl vývoj jeho protetických vzpomínek totožný s vývojem protetických vzpomínek diváka.*

V první fázi, nazývejme jí „fázi diváka“, rozšiřuje svou „žánrovou paměť“ nevědomě. Stejným způsobem jako divák, vnímá žánr zpočátku víceméně z úhlu pohledu producentů (nechá se nalákat ke zhlédnutí filmu originálním titulkem) a kritiků (špatná kritika

³¹ Tamtéž, s. 32-38.

³² *Scary Movie- Děsnej biják* [film]. (Scary Movie; Keenen Ivory Wayans, 2000)

³³ *Vřískot* [film]. (Scream; Wes Craven, 1996)

³⁴ SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetická paměť. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 32-38.

* viz. kapitola: 2.3.1

ho může odradit od návštěvy kina). Není-li jeho „žánrová paměť“ nasycena sdílenými protetickými vzpomínkami na daný žánr v takové míře, aby pochopil inter-textuální narážky, pravděpodobně v tomto žánru ztratí oblibu a nebude mít zájem svou „žánrovou paměť“ v této kategorii dále rozvíjet*. Záliba v jisté žánrové kategorii a sdílení jejích protetických vzpomínek a naopak nelibost v kategoriích jiných má totiž podle mého názoru vliv na budoucí střihačovu tvorbu.

Ve druhé fázi, kterou budu pro účely své práce nazývat „fázi amatéra“ stále pokračuje v nevědomém užívání své „žánrové paměti.“ Vezměme si proto za příklad tvorbu v oblasti amatérské kinematografie, který bych ráda demonstrovala na této ukázce:

„Se silným vlivem filmového průmyslu, jehož důležitou součástí je právě žánrové dělení, se organizovaná amatérská kinematografie potýkala už od svých počátků, přičemž tento v mnohém ohledu negativní tlak se s razantním rozvojem televizního vysílání stále zesiloval. Navíc nynější stupeň „dokonalosti“ domácí videotechniky a současně jednoduchost jejího použití ještě více láká napodobovat obrazovku či plátnem předkládaný vzor buď se snaživým respektem nebo se svobodnějším ironickým nadhledem. Ať už je náš postoj ke zmíněným dvěma přístupům jakýkoliv, u obou je zajímavé sledovat, jak autoři dokáží udržet zvolenou žánrovou linii, do jaké hloubky dokáží žánr reflektovat. Zůstanou-li pouze u nejzřetelnějších prvků, nebo se dokáží propracovat k systematictějšímu použití méně nápadných formálních znaků žánrů - druhů záběrů, výtvarné stylizace, využití zvuku a hudby atd.

V případě přesného „naplnění“ vzorového formátu vznikají v těch „nejdokonalejších“ provedeních díla schopná konkurovat populárním televizním pořadům, viz reportáže z dovolených úrovní zpracování srovnatelné s příspěvkem populární Cestománie. Ale i takzvané nepovedené žánrové kopie často zaujmou zcela překvapivou podobu konečného tvaru. Autorská nedůslednost, bezradnost se v nich projevuje ojedinělým vybočením z žánrového prostoru nebo kumulací několika žánrů, čímž film sklouzne, ať nechtěně (seriózní přístup), či chtěně (ironický přístup) v žánr parodie.“³⁵

* viz. příklad s divákem Scary Movie v kapitole 2.3.1

³⁵ HORNÍČEK, Jiří. Žánr v amatérské kinematografii. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace, 20. ISBN 80-700-4116-1. s. 88-89.

K těmto chtěným či nechtěným parodiím dochází na základě využívání „žánrové paměti“, kterou střihač amatér* „nasbíral“ ještě ve „fázi diváka“. Předpokládejme, že tento amatér si s velkou pravděpodobností nevytyčí na začátku své tvorby, že jeho cílem bude vznik parodie, ale snaží se o seriózní přístup, k této parodii potom dochází na základě nevědomého využití protetických vzpomínek.

Dejme tomu, že se střihač amatér snaží o vybudování napětí v „hororové scéně“, ve které se napjatá atmosféra zakládá na tom, že dívku v temném osamělém lese sleduje neznámé monstrum, k němuž se pojí děsivé historky vyslechnuté v předcházející scéně. Střiháč-amatér má k dispozici záběry v širším polodetailu na onu dívku, která se zmateně rozhlíží kolem sebe, dále širší dvoj-polodetail na onu dívku, která se dívá na monstrum, které se bohužel nepodařilo vystavět tak hrůzostrašně, jak mělo vypadat a sérii několika „sledovacích“ záběrů, které jsou subjektivním pohledem monstra a přes různé křoviny sledují osamělou dívku.

Seřadí-li střiháč-amatér tento materiál v následujícím sledu: širší polodetail na dívku, která se zmateně rozhlíží, širší dvoj-polodetail na dívku, která si všimla monstra (navíc nechá-li tam tento záběr natolik dlouho, aby si divák stihl všimnout, jak nekvalitně je monstrum ztvárněno, už v tuto chvíli to může diváka pobavit nebo odradit) a až nakonec zařadí ony „sledovací“ záběry, bude scéna pravděpodobně inklinovat k parodii. Tento střiháč-amatér totiž „nasbíral“ jisté protetické vzpomínky v oblasti daného žánru (nejprve demonstruje samotnou dívku v lese, předpokládejme, že je-li hlavní postavou, otevírá nám tuto scénu, a je jistá šance, že se o ni divák začne bát, nachází-li se samotná v potměném osamoceném prostředí, a z předchozích scén víme, že se tady může pohybovat nebezpečné monstrum), ale neví, jak s nimi naložit (záběr na nepovedené monstrum tam nechá příliš dlouho a až na závěr zařadí „sledovací“ záběry, které mu mohly pomoc napětí vybudovat a možná se zbavit záběru na nepovedené monstrum, které nemuselo být ukázáno, jen opředené tajemstvím).

Třetí fázi si nazvěme fází střihače vědomého své „žánrové paměti“, čímž nemám na mysli doslovně, že tento střihač vědomě prohlásí: „Vím o existenci své žánrové paměti a protetických vzpomínek“, ale střihače, jakožto člověka vzdělaného v oblasti filmové řeči,

* myslím, že z předchozí ukázky je patrné, že slovo amatér nevnímám v negativním smyslu slova, naopak sama se v této fázi ještě z velké části nacházím

který žánrové filmy cíleně zkoumá za účelem rozšíření své „žánrové paměti“, aby potom mohl tyto nabitě zkušenosti uplatnit ve své vlastní tvorbě. Člověka, který nezapomíná na svou roli diváka a snaží se s ním co nejlépe komunikovat a cíleně manipulovat s jeho „žánrovou pamětí“.

ERIKIT

Deník z cesty do jiného světa



scénář, režie kamera: František Mach

zvuk: Klára Jašková

produkce: Zuzana Dědochová

střih: Hana Dvořáčková

3 PRAKTICKÁ UKÁZKA VE FILMU ERIKIT

Film Erikit s podtitulem Deník z cesty do jiného světa je mnou praktickou bakalářskou prací, která je zároveň mnou první zkušeností s dokumentárním filmem tak dlouhé stopáže a druhou zkušeností s dokumentárním filmem celkově. Erikit je autorským filmem kameramana Františka Macha a jeho praktickou diplomovou prací, na které pracoval po dobu téměř dvou let.

3.1 Erikit jako home-video

Erikit je dokumentární film, který zaznamenává Františkovu cestu na Sibiř. Když byl František malý, vyprávěl mu tatínek o svých cestách a slíbil mu, že jednou pojedou s ním. Podle mého názoru slouží tento film jako Františkovo poděkování jeho tatínkovi za to, že ho na tuto cestu, která byla od dětství jeho velkým snem, vzal a možná také celkově za to, jak ho vychoval. Snažili jsme se proto, aby i tyto osobní roviny byly ve filmu zachovány a zároveň, aby byl zajímavý pro nezainteresovaného diváka.

Z tohoto důvodu jsme se však potýkali také se skutečností, že tento film balancoval na pokraji domácího rodinného videa (jelikož František po nějaký čas nedokázal přistoupit na to, že bychom změnili mapu Sibíře a trasu této expedice, tak aby diváka mělo stále co zajímat a aby to byla cesta, na které se ve správných chvílích objeví jisté překážky). Nakonec jsme však tuto bariéru překonali.

František napsal scénář až po tom, kdy byl film natočen. Jeho záměrem bylo vyrobit nevšední cestopisný dokument, nejvíce se obával, aby nespádl do okruhu pořadu Cestománie, díky tomuto záměru se vehementně bránil narativnímu voiceoveru, který by nám doplnil informace, na které už obraz nestačí. Celým filmem nás měl provázet hlas malého chlapce (Františka), který nám vypraví příběhy o jeho tatínkovi a různé pohádky ze Sibíře.

Vzhledem k faktu, že scénář vznikl až poté, kdy byl film natočen, jsme si uvědomili, že v obraze nemáme dostatek materiálu k tomu, abychom vytvořili hlavního hrdinu. Většina tábořišť, které se ve filmu objevují je složena z jednoho tábořiště a lidé, kteří ve filmu průběžně komentují cestu, byli natočeni také jen v tomto jednom tábořišti, v tomto ohledu jsme tento materiál museli docela „šetřit“.

Problém s hlavním hrdinou jsme nakonec vyřešili tím, že jsme hlavního hrdinu udělali z Františka tím, že jsme přidali ještě jeden narativní voiceover, který vypráví zážitky z cesty z hlediska Františka dospělého.

Ve filmu se nám tedy prolínají dvě linie – linie malého a linie dospělého Františka, přičemž malý František má tvořit jakýsi dětský úhel pohledu na cestu po drsné krajině a zprostředkovat divákovi představu, jakou měl malý chlapec, když o této zemi snil.

3.2 Pohádková ikonografie v Erikitu

3.2.1 Motiv dobra a zla

Jistý pohádkový motiv, konkrétně motiv dobra a zla, můžeme v přeneseném významu vnímat na kontrastu „krutého“ života na Sibiři a „pohádkové“ krásy tamější přírody.

Voiceover malého chlapce Františka měl za úkol vnést do filmu pohádkovou představu dítěte o Sibiři. V kontrastu s tamější kulturou (zchátralé domy gulagu, nesnadné zásobování, skutečnost je běžné, že lidem umrzají prsty...) by měly tyto pohádkové pasáže fungovat jako uvolnění a vnímání krásné přírody a odpočínutí od této „tvrdé skutečnosti“.

V první stříhové verzi, kdy byl celý film založen na komentáři dítěte, jsme ze zpětných reakcí zjistili, že tento voiceover většinu diváků štve, jelikož se ozývá poměrně často. Dítě nevyprávělo jen „pohádkové“ příběhy ale snažilo se poučovat, čímž mizel kontrast mezi „krutým“ a „pohádkovým“ světem, jelikož dítě konstruovalo své názory k reálné skutečnosti jako dospělý člověk. Problém byl také v tom, že jeho herecký projev byl víceméně čtený než hraný.

3.2.2 „Pohádkové“ záběry

Řešili jsme tedy s Františkem otázku, jakým způsobem vytvořit pro dítě „pohádkové“ prostředí. Snažili jsme se tedy v přeneseném významu „převzít“ pohádkovou ikonografii a v rámci možností našeho materiálu ji na něj aplikovat. Dospěli jsme k následujícím závěrům.

Na základě paradigmatické konotace jsme vybrali ty „nejpohádkovější záběry“. Klíčem k výběru těchto záběrů bylo zjištění, že v úvodní pasáži, kdy máme možnost sledovat záběry na oblaka v kombinaci s „naivním“ hudebním motivem, dítě pro vět-

šinu oslovených diváků „fungovalo“. V momentě, kdy jsme však nechali dítě komentovat surové dokumentární záběry, začalo většinu oslovených diváků štvat.

Jeho pasáže jsme tedy redukovali na ty, které popisují jeho představu o Sibiři, popřípadě nám dítě převypráví „pohádky“, které slyšelo od svého tatínka. Na tyto pasáže, podkreslené naivní hudbou, jsme potom v obraze stříhali „pohádkové záběry“ (statické poetické ilustrační záběry přírody nebo zvířat) v závislosti na obsahu mluveného slova, což, jak jsme zjistili z porovnání předchozích a současných názorů několika oslovených diváků, pomohlo také hereckému výkonu dítěte.

3.2.3 Pohádková babička

V naší první stříhové verzi byla tato babička situována do města Jakutsk, kde nám vyprávěla o kultuře jakutů. Poté jsme se však s Františkem rozhodli, že celou sekvenci s tímto městem vystříhneme, abychom se dříve dostali k naší výpravě, a nezaváděli diváka zbytečně někam do „skanzenu“ z čehož by mohl usuzovat, že tento film bude o jakustké kultuře.

Jakutskou babičku jsme na nějakou dobu tedy „dali k ledu“. Následně však František vyslovil přání, že by ji chtěl zpět. Když jsem se zeptala z jakého důvodu, odpověděl, že je pro něj pohádkovou babičkou, která by měla diváka přivítat v pohádkové krajině.

Následně jsme se tedy rozhodli, že tuto babičku na základě syntagmatické konotace zasadíme do takového kontextu ostatních záběrů, abychom divákovi znemožnili ji nějakým způsobem situovat. Snažili jsme se jí tedy vložit do kontextu pohádkového a to do předtitulkové sekvence s dětským voiceoverem a „pohádkovými“ záběry.

3.2.4 Pohádkový deník

Od prvopočátku měl František v plánu rozdělit film do jednotlivých kapitol. Po následné diskuzi jsme dospěli k závěru, že do této grafiky dostaneme jeho deník, který nám na jedné straně může pomoci s orientací díky fiktivní deníkové mapě a s představením členů výpravy, zároveň však obrázky v něm mohou naplnit tuto pohádkovou rovinu, podobně jako deník ve filmu Karla Zemana: Cesta do pravěku.

Podobně jako v Cestě do pravěku, chlubí se na začátku Erikitu malý František tím, že jeho tatínek na Sibiři našel mamuta a že ho tam jednou vezme na výlet.

Svého cíle dosáhne „starý“ Franta v podobě objevení pohřebiště mamutů na řece Erikitu.

Tento deník, František skutečně napsal a byl to další způsob, jak do filmu dostat zkušenosti, které František nemohl zaznamenat na kameru. Například krátké slogany z deníku: „Den pátý, rozbilo se nám auto.“

3.3 Ikonografie road-movie v Erikitu

„Není důležitý cíl, ale cesta. Nezáleží na tom, jaké zážitky nás potkají, hlavně ať jsou silné.“ Tuto větu říkával Františkovi jeho tatínek, když byl malý a následně, když spolu putovali Sibíří. Tuto filozofii jsme se snažili zachovat také ve filmu.

3.3.1 Cesta bez začátku a konce

Já tuto cestu vnímám ve dvou liniích, jedna je v dospívání Františka symbolizovaná cestou za mamuty. Od jeho dětství se na tuto cestu chystal, vysnil si ji a nyní má možnost ji podniknout. Na této cestě ho čekají zážitky v podobě města Ust-něry, Uralisty (převozníka, který vozí lidi do hor), setkání s pastevcí sobů, ztracené lodě, černých zlatokopů a pohřebiště mamutů.

Z tohoto důvodu jsme se rozhodli náš film nezačínat na nějakém definovatelném bodě, jakým je třeba letiště, ačkoliv přilet do této krajiny symbolizují mraky v úvodní sekvenci, já je však vnímám jako plynutí času, něco bylo předtím, část cesty nastává nyní a zopakováním mraků v závěrečné sekvenci čas plyne dál. Erikit jsme tedy chtěli začít rovnou na cestě, proto se v úvodním voiceoveru pod záběrem z deníku neozývá: „Den první“, ale začínáme o několik dní později, zrovna tak jako film nekončíme návratem domů, ale cesta pokračuje.

3.3.2 Změna hlavního hrdiny

Během této cesty nedojde ke změně hlavní postavy v obraze, jelikož jak jsem již uvedla, od začátku se potýkáme s tím, že nemáme dostatek materiálu na to, abychom vůbec představili všechny členy výpravy, natož, abychom z někoho mohli vybudovat hlavního hrdinu. Dojde však ke změně hlavní postavy ve voiceoveru – František nám dospěje.

3.4 Ikonografie thrilleru v Erikitu

Předcházející dvě linie – pohádka a road-movie bych vnímala jako hlavní. Jak jsem se již zmiňovala v předchozí kapitole, naši střihovou skladbou jsme se snažili podpořit také filozofii toho, že nezáleží na tom, jaké jsou zážitky, hlavně ať jsou silné.

Jako silný zážitek jsme se snažili vystavět také setkání s černými zlatokopy. Skutečnost byla taková, že to byli relativně milí lidé, kteří s Františkovou expedicí posnídali, pobavili se o tom, kolik zlatokopeckých skupin bylo vysazených v tajze a kdo je tam poslal. Nakonec expedici poradili, jakou nejsnadnější cestou se dále vydat.

3.4.1 Budování napětí

Potýkali jsme se s problémem, že jelikož neznáme jakutské členy výpravy, můžeme si o černých zlatokopech myslet, že patří k této výpravě. Proto jsme se snažili večer před příchodem zlatokopů vystavět napjatou atmosféru a nebezpečí hrozící ze střetu s nimi a to prostřednictvím povídky vyprávěné u ohně.

U ohně slyšíme historku o tom, jak se v tajze pobili zlatokopové s nějakými chlapy, které zabili. Neměli je jak pohřbít, a tak je vytáhli na mráz, aby v chalupě nesmrděli a nechali tam jejich těla umrznout.

3.4.2 „sledovací“ záběry

Dalšího dne ráno jsme se s Františkem pokusili vystavět scénu, kdy si členové výpravy vaří snídani a netuší, že je někdo pozoruje. Toho jsme docílili opět na základě paradigmatické konotace a vybrali jsme „sledovací“ záběry (subjektivní záběry skrze větve a stromy sledující členy výpravy). Díky nastolenému kontextu by se měl divák podle našeho předpokladu začít bát o členy naší expedice.

Následně se ozývá výstřel a my střiháme na pistoli, kterou jeden ze zlatokopů upevňuje za koňské sedlo, abychom ukázali, co to způsobilo a zároveň diváka ujistili o tom, že přicházejí dva noví lidé, kteří nejsou součástí jakutské části výpravy.

3.4.3 Ikona pistole

V sekvenci, kdy zlatokopové sedí u ohniště, nám materiál bohužel nedovoluje ukázat členy výpravy, celá sekvence tedy stojí na zlatokopech. Snažili jsme se zvýšit hrozbu nebezpečí tím, že jsme zlatokopy nechali nervózně se ohlížet po pistoli.

ZÁVĚR

Vzhledem k mým zkušenostem z Erikitu se domnívám, že žánrová ikonografie může sloužit jako prostředek filmové řeči. Potřebujeme-li vybudovat napětí, žánrová ikonografie převzatá z thrilleru nám může pomoci. Zároveň je možné tuto ikonografii aplikovat také na takový filmový materiál (dokumentární záběry), u kterého nebyla tato ikonografie původně plánovaná a to na základě paradigmatické a syntagmatické konotace.

Otázkou zůstává na kolik je divák schopen přijmout kombinaci road-movie a pohádky v dokumentárním filmu. V rámci filozofie filmu o cestě se silnými zážitky jsme se snažili udělat tyto zážitky odlišné v kontextu celého filmu. Z tohoto důvodu si velmi často hrajeme s žánrovou ikonografií, což v celkovém vyznění filmu nemusí být úplně ku prospěchu, jelikož nás tyto ikony mohou vést k jiným očekáváním.

Erikit má také svou narativní linku. Expedice přijíždí do města Ust-něra, kde se má setkat s Uralistou, který má pár dní zpoždění. Následně je Uralista převeze do hor, po cestě musí přejet přes zamrzlé jezero, které už pomalu taje, nakonec přece jen dorazí k jezeru Inkan. Od tohoto jezera by měli po řece Koubughu splout až do řeky Erikit. Řeka je však nesplavná a tak musí vyrazit přes hory, po cestě narazí na pastevce sobů a poté se dostanou k Erikitu. První den na řece Erikit nestojí za to, jelikož je škaredé počasí a všichni už jsou unavení. Následující den expedici přepadnou černí zlatokopové. Nedojde ke konfliktu a expedice vyráží dále po Erikitu. Počasí se konečně vyjasní a řeka začíná být zábavná, na jejím konci projíždí expedice kolem pohřebiště mamutů.

Byť na Erikit slyšíme s Františkem rozporuplné reakce, jsem ráda, za možnost na něm pracovat. Naučila jsem se spoustu dalších věcí a byla to pro mě ta správná zkušenost na závěr tří let na této škole. Doufám, že se mi podařilo co nejlépe realizovat Františkovu vizi. Jsem vděčná za jakékoliv reakce, protože nejhorší je podle mě udělat film, na který nikdo nereaguje.

Během svého studia na této škole jsem často přemýšlela nad komunikací střihače a režiséra. Jako svou první zkušenost s filmem bych uvedla film Aktovka režisérky Terezy Kovářové.

Když jsme pracovaly na střihu tohoto snímku, setkala jsem se s prvním úhlem pohledu na tento vztah mezi režisérem a střihačem. Sestříhaly jsme s Terkou první verzi,

kdy Terka nerada opouštěla svou vizi a nedokázala přistoupit na zásadní změny ve střihu. Vnímala jsem tedy její mantinely jako dogmatické a snažila jsem se pracovat s těmito „svázanými rukami“ namísto toho, abych s ní komunikovala a snažila se přesně pochopit, proč z jistých záležitostí staví dogma a přijít na to jaký konkrétní byl její záměr a nabídnout jí varianty, které sice znamenají změny ve střihové skladbě (tedy změny v tom, jakým způsobem to řekneme), ale nemusí nutně znamenat změny v jejím záměru toho, co se snaží říct. Následně jsme film konzultovaly a já jsem zjistila, že byla chyba snažit se pracovat s takto svázanými „rukami“ a zařkla jsem se, že se ve střihně budu snažit prosazovat také svůj autorský vliv i když to někdy bude vyžadovat stejně dogmatický přístup.

Tohle řešení však také nebylo ideální. Když jsme o rok později střihaly s Martinkou Nagyovou Paradigm, vedly jsme zásadní diskuzi ohledně vyhození posledního záběru. Pro mě znamenal konec filmu o záběr dříve, pro Martinku o záběr později. Zjišťovaly jsme názory několika lidí na daný problém a nedošly jsme k jednoznačnému výsledku. Martinka však nakonec došla k rozhodnutí, že záběr vyhodíme. Po delší době jsme tam tento záběr vrátily nazpět, jelikož pro Martinku to byla zásadní otázka jejího autorského přístupu.

Myslím, že úděl střihače je mnohdy svádět boj, jestli jde více o diváka nebo režiséra. Jsme prvními diváky filmu a snažíme se jeho skladbu vyřešit, tak aby zaujala diváka, ale také aby vyjadřovala myšlenku režiséra. Zároveň náš názor na to, jak by divák chtěl tento film vidět, je čistě subjektivní, kde tedy máme čerpat jistotu, že tomu tak opravdu je?

Došla k závěru, že chci režisérům pomáhat mluvit a ne s nimi svádět boj. Občas mám pocit, že nezmění-li se střihová skladba od prvotního plánu, že jsem nic neudělala a láká mě zkusit si různé kontexty, do jakých můžu materiál postavit, to však podle mého názoru patří k mým autorským filmům, za které přebírám vlastní odpovědnost.

Pracuji-li na autorském filmu režiséra je mým cílem co nejlépe předat (přetlumočit) jeho myšlenku do střihové skladby tak, abychom se v závěru mohli oba společně radovat, že nám divák rozuměl, anebo abychom mohli společně plakat, že nás nepochopil. Nejhorší je radovat se nebo plakat sám.

S Františkem jsme společně plakali někdy smíchy někdy zoufalstvím. „Není důležité, jaké jsou zážitky, hlavně ať jsou silné“ z těch si odnáším nejvíce.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] ARISTOTELÉS,. *Poetika: řecko-česky*. 1. vyd. Editor Milan Mráz. Praha: Oikoymenh, 2008, 289 s. Knihovna antické tradice, sv. 7. ISBN 978-807-2981-311.
- [2] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.
- [3] KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002, 230 s. ISBN 8073318962.
- [4] MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- [5] NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 316 s. ISBN 978-807-3311-810.
- [6] PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, 461 s., příl. Filmové publikace.
- [7] VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 4., rozš. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2012, 143 s. ISBN 978-80-7331-230-5.
- [8] *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004, 179 s. Knihovna Iluminace, 20. ISBN 80-700-4116-1.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

* poznámka autora pod čarou

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Stereogram „Einstein“.....	14
Obr. 2. Výpis z filmových katalogů z roku 1903.....	21