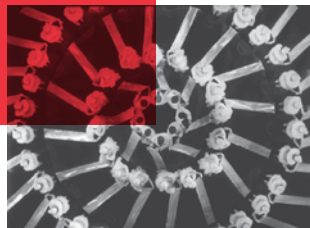
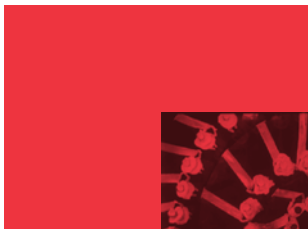
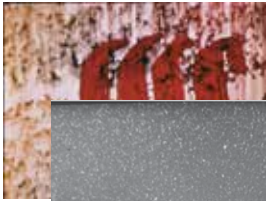


část III

Filmový styl



Neustále se snažíme porozumět principům, na jejichž základě je film vystavěn, přičemž kapitola 2 ukázala, že cestou k jejich pochopení je koncept filmové formy. Kapitola 3 zkoumala, jak mohou být filmy organizovány pomocí narativní formy, a později uvidíme, že v dokumentech a experimentálních filmech jsou zase často využívány jiné typy forem.

Při sledování filmu se však nesetkáváme pouze s jeho formou. Prožíváme *film* – a ne obraz nebo román. Analýza obrazu vyžaduje obeznámenost s barvami, tvary a kompozicí; rozbor románu vyžaduje znalost jazyka. Abychom porozuměli formě jakéhokoli umění, musíme důvěrně znát médium, které toto umění využívá. Proto musí být součástí našeho porozumění filmu také pochopení rysů *filmového média*. Třetí část naší knihy zkoumá právě tuto oblast. Podíváme se na čtyři filmové prostředky. U záběru můžeme rozpoznat dva z nich – mizanscénu a rámování. Dále budeme mluvit o postupu, který spojuje dva záběry – o střihu, a nakonec o vztahu zvuku k filmovému obrazu.

Každá kapitola představí jeden konkrétní postup a prozkoumá možnosti, které filmařům nabízí. Naznačíme, jak můžete postup a jeho využití rozpoznat. Ale co je nejdůležitější, zaměříme se na funkci

každého z nich. Pokusíme se odpovědět na následující otázky: Jak každý z těchto postupů vede naše očekávání a dodává filmu různé motivy? Jak se tyto postupy v průběhu filmu vyvíjejí? Jak mohou ovlivňovat naši pozornost, objasnit nebo zdůraznit významy a ovlivňovat naši emocionální reakci?

V třetí části také zjistíme, že v každém filmu jisté postupy vytvářejí vlastní formální systém. Každý film rozvíjí specifické postupy strukturovaným způsobem. Toto soudržné, propracované a signifikantní užití konkrétních postupů budeme nazývat *styl*. V našich rozborech filmů uvidíme, jak si každý filmař vytváří specifický stylistický systém.

Filmový styl jako způsob, jakým film využívá své médium, nelze probírat bez ohledu na celkovou filmovou formu. Zjistíme, že filmový styl a formální systém na sebe vzájemně působí. V narativním filmu mohou všechny tyto postupy rozvíjet řetězec příčin a následků, vytvářet paralely, manipulovat se vztahy mezi fabulí a syžetem nebo usměrňovat tok narativních informací. Některé způsoby využití filmových postupů mohou ovšem upozorňovat na konkrétní stylistické vzorce. Ať už je to jakkoli, následující kapitoly se budou opakovaně vracet k otázce vztahu mezi celkovou formou a stylem filmu.

kapitola 4

Záběr: Mizanscéna

Ze všech filmových prostředků nejlépe známe **mizanscénu** (*mise-en-scène*). Po zhlédnutí filmu si možná nepamatujeme střih nebo pohyby kamery, prolínačky nebo zvuk mimo obraz, ale pamatujeme si kostýmy z *Jihu proti Severu* a ponuré, chladné osvětlení Xanadu, sídla Charlese Fostera Kanea. Pamatujeme si sugestivní atmosféru zamlžených ulic v *Hlubokém spánku* a zářivkou osvětlené spletité doupě Buffalo Billa v *Mlčení jehňátek*. Vzpomínáme si, jak Harpo Marx skočí do velké nádoby s limonádou u pojezdného stánku Edgara Kennedyho (*Kachní polévka – Duck Soup*, 1933), jak Katharine Hepburnová drze rozštípe golfové hole Caryho Granta (*Příběh z Filadelfie – The Philadelphia Story*, 1940) a jak Michael J. Fox uniká šikanujícím klukům na střední škole díky improvizovanému skateboardu (*Návrat do budoucnosti*). Zkrátka, mnohé z našich hluboce vrytých vzpomínek na filmy se vážou na mizanscénu.

Co je to mizanscéna?

Původní francouzský výraz *mise en scène* znamená „dát na scénu“ a zpočátku se používal v souvislosti s režirováním divadelních her. Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér *inscenuje událost pro kameru*.

Mizanscéna si obvykle vyžaduje nějaké plánování, ale filmaři mohou stejně tak dát přednost událostem neplánovaným. Herec na place si přidá několik slov, případně neočekávaná změna

v osvětlení přispěje k dramatickému efektu. Když John Ford natáčel do filmu *Měla žlutou stužku* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) kavalerii projíždějící Monument Valley, využil blížící se bouřky, aby pro děj vytvořil dramatické pozadí **4.1**. Bouřka zůstává součástí mizanscény filmu, i když ji Ford nikdy neplánoval ani nad ní neměl žádnou kontrolu – byla to šťastná náhoda, která pomohla dotvořit jednu z nejpůsobivějších pasáží filmu. Jean Renoir, Robert Altman a další režiséři dovozovali svým hercům improvizovat, a tak je mizanscéna jejich filmů spontánnější a mnohdy nepředvídatelná.



4.1

Realismus

Než budeme podrobně rozebírat mizanscénu, musíme se zmínit o jednom předsudku. Diváci si z filmu často pamatují tu či onu část mizanscény a stejně tak často hodnotí mizanscénu podle toho, nakolik je realistická. Auto se zdá realistické vzhledem k období, které film zachycuje, a naopak určité gesto se jeví nerealistické, protože „skuteční lidé se takhle nechovají“.

Chápat realismus jako měřítko kvality však přináší několik problémů. Pojetí realismu se liší v závislosti na kultuře, časovém období i na konkrétním člověku. Oslavovaný realistický výkon Marlona Branda ve filmu *V přístavu* (*On the*

4.1 *Měla žlutou stužku*.
Bouřka nad Monument
Valley.

Waterfront, 1954) dnes vypadá stylizovaně. Američtí kritici v prvním desetiletí 20. století vychvalovali westerny Williama S. Harta pro jejich věrohodnost, ale zrovna tak nadšeným francouzským kritikům v letech dvacátých se tytéž filmy zdály vykonstruované podobně jako středověké eposy. A co je nejdůležitější, trvat neoblomně na realismu u všech filmů nás může činit slepými k široké škále možností, které mizanscéna nabízí.

Podívejme se například na záběr z filmu *Kabinet doktora Caligariho* 4.2. Takové zobrazení hřebenů střech jistě neodpovídá naší představě o realitě. Ale odsoudit film jako nerealistický by bylo neadekvátní, neboť film používá stylizaci, aby nám představil blouznění šilence. *Kabinet doktora Caligariho* si vypůjčuje konvence z expresionistického malířství a divadla, a pak jim svěřuje úkol zpodobnit halucinace.

Proto je nejlepší, když ve filmech, které sledujeme, zkoumáme *funkce* mizanscény. Jeden film může využívat mizanscénu k tomu, aby byl co nejblíže realitě, a jiný film může zase usilovat o něco docela jiného: komické přehánění, nadpřirozený děs, zdrženlivou krásu a mnoho dalších funkcí. Měli bychom analyzovat funkci mizanscény v celkovém filmu – jak je motivována, jak se mění a vyvíjí, jakou roli má ve vztahu k ostatním filmovým postupům.

Síla mizanscény

Zjednodušovat film na nějaké pojetí realismu by mizanscénu ochudilo. Mizanscéna dovede toto normální pojetí reality přesahovat, což můžeme poznat z byt' jen letmého pohledu na dílo prvního mistra tohoto postupu, Georgese Mélièse. Méliès svou mizanscénou vytvořil naprosto imaginární filmový svět.

Karikaturista a kouzelník Méliès byl fascinován představením krátkých filmů bratří Lumièrů, které se uskutečnilo roku 1895. (Více o bratřech Lumièrech najdete na s. 242–244.) Poté, co si Méliès podle anglického projektora

sestavil kameru, začal natáčet autentické scény na ulici a pomíjivé momenty každodenního života. Říká se, že jeden den natáčel na Place de l'Opéra, a zrovna když kolem projížděl autobus, zasekla se mu kamera. Po krátkých opravách mohl opět natáčet, ale autobus už byl dávno pryč a před objektivem projížděl pohřební vůz. Když si Méliès film pustil, zjistil něco nečekaného: zdálo se, jako by se jedoucí autobus ve vteřině proměnil v pohřební vůz. Ať už je tato historka pravdivá, či ne, přinejmenším napovídá, že Méliès rozpoznal magickou sílu mizanscény. Většinu svého úsilí pak zasvětil filmovému kouzlení.

▲ Toto kouzlení však vyžadovalo přípravu. Méliès se nemohl spoléhat na šťastné náhody jako při proměně autobusu v pohřební vůz. Musel akci pro kameru naplánovat a zinscenovat. Využil svých zkušeností z divadla a postavil jedno z prvních filmových studií: malé, přecpané studio, vybavené divadelními mechanismy, balkony, propadly a pohyblivými kulisami. Vždy si předem načrtl záběry a navrhl si scénu a kostýmy. Nakolik hotové záběry odpovídaly jeho podrobným kresbám, je vidět na obrázcích 4.3 a 4.4. A aby toho nebylo málo, Méliès ve svých filmech také hrál (často i několik rolí naráz). Touha vytvářet kouzelnické triky vedla Mélièse ke kontrole všech aspektů filmové mizanscény.

Taková kontrola byla nezbytná, pokud měl vytvořit fantazijní svět, který si vysnil. Pouze ve studiu mohl Méliès natočit *Mořskou pannu* (*La sirène*, 1904; 4.5). A ve filmu *Měsíc na dosah ruky* (*La Lune à un mètre*, 1898) se také mohl (sám v roli astronoma) obklopit množstvím namalovaných kulis 4.6.

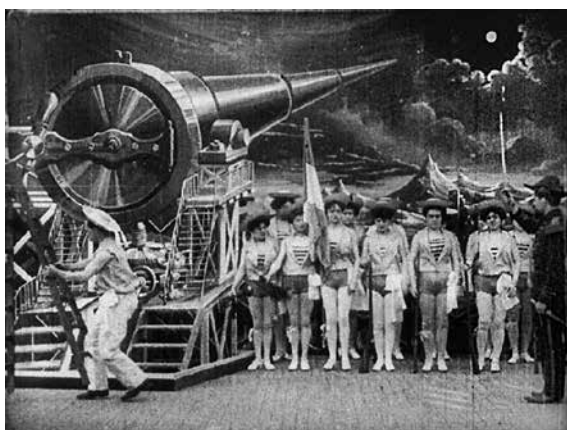
Mélièsovo studio Star-Film vyrobilo stovky krátkých fantastických a trikových filmů, které jsou založeny na kontrole nad každým prvkem v záběru. První mistr mizanscény v nich předvedl nepřeherné množství technických možností, jež mizanscéna nabízí. Dědictvím Mélièsova kouzelnictví zůstává nádherně nerealistický svět řídicí se pouze rozmary fantazie.



4.2



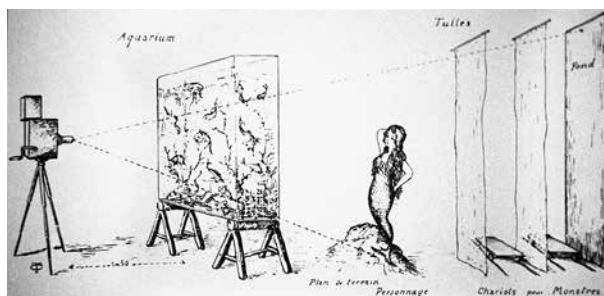
4.3



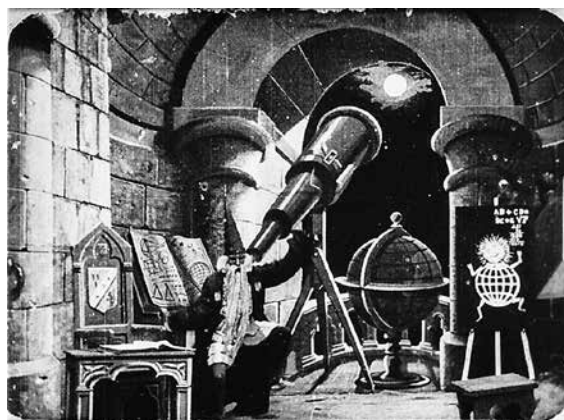
4.4

▲ „Když Buñuel připravoval *Nenápadný půvab buržoazie* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) vybral si cestu lemovanou stromořadím pro opakující se záběr na postavy, jež se po ní nekonečně dlouho plahočí. Cesta byla podivně zkroutěná v otevřené krajině

a dokonale vyvolávala pocit, že tito lidé jdou odnikud nikam. Buñuelův asistent řekl: ‚Nemůžete použít tuhle cestu. Byla využita už nejmíň v deseti filmech.‘ – ‚V deseti filmech?‘ řekl překvapený Buñuel. ‚Tak to musí být opravdu dobrá cesta.‘“



4.5



4.6

4.2 *Kabinet doktora Caligariho*. Expresionistická scéna na střeších domů, kterou vytvářejí ostré střešní štíty a nakloněné komíny.

4.3 Nákres Georgese Mélièse pro scénu vystřelení rakety ve filmu *Cesta na měsíc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902)...

4.4 ...a tatáž scéna ve filmu.

4.5 *Mořská panna*. Podmořský svět je vytvořen pomocí akvária umístěného mezi kameru a herečku, za níž stojí několik kulis a jakási vozítka pro mořské obludy.

4.6 *Měsíc na dosah ruky*. Dalekohled, glóbus a tabule jsou dvojrozměrné, jde o kulisy namalované na stojících deskách.